

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS

MARIA LÚCIA KOPERNICK DEL MAESTRO

**Entre o encenado, o visto e o escrito: o silêncio.**

**Escuta do diário de Frida Kahlo**

VITÓRIA

2014

MARIA LÚCIA KOPERNICK DEL MAESTRO

**Entre o encenado, o visto e o escrito: o silêncio.**

**Escuta do diário de Frida Kahlo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Paula Regina Siega

VITÓRIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)  
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,  
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

K83e Kopernick, Maria Lúcia, 1947-  
Entre o encenado, o visto e o escrito : o silêncio. Escuta do diário de Frida Kahlo /  
Maria Lúcia Kopernick Del Maestro. – 2015.  
196 f. : il.

Orientadora: Paula Regina Siega.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências  
Humanas e Naturais.

1. Kahlo, Frida, 1907-1954 - Crítica e interpretação. 2. Kahlo, Frida, 1907-1954 -  
Diários. 3. Pintoras - México - Diários. I. Siega, Paula Regina. II. Universidade Federal  
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

---

CDU 82

MAESTRO, Maria Lúcia Kopernick Del. **Entre o encenado, o visto e o escrito: o silêncio.** Escuta do diário de Frida Kahlo. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em:

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Presidente, Profa. Dra. Paula Regina Siega - UFES

---

Profa. Dra. Bernadette Lyra - Universidade Anhembi Morumbi

---

Prof. Dr. André Luis Mitidieri - UESC

---

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento - UFES

---

Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi - UFES

---

Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes - UFES

---

Profa. Dra. Inara de Oliveira Rodrigues - UESC

À memória de minha mãe, Anizia Ribeiro,  
homenagem para uma alegria além.

## AGRADECIMENTOS

O percurso de leitura e escrita de um objeto determinado é difícil e tortuoso. Por isso, desejo dividir o resultado em forma de agradecimentos, do fundo do coração, a essas pessoas nomeadas por mim, pelo acolhimento a Frida Kahlo e ao desenvolvimento das suas infinitas significações:

À orientadora, Profa. Dra. Paula Regina Siega: não há palavras, por haver tantas, que empenhem o quanto é importante a Graça de tê-la como Orientadora.

À Banca, Profa. Dra. Bernadette Lyra; Prof. Dr. André Mitidieri; Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento; Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi; Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes e Prof. Dra. Inara de Oliveira Rodrigues, presentes na leitura do trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, em especial a Wilberth Claython Ferreira Salgueiro, Leni Ribeiro Leite, Fabíola Simão Padilha, Stelamaris Coser, Maria Amélia Dalvi, Luís Eustáquio Soares, Gilvan Ventura da Silva, Alexandre Jairo Marinho Soares por toda paciência e consideração ao longo do curso.

À professora Dra. Almerinda Lopes da Silva, pelo vínculo que firmamos em bases sólidas de confiança, estímulo e carinho. Muito obrigada!

À equipe de suporte administrativo do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Espírito Santo, especialmente ao bibliotecário Saulo de Jesus Peres, pela capacidade de entender as demandas e atendê-las prontamente.

Aos colegas do curso de doutorado, com acento especial para Adriana Pin, Danilo Barcelos Corrêa, José Irmo Gonring, Linda Kogure e Tânia Cristina Vargas Canabarro pelas dores e delícias.

A Stefânia Becattini, pela companhia cuidadosa em todos os momentos desta e de outras caminhadas.

A Maria da Penha da Silva, Shirley Saliba, Moema Queiróz, Ana Augusta Miranda, Luciane Musso Maia, Rogério Rosa pelo conforto constante e pelas providências imediatas aos apelos na hora dos tormentos.

À irmandade da graduação, Vera Mariani, Dulce Dias, Sonia Vilas Bôas, Heloisa Rangel, Auxiliadora Rangel e Isabel Boreli Anchieta pela companhia amorosa desde a maioridade.

