

Maria Márcia Franco Gomes

UM DIÁRIO COMO CORPO SIMBÓLICO:

uma leitura da obra

O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

MESTRADO EM ARTES

2011

Maria Márcia Franco Gomes

**UM DIÁRIO COMO CORPO SIMBÓLICO:
Uma leitura da obra
*O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria do Céu Diel de Oliveira

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes/UFMG
2011

Gomes, Maria Márcia Franco, 1962-

Um diário como corpo simbólico : uma leitura da obra O diário de Frida Kahlo : um auto-retrato íntimo / Maria Márcia Franco Gomes. – 2011.

82 f. : il.

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Kahlo, Frida, 1910-1954 – Crítica e interpretação – Teses.
 2. O diário de Frida Kahlo – Crítica e interpretação – Teses.
 3. Arte e literatura – Teses.
 4. Imagem e escrita – Teses.
- I. Oliveira, Maria do Céu Diel de, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.24



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna
Maria Márcia Franco Gomes. Número de Registro 2009711020

Título:

**“UM DIÁRIO COMO CORPO SIMBÓLICO: uma leitura da obra
O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo.”**

Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Milton José de Almeida - Titular - UNICAMP/SP

Profa. Dra. Lucia Gouvêa Pimentel – Titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 08 de julho de 2011

*Para Theodore,
que escuta o meu silêncio.*

À memória de minha mãe, sempre.

RESUMO

Este trabalho consiste em uma leitura reflexiva da obra *O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*, em busca de uma melhor compreensão acerca do entrelaçamento das narrativas pictóricas e verbais presentes nesse diário. A fim de ressaltar a construção do *Diário* um corpo simbólico da artista, esta dissertação procura estabelecer relações entre o imaginário da artista, a memória, a escrita íntima e a narrativa pictórica. A razão da escolha dessa obra reside, principalmente, nas possibilidades de leitura plástica e literária, em uma obra que se apresenta ora como diário íntimo e livro de memórias, ora como caderno de esboços e pinturas.

ABSTRACT

This work consists in a reflective reading of the book *The Diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait*, in search of a better understanding concerning the intertwining of the pictorial and verbal narratives contained in such diary. In order to highlight the making of the diary as the artist's symbolic body, this dissertation aims to setting up relationships in respect to the artist's imagery existing in the diary, the memory, the intimate writing and the pictorial narrative. The reason to choose this book is based mainly in Frida Kahlo's plastic and literary creation which presents itself either as an intimate diary and book of memories or as a notebook of sketches and paintings bearing such features as to allow multiple readings.

LISTA DE IMAGENS POR ORDEM DE APARIÇÃO

- Capa do diário de Frida Kahlo.

Fonte: KAHLO, 1996, p. 33.

- (...) *Quién diría que las manchas viven (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 47, p. 227.

- *Pinté de 1916.*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 4, p. 202.

- *Yo quisiera (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 74, p. 242.

- *Carta a Jacqueline Lamba*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 11, p. 208.

- *Mi Diego (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 20, p. 214.

- *Tu lo entendies todo (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 53, p. 220.

- *1914 (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 156, p. 283.

- *Recuerdo*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 82, p. 245.

- (...) *sola com mi gran felicidad (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 85, p. 247.

- (...) *la vida callada (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 25, p. 217.

- *Xocolatl (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 26, p. 218.

- *Auto-retrato, 1948.*

Óleo sobre masonite, 50 x 39,5 cm

Coleção particular.

Fonte: KETENMANN, 2006, p. 29.

- *No me llores!*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 100, p. 253.

- *Sí, te lloro!*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 101, p. 253.

- *Autorretrato duplo.*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 110, p. 258.

- *1947, Agosto.*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 73, p. 241.

- *O Abraço amoroso entre o Universo, a Terra (México), Eu, o Diego e o Senhor Xólotl.* 1949.
Óleo sobre tela, 70 x 60,5 cm.

Cidade do México, Coleção Jacques e Natasha Gelman.

Fonte: KETTENMANN, 2006, p. 77.

- *Yo soy la desintegración*

Fonte: KAHLO, 1996, lâminas 40, 41, p. 225.

- *11 de febrero de 1954 (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 144, p. 278.

- *Ya estamos em marzo (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 145, p. 278.

- *Con mi amor a mi niño Diego*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 158, p. 84.

- *Te vas? No, alas rotas (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 124, p. 269.

- *gente? saias?(...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 467 p. 283.

- *Se equivocó la paloma (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 141, p. 277.

- *Piés para qué los quiero (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 134, p. 274.

- *Sueño (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 92, p. 250.

- *Moisés ou O Núcleo da Criação,* 1945

Óleo sobre masonite, 61 x 75,6 cm.

Coleção Particular.

Fonte: KETTENMANN, 2006, p. 74.

- *Pareja extraña (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 28, p. 220.

– *Retrato de Neferúnico (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 30, p. 221.

– *Su hermano Neferdós*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 29, p. 221.

– *Diego - Frida.*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 46, p. 226.

– *Mundo real – Danza al sol*

Fonte: KAHLO, 1996, lâminas 34, 35, p. 222.

– *El horrendo ojossauo primitivo (...)*

Fonte: KAHLO, 1996, lâminas 64, 65, p. 237.

– *Muertes em relajo*

Fonte: KAHLO, 1996, lâmina 116, p. 262.

– *“anjo”*

Fonte: KAHLO, 1996, lâminas 170, 171, p. 287.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
------------------------	-----------

PARTE I

A PALAVRA COMO CORPO SIMBÓLICO

1. Salvando os dias.....	16
2. Falando de memórias.....	26
3. Pensando em devaneios.....	30

PARTE II

A IMAGEM COMO CORPO SIMBÓLICO

1. A imagem de si.....	38
2. Um pássaro ferido	52
3. Reflexos de uma herança cultural.....	65

CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
-----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	80
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

Palavras e imagens me transportam, no tempo, à primeira vez com que me deparei com o livro *O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*, publicado no Brasil em 1996¹. Essa obra capturou, em definitivo, o meu olhar, com suas cores, poemas, cartas, desenhos e, principalmente, com os vestígios deixados em suas entrelinhas. Parte do título destacado para a pesquisa, a expressão *corpo simbólico*, foi inspirada nas teorias de Philippe Lejeune (2008), que trata, entre outras questões relativas à autobiografia, da escrita de um diário íntimo, quando aborda esse tema com uma atenção especial em um capítulo de sua obra *O pacto autobiográfico*²:

É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se auto-engendrar. Um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá.³

Apesar de o diário da artista mexicana Frida Kahlo (1907-1954) ter sido intitulado, em sua edição, como um “diário íntimo”, essa parece não se entregar tão facilmente a classificações e não se acomodar em categorias teóricas. Durante a pesquisa, percebi que, pela própria complexidade de suas características literárias e visuais, *O Diário de Frida Kahlo* abrange distintas formas de narrativa, pois a obra oferece leituras que se transformam a cada página, criando novos caminhos a serem percorridos pelo leitor.

Em uma das mais completas biografias da artista, a escritora e historiadora Herrera (2007), descreve a origem desse *Diário*. Segundo ela, Frida recebeu, em uma das vezes em que esteve em Nova York, como presente de uma amiga, um caderno com folhas em branco e capa de couro vermelho, com as iniciais “J.K.” escritas com uma cuidadosa caligrafia gravada em dourado. O caderno fora comprado em uma loja de livros raros, em Nova York, e pertencera ao poeta inglês John Keats (1795-1821), explicando-se, assim, as iniciais gravadas na capa. A intenção de quem a

¹ *O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo* foi editado, no Brasil, pela José Olympio Editora, em 1996, com introdução do escritor mexicano Carlos Fuentes, comentários e edição de Sarah M. Lowe e tradução de Mário Pontes.

² *O pacto autobiográfico* é o título de uma das obras mais importantes do historiador e sociólogo francês Philippe Lejeune (2008), que pesquisa, desde 1971, os diversos tipos de escritas autobiográficas.

³ LEJEUNE, 2008, p. 264.

presenteou era a de que Frida tivesse um pouco de consolo durante o período em que se encontrasse só e enferma. Assim aconteceu, e esse presente dado por uma amiga se transformou no esperado: um “solilóquio poético”⁴, onde a artista registrou seu diálogo íntimo.

Frida começou a escrever em seu caderno entre os anos de 1942 e 1944 e o manteve até pouco antes de sua morte, que ocorreu logo depois de ela completar 47 (quarenta e sete) anos. Foram em seus últimos anos de vida que Frida criou o *Diário*, durante o tempo em que ficou mais acamada, devido às várias cirurgias a que se submeteu e a numerosos problemas de saúde, decorrentes do acidente que sofrera logo após completar dezoito anos. Após sua morte, em 1954, esse caderno permaneceu trancado em um baú durante mais de quarenta anos, na casa onde a artista nasceu, em Coyoacán, na Cidade do México, lugar também onde viveu seus últimos anos. Nessa mesma casa que abriga hoje o Museu Frida Kahlo, encontra-se em exposição o *Diário* original, o antigo caderno de Frida, que conta com pouco mais de 160 (cento e sessenta) páginas.

Frida Kahlo transformou esse caderno que recebeu de presente em um *diário* pintado. Para ela, não parecia ser difícil se expressar em palavras: a artista não tinha reservas ao transmitir seus sentimentos por meio da escrita. Seu *Diário* é um fluxo de pensamentos, pinturas, poemas, listas de palavras, cartas, memórias de infância, suas ideias políticas e seu interesse em representar a cultura mexicana. Seu pensamento momentâneo é transfigurado, ali, verbal e pictoricamente, entremeando-se nos desenhos, nas pinturas e nas aguadas de tintas que dialogam com seus manuscritos. Em sua narrativa íntima, Frida Kahlo escreve, pinta e desenha sua arte, seu sofrimento e suas paixões.

Este trabalho de pesquisa baseou-se, inicialmente, em uma leitura aprofundada da obra *O Diário de Frida Kahlo*. A princípio, realizei uma busca por autores relevantes para o embasamento sobre os principais temas do *Diário* e, em seguida, uma revisão, leitura e estudo das referências selecionadas. Encontrei, nesse primeiro momento da pesquisa, importantes autores cujas obras refletem, de maneira consistente e precisa, meus pensamentos sobre a natureza do *Diário* e que dialogam

⁴ HERRERA, 2007, p. 335.

com essa obra de Frida Kahlo em instâncias mais plenas de significados, como Gaston Bachelard (1993, 1994, 1998), Octavio Paz (1979, 1999, 2008), e Philippe Lejeune (2008).

Em primeiro lugar, ao iniciar a pesquisa, fiz um apanhado geral sobre a vida da artista e sobre o contexto cultural e histórico do México da época em que Frida viveu. A seguir, registrei e analisei os dados mais relevantes para a escrita desta dissertação, com uma argumentação acerca dos temas propostos. Esses temas se concentraram, principalmente, na escrita autobiográfica e nas imagens entendidas como símbolos visuais que a artista usava em seus registros no *Diário*. No caso desse trabalho, o termo *símbolos* refere-se ao uso das imagens como metáforas visuais.

Em relação às partes do texto desta dissertação, utilizei a construção que se segue: na PARTE I, intitulada *A palavra como corpo simbólico*, investigo as aproximações do *Diário de Frida Kahlo* com a Literatura. Esse primeiro tema é subdividido em três seções.

Na seção 1, *Salvando os dias*, são levantados alguns assuntos pertinentes à escrita de diário íntimo, com suas possíveis motivações, embasando-me, principalmente, nas pesquisas de Lejeune (2008), em sua obra *O Pacto Autobiográfico*.

Na seção 2, *Falando de memórias*, por sua vez, são apresentadas algumas passagens do *Diário* que estabelecem relações com as lembranças da artista, que se revelam como um repositório de memórias e pensamentos. Busco ressaltar, também, a aproximação desses escritos com um discurso ficcional, sendo que, em alguns momentos do *Diário*, as narrativas do real e do imaginário se confundem na recepção do leitor, quando a artista parece se valer da ficção para construir os alicerces de uma realidade nem sempre acolhedora.

A terceira e última seção da PARTE I, *Pensando em devaneios*, por sua vez, refere-se aos devaneios da artista como origem de um processo criador da escrita e do desenho e à revelação de uma narrativa onde o discurso poético se faz presente.

Na PARTE II, com o título *A imagem como corpo simbólico*, a pesquisa se volta para a compreensão das imagens que se revelam no *Diário*, pois são recursos narrativos que a artista usa em sua obra. A imagem pode ser vista, nesse caso, como metáfora ou símbolo, entendida como a transferência de um sentido concreto para

um sentido figurado, pois “uma imagem é ao mesmo tempo uma metáfora e uma descrição. Neste sentido, são válidas expressões como *imagem metafórica* ou *imagem simbólica*.”⁵

Essa segunda parte da dissertação subdivide-se em três, brevemente comentadas a seguir.

A primeira seção, intitulada *A imagem de si*, traz uma breve reflexão sobre a personalidade de Frida Kahlo e a maneira singular com a qual ela se via e se colocava frente às pessoas. Essa aproximação com as particularidades da artista se faz necessária, a partir do pressuposto de que um tipo de escrita íntima liga-se, inevitavelmente, à própria existência daquela que a escreve, tornando-se quase impossível separar a vida e a obra de Frida Kahlo. Alguns dos traços mais marcantes de sua personalidade, alguns acontecimentos de sua vida e, principalmente, a relação entre sua enfermidade e sua arte são questões que permeiam a escrita de todo o *Diário*, e são temas que foram abordados, a fim de compreender melhor o texto. Com o objetivo de trazer à tona algumas questões sobre a vida da artista, a principal biógrafa que pesquisei foi Herrera, 2007.

Na segunda seção, em *Um pássaro ferido*, teço algumas reflexões sobre a constante representação das asas nas imagens do *Diário*, quando esse tema é abordado devido à sua importância como símbolos visuais, na obra pesquisada.