À família: filhos, netos e marido Edu, por entenderem e respeitarem meus desejos, até hoje. Especialmente a você, Olivia, pela presença carinhosa e companheira.

*Há anos Frida Kahlo me persegue. Tentei fugir, não consegui.*

Caio Fernando Abreu



## RESUMO

O *corpus* central desta pesquisa é *O diário de Frida Kahlo, um autorretrato*<sup>1</sup> íntimo, edição póstuma do relato feito pela artista nos dez últimos anos de sua vida (1944-1954). O livro é composto por um texto híbrido em que se superpõem autorretratos, cores, colagens, figuras e variados tipos de escrita: pensamentos, poemas, cartas e relatos de sonhos, misturados aos do pretense cotidiano da autora. Tal qual aparece na sua versão pública, o diário parece ser um interlocutor passivo do pensamento de Frida Kahlo, aparentemente desordenado e sem lógica. Por ele, podemos perceber a potência e a fragilidade de obra e figura da autora, bem como a capacidade de resistir viva dentro de seu tempo e de ultrapassá-lo através do seu legado artístico, no qual encontramos traços da sua memória pessoal, indissociável da memória mexicana. A partir de postulados teóricos em torno da escrita de si, autobiografia, diário, memória e performance, bem como sobre a história e cultura do México, procuraremos entender como Frida Kahlo constrói essa forma híbrida. Denominando-o texto pictórico e interpretando-o como manifestação da poética da autora, trataremos de verificar a hipótese de que, em seu diário, Frida Kahlo usa a performance para encenação de si e da sua obra, *mise en abyme*.

**Palavras-chave:** Diário. Frida Kahlo. Híbrido. Poética. Performance.

---

<sup>1</sup> Em virtude da promulgação, assinada em 29 de setembro de 2008, referente ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor pelo Decreto nº 6.583, atualizamos os vocábulos deste trabalho segundo as novas regras do citado Acordo.

## ABSTRACT

The central corpus of this research is The Diary of Frida Kahlo, an intimate self-portrait, posthumous edition of the report made by the artist in the last ten years of his life (1944-1954). The book is composed of a hybrid text overlapping self-portraits, colors, collages, figures and various types of writing: thoughts, poems, letters and stories of dreams, mixed with everyday alleged author. As it appears in its public version, the diary seems to be a passive interlocutor of Frida Kahlo's thought, apparently disordered and illogical. But, for him, we can see the power and the fragility of the work and figure of the author, and the ability to resist living within your time and pass him through his artistic legacy, in which we find traces of his personal memory, indivisible of Mexican memory. From theoretical postulates about the writing itself, autobiography, diary, memory and performance, as well as on the history and culture of Mexico, we'll try to understand how Frida Kahlo builds this hybrid form. Styling-pictorial text and interpreting it as a manifestation of the author's poetic, we will try to verify the hypothesis that, in his diary, Frida Kahlo uses performance to stage for herself and her work, *mise en abyme*.

**Keywords:** Diary. Frida Kahlo. Hybrid. Poetics. Performance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capa do diário de Frida Kahlo (1944-1954) .....	20
Capa de <i>O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo</i> (1996) .....	21
Prancha 124 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	22
Prancha 15 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	53
Prancha 28 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	56
Prancha 64 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	56
Fotografia de Frida Kahlo, Dr. Farill e, ao fundo, o <i>Autorretrato com Dr. Farill</i> .....	57
Quadro <i>Autorretrato con el retrato del Dr. Farill o Autorretrato con el Dr. Juan Farill</i> (Autorretrato com o retrato do doutor Farill ou Autorretrato com o Dr. Juan Farill), de Frida Kahlo.....	57
Quadro <i>La columna rota</i> (A coluna partida), de Frida Kahlo.....	60
Quadro <i>Sin esperanza</i> (Sem esperança), de Frida Kahlo.....	60
Quadro <i>El venado herido o El venadito o Soy un pobre venadito</i> (O veado ferido ou O veadinho ou Eu sou um pobre veadinho), de Frida Kahlo .....	61
Quadro <i>Arbol de la esperanza, manténte firme</i> (Árvore da Esperança, Mantem-te firme), de Frida Kahlo.....	61
Prancha 161 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	69
Brasão do Reino Unido (1816-1837).....	73

Quadro <i>Las meninas</i> (As meninas), de Diego Velazquez.....	73
Quadro <i>El abrazo de amor del universo</i> (O abraço de amor do universo) .....	73
Prancha 70 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	73
Quadro <i>Mis abuelos, mis padres y yo</i> (Os Meus avós, Meus pais e Eu), de Frida Kahlo.....	82
Quadro <i>Mi nana y yo o yo mamando</i> , (A Minha Ama e Eu a Mamar), de Frida Kahlo.....	82
Quadro <i>Mi familia</i> (Minha Família), de Frida Kahlo .....	83
Fotografia de Frida Kahlo pintando <i>Mi familia</i> .....	83
Desenho <i>Accidente</i> (Acidente) .....	84
Fotografia de Frida Kahlo e o cavalete adaptado em sua cama .....	84
Quadro <i>Frida en Coyoacán</i> (Frida em Coyoacán), de Frida Kahlo .....	85
<i>Autorretrato</i> , de Abrahan Angel.....	85
Quadro <i>Si Adelita... o Los Cachuchas</i> (Se Adelita... ou os Cachuchas), de Frida Kahlo	86
<i>Retrato de Miguel N. Lira</i> (Retrato de Miguel N. Lira), de Frida Kahlo.....	86
<i>Autorretrato con traje de terciopelo</i> (Autorretrato com Vestido de Veludo), de Frida Kahlo .....	86
<i>Retrato de Alejandro Gómez Arias</i> (Retrato de Alejandro Gómez Arias), de Frida Kahlo.....	86
Quadro <i>Frida Kahlo, Frieda y Diego Rivera o Frieda Kahlo e Diego Rivera</i> (Frieda e Diego Rivera ou Frieda Kahlo e Diego Rivera), de Frida Kahlo .....	87
Quadro <i>Henry Ford Hospital o La cama volando</i> (Hospital Henry Ford ou A cama voando), de Frida Kahlo.....	87

Prancha 26 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	101
Detalhe <i>Códice Mixteca</i> .....	101
<i>Códice Mixteca</i> (pré-colombiano).....	101
Prancha 28 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	102
Detalhe <i>Códice Mixteca</i> (pré colombiano).....	102
Prancha 54 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	103
<i>Códice Vaticanus3070</i> (séc. XVI).....	103
Prancha 64 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	104
Detalhe <i>Códice Mixteca</i> e Asteca (pré-colombiano).....	104
Prancha 34 e 35 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	105
<i>Códice Vaticanus 3078</i> (código asteca séc. XVI) .....	105
Prancha 37 e 42 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	106
<i>Códice Vaticanus 3078</i> (código asteca séc. XVI) .....	106
Quadro <i>Henry Ford Hospital o La cama volando</i> (Hospital Henry Ford ou A cama voando), de Frida Kahlo.....	106
Prancha 29 e 30 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	107
<i>Códice Land</i> (Códice asteca pré-hispânico).....	107
Prancha 36, 115 e 137 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	108
<i>Códice Vaticanus 3738</i> (séc. XVI).....	109
Prancha 114 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	115
Quadro <i>Luxo, calma e volúpia</i> , de Henri Matisse .....	120