Logo após, na seção 3, intitulada *Reflexos de uma herança cultural*, procuro apontar os reflexos da cultura do povo mexicano nas imagens criadas por Frida no *Diário*, que apresentam, claramente, essas ressonâncias culturais. Nesse caso, algumas obras de Octavio Paz (1979, 1991, 1999) foram o ponto de partida de minhas reflexões, porque dialogam, harmonicamente, com a arte de Frida Kahlo. Um breve olhar sobre a importância dos mitos de origem se fez necessário nessa parte da pesquisa, seguindo algumas reflexões sobre textos de Mircea Eliade (1999, 2007).

⁵ Carlos Ceia, s.v. "Imagem", *E-Dicionário de Termos Literários*, <<http://www.edtl.com.pt>>.

Para concluir esta dissertação, destaco o que ficou de mais relevante sobre os temas pesquisados, procurando ressaltar a importância de *O Diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*, como uma obra criada por uma artista que não limitou sua expressão às dimensões de suas telas, construindo uma obra que conjuga em um mesmo espaço a arte da escritura e da pintura.

JK

PARTE I

A PALAVRA COMO CORPO SIMBÓLICO

1. Salvando os dias

Neste trabalho, procuro inserir o *Diário Frida Kahlo* em uma poética distinta da narrativa tradicional de diário íntimo, onde os acontecimentos vividos são escritos e datados cronologicamente, sem se distanciar de maneira definitiva de uma escrita autoral. Busco ressaltar a importância do *Diário* de Frida como o conjunto de uma obra disposta, inicialmente, em um único exemplar, com a arte presente na grafia de seu manuscrito, nas marcas deixadas no caderno, nos desenhos que preenchem suas páginas, em seus poemas e pinturas, em suas memórias ali escritas e em suas confissões reveladas.

A obra *O Diário de Frida Kahlo: um auto-retato íntimo*, editada e publicada em forma de diário, traz em seu próprio título a denominação do gênero literário “diário íntimo”. Há algumas datas registradas por Frida em páginas esparsas do *Diário*, que poderiam constituir indícios de uma escrita diarística, se ali fossem mais recorrentes, e pensando assim, esse diário poderia ser identificado como um tipo de escrita autoral, porém, que se distancia da escrita tradicional de diários íntimos, criados com a intenção de serem publicados.

Mesmo que a autora de um diário, como indivíduo que cria, não necessite de justificativas para sua escrita íntima, penso nas motivações que podem levá-la além do prazer e do exercício de uma escrita confessional. Dentre essas motivações que poderiam ser apontadas como relevantes para um entendimento mais profundo sobre esse gênero de escrita, a que mais se aproxima da obra de Frida Kahlo seria — mais importante e essencial que o desabafo e a sobrevivência na memória coletiva — a criação do diário como agente motivador de vida, no permanente desejo de resistência da artista à sua condição de uma saúde debilitada.

Pensando assim, o diário teria sido para Frida, entre outras coisas, a busca de uma transcendência de seu sofrimento e de suas experiências, quando a artista se expressa, criando um espaço particular onde recupera suas forças, como se verifica na próxima imagem e nas palavras a seguir:

“Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver? Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usar qual delas gostaria de deixar desse modo seu vestígio. Respeito-lhes a vontade e farei tudo o que eu puder para escapar do meu próprio mundo. Mundos cobertos de tinta – terra livre e minha. (...)”⁶

Em suas cartas, desenhos e textos autobiográficos, Frida registrou algumas memórias de seu passado, acontecimentos verdadeiros e imaginários, sentimentos momentâneos e, com a maneira criativa e poética com qual ela se apropriava das palavras, construiu seu mundo, misturando realidade e ficção.

Um exemplo desse diálogo particular, que mescla imaginação e realidade, se pode ver na imagem com o título “Pinté de 1916” (Pintado em 1916), quando Frida faz uma colagem usando uma ilustração e uma foto dela mesma. Assim, transmite uma mensagem imaginária – levando-se em conta que, em 1916, ela estaria com nove anos de idade, enquanto sua foto a mostra como uma mulher adulta. Essa página do *Diário* inverte as relações de tempo, quando o passado se entrecruza com o presente, criando um território livre de representação. Nessa figura do *Diário*, Frida se reconstrói tanto no tempo como no espaço.

Dessa maneira, “sem nada esperar do sopro das horas, o poeta se despoja de toda vida inútil; experimenta a ambivalência abstrata do ser e do não- ser. Nas trevas vê melhor sua própria luz.”⁷ Como o poeta, Frida Kahlo não aprisiona sua criação no tempo presente e tampouco no futuro, a artista se entrega à imaginação em seu desenho e em sua escrita, criando a sensação de um tempo sem limites. Aos leitores de seu *Diário*, a artista convida, “ensina a ver de frente [...] e a contemplar mais adiante, como ela faz também, ver um mundo além da dor e das contingências cotidianas.”⁸

⁶ KALHO, 1996, lâmina 47, p.227. Todas as traduções dos manuscritos do *Diário* citadas nesta dissertação são de autoria de Mário Pontes e têm como fonte o livro *O Diário de Frida Kahlo, um auto-retrato íntimo*.

⁷ BACHELARD, 1994, p. 186.

⁸ MONTULL, in: EGGERT, 2008, p. 33.

¿Quién diría que las manchas
viven y agusan a vivos?

Tinta, sangre, olor.

No se que tinta usará,

que quiere dejar su huella

en tal forma. Rosseto en

instancia y pariente

puerco por huir de

me. Mundo

mundo entantados. Tierra.

libre y mía. Soles lejanos

que me llaman por que

formo parte de su núcleo.

Fonterias. ¿Que haría yo

sin la abstracción de los

PINTA DE 1916



Frida Kahlo transmite em seus escritos a dualidade entre alegria/tristeza, riso/pranto e morte/vida, quando encarna, nas páginas do *Diário*, seus estados de ânimo. Ao se referir ao povo mexicano, Octavio Paz (1974) diz: “o riso é o signo de nossa dualidade; e às vezes zombamos de nós mesmos com a mesma aspereza com que zombamos diariamente dos outros é porque, efetivamente, somos sempre dois: o eu e o *outro*.”⁹ Unindo esses pólos opostos – alegria e tristeza – a artista revela seu pensamento em consonância com as idéias de Octavio Paz e essa característica dual e irônica pode ser confirmada em uma das passagens do *Diário*, quando Frida escreve:

Eu gostaria de fazer o que me desse na telha – por trás da cortina da ‘loucura’. Assim: passaria o dia todo arranjando as flores, pintando a dor, o amor e a ternura, e riria da enorme tolice dos outros, e todos diriam: coitada! está louca (acima de tudo riria da minha enorme tolice) (...).¹⁰

Em sua narrativa do *Diário*, a personalidade de Frida Kahlo transparece também nas inúmeras cartas que escreveu. Durante sua vida, ela enviou cartas aos amigos, namorados e familiares, além de extensas cartas aos seus médicos, principalmente na época em que viveu fora do México¹¹. Segundo Lowe (1996), Frida transcreveu em seu diário uma carta escrita, por ela, em 1939, que foi entregue à sua amiga, a pintora Jacqueline Lamba, que vivia em Paris, na época. Nos escritos de Frida, incluindo poemas e textos soltos entre as páginas do *Diário*, ficaram registradas a intensidade de seus afetos, a maneira franca e direta de se comunicar e, também, a necessidade vital que tinha de receber amor e atenção das pessoas que lhe eram queridas, além de procurar estar sempre em contato com os amigos. Na primeira, das três páginas dessa carta, Frida escreveu: “Desde que me escreveste, naquele dia tão claro e distante, quis explicar-te que não posso fugir de minha vida, nem regressar a tempo ao outro tempo. Não te esqueci – as noites são longas e difíceis.”¹² Nas palavras de Frida, pode-se quase ver o cenário de despedida entre as duas amigas, devido à maneira emotiva com a qual Frida escrevia.

⁹ PAZ, 1979, p.14.

¹⁰ KAHLO, 1996, lâmina 74, p.242.

¹¹ Após ter se casado com o pintor muralista Diego Rivera, em 1929, o casal morou nos EUA, entre 1930 e 1934, quando Frida o acompanhou na execução de seus murais.

¹² KAHLO, 1996, lâmina 11, p.208.

yo quisiera que fuera

~~de la manera que yo quisiera~~

~~de la manera que yo quisiera~~

~~de la manera que yo quisiera~~ puedes hacer lo que

me da la gana -
de más de la cortina de
"la locura"

Así: arreglaría las
flores, todo el día, pin-
taría, el dolor, el
amor y la ternura,

me pararía a mis
anchas de la estupidez.

Carta:

Desde que me escribiste, en aquel día tan raro y lejano, he querido explicarte, que no puedo irme de los días, ni regresar a tiempo al otro tiempo. No te he olvidado. Las noches son largas y difíciles.

El agua. El barco y el muelle y la ida, que te fue haciendo tan chica, desde mis ojos, encasillados en aquella ventana redonda, que tú mirabas, para guardarme en tu corazón.

Todo eso está intacto. Después, vinieron los días, suertes de ti. Hoy, quisiera que mi sol te tocara. Te digo, que tu niña es mi niña. Los personajes teteres, arreglados en su gran cuarto de Adrien, son de las dos. Es tuyo el huipil con listones solerinos. Mías las plazas viejas de tu París, sobre todas ellas, la maravillosa - Des Vosges.

No *Diário*, existem algumas páginas com poemas e cartas escritas a Diego Rivera, quando a artista revelava o amor incondicional que sentia por ele. O relacionamento de Frida Kahlo com seu marido foi intenso e tumultuado durante a maior parte do tempo em que viveram juntos. As palavras a seguir transmitem a maneira visceral com que Frida expunha suas emoções e desejos e a intensidade com a qual ela vivia essa relação:

“Diego: Nada se compara às tuas mãos e nada é igual ao ouro-verde dos teus olhos. Meu corpo se enche de ti por dias e dias. És o espelho da noite. A luz violenta do relâmpago. A umidade da terra. O côncavo das tuas axilas é o meu refúgio. As pontas dos meus dedos tocam teu sangue. Toda minha alegria é sentir a vida brotar de tua fonte -flor que a minha guarda para encher todos os caminhos dos meus nervos que são os teus.¹³

A dedicação e o amor que Frida Kahlo cultivou por Diego Rivera está estampada em suas cartas e ao longo de seu *Diário*. Frida não se sentia completa sem o amor de Diego, e deu forma a esse sentimento, por meio de sua arte, com sinceridade e sem disfarces. Em várias passagens no *Diário*, Frida escreve a Diego usando uma linguagem poética e carregada de metáforas, como por exemplo: “Tua palavra percorre todo o espaço e chega às minhas células que são meus astros e depois vai para as tuas que são a minha luz”.¹⁴ Sua linguagem romântica se revela, também, quando ela escreve, sem medo do futuro, afirmando: “Conseguirei apenas ter a maravilhosa lembrança de que passaste pela minha vida semeando jóias que só recolherei quando tiveres ido.”¹⁵ Frida sempre dizia que amava mais a Diego mais do que a si própria, no entanto, isso não a impediu de desenvolver um estilo individual em sua pintura e de traçar seu próprio caminho como artista. Ainda que a opinião de Diego, como pintor, fosse muito importante para Frida e que a cultura mexicana estivesse presente nas obras de ambos, os temas que realmente interessavam a ela se originavam de sua vida interior e de suas experiências vividas. Enquanto a pintura de Diego se voltava ao social, ao muralismo mexicano, Frida pintava suas telas em pequenas proporções, falando de seu mundo interior.

¹³ KAHLO, 1996, lâmina 17, p. 213.

¹⁴ *Ibidem*, lâmina 20, p. 214.

¹⁵ *Ibidem*, lâmina 53, p. 230.

Mi Diego:

Espajo de la noche.

Tus ojos espadas verdes dentro
de mi carne. ondas entre nues-
tras manos.

Todo tui en el espacio lleno de
sonidos - en la sombra y en la
luz. - Tu te llamas AURO-
CROMO el que capta el color. Yo
CROMOFORO - la que da el color.
Tu eres todas las combinaciones
de los números. la vida.

Mi deseo es entender la línea
la forma la sombra el movi-
miento. Tui llenas y yo recibo.
Tu palabra recorre todo el
espacio y llega a mis células
que son mis astros y vá a las
tierras que son mi luz.

Fantasmas.



Te lo entiendo todo. La unión
definitiva. Sufres gozas amas. Las
fuerzas pesan bien. Hacemos para
lo mismo. Queremos decir y
avanzar lo descubierta. Ojalá.
Con el dolor de siempre perdido.
Eres bello. Tu belleza yo te la
doy. Suave en tu enorme tris
Teja. Amargura simple. Arena
Contra todo lo que no te libra.
Rebelión en 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 recogeré sino
cuando te hayas ido. No hay
distancia. Hay tiempo. Ojalá
acariciarme con lo que busques y
con lo encontrado. Me voy a ti
a mí. Como toda la canción mirada.

Em minha leitura do *Diário*, meus pensamentos apreendem a narrativa de Frida na expressão que considero mais apropriada para essa obra, pensamentos esses em sintonia com os do escritor Carlos Fuentes (1996), quando descreve o diário de Frida Kahlo como um “diário pintado”, a respeito do qual afirma:

O seu *Diário* nos mostra agora o quanto de tudo isso havia em Kahlo, era Kahlo: sua alegria, sua graça, sua fantástica imaginação. O *Diário* é sua linha vital com o mundo. Quando via a si mesma, ela pintava, e pintava porque estava só e porque era o assunto que melhor conhecia. Mas quando via o mundo, ela escrevia, paradoxalmente, seu *Diário*, um *Diário* pintado que nos faz perceber que, por interiorizada que fosse, sua obra estava misteriosamente ligada ao mundo material e próximo dos animais, frutas, plantas, terras, céus.¹⁶

Frida escreve e desenha em seu *Diário* para nomear sentimentos, registrar pensamentos soltos, para contar sua vida ou fragmentos dela, para se entender ou se fazer entender, para ouvir a voz daquele personagem que narra. A artista constrói uma narrativa de imagens e palavras que espelha, sem temores, sua própria experiência.