Pranchas 10 e 13 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	120
Mural <i>Guernica</i> , de Pablo Picasso.....	122
Detalhe da prancha 20 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	122
Pranchas 20, 24 e 46 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	122
Prancha 72 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	123
Quadro <i>Nu descendant um escalier n° 2</i> (1912) de Marcel Duchamp.....	123
Pranchas 37, 44, 45 e 47 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	128
Prancha 4 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	140
Pranchas 66 e 134 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	155
Prancha 85 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	155
Pranchas 82 e 83 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	155
Quadro <i>Lo que vi em el agua o Lo que el agua me dio</i> (O que vi na água ou O que a água me deu), de Frida Kahlo.....	156
Esboço comparativo ao quadro <i>O que vi na água ou O que a água me deu</i> .....	156
Quadro <i>Moisés o Núcleo Solar</i> (Moisés ou O Núcleo da Criação), de Frida Kahlo .....	157
Quadro <i>El suicídio de Dorothy Hale</i> (O suicídio de Dorothy Hale ), de Frida Kahlo .....	157
<i>Códice Borbonicus</i> (códice asteca pre-hispânico).....	164
Pranchas 38 e 39 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	164
Quadro <i>Dinamismo de um cão na coleira</i> , de Giacomo Balla.....	164
Prancha 40 e 41 de <i>O diário de Frida Kahlo</i> .....	165

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
<b>1 DIÁLOGOS CONVERGENTES</b> .....	23
1.1 FOUCAULT E A “ESCRITA DE SI” .....	23
1.2 ARFUCH, LEJEUNE, PELIZZARO: A PRÁTICA DIARÍSTICA COMO ESCRITA DA RELAÇÃO CONSIGO.....	26
1.3 BARTHES E A FICCIONALIZAÇÃO DO EU .....	34
1.4 BLANCHOT E O DIÁRIO COMO “AGRADÁVEL RUMINAÇÃO DE SI” ...	38
1.5 ALFONSO DE TORO: <i>MISE EN ABYME</i> , PERFORMANCE, ENCENAÇÃO ..	43
<b>2 LEITURAS AO REDOR DO DIÁRIO DE FRIDA KAHLO</b> .....	47
2.1 A INTRODUÇÃO DE CARLOS FUENTES A <i>O DIÁRIO DE FRIDA KAHLO</i> .....	48
2.2 O COMENTÁRIO DE SARA M. LOWE A <i>O DIÁRIO DE FRIDA KAHLO</i> .....	51
2.3 HAYDEN HERRERA E A VERSÃO BIOGRÁFICA DO DIÁRIO DE FRIDA KAHLO.....	54
2.4 O OLHAR DE CRISTINA BURRUS AO DIÁRIO.....	59
2.5 RÁPIDAS DESCRIÇÕES DOS OLHARES DE RAUDA JAMIS, ANDREA KETTENMANN E PATRICIA MAYAYO .....	62
2.6 LEITURAS ACADÊMICAS.....	64
<b>3 RESÍDUOS MEMORIAIS</b> .....	74
3.1 REMEMORANDO: ROTEIRO DA VIDA FRIDA KAHLO (1907-1954).....	74
3.2 MEMÓRIA: ALGUMAS PALAVRAS.....	88

3.3 MEMÓRIA ANCESTRAL .....	91
3.4 REVOLUÇÃO: MEMÓRIAS DE UMA UTOPIA .....	110
3.5 ESTÉTICA DO DIÁRIO DE KAHLO: MEMORÁVEIS INFLUÊNCIAS .....	116
3.6 1916: ALEGORIA DE UM ENIGMA.....	133
3.7 RECORDAÇÕES DA ORIGEM.....	140
3.8 CONFIDÊNCIAS E TEMAS RECORRENTES: ENTRELACAMENTOS DE VIDA E OBRA.....	143
<b>4 SOBRE A POÉTICA DE FRIDA KAHLO .....</b>	<b>157</b>
4.1 UMA POÉTICA HÍBRIDA .....	157
4.2 PERFORMANCE .....	165
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>174</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>181</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>187</b>



## INTRODUÇÃO

*Procuro minha própria história na singularidade do meu objeto; e ele encontra em mim, como em prospectiva a sua. Encontra uma paixão: a minha, aquela em que meu discurso conseguirá talvez comunicar à minha volta.*

Paul Zumthor<sup>2</sup>

O principal motivo desta leitura investigativa de *O diário de Frida Kahlo*: um autorretrato íntimo (1996) é procurar entender de que maneira a arte dessa mulher mexicana, nascida na primeira década do século XX, tornou-se encenada, não só por meio de sua pintura em telas espalhadas por vários cantos do mundo, como, também, pelos textos íntimos que compõem nosso *corpus* de pesquisa. Diante desse cenário, a nosso ver, tão instigante, elegemos uma questão que deverá permear nosso estudo: pode-se ver, no diário de Frida Kahlo, naquilo que denominamos “texto pictórico”, uma estetização da escrita voltada não à expressão de si, somente, mas de uma verdadeira poética?<sup>3</sup> E, ainda, esta poética pode ser percebida como performance?

Para responder às questões, tentaremos, em primeiro lugar, perceber que elementos fazem de *O diário de Frida Kahlo* uma “leitura apaixonante”,<sup>4</sup> para além das puras questões biográficas. No caso aqui contemplado, o fato de que a obra seja fonte de prazer estético e de interrogações para o **leitor**, parece ser o indício mais evidente da sua

---

<sup>2</sup>ZUMTHOR, 2000, p. 107-108.

<sup>3</sup>Poética é destituída, aqui, da sua dimensão normativa.

<sup>4</sup> Utilizamos a expressão de Maurice Blanchot (2005, p. 72) a propósito do *Diário íntimo de Joubert*: “os *Carnês*, tal como foram redigidos ao longo de toda uma vida e tal como nos são restituídos, misturados ao acaso e à pressão da vida, oferecem-se como uma leitura apaixonante, arrastando-nos, por seu movimento arriscado, para um objetivo que só se descobre em raros momentos, no breve rasgão de uma abertura do tempo”.

condição de texto que pode ser usufruído, inclusive, como obra artística, manifestando a potência expressiva da arte de Kahlo também no campo da escrita. Uma escrita particular, como veremos, feita de palavras e de formas visuais onde se cruzam tempos e espaços, memórias e ficções, história e encenação, vozes e silêncios que a caracterizam como discurso/forma híbridos.

Entendemos que o interesse derivante de *O diário...* esteja ligado ao fato de que, por mais corriqueira que seja a prática diarística, ou seja, ligada ao cotidiano do qual é ao mesmo tempo testemunho e parte constitutiva, a artista não consegue (nem pretende) escapar de sua arte e, por isso, ela, a arte, tende a mostrar-se nessa prática simples, como “segredo” e “técnica” dissimulados entre os véus das palavras e das cores. O processo criativo de Frida Kahlo aparece assim como momento indissociável da existência no dia a dia, e nossa análise curva-se à constatação de que a sua obra, cuja parcela significativa pode ser encontrada em seu diário, ultrapassa barreiras temporais, subsistindo ainda hoje, viva e referencial, como pode ser comprovado em diversos trabalhos das mais variadas esferas do conhecimento e de diversas partes do mundo.

Tendo em vista a popularidade da artista, nossa pesquisa tentará comprovar a hipótese de que Frida Kahlo usa a performance como instrumento de criação artística na encenação de si e de sua obra, seja na folha, ou na tela em branco. O conceito de performance que pretendemos imprimir nesta leitura está ligado ao sentido de dramatização, de pôr em cena, como acontece no teatro, ou, em outros termos, com o significado de fingir ser alguém diferente do que se pensa ser, de fato, interpretando deliberadamente um papel. Para essa abordagem, estamos apoiados no estudo de Paul Zumthor (2000, p. 34), que encara como “forma finalizadora”, “forma-força”, “dinamismo formalizado” a performance, isto é, “como modo vivo de comunicação poética; fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição simples”.