2. Falando de memórias

Contar uma história, escrever uma narrativa ou conservar uma experiência seriam coisas impossíveis sem a memória, pois, em seu sentido mais preciso, ela é a base do conhecimento. Em Aristóteles - por definição, memória é a faculdade de armazenar acontecimentos e experiências na mente e a capacidade de recuperar informações para se relacionar com o passado, através da lembrança.¹⁷ É por meio dela que atribuímos significado ao cotidiano e acumulamos experiências para utilizar durante a vida. Dessa maneira, a linguagem escrita pode redescobrir e revelar o passado, que foi armazenado em forma de imagens, na memória.

No caso da pesquisa, a relevância em compreender a faculdade da memória e sua relação com as imagens, reside em entendê-la como um exercício da escrita de si, por meio do uso das linguagens verbal e pictórica.

¹⁶ FUENTES, 1996, p. 10.

¹⁷ Aristóteles, *apud* YATES, 2007, p. 54.

Uma narrativa autoral traz à superfície tanto o interior quanto o exterior da vida que é narrada, a memória de quem escreve se socializa e se torna história graças a um tipo de escrita íntima, como é o *Diário de Frida Kahlo*, que a artista escreve e pinta, enquanto constrói e reconstrói suas lembranças. Construir, nesse caso, levando-se em consideração que a lembrança também pode ser uma ficção, uma história imaginada. Nessa história, cabe aos leitores a tarefa de tentar conhecer o narrador através de sua narrativa, como afirma Manguel (2009): “[o] homem que narra é um mistério. Para desvendá-lo, seus leitores recorrem à confissão, à análise psicológica, à memória dos que conviveram com ele, como se conhecer o mago lhes permitisse entender sua magia.”¹⁸

Em seu *Diário*, após discorrer sobre seu nascimento e sobre a história da formação de sua família, a artista se detém em determinado momento de sua infância: a época de sua vida que coincidiu com a *Decena Trágica*,¹⁹ um marco da Revolução Mexicana, que deixou fortes lembranças na vida de Frida Kahlo, devidamente preservadas em sua memória. A seguir, nos trechos desse relato, fica claro como a artista buscou em sua memória as imagens que se formaram através de suas impressões sensoriais e que, posteriormente, foram trabalhadas em sua imaginação, como se pode ver nesse fragmento de sua narrativa:

(...) Lembro-me de que estava com quatro anos quando ocorreu a Dezena Trágica. Vi com meus olhos a luta camponesa de *Zapata* contra as tropas de *Carranza*. Minha posição era muito clara. Abrindo as janelas que davam para a rua de *Allende* minha mãe deixava entrar os zapatistas fazendo com que os feridos e os famintos entrassem na “sala” passando pelos balcões de minha casa. (...).²⁰

Na última página relativa ao final desse relato, a artista representa um homem ferido, indo em direção ao rio, e, abaixo dele, desenha a janela de onde observava a revolta armada, como se pode ver na imagem da página a seguir.

¹⁸ MANGUEL, 2009, p. 155.

¹⁹ Durante a Revolução Mexicana, ocorreu um período de luta armada nas ruas da Cidade do México, que durou pouco mais de dez dias, conhecido como a *Decena Trágica* (de 9 a 18 de fevereiro de 1913).

²⁰ KAHLO, 1996, lâminas 153 - 155; p. 282 - 283.



Ris.

~~El~~ viento me destruye donde
lo sopia.
ya o los zapatos en las
palmillas los hilos de



herido de
mis trabajos
en sentir
premio.

Ao recordar alguns acontecimentos que viveu quando criança, Frida faz referência àquelas sensações que são alguns dos elementos constituintes da faculdade da memória e busca, com os sentidos da visão, do olfato, da audição e do paladar, trazer à tona suas emoções do passado. Assim ela descreveu essas sensações, quando relatou, exatamente, em suas palavras: “[...] vi com meus olhos a luta camponesa [...]”²¹; “[...] ela os tratava e lhes dava bolos de milho [...]”²²; “[...] as balas já não sibilavam, mas ainda posso ouvir aquele som extraordinário [...]”²³; e “[...] nos trancávamos para cantá-las em um guarda-roupa que cheirava a noqueira [...]”²⁴.

Dessa maneira, a lembrança de Frida, por meio de sua escrita, traz de volta à sua mente as sensações corporais que experimentou em determinadas épocas. São elas: a visão que ela tinha da rua, quando ela espiava da janela de sua casa; a lembrança da comida que era entregue aos guerrilheiros; o barulho que vinha das balas; o cheiro de madeira no guarda-roupa onde ela se escondia para cantar. Sensações essas vivenciadas em um passado distante, que permaneceram guardadas em sua memória e foram resgatadas por meio de sua linguagem escrita e de seus desenhos. É um momento da infância de Frida que retorna, simbolicamente, quando se reapresenta a ela, graças à familiaridade sensitiva de um som, de um odor e de uma visão.

Conforme afirma Bachelard (1994), se “em todo verdadeiro poema é possível encontrar elementos de um tempo detido”²⁵, na narrativa poética de Frida, em suas memórias escritas, esse tempo passado é provisoriamente aprisionado naquelas linhas e se transforma no “instante poético [...] emociona, prova - convida, consola - é espantoso e familiar.”²⁶

²¹ KAHLO, 1996, p. 153.

²² *Ibidem*, p. 154.

²³ *Ibidem*, p. 155.

²⁴ *Ibidem*, p. 155.

²⁵ BACHELARD, 1994, p. 182.

²⁶ *Ibidem*, p. 185.

3. Pensando em devaneios

A tinta de escrever, por suas forças de sua alquímica tintura, pode fazer um universo, se apenas encontrar seu sonhador.²⁷

Quando adultos, refugiamo-nos em nossos sonhos de criança e, como crianças, sonhamos acordados. No devaneio, que seria o próprio sonho acordado, as crianças têm o privilégio de viver experiências sem limites, quando experimentam o devaneio da infância, que é descrito, por Gaston Bachelard, como o “devaneio de alçar voos”²⁸. O devaneio infantil é o sonho verdadeiramente livre, que dá acesso à imaginação; o imaginário infantil é o espaço da fantasia, onde reina a liberdade, onde as primeiras imagens da infância sobrevivem e permanecem em nossos pensamentos, aqueles que se acumularam, com o tempo, em nossa memória.

Frida Kahlo revive, ao buscar em sua memória, um de seus sonhos de criança que, narrado no *Diário*, transforma-se por meio de imagens e palavras em um momento de intenso devaneio poético. Visando aprofundar-me nessa passagem do diário de Frida, cito algumas palavras de Bachelard que traduzem, com efeito, o imaginário de uma criança solitária: “Quando, na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva.”²⁹

Percebo nas palavras de Bachelard uma certa similaridade com o devaneio da criança que foi Frida Kahlo, ao relatar uma reminiscência de sua infância. A artista transforma essa lembrança em um dos momentos mais poéticos de seu *Diário*, na entrada intitulada *Recuerdo* (Lembrança). Nesse sonho, como a personagem *Alice*, de Lewis Carroll (2010)³⁰, Frida atravessa um espaço construído em sua imaginação e entra em um mundo subterrâneo, para viver uma aventura com uma amiga imaginária. A narrativa, escrita em 1950, quatro anos antes da morte de Frida Kahlo, é cercada de elementos simbólicos, como o vidro da janela, a porta e “as entranhas da

²⁷ BACHELARD, 1994, p. 46

²⁸ BACHELARD, 1998, p. 94.

²⁹ *Ibidem*, p. 94.

³⁰ A edição de 2010, indicada acima, de *Alice no país das maravilhas & Através do espelho*, refere-se à tradução da edição inglesa de 1999, que foi publicada por Walter Books Ltd. (Londres) e ilustrada por Helen Oxenbury.

terra”, que remetem ao porão da loja onde ela se esconde. A seguir se pode verificar o registro de sua lembrança, no texto que se segue.

A origem das duas Fridas
Lembrança

Eu devia ter seis anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma garota mais ou menos da mesma idade. Na janela do que então era o meu quarto, dando para a rua de *Allende* sobre um dos vidros mais baixo da janela eu soprava meu “bafo”. E com um dedo desenhava uma “porta”... Por essa “porta” eu saía na imaginação, com grande alegria e muita pressa, cruzava o amplo terreno que dali eu via até chegar a uma leiteria que se chamava *PINZÓN*... Eu entrava pelo O de *PINZÓN* e descia impetuosamente às entranhas da terra, onde “minha amiga imaginária” estava sempre à minha espera. Não me lembro da sua imagem nem da sua cor. Sei, porém, que era alegre – que ria muito. Silenciosamente. Era ágil e dançava como se não tivesse peso nenhum. Observava os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe contava os meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas minha voz bastava para que ela soubesse tudo de mim... Quando eu voltava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Durante quanto tempo havia estado com “ela”? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos... Eu era feliz. Apagava com a mão o desenho da “porta” e “desaparecia”. Corria com meu segredo e minha alegria até o recanto mais afastado do pátio de minha casa, era sempre o mesmo lugar, embaixo de um grande cedro, gritava e ria. Pasma de estar sozinha com minha grande felicidade e a nítida lembrança da menina. Passaram-se 34 anos desde que vivi aquela amizade mágica e cada vez que a recordo, mais ela se aviva e mais cresce dentro do meu mundo.
*PINZÓN 1950, Frida Kahlo*³¹

Nas páginas do *Diário* onde a artista faz a narrativa dessa reminiscência estão explícitos vários sinais de como ela se sentia menosprezada e só, e sai, em seus pensamentos, em busca de uma companhia que a compreendesse e a aceitasse sem restrições. Nessa lembrança, sua amiga imaginária era alegre, ágil, dançava e, acima de tudo, estava sempre ali esperando por ela. Como sua confidente, sabia ouvi-la e era a única que entendia seus problemas secretos. Quando quisesse, Frida poderia voltar ao seu mundo real, sem se importar com o tempo, apenas atravessando uma porta desenhada por ela no vidro da janela e, mesmo estando sozinha após o seu sonho, continuava a sentir a felicidade daquele encontro. Em sua imaginação, Frida saía das profundezas de onde estava, corria para um pátio, onde, debaixo de uma grande árvore, ria de sua enorme felicidade.

³¹ KAHLO, 1996, lâminas 82 - 85, p. 246 - 247.

Ao final desse relato, Frida desenhou uma cena (ver próxima imagem) na qual se vê uma menina de costas, à frente de uma janela, desenhando no vidro, uma porta imaginária no “O” de *Pinzón*. Ao lado da menina, na parede, ela escreveu: *Las dos Fridas*. A porta desenhada pela criança, no vidro, é a passagem do mundo real, solitário, para o mundo da fantasia. A amiga, do mesmo tamanho e da mesma idade, seria o seu “eu” duplicado, e o escrito que aparece no desenho se assemelha ao de um cartaz, como se ela anunciasse, sublinearmente: este é o meu refúgio, onde me encontro comigo mesma, onde posso dançar, falar de meus segredos e ser feliz; aqui não estou só.

Curiosamente, biografias sobre Frida Kahlo atribuem a essa história da amiga imaginária, descrita por ela no *Diário*, o tema de um de seus quadros mais famosos (e também um dos maiores, em dimensões, visto que quase toda sua obra em tela foi realizada em pequenos formatos). A artista escreveu, em seu desenho, *Las dos Fridas*, título que coincide com o nome que deu a essa tela, que pintou em 1939, onde se autorretratou duas vezes. Aparentemente, apesar de não haver uma ligação explícita entre os elementos do quadro e seu devaneio de infância, nessa pintura também vemos a representação de uma personagem duplicada de Frida Kahlo. A questão de uma dupla identidade que se apresenta no quadro, se entrelaça na história de infância que Frida escreve em seu *Diário*, na busca do encontro de si mesma.

Dessa maneira, as reminiscências de Frida parecem se articular com o presente por meio de imagens oníricas, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para o que veio antes e depois”³². Nas cores, nas luzes, no frágil limite entre tempo e espaço, a fantasia acontece em instantes e o passado se presentifica nas reminiscências de infância de Frida Kahlo.

³² BENJAMIN, 1985, p. 37.

Sola con mi gran felicidad
y el recuerdo ^{tan} ~~de~~ viva de.
la niña que he pasado 34 años
desde que viví esa amistad
mágica y cada vez que la
recuerdo se aviva y se acen-
ta más y más dentro
de mi mundo. Frida.

PINTÓN 1950.

Frida Kahlo



Na página do *Diário* que aparece na imagem anterior (*...sola com mi gran felicidad...*), onde Frida Kahlo registra com sua caligrafia e com seu desenho sua reminiscência, pode-se perceber que o texto foi escrito duas vezes - uma segunda escrita foi sobreposta à primeira. O primeiro relato foi feito em caneta azul e, posteriormente, foi reforçado pela artista, repetindo as mesmas palavras, de maneira mais marcante, tanto na grafia como na cor, prevalecendo o marrom da escrita sobreposta.

Esse procedimento, o de escrever sobre o que já foi escrito, que Frida Kahlo realiza em várias páginas do *Diário*, pode ser visto como uma das características principais dessa obra, quando a artista corrige e retoca seus textos e desenhos. Tal procedimento remete ao próprio ato de produção artística da obra, que se revela como processual e inacabada, ressaltando a plasticidade de sua escritura e de sua pintura. Essa sobreposição de letras e imagens que se entreveem no *Diário* podem ser entendidas como uma espécie de *pentimento*³³. Esse termo foi usado, na Literatura, por Lillian Hellman (2010), escritora norte-americana do século XX. Em seu livro,³⁴ ela afirma:

À medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais [...]. A isso se chama *pentimento*, porque o pintor se arrependeu, mudou de ideia. Talvez se pudesse dizer que a antiga concepção, substituída por uma imagem ulterior, é uma forma de ver, e ver de novo, mais tarde.³⁵

Frida Kahlo, ao escrever sobre o que já havia escrito anteriormente, integra novos textos e desenhos, aos antigos, como se dialogasse com seu passado, para uma reavaliação, se utilizando dos vestígios da antiga narrativa. Sem apagar acontecimentos passados, portanto, a artista realiza a tarefa de retocar seus escritos, como se trabalhasse em um de seus autorretratos, por querer refazer, remarcar e transformar sua narrativa. Para o leitor, cria-se, assim, um outro modo de perceber

³³ *Pentimento* é uma característica pictórica onde se vê, em tela, marcas do desenho ou da pintura ali feito (a), anteriormente, pelo artista.

³⁴ *Pentimento* é, também, o título de um dos livros de memórias de Lillian Hellman (2010).

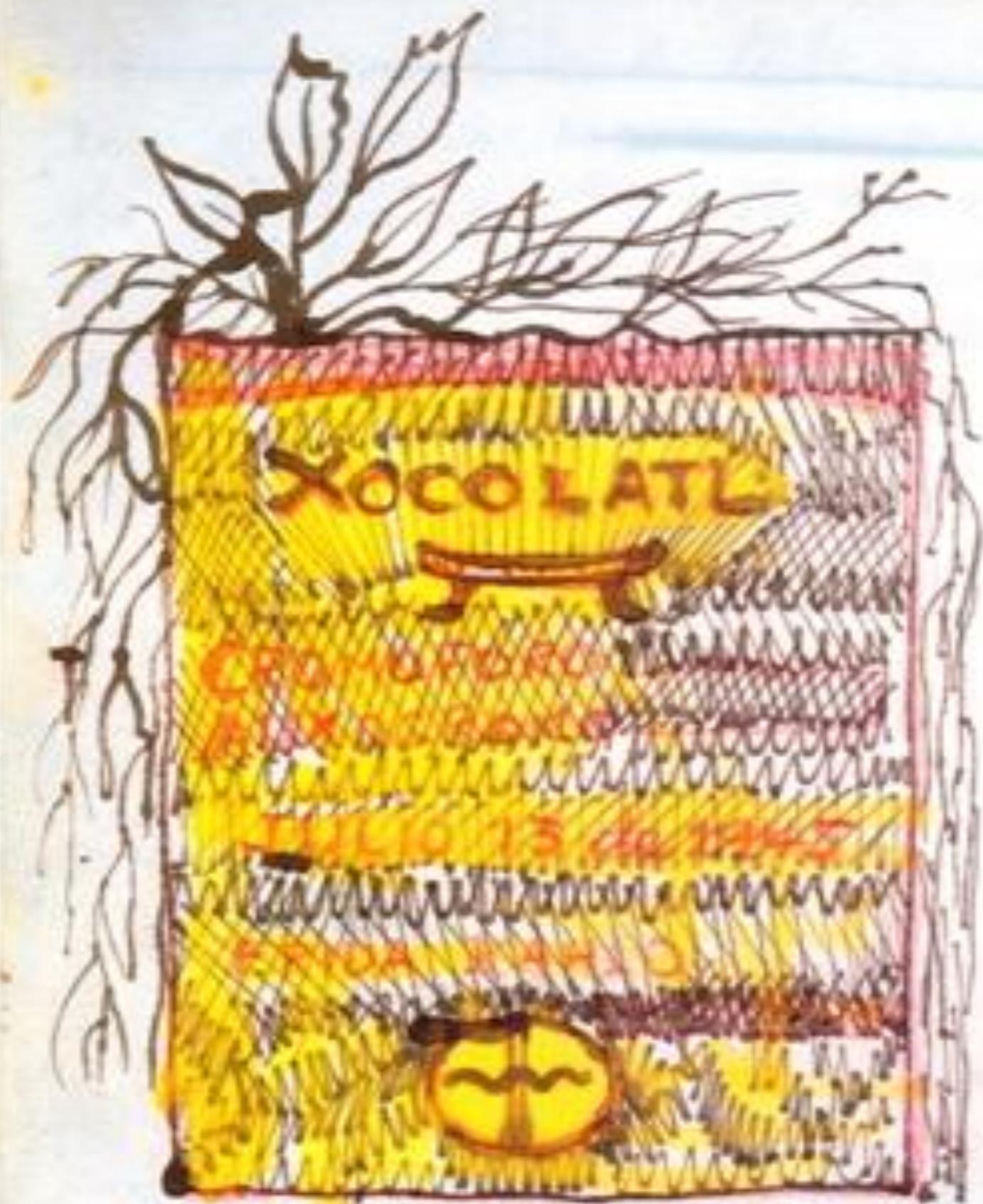
³⁵ HELLMAN, 2010, p. 9.

essa obra, quando novas imagens e palavras coabitam o mesmo espaço das primeiras. Essas marcas sobrepostas assinalam, mais uma vez, a diversidade de percepções e leituras que podem ser extraídas dessa obra, na mediação entre seus textos e imagens.

Além dessa característica que se assemelha ao *pentimento*, várias marcas de tinta sobressaem nos versos de todas as páginas do *Diário* de Frida Kahlo. Nas imagens que se seguem: “*la vida callada dadora de mundos (...)*” e “*xocolatl*”, podem ser vistos alguns exemplos de vestígios de tintas que aparecem no verso das páginas juntamente com a sobreposição de palavras.

Pensando assim, somado a uma diversidade de técnicas pictóricas, existe, no *Diário*, um aspecto que faz com que essa obra pareça incomum, em sua própria materialidade: o entrelaçamento de imagens e manuscritos que se veem nas páginas: desenho sobre desenho, letra sobre letra, onde as manchas de tinta surgem em conjunto com palavras e imagens sobrepostas e espelhadas.

La vida callada dadora
 de mundos, lo que mas
 importa es la no-ilusion.
 la mañana nacer, los
 rojos amigos, los verdes
 azules, hojas en las manos,
 pájaros ruideros, dedos
 en el pelo, ruedor de patoma
trazo entramado de la
 lucha humana, señallex,
 del canto de la sierrazon
 locura del viento en mi
corazon = que no sumen niña
 = dulce xocolate del mexico
 antiguo, tormenta en la
sangre que entra por la
 boca - convulsos, augurio,
risa y diente amas ahujas
de perla, para algun regalo
de un siete de julio, lo
pido, me llega, canto,
cantado, cantare desde
hoy muestra magia-amor.



PARTE II

A IMAGEM COMO CORPO SIMBÓLICO

1. A imagem de si

Desde que começou a pintar, Frida Kahlo usava sua imagem, seu rosto e seu corpo como temas principais de sua pintura. O grave acidente que sofreu aos 19 anos foi o marco entre sua vida de estudante, que almejava seguir a carreira médica, e o início de sua vida como pintora. Após o acidente, acamada e imobilizada pelo gesso, a mãe de Frida mandou colocar um dossel com um espelho sob sua cama e também que lhe deu um cavalete de pintura especial, para que ela pudesse pintar enquanto estivesse deitada. Presa à cama, a partir desse momento, sua imagem refletida no espelho se converteu em sua companhia constante, bastava que ela abrisse os olhos. A própria artista dizia: “Me retrato a mim mesma porque passo muito tempo só e porque sou o motivo que melhor conheço.”³⁶

Desde então, sua própria imagem foi o tema principal de sua obra, como relata Herrera: “A pintura foi parte da luta que Frida sustentou durante toda sua vida. Também constituiu um aspecto muito importante do processo de sua “autocriação”, a apresentação teatral de si mesma, em sua arte, era um meio de controlar seu mundo.”³⁷

Em busca da reconstrução de sua imagem por meio da pintura, Frida Kahlo criou várias imagens de si mesma. Ela era, ao mesmo tempo, fragilidade e coragem, realidade e ficção, masculino e feminino, dualidade e metamorfose permanente. Ao se procurar em sua própria imagem, Frida se mostrou e se produziu. Sobre a transposição que Frida realizava entre seu corpo dilacerado e sua arte, o escritor Mauricio Ortiz afirma:

³⁶ HERRERA, 2007, p.103.

³⁷ *Ibidem*, p. 103.

“(...) o contexto das pinturas, as páginas de seu diário, [...] são uma metáfora completa do corpo de Frida, uma metonímia de si mesma [...]; um verdadeiro ensaio que lhe permite não só compreender sua dor e seu sofrimento, mas também, e talvez mais importante, assumi-los e por fim encarná-los. Porque a dor e o sofrimento, como o corpo ao qual pertencem e que habitam de maneira tão completa, não se bastam a si mesmos: exigem referentes diversos e, para serem de verdade, têm que ver seu reflexo em algum lugar.”³⁸

Frida Kahlo foi muito além da representação de sua imagem refletida no espelho, porque quando se representava também se recriava. Ao escrever e desenhar em seu *Diário*, a artista atribuiu um corpo simbólico à sua história. Como uma personagem que sentia prazer em se apresentar e se colocar em cena, Frida criou diversas imagens a partir de si mesma, com sua coluna partida, sua perna atrofiada, escondendo-se sob longas saias e usando vestimentas repletas de adornos, protegendo-se, dessa maneira, da dor e do esquecimento.

Frida vestiu-se muitas vezes com roupas masculinas, quando era mais jovem, e alguns anos mais tarde, passou a usar os trajes mexicanos que Diego Rivera tanto gostava: saias volumosas, blusas bordadas, cabelos trançados, mantas, colares e anéis. Quando se vestia com *trajes de tehuana*³⁹, parecia uma personagem exótica e chamava a atenção de todos, principalmente quando andava por outros países, usando muitos adereços no cabelo e acessórios, como os anéis que lhe cobriam os dedos. Assim Herrera a descreve: (...) “Frida conhecia o poder mágico da roupa para substituir seus danos. Em seu diário, ela escreveu que o traje de *tehuana* equivalia ao ‘retrato ausente de uma só pessoa’: ela mesma.”⁴⁰

Mesmo quando estava fisicamente muito debilitada e passava a maior parte do tempo acamada, vestia-se como se fosse sair e, meticulosamente, se adornava todos os dias. Certa vez, ela disse: “Sou obrigada a usar somente saias largas, agora que minha perna enferma está tão feia.”⁴¹

³⁸ ORTIZ, 2010, p. 193.

³⁹ *Trajes de tehuana* eram as blusas bordadas e as saias longas, confeccionadas e usadas pelas mulheres mexicanas da cidade de *Tehuantepec*, no Estado de *Oaxaca*.

⁴⁰ HERRERA, 2007, p. 151.

⁴¹ *Ibidem*, p. 299.

Frida possuía uma personalidade marcante, sendo presença imponente onde quer que fosse, pois seu magnetismo e seu humor extravagante estavam acima de seus atributos ou de suas dificuldades físicas, porque “apresentar-se apesar da representação é o que busca e é sua conquista.”⁴² Pode-se verificar esse traço marcante da sua personalidade e do seu magnetismo no relato do escritor Carlos Fuentes (1996), quando descreve a impressão que guardou da artista, quando a viu, uma única vez, em um concerto, na Cidade do México. Depois de descrever a suntuosidade da decoração *art déco* do auditório do Palácio das Belas-Artes, onde se encontrava, relata:

Quando Kahlo entrou em seu camarote no segundo nível do teatro, toda aquela magnificência e todas aquelas coisas que nos distraíam como que desapareceram. O tilintar daquela suntuosidade de jóias abafou os sons da orquestra, porém algo mais do que um simples ruído forçou-nos a olhar para cima, e assim descobrir a figura que se anunciava com incrível vibração de ritmos metálicos [...]. Frida Kahlo parecia mais uma Cleópatra partida, escondendo seu corpo torturado, sua perna atrofiada, seu pé quebrado, seus espartilhos ortopédicos, sob os espetaculares atavios da camponesa do México [...]. Os laços, as fitas, as saias, as anáguas sussurrantes, as tranças, os toucados lunares abrindo-se sobre a sua face como asas de uma borboleta escura: Frida Kahlo, mostrando-nos tudo aquilo que o sofrimento não fora capaz de emurcheçar, nenhuma rigidez doentia, sua infinita variedade.⁴³

Mais do que para ser vista e admirada, Frida usava as roupas como uma encenação de si mesma, para definir sua identidade e se proteger, simultaneamente. Suas vestimentas eram sua segunda pele e tornavam-se, também, sua linguagem e sua máscara, que ocultavam as dores que lhe desafiavam e que, pouco a pouco, a destruíam. Com o passar do tempo, “a máscara se converteu em rosto”⁴⁴, e sua imagem se transformou, ao mesmo tempo, em realidade e invenção de si mesma.

Frida Kahlo era dotada de uma beleza não convencional e em suas pinturas mostrava sem pudor e sem preconceito, seus pelos faciais bem marcados e suas sobrancelhas grossas e longas, que em algumas telas, pareciam formar as asas de um pássaro. Tinha uma aparência exótica, um olhar fixo e penetrante. Em todos os seus autorretratos, seu olhar era sempre altivo e sério, olhando diretamente para seu

⁴² WESTHELLE, 2008, p. 160.

⁴³ FUENTES, 1996, p. 7 - 8.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 105

espectador — ou para si mesma. Em uma ocasião, em Paris ⁴⁵, Picasso disse a Diego Rivera: “veja esses olhos: nem você nem eu somos capazes de nada assim” ⁴⁶. Esse olhar, a *mirada* de Frida, tornou-se a característica mais marcante em toda sua obra.