Entendemos que a matéria dos textos não são somente as palavras, no caso da escrita, ou as cores, no caso da pintura. Nessas composições entram outras espécies de elementos e um deles é o silêncio. No caso de Frida Kahlo, acreditamos que o silêncio de sua arte – pictórica ou escrita – gesta a performance de sua vida. E apesar de todo o pintado e todo o escrito, ela levou consigo o silêncio que, mesmo assim, insistimos em ouvir para compreender a rede de experiências que se entrecruzam e onde tudo pode ser

mexido de todas as maneiras possíveis. Pensando o diário como um documento pessoal de Frida Kahlo, escrito na intimidade por razões que só ela mesma conhecia, e, portanto, inacessível ao entendimento alheio tal como foi concebido, procuramos nele os rastros de sua arte e, através deles, tentar escutar o silêncio de sua linguagem de encaixes, relacionada à ideia de *mise en abyme* tomada de André Gide (1948).

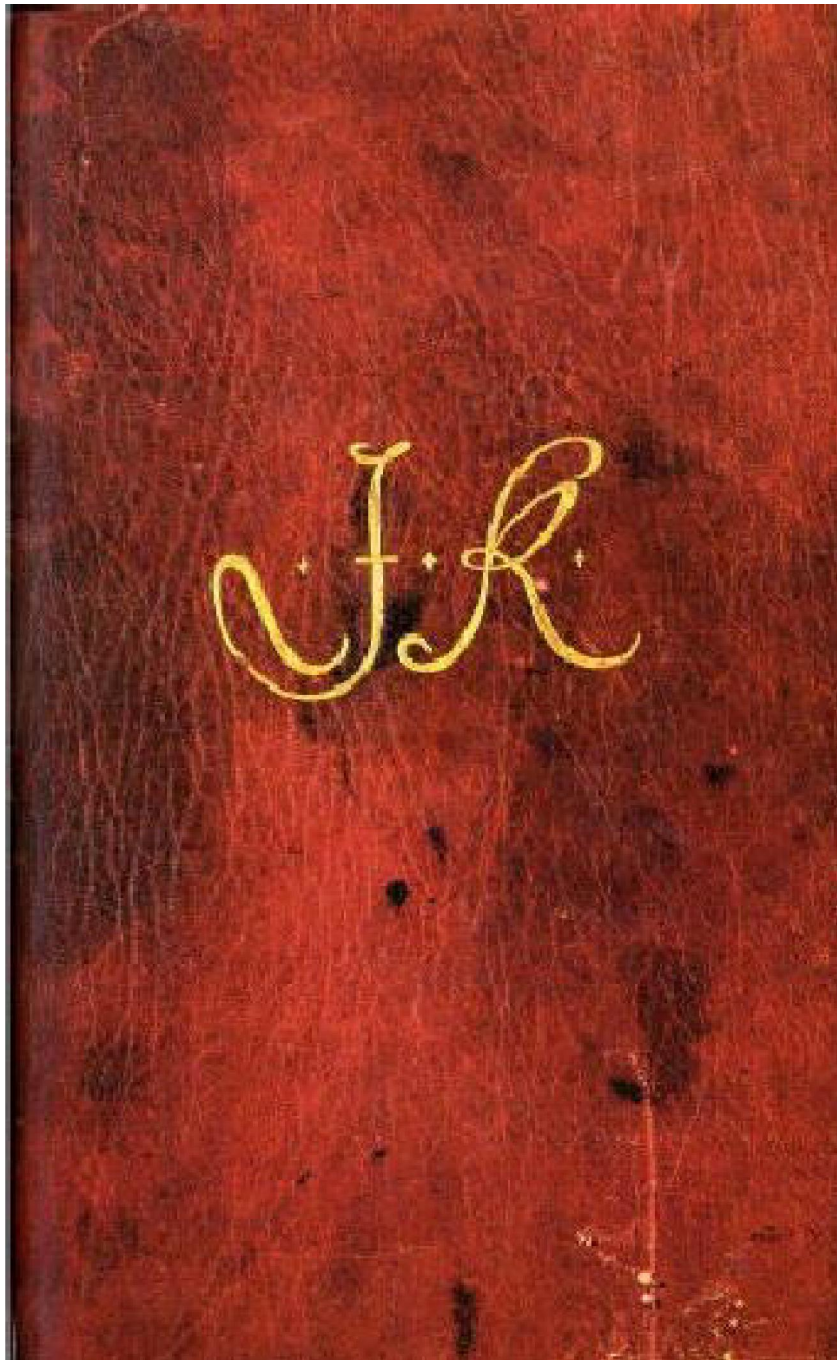
O primeiro capítulo, que remete aos estudos de Michel Foucault (2004), é apresentado no plano introdutório para marcar a operacionalização da escrita sob a perspectiva do “eu”. Desenvolvemos aqui a descrição de alguns pressupostos emitidos por outros estudiosos a respeito da escrita diarística, tais como Leonor Arfuch (2010), Alessandra Pelizzaro (2011), Roland Barthes (1977) e Maurice Blanchot (2005).

O segundo capítulo deste trabalho considera as leituras efetuadas ao redor do diário de Frida Kahlo, a partir da edição em questão, que traz introdução e comentários de Carlos Fuentes (1996) e Sara M. Lowe (1996). Na sequência, levantamos algumas informações referentes ao diário, repassadas por variados biógrafos da artista, bem como por trabalhos acadêmicos e artigos em língua portuguesa ou espanhola, pretendendo uma revisão bibliográfica sobre o *corpus*.

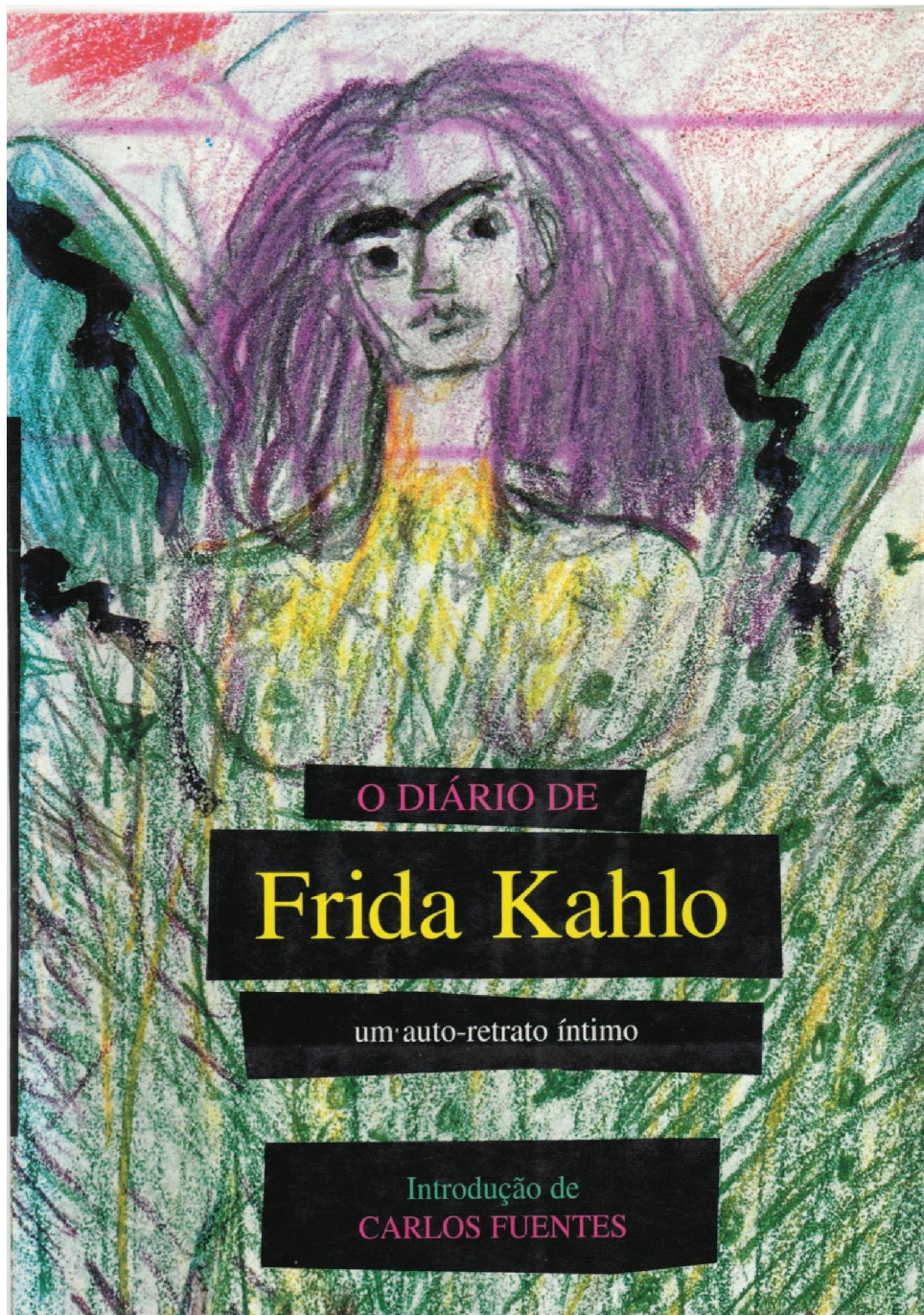
O terceiro capítulo foi construído em torno de questões que dizem respeito à memória, quando levantamos alguns motivos que aparecem tanto na superfície, quanto na profundidade dos textos. Nessa parte, *O diário de Frida Kahlo* foi cotejado com algumas informações biográficas num breve resumo do roteiro de vida da artista segundo Masayo Nonaka (2010), Andrea Kettenmann (2010), Patricia Mayayo (2008), dentre tantos que comentaram sua biografia. As noções teórico-operacionais sobre memória foram relacionadas ao campo da psicanálise, com Sigmund Freud (1996), e ao campo da história, pelo conceito de memória coletiva de Jacques Le Goff (2003). Buscamos entender os rumos da ancestralidade em seu imaginário, cotejando desenhos e textos presentes em *O diário...* com textos históricos de análise da identidade mexicana, especialmente a de Octavio Paz (1984). O trabalho foi acompanhado por uma pesquisa iconográfica que relaciona as páginas de *O diário...