Na imagem da página a seguir, onde se vê um autorretrato a óleo que Frida realizou em 1948 (na mesma época em que ela já desenhava no *Diário*), pode ser vista, com clareza, a diferença entre a minuciosidade da técnica com que foi realizada essa pintura e as imagens de algumas páginas do *Diário* que se assemelham a autorretratos.

Em muitas passagens do *Diário*, se percebe a liberdade de representação, em desenhos que surgem desprovidos do realismo e do detalhamento com os quais Frida se retratava em suas telas. Esse é o motivo por que Herrera (2007), afirma que o *Diário* de Frida foi sua obra mais surrealista: “Frida realizou os desenhos do diário com tintas de cores vivas, a lápis e a pastel. Utilizava todos esses materiais de maneira assombrosamente solta, levando-se em conta a meticulosidade com que pintava a óleo.” ⁴⁷

⁴⁵ Frida Kahlo esteve em Paris em janeiro de 1939, para participar da exposição *Mexique*, a convite de André Breton. Nessa ocasião, a artista teve a oportunidade de conhecer os mais importantes artistas parisienses, entre eles, Pablo Picasso.

⁴⁶ HERRERA, 2007, p. 457.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 337.



Nas imagens a seguir, que são alguns exemplos das metáforas visuais que Frida cria de sua própria imagem, nas páginas do *Diário*, somente são possíveis de serem identificadas como autorretratos, devido à sua sobrancelha bem marcada. Nesses desenhos, podem ser vistas faces que aparecem chorando, como rostos que surgem em forma de vasos. Na primeira imagem, com as letras sobrepondo-se ao desenho do rosto, onde se vê o colorido com cores vivas, como vermelho e violeta, Frida escreve: “*No me llores!*” (Não chores por mim!). Na imagem seguinte a essa, está escrito: *Sí, te lloro!* (Choro, sim!).

Segundo o estudo dos símbolos de Chevallier (1999), o vaso “simboliza o tesouro guardado e encerra, sob diversas formas, o elixir da vida: é um reservatório de vida (...)”⁴⁸. Já nas civilizações antigas, inclusive na asteca, alguns tipos de vasos eram utilizados como urnas funerárias que guardavam as cinzas dos mortos, e dessa maneira, também eram considerados sagrados. Como urnas funerárias, esses desenhos transmitem também a dor física, a angústia em face ao aprisionamento do corpo e a uma aproximação da morte.

Na próxima imagem que se segue, se vê um desenho do *Diário*, onde um rosto com a face partida ao meio com traços pretos sugere tensão e dualidade. O fundo colorido da página mostra uma cor predominantemente verde, em contraste com a cor alaranjada da pele do rosto. Os traços que dividem o rosto revelam, ao mesmo tempo, separação e união. Esse desenho remete a uma pintura que Frida realizou em óleo sobre cartão, em 1944. O retrato a óleo, assim também como o desenho do *Diário*, exprimem claramente a aliança que Frida buscava no relacionamento com seu marido, ao representar uma só cabeça, onde uma metade do rosto é a de Diego e, a outra metade, o seu próprio rosto. Sobre o retrato pintado a óleo, KETTENMANN (2006), afirma que “no relacionamento dualista entre marido e mulher, reiterado no sol e na lua, o casal surge como sendo apenas um (...) e simbolizam a união amorosa.”⁴⁹

⁴⁸ CHEVALLIER, 1999, p. 932.

⁴⁹ KETTENMANN, 2006, p. 67.



SAD MELLDRES!



SI TE LLORO



F

K

Madera
3379.

Algumas vezes, Frida usou seu *Diário* como um caderno de esboços, para pinturas que faria mais tarde, em óleo sobre tela. Apesar de serem poucas as imagens que foram transformadas posteriormente em pinturas, podem ser vistos em alguns de seus quadros, detalhes e desenhos que sugerem formas ou composições que foram registradas, anteriormente, no *Diário*.

Um dos desenhos que deram origem a uma pintura é o que se pode ver na página a seguir. Frida escreve no desenho: “1947. Agosto. *El cielo - la tierra - yo y Diego.*” (1947. Agosto. O céu - a terra - eu e Diego.”⁵⁰ Nessa imagem, surgem figuras humanas desenhadas com linhas sobrepostas e com traços pretos marcantes. Cada uma dessas figuras aparece abraçando outra, sendo que a menor figura de todas é Diego, deitado no colo de Frida, como uma criança. Frida, por sua vez, está sentada no colo de uma mulher que simboliza a Terra e o Céu, a maior figura, abraça todos. No fundo, o sol e a lua, completam os elementos primordiais.

Esse desenho do *Diário* (realizado em 1947) sugere o início de uma composição, que, depois, é transportada para a tela, de uma forma mais elaborada. Isso se pode confirmar, comparando o desenho com a figura da página seguinte. Apesar da pintura em tela (1949), apresentar alguns elementos que não figuram no desenho, como por exemplo, o cão *Xólotl*, um dos animais de estimação de Frida, e a vegetação exuberante que surge em volta das figuras, pode-se ver, claramente, a ideia concebida e inspirada, originalmente, no desenho do *Diário*.

⁵⁰ KAHLO, 1996, lâmina 73, p. 241.

1947
Agosto

El cielo
y la tierra





Na próxima página, se vê um desenho que é um dos mais difundidos dessa obra de Frida Kahlo. Essa passagem do *Diário* transmite um profundo desespero, quando Frida desenha seu corpo desintegrando-se. Após a cirurgia, ela se sentiu desmoralizada, porque, como afirma Herrera (2007): “A amputação de sua perna ofendeu terrivelmente a sensibilidade estética de Frida. No nível mais profundo de seu ser, seu sentido de integridade e de respeito a si mesma estava relacionado com sua vaidade, da qual se sentiu arrancada.”⁵¹ Em uma cena que impressiona, Frida se retrata presa ao alto de uma coluna, com o corpo tombado, parecendo cair. Aparece sem a perna direita, vestida com uma saia de *tehunana* e com os cabelos presos. Uma cabeça, uma mão e um olho parecem desabar da figura e todo o seu corpo parece desmoronar, conforme Frida escreve no alto do desenho: “*Yo soy la desintegración...*” (Eu sou a desintegração...) ⁵². Ao lado desse desenho, no centro dessas duas páginas, se vê a figura de um Minotauro. Influenciada pela arte de Picasso, Frida se apropria dessa imagem e recodifica-a, representando-a com corpo de mulher. Essa transformação da força masculina do Minotauro mesclada aos atributos femininos põe em relevo uma androgenia que se vê em várias obras de Frida Kahlo. Mais do que uma mistura dos gêneros masculino e feminino, a artista estabelece uma ligação com as características andrógenas dos deuses pré-colombianos, antagonismo presente também na fusão dos retratos duplos de Diego e Frida; na recorrente referência dos símbolos *yin-yang* do taoísmo; e na repetida representação, em suas obras, do sol e da lua, da noite e do dia.

Em seus desenhos, a artista busca resgatar a imagem de seu corpo, para que esse corpo, tendo consciência de si mesmo, possa ser visto e desejado. Ao longo de sua vida, Frida construiu uma imagem para “representar um papel preciso e inconfundível no drama de viver.”⁵³, mesmo que essa imagem tenha a aparência de um corpo partido e privado de liberdade. Essa evocação de sua própria imagem é o meio pelo qual a artista confere o tema da corporeidade à sua escritura, no *Diário*.

⁵¹ HERRERA, 2007, p. 522.

⁵² KAHLO, 1996, lâmina 41, p. 225.

⁵³ FLORES, 2010, p. 132.



Yo soy la
DESINTEGRACIÓN

2. Um pássaro ferido

Frida ri às gargalhadas e pinta esplêndidas telas desde o dia em que foi condenada à dor incessante. A primeira dor ocorreu lá longe, na infância, quando seus pais a disfarçaram de anjo e ela quis voar com asas de palha⁵⁴; mas a dor de nunca acabar chegou num acidente de rua, quando um ferro de bonde cravou-se de um lado a outro em seu corpo, como uma lança, e triturou seus ossos. Desde então ela é uma dor que sobrevive. Foi operada, em vão, muitas vezes; e na cama de hospital começou a pintar seus autorretratos, que são desesperadas homenagens à vida que lhe sobra.⁵⁵

Frida Kahlo se assemelhava a um pássaro ferido. Ferida, criou em seus desenhos asas imaginárias que a transportavam para um mundo onde fosse possível viver, apesar de suas infinitas dores. No *Diário*, desenhou imagens oníricas, símbolos alados, anjos e aves, descreveu seus voos imaginários, desenhou autorretratos com asas, dinamizando seus momentos de criatividade e de sofrimento. Segundo Chevalier, “as asas exprimirão geralmente uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana”.⁵⁶ Para Frida, as asas são símbolos de libertação, de alívio do peso de seu corpo ferido, em busca da transmutação de sua condição de enferma, de desmaterialização e libertação espiritual. No decorrer do *Diário*, a artista representa várias figuras humanas com asas, em desenhos híbridos.

Muito antes do acidente que sofrera em 1925, na vida de Frida não faltaram motivos para que ela cultivasse uma obsessão em desenhar asas, pois, desde cedo, seus problemas de saúde se relacionavam com a dificuldade para andar. Tendo contraído poliomielite aos seis anos, quando era uma criança ativa, foi submetida a um tratamento médico longo e intensivo, contando com a dedicação de seu pai, Guillermo Kahlo, que sempre foi presença positiva e marcante em sua vida. Após esse trauma, Frida superou a doença voltando a andar alguns meses depois, praticando inclusive várias modalidades de esportes, mas as sequelas da poliomielite fizeram com que sua perna direita ficasse mais curta e mais fina do que a outra.

⁵⁴ Sobre esse primeiro acidente – uma queda, quando era criança – Frida pintou uma tela que intitulou: “*Piden aeroplanos y sólo les dan alas de petate*”. Nessa tela, ela retratou uma criança (ela mesma) com asas de palha e um avião de brinquedo nas mãos. (HERRERA, 2007, p. 138, 280).

⁵⁵ GALEANO, 2010, p. 121.

⁵⁶ CHEVALIER, 1999, p. 90.

Humilhada por outras crianças, que zombavam dela, chamando-a de “*Frida pata de palo*” (Frida perna de pau), tornou-se uma menina solitária e obcecada por sua aparência⁵⁷. Como relata Carlos Fuentes (2006):

Uma criança alegre e brincalhona, atacada pela pólio e atenazada pelo peculiar pendor mexicano para a malícia, para ridicularizar o outro, especialmente o enfermo, o imperfeito [...] Aqueles gritos de zombaria com que a recebiam no pátio do recreio devem tê-la acompanhado pela vida inteira. Não conseguiram derrotá-la.⁵⁸

Todo o esforço que Frida realizou, quando criança, para levar uma vida normal, após contrair poliomielite, foi prejudicado, alguns anos depois, em decorrência do acidente de ônibus que sofreu (quando contava com 19 anos) e que transformou toda a sua vida, levando-a a uma luta constante contra sua decadência física. Um ano após esse acidente, ainda acamada, Frida escreveu em uma das cartas que enviou ao seu namorado, na época, o estudante Alejandro Gómez Arias:

Por que você estuda tanto? Que segredo está procurando? A vida logo o revelará a você. [...] Se você soubesse como é terrível obter o conhecimento de repente – como um relâmpago iluminando a Terra! Agora, vivo em um planeta dolorido, transparente como gelo. É como se houvesse aprendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. (...) ⁵⁹

A sensação que tomou conta de Frida era de impotência e desespero por ficar privada da liberdade que tinha antes, porque, mesmo que não houvesse perdido toda a capacidade de se locomover, suas dores a limitavam e a lembravam, sempre, de que seu corpo nunca mais seria o mesmo. Nos anos que se seguiram ao acidente, Frida se submeteu a 32 cirurgias, a maioria delas, na coluna vertebral e no pé direito. Entre recaídas e melhoras de saúde, se mantinha sempre em constante uso de coletes ortopédicos e sob medicação de analgésicos e de drogas muito fortes. Cerca de um ano antes de sua morte, em 1953, foi necessário amputar sua perna direita, na altura

⁵⁷ Durante sua adolescência, Frida Kahlo, muitas vezes, vestia-se com roupas de homem, com calças e coletes que, ao mesmo tempo em que lhe davam um ar independente, escondiam-lhe as pernas. Depois que se casou com Diego Rivera, passou a usar, com frequência, roupas típicas mexicanas, saias longas que, ao mesmo tempo em que ocultavam sua deficiência física, eram trajes que agradavam muito a Diego. (KETTENMANN, 2006, p. 26).

⁵⁸ FUENTES, 2006, p. 10.

⁵⁹ KAHLO, 1999, p. 27. Carta a Alejandro Gómez Arias, c. setembro de 1926.

do joelho, devido a uma gangrena. Esse último ano de sua vida, entre 1953 e 1954, foi o mais difícil e perturbador para ela, que muitas vezes entrou em desespero, conforme escreveu e desenhou em várias páginas de seu *Diário*, como pode ser verificado nas duas próximas imagens. Em uma dessas passagens Frida escreveu: “11 de fevereiro de 1954. Há seis meses amputaram-me a perna. Torturaram-me séculos e em alguns momentos quase enlouqueci [...] nunca sofri tanto na vida (...).”⁶⁰ E apesar de seu desespero, ela escreve, no mês seguinte: “Já estamos em março 21. Primavera. Consegui muito. Confiança para andar, confiança para pintar. Amo Diego mais do que a mim mesma. Minha vontade é forte. Minha vontade permanece (...).”⁶¹

Após essa última cirurgia, o humor de Frida variava com frequência, entre dias de longo silêncio, depressão e acessos de raiva. Suas crises emocionais, nessa época, estavam ligadas também ao crescente uso de drogas e álcool. Cerca de três meses depois da cirurgia, Frida passou a usar a perna artificial, que a contrariava bastante no início de sua reabilitação, e aos poucos, voltou a pintar. Entre os últimos desenhos do *Diário*, a artista se retratou nua, de corpo inteiro, com um tipo de bota colorida, no lugar da perna amputada. Mayayo (2008) descreve a semelhança desse autorretrato de Frida com a deusa hindu *Parvati*⁶², esposa do deus *Shiva*:

A artista representa a si mesma com as pernas abertas e as mãos levantadas na postura características dos oradores; uma linha atravessa sua perna esquerda, na altura em que esta foi amputada. Os seios redondos e protuberantes da figura, infrequentes nos autorretratos de Frida, evocam os seios abundantes e perfeitamente contornados que a tradição atribui a *Parvati*. Com traço vacilante, a artista escreveu na parte superior do desenho a frase “com meu amor a meu menino Diego”; abaixo pode se ler a palavra “amputar” e à direita do desenho, mal escrito, o nome “*Parvati*”.⁶³

A semelhança do desenho de Frida à imagem da deusa hindu remete mais uma vez à questão da androgenia que Frida tanto utiliza em sua obra, pois *Parvati* e *Shiva* representam, ao mesmo tempo, a força masculina e feminina da criação.

⁶⁰ KAHLO, 1996, lâmina 144, p. 278.

⁶¹ *Ibidem*, lâmina 145, p. 278.

⁶² “*Parvati*, na mitologia hindu, é a deusa da Terra, filha do Himalaia, a esposa do deus Shiva, e ao mesmo tempo, a divindade feminina que personifica a energia e o poder daquele deus.” (LAMAS, 1991, p. 274).

⁶³ MAYAYO, 2008, p. 174, 175.

11 de Febrero de 1954.

Me anticiparon la firma
Rosa 6 meses.

Se me han hecho
siglos de tortura
en momentos crisis

la pasión. Signo
ganancia de
Diego es que me
por me vanidos de
es que le pueda
faltó. El todo ha
dicho y yo de ese para
nunca en la vida he su-
frido más
Esperare un tiempo.

Estamos ya en Mango
Primavera 28.

H= Logrado mucho.

Seguridad al ^{canon} caminar

Seguridad al ^{dejar} pintar.

Año a Diego más

que a mi misma. ^{si} sido

mi voluntad ^{de} a grande

mi voluntad permanece.

Gracias al año ^{de} alog-

nifico de Diego.

Del trabajo ^{de} alogado

de inteligente del

Dr. ^{de} alogado. Al intento.

tan honesto y caritativo,

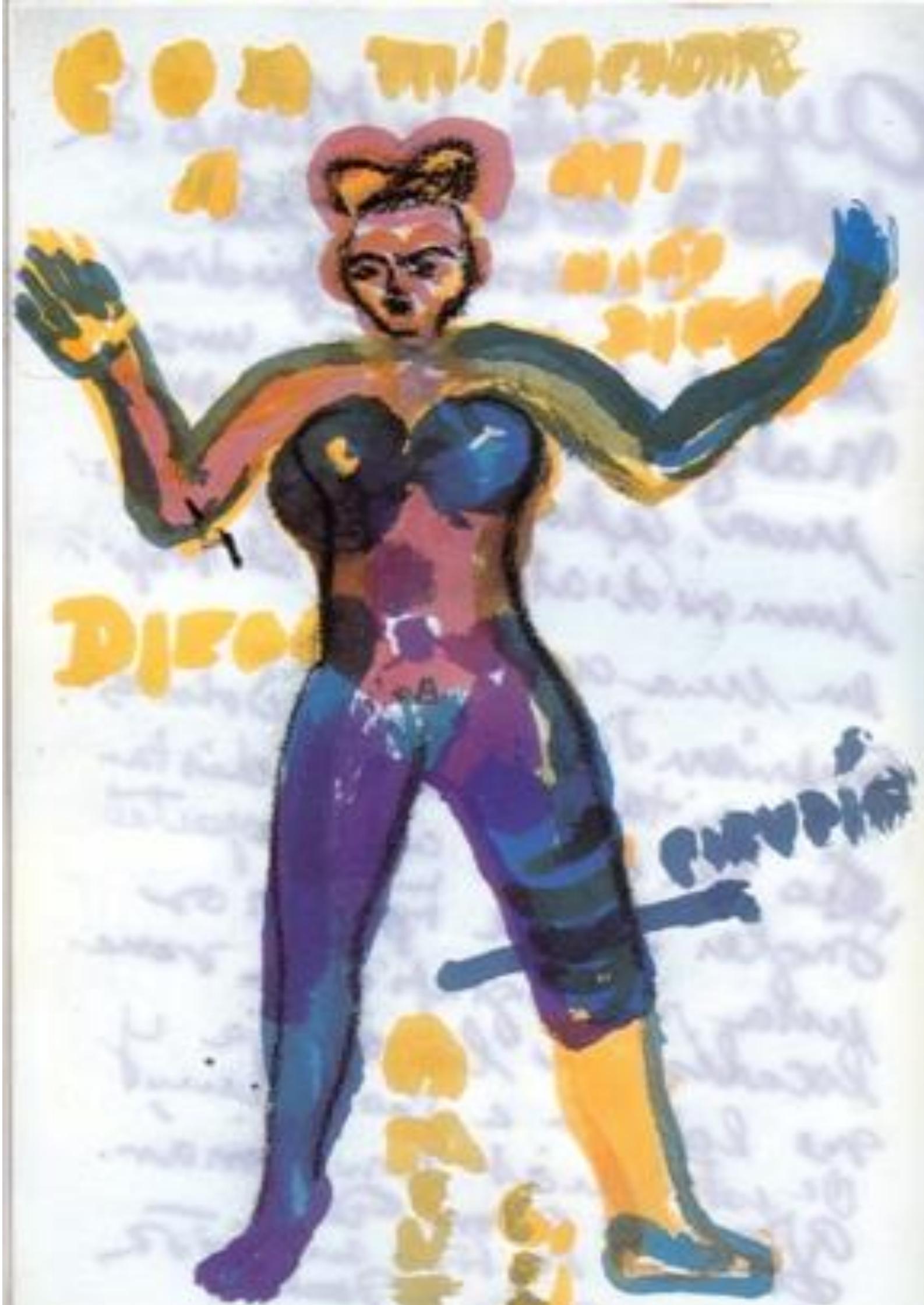
del Dr. ^{de} alogado ^{de} alogado

y al ^{de} alogado ^{de} alogado

toda mi vida ^{de} alogado

Gusker y al Dr

Eloesser.



Os personagens alados que surgem no *Diário* são imagens fortes e poéticas que transmitem o impulso da “imaginação dinâmica” ⁶⁴, como se refere Gaston Bachelard às imagens advindas do onírico. As imagens a seguir traduzem os sentimentos presentes no imaginário de Frida, quando ela desenhou asas em várias passagens do *Diário*, em busca de transcender a si mesma, apesar das limitações de seu corpo ferido.

Um exemplo desses personagens alados pode-se ver, a seguir, no desenho que é um autorretrato de Frida, com suas sobrancelhas cerradas e a cabeça levemente inclinada, como quem observa aquele que a observa. As asas lhe acompanham, riscadas ao meio, cada uma delas, como se estivessem quebradas. Dos ombros para baixo, surge, cobrindo todo o restante de seu corpo, um manto verde que poderia representar o manto de plumas verdes e reluzentes de *Quetzalcóatl*⁶⁵, o deus *Serpente Emplumada*. Um manto cravejado de alfinetes, com as palavras: *Te vas? No. Alas rotas.* (Você vai? Não. Asas quebradas.) Esse desenho poderia, de certa forma, remeter à imagem (tradicionalmente conhecida pela história), do deus asteca *Quetzalcóatl*, com suas penas verdes e longas, indo até aos pés, como as plumas do pássaro *quetzal*, que deu origem ao seu nome. Nesse autorretrato, Frida, ou o pássaro-deus, não poderia fugir, porque aparece com as asas quebradas e com alfinetes que as prendem.

Na imagem que se segue, uma figura feminina, alada e grávida, com penas no lugar das pernas, parece flutuar em meio a uma nuvem de espermatozóides. Uma série de saias paira sobre essa figura com asas - Frida escreveu no desenho, se perguntando, como se ela mesma não entendesse: “gente? saias?” ⁶⁶. Ou seriam pequenos anjos enfileirados com suas longas vestes? A gravidez e a impossibilidade de gerar um filho, devido aos seus problemas de saúde, é outro tema recorrente nos desenhos de Frida Kahlo. Algumas das figuras imaginárias e aladas, que surgem no *Diário*, apresentam feições femininas e parecem estar grávidas.

⁶⁴ BACHELARD, 2001, p. 40.

⁶⁵ *Quetzalcóatl* representa uma divindade das culturas da Mesoamérica. É considerada como a principal do panteão dessa cultura pré-hispânica. O nome *Quetzalcóatl* é composto de duas palavras de origem nahuatl: *quetzal*, que é uma ave de formosa plumagem que habita a selva centroamericana, e, *cóatl*, "serpente". (cf. WILLIS, 2007, p. 240).

⁶⁶ KAHLO, 1996, lâmina 67, p. 238.

Te vas? No.



ALAS ROTAS



El "clásico" amor...
(sin fechas)



plamente
con espermato



A representação que Frida fez de seu corpo (no próximo desenho), transita entre o indizível e o terrível. No corpo nu, sem cabeça, com asas no lugar dos braços, se vê a coluna aberta e destacada, com um cinto que a prende. No lugar de uma das pernas, aparece um tronco espiralado, sem os pés, subindo até o quadril. Frida escreve, no desenho, como se fosse uma legenda, que as pernas são o “apoio número 1”, e “apoio número dois”. Uma pomba está pousada no lugar onde deveria estar a cabeça. E logo abaixo, está escrito: “Se enganou a pomba. Se enganava...”⁶⁷

O próximo desenho não é menos contundente que outros do *Diário*. O fundo da página foi todo pintado com manchas vermelhas, e a imagem, em seu conjunto, lembra mais um cenário de guerra. Sob um pedestal, como se fossem uma escultura, Frida representa seus dois pés, o direito sobre o esquerdo, com a pele em tom amarelado. Galhos com espinhos saem de dentro da perna direita, que foi amputada, e abaixo do desenho Frida escreve: “Pés, para que os quero se tenho asas para voar. 1953”⁶⁸. São os imprevisíveis estados de ânimo da artista que se revelam em seus desenhos finais do *Diário*. Segundo Chevalier (1999), a perna simboliza os contatos sociais, permite as aproximações e diminui as distâncias. No que se refere a uma perna amputada, que aparece sempre como desqualificação, esse autor diz que “ao contrário da ordem humana ou diurna, a ordem oculta [...], transcendental é, por princípio, una e se apoia sobre um vértice, como a dançarina ou a pirâmide invertida”⁶⁹. Essa seria outra maneira de perceber a amputação, quando um único apoio exerce uma força positiva e contrária a uma debilidade, ressaltando, dessa forma, o equilíbrio interior.

Na imagem seguinte, onde aparecem escritas repetidas vezes a palavra *sueño*, uma mulher nua, de corpo inteiro, surge com longas asas no lugar dos braços. A cabeça parece um pouco inclinada, olhando para baixo. As cores amarela e verde são vivas, dividindo a imagem em dois lados. A figura paira sobre um fundo cheio de círculos e as palavras repetidas: “Sonho, sonho, sonho, sonho... vou morrer de sonhos”⁷⁰.

⁶⁷ KAHLO, 1996, lâmina 141, p. 277.

⁶⁸ *Ibidem*, lâmina 134, p. 274.

⁶⁹ CHEVALIER, 1999, p. 628, 710.

⁷⁰ KAHLO, 1996, lâmina 92, p. 250.



apoyo
numero 1.

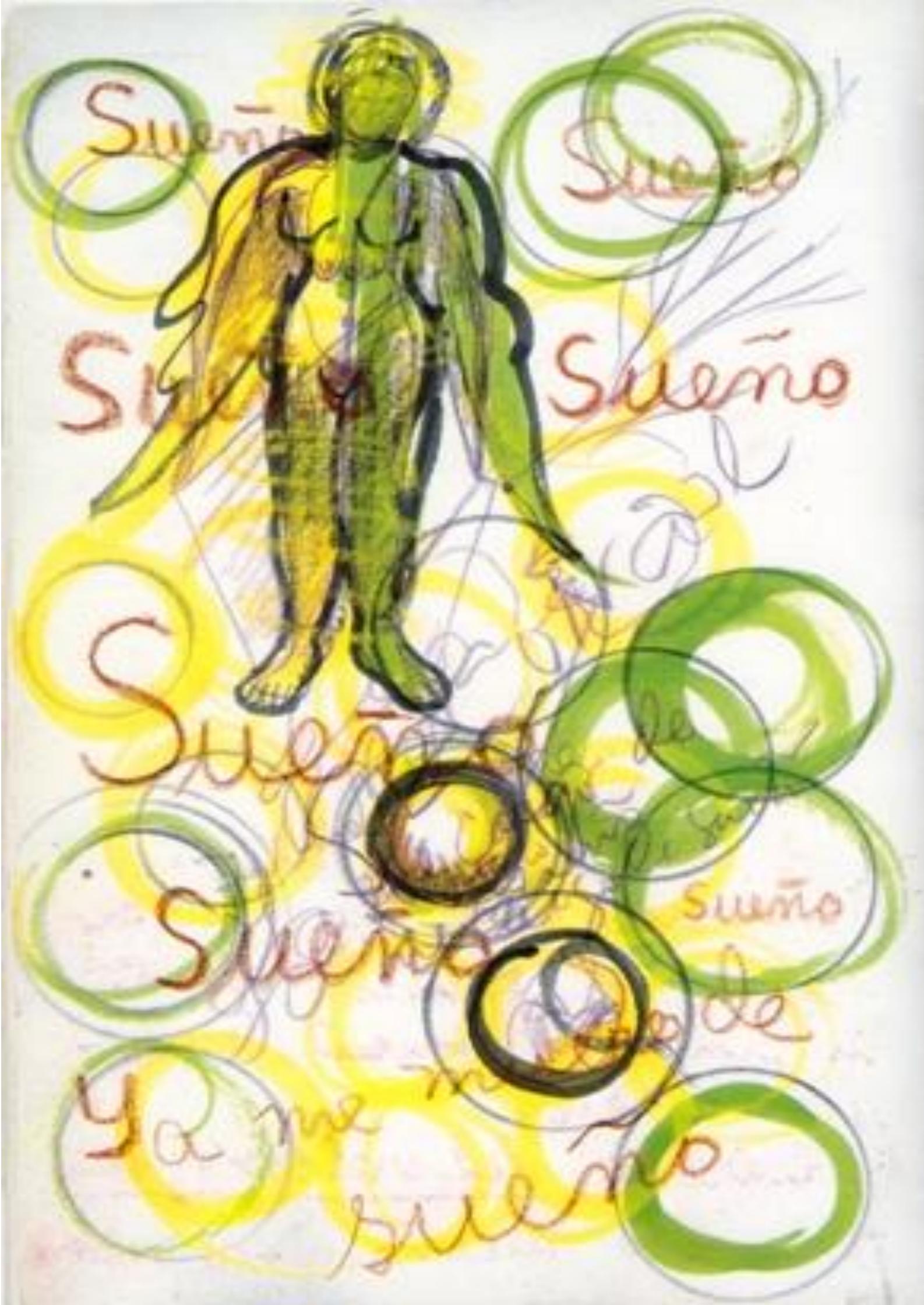
Apoyo
numero dos. 2

Se equivocó la paloma.



Pies para qué los quiero
Si tengo alas pa' volar.

1953.



3. Reflexos de uma herança cultural

Na busca de uma compreensão da existência do mundo e de seu significado, da origem e da finalidade da vida, as sociedades primitivas criaram os mitos de origem, deuses e rituais que conferissem significados aos acontecimentos do cotidiano e às relações entre matéria e espírito. Segundo Eliade, “O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...], conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial (...).”⁷¹ Nas imagens que narram histórias e que habitam as páginas do *Diário*, entre desenhos e manuscritos da artista, os mitos dos antigos povos estão evidentes. Essa influência se revela nos símbolos advindos de sua cultura mestiça e de seus antepassados, nas imagens de deuses, de mitos e da história de seus ancestrais.

Não há como apagar totalmente os vestígios de uma antiga civilização que, mesmo em grande parte dizimada, persiste sob os símbolos e os arquétipos de um passado que volta, simbolicamente, porque “o tempo é cíclico”, como afirma Octavio Paz:

A data que retorna é na verdade uma volta do tempo anterior, uma imersão num passado que é, simultaneamente, o de cada um e o do grupo. A roda do tempo, ao girar, permite à sociedade a recuperação das estruturas psíquicas sepultadas ou reprimidas para reintegrá-las num presente que é também um passado. Não é apenas o regresso dos antigos e da Antigüidade: é a possibilidade que cada indivíduo tem de recobrar sua porção viva de passado.⁷²

No *Diário* de Frida Kahlo, distingue-se, claramente, a ressonância de uma herança cultural, quando a artista transforma o imaginário deixado pelos povos antigos e seus mitos, usando uma linguagem visual carregada de símbolos. Frida transformou seus conhecimentos em narrativas visuais que “colocam o espectador diante de imagens portadoras do estranhamento onírico ou, então, de imagens comprometidas com iconografias ameríndias difíceis, frequentemente, de ser identificadas.”⁷³ No entanto, a artista possuía plena consciência do significado de

⁷¹ ELIADE, 2007, p. 22.

⁷² PAZ, 1979, p. 18.

⁷³ CAÑIZAL, 1998, p. 29.

suas pinturas, além de um conhecimento abrangente sobre a mitologia dos povos antigos e sobre os símbolos que ela representava no conjunto de sua obra.

Gostaria aqui, de destacar a importância de um quadro que Frida pintou em 1945, devido à repetição de determinados elementos desse quadro em alguns desenhos do *Diário*, especialmente nas representações (conhecidas pela história) dos faraós egípcios Akenaton e Nefertiti. Nessa tela, intitulada *Moisés*⁷⁴, ou o *Núcleo da Criação* (imagem da próxima página), a artista pintou uma profusão de imagens e de símbolos extremamente complexa, com personagens revolucionários e religiosos, deuses e heróis de diferentes épocas e regiões, representando-os em detalhes minuciosos. Com eminentes traços de religiosidade, imagens da cultura pré-colombiana, da arte popular mexicana, a pintura transmite também mensagens que se originam de diferentes culturas, povos e religiões. Em uma de suas declarações sobre o quadro *Moisés* (quando falou a um grupo de pessoas sobre a premiada tela), Frida disse: “O que eu queria expressar com a máxima intensidade e clareza era que a razão por que as pessoas precisam inventar ou imaginar heróis e deuses é puro medo... medo da vida e medo da morte.”⁷⁵

Segundo Herrera (2006), Frida declarou: “pintei o sol como centro de todas as religiões, o primeiro deus e o criador e reproduzidor de vida”.⁷⁶ E sobre os faraós, a artista explica: “(...) à direita, se vê Amenhotep, chamado Akenaton, jovem faraó da dinastia egípcia [...] e à esquerda a maravilhosa Nefertiti, esposa de Akenaton. Imagino que além de extraordinariamente bela [...] tenha sido uma colaboradora inteligentíssima de seu marido.”⁷⁷ Nessa declaração e na representação de várias personagens femininas na tela, é clara a importância que Frida atribuiu à figura da mulher como responsável pela evolução da história dos povos e das religiões. Nas três imagens que seguem a essa, Frida desenhou, em seu *Diário*, a sua versão para faraós egípcios Akenaton, Nefertiti com os filhos (fictícios, que nasceram dessa união), em uma narrativa que transmite certa dose de humor.

⁷⁴ O quadro *Moisés* (1945), recebeu o segundo prêmio na exposição de arte anual, no *Palacio de Bellas Artes*, no México. Ao ler o livro de Freud: *Moisés, o Homem e a Religião Monoteísta*, Frida pintou o quadro como uma reinterpretação de sua leitura do livro.

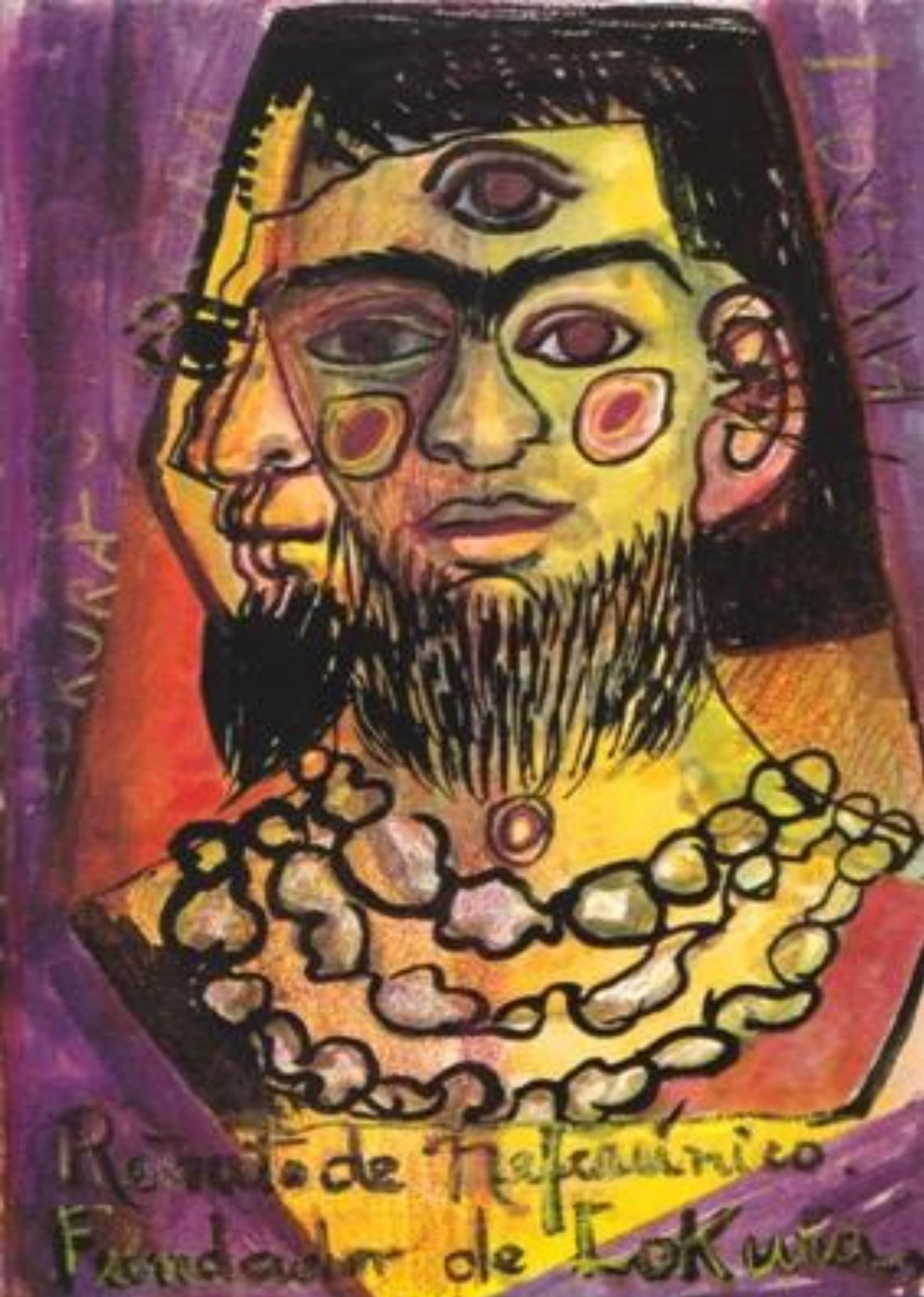
⁷⁵ KAHLO, 1999, p. 121.

⁷⁶ HERRERA, 2007, p. 415.

⁷⁷ KAHLO, 1999, p. 123.



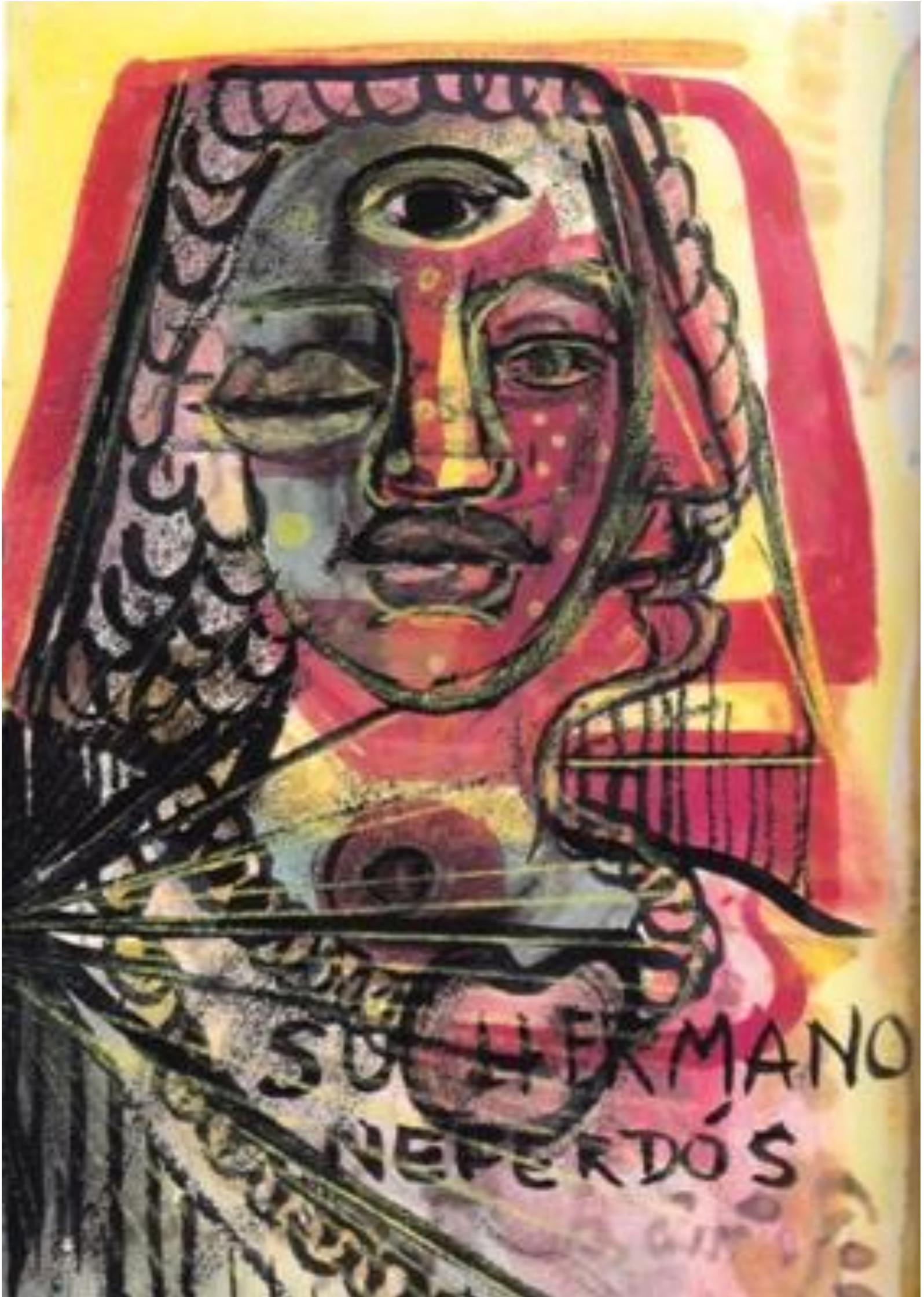




KURAF

KURAF

Remo de Nafanmico
Fundador de Lokwita



SULLERMANO

WEPERDÓŠ

O desenho da página seguinte demonstra o conhecimento que Frida possuía da mitologia asteca e da filosofia oriental. Nessa página se percebe, claramente, a imagem do andrógino como a união ideal dos contrários. A figura central e maior, que aparece nesse desenho, revela traços do imaginário pré-colombiano, como relata Mayayo:

Presente em várias culturas desde a olmeca até a civilização teotihuacana, o rosto dividido é considerado por muitos estudiosos como uma manifestação do dualismo característico do pensamento mexicano. Muitas vezes as máscaras gêmeas pré-colombianas tem três olhos, sendo o olho central compartilhado por ambos.⁷⁸

Nesse desenho, uma cabeça com duas faces parece encerrar o princípio básico da dualidade, com os elementos femininos e masculinos unidos em uma mesma face. Devido à marca das sobrancelhas, a parte do rosto que olha para frente apresenta características de um autorretrato, e a outra parte do rosto, que olha para o lado, se assemelha à fisionomia de Diego Rivera. Essas duas faces, de frente e de perfil, formando um único ser, são o ponto principal dessa página, onde a ideia de duplicidade é reforçada com o símbolo chinês do *yin-yang*. Esse símbolo representa as forças contrárias e complementares, feminino e masculino, a expressão do dualismo universal. Segundo Mayayo, “a imagem de um mundo regido pelo princípio da dualidade complementar não é apenas um dos pilares da cosmologia asteca, mas também um elemento central das filosofias budista e hinduísta”⁷⁹. Filosofias essas, que Frida representou por meio de símbolos, diversas vezes em suas obras, tanto nas pinturas como no *Diário*.

No restante desse desenho, há vários rostos menores, soltos no fundo da página, e um outro rosto, cravado de alfinetes, surge na testa da figura maior, enquanto outros aparecem flutuando ao redor, com os olhos fechados. Pequenas figuras pairam nesse espaço: personagens híbridas, uma ave com face humana e seios – semelhante à figura de uma esfinge alada, e figuras estranhas que remetem a aves com feições humanas. Uma mancha preta, no centro do desenho, tem os nomes marcados: *Diego e Frida*.

⁷⁸ MAYAYO, 2008, p. 246.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 170.



A imagem em página dupla, a seguir, apresenta um desenho do *Diário*, no qual Frida escreve acima: “Mundo real” e “Dança ao sol”⁸⁰. Como em outras partes do *Diário*, se vê a repetição das figuras híbridas que se assemelham a aves, onde podem ser vistos animais e seres imaginários, cães, figuras semelhantes às representações de deuses mitológicos, figuras humanas com cabeças de animais, um animal no centro da página, que se assemelha a uma lagarta ou a uma borboleta. Todos esses elementos estão sob uma paisagem solar, em cores fortes, e parecem participar de uma celebração, remetendo, dessa maneira, aos rituais dos povos astecas.

Em muitas passagens do *Diário*, pode-se perceber que alguns desenhos surgiram de manchas de tinta, jogadas aleatoriamente sobre o papel e duplicadas na página lateral, ao fechar as páginas. A partir dessas manchas que se espalharam sobre o papel, a artista criou imagens diversas. Um exemplo desse procedimento pode ser visto no desenho intitulado “O horrendo *Olhossauro* primitivo”. No encontro entre as duas páginas, a figura de um animal e de uma mulher, com feições deformadas, surgem da mesma mancha, e cada uma dessas figuras vai a direções contrárias. Círculos sobrevoam o alto da página, onde Frida escreveu abaixo: “Ele assombrou-se quando viu as estrelas-sóis e o mundo vivo-morto e o estar na sombra”.⁸¹ De maneira geral, as legendas que acompanham os desenhos, em todo o *Diário*, não tem a função de explicar seus significados e os comentários que a artista escreveu junto aos desenhos, resultaram tão imprevisíveis quanto a própria criação das imagens. Dessa maneira, o elemento surpresa no *Diário* se percebe tanto os desenhos como nos escritos, em um processo de criação espontânea e não planejada.

Como pode ser verificado nas imagens apresentadas aqui, Frida Kahlo transmitiu em sua obra a herança cultural mexicana, alentada pelo espírito nacionalista próprio da pós-Revolução, em busca da valorização do gênero popular. Sua comunhão com o México e com seu povo, unida à sua própria realidade de vida e ao seu universo interior, são temas constantes nas páginas de seu *Diário*.

⁸⁰ KAHLO, 1996, lâminas 34, 35, p. 223.

⁸¹ *Ibidem*, lâminas 64, 65, p. 237.

danza al sol.



El horrendo

"Ojosaurio"

el definitivo



Arriba
Antiguo. y
se quedo muerto
para incubar
las cruecias.

Mira hacia arriba..

y no tiene nombre.

Le pondremos uno:
EL HORRENDO OJOSAURIO!

Uma das influências da cultura mexicana que sobressai nos desenhos de Frida é a representação de esqueletos, tema que foi muito difundido pelo artista mexicano José Guadalupe Posada⁸², em seus desenhos e gravuras satíricas. Em um dos desenhos do *Diário*, Frida Kahlo representou divertidas caveiras, uma delas vestida com saia de *tehuana*, com as palavras: “Caveiras em atitude festiva”⁸³. No centro do desenho, paira uma ave. Essa página remete a uma frase escrita por Frida, em uma das cartas que enviou ao seu médico, em 1941: “(...) não vale a pena ir-se deste mundo sem haver dado um pouco de gosto à vida...”⁸⁴

Sobre a relação do povo mexicano com a morte, Octavio Paz diz:

O mexicano freqüenta [a morte], zomba dela, acaricia-a, dorme com ela, a festeja, é um de seus brinquedos favoritos e seu amor mais permanente. É certo que em sua atitude há tanto medo como nos outros, mas ao menos não se esconde nem a esconde, a contempla cara a cara com impaciência, desdém ou ironia. [...] Nossas canções, refrãos, festas populares, manifestam de uma maneira inequívoca que a morte não nos assusta porque “a vida nos curou do espanto”. [...] E é natural que assim ocorra: vida e morte são inseparáveis e cada vez que a primeira perde o sentido, a segunda se torna intrascendente.⁸⁵

Na vida de Frida Kahlo, as fronteiras entre a vida e a morte eram sutis e imprecisas, se é que existiram. Em suas palavras e desenhos, transparecem em seu *Diário* a permanência de uma vida. No último desenho que segue, em página dupla, a artista desenha, (desenho que se refere à última página do *Diário*), um anjo entre lágrimas e cores suaves, como se fosse uma despedida.

Refletindo sobre essas últimas imagens, Frida parecia ter razão, quando dizia que “pensavam que eu era surrealista, porém, estavam enganados. Nunca pintei sonhos. Pinte minha própria realidade.”⁸⁶

⁸² José Guadalupe Posada (1852-1913), caricaturista político, foi considerado o artista do povo mexicano, famoso por suas gravuras sobre a morte e suas interpretações da vida cotidiana por meio de caveiras atuando como gente comum. (Fonte: Wikipédia).

⁸³ KAHLO, 1996, lâmina 116, p. 262.

⁸⁴ HERRERA, 2007, p. 387.

⁸⁵ PAZ, 2008, p. 193, 194.

⁸⁶ HERRERA, 2007, p. 339.

MUERTOS

EN

RELAJO.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

Folheio a obra de Frida Kahlo, o *Diário*, como se fosse pela primeira vez, e continuo me surpreendendo com suas imagens e palavras, como se estivesse vendo cada uma das páginas, sempre, como se a olhasse pela primeira vez. Reflito sobre as imagens fantásticas do *Diário de Frida Kahlo* e, a partir de minha leitura e de minha contemplação, volto meu pensamento em busca das palavras que aquelas imagens encerram, visto que as imagens “encarnam na arte só para desencarnar no ato da leitura ou da contemplação”⁸⁷.

Durante a pesquisa, entre contemplação e leitura, fui remetida à diversidade do imaginário da artista e à amplitude de seus conhecimentos, de suas origens culturais, ameríndias, do passado asteca de seu povo, do legado da cultura do período colonial mexicano e de seus ideais políticos. Todos esses elementos se transfiguram, em seu *Diário*, como um mosaico de pensamentos transportados para o papel. Assim encontrei os alicerces principais dessa obra, que são a escrita íntima de Frida, entre seus textos autobiográficos, poemas e cartas, e seu fantástico imaginário, que ela transportou, por meio de seus desenhos e escritos, para as páginas do *Diário*.

Finalmente, como um corpo simbólico, o *Diário* de Frida sobreviveu além de sua criadora - como toda obra de arte verdadeira – e, mesmo que não tivesse sido publicado após sua morte, ainda assim ele se tornaria um vestígio, um corpo – como obra - que representa sua vida desde quando essa não fala mais por si mesma. Da mesma maneira que a “garrafa lançada ao mar”⁸⁸, assim pode ser compreendido o *Diário de Frida Kahlo*: como seu porta-voz e sua testemunha.

Ao pensar sobre todo o percurso que realizei durante a pesquisa, concluo que, o mais relevante, foi confirmar a transmutação de uma vida – escrita e pintada – em arte.

⁸⁷ PAZ, 1979, p. 19.

⁸⁸ LEJEUNE 2008, p. 262.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *O ar e os sonhos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha *et al.*. 4. ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *Frida Kahlo entre as flores de Xochiquétzal*. São Paulo: USP, *Revista Comunicação e Educação*, São Paulo, USP, v. 12, p. 24-34, maio/ago 1998.
- CARROLL, LEWIS. *Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho*. Ilustrações de Helen Oxenbury. Tradução de Maria Luiza Newlands Silveira e Marcos Maffei. São Paulo: Moderna, 2010.
- CEIA, Carlos (Ed. e Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>>. Acesso em: 15 set. 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 14. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- EGGERT, Edla (Org.). *ReLeituras de Frida Kahlo: por uma ética estética da diversidade machucada*. Santa Cruz do Sul, RS: EDUNISC, 2008.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Mito e realidade*. Tradução de Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FLORES, González, 2010. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz *et al.*. (Org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. Tradução de Gênese Andrade e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.
- FUENTES, Carlos. Introdução. In: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Tradução de Mário Pontes. 2. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 7-24.
- GALEANO, Eduardo. *O século do vento*. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre, RS: LP&M, 2010. (Memória do Fogo, v. 3).

GRONEMANN, Claudia. Escenificaciones híbridas: la escritura transmedial y transcultural en el Diario de Frida Kahlo. In: PERASSI, Emilia; REGAZZONI, Susanna (Coord.). *Mujeres en el umbral: de la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla, España: Editorial Renacimiento, 2006. p. 65-79.

HELLMAN, Lillian. *Pentimento*. Tradução de Elsa Martins. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HERRERA, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Barcelona: Editorial Planeta, 2007.

KAHLO, Frida. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Compilação de Martha Zamora, tradução Vera Ribeiro. 4. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Tradução de Mário Pontes. 2. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Tradução de Luiz Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo: 1907 - 1954. Dor e Paixão*. Edição em exclusivo para Paisagem. Madrid: Taschen, 2006.

LAMAS, Maria. *Mitologia Geral. O mundo dos deuses e dos heróis*. vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

LE CLÉZIO, J. M. G. *Diego e Frida*. Tradução de Vera Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOWE, Sarah M. Ensaio. In: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Tradução de Mário Pontes. 2. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p.25-29.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e de ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauck. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *À mesa com o chapeleiro maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAYAYO, Patrícia. *Frida Kahlo: contra el mito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

MONASTERIO, Pablo Ortiz et al.. (Org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. Tradução de Gênese Andrade e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel. *Imagens do Inferno - Lugares da Memória, palavras de Dante*. Orientador: Milton José de Almeida. 2000. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2000.

ORTIZ, Mauricio. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz *et al.*. (Org.). *Frida Kahlo: suas fotos*. Tradução de Gênese Andrade e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 14. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

PAZ, Octavio. *Conjunções e Disjunções*. Tradução de Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1979.

_____. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Obras Completas I. La Casa de la presencia: Poesia e historia*. Barcelona: Edición del Autor, Galáxia Gutemberg, 1999.

PERASSI, Emilia; REGAZZONI, Susanna (Coord.). *Mujeres en el umbral: de la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla, España: Editorial Renacimiento, 2006.

SECCI, Maria Cristina. *Aquella que lleva el color: parole e immagini nel Diario di Frida Kahlo*. In: CONVEGNO (ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI), 1999, Roma. *Atti del XIX Convegno (Associazione Ispanisti Italiani)*. Roma: Associazione Ispanisti Italiani, 1999. p. 373-381. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/13/13_403.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2008.

WESTHELLE, Vitor. In: *Santa Frida com aura e aroma*. EGGERT, Edla (Org.). *ReLeituras de Frida Kahlo: por uma ética estética da diversidade machucada*. Santa Cruz do Sul, RS: EDUNISC, 2008.

WILLIS, Roy. (Org.) *Mitologias. Deuses, heróis e xamãs nas tradições e lendas de todo o mundo*. Tradução de Thaís Costa e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Publifolha, 2007.

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ZAMORA, Martha. *Frida Kahlo: The brush of anguish*. San Francisco: Chronicle Books, 1990.

Filme: FRIDA. Direção: Julie Taymor. Produção: Salma Hayek, Ventanarosa. EUA: Miramax International, 2002. 123 min. DVD, colorido e legendado.