* e a obra de Kahlo à iconografia pré-colombiana, à pintura de vanguarda, e a figuras (fotografias, retratos) ligadas à história da pintora. Também procuramos mostrar o engajamento político que acompanhou a vida da artista, constatando as influências artísticas que motivaram sua

obra e reconhecendo traços de amor, dor e alegria disseminados por toda sua produção artística. Procuramos, além disso, intuir o que, em *O diário...*, possa ser interpretado como recordação, ficção ou confidência.

O quarto e último capítulo trata o que designamos por "poética híbrida", contextualizando algumas posições da artista e de sua obra, posições ancoradas em seu estilo "realismo revolucionário", conforme ela própria denomina. Para compreender esse aspecto da hibridação em seus textos valemo-nos dos conceitos de Mikahil Bakhtin (1999), Néstor García Canclini (2000) e Charles Narloch (2008). Híbrida pela própria natureza (SANTAELLA, 2003), a performance foi estudada a partir de considerações teórico-críticas de Marvin Carlson (2010), com a finalidade de entender o panorama dessa prática cênica ao redor do mundo, como, também, no Brasil, com o livro de Renato Cohen (2013). A relação de entendimento diretamente ligada não só à performance, como, até mesmo, ao presente trabalho em sua integralidade, encontramos em Paul Zumthor (2000).



Capa do diário de Frida Kahlo (1944-1954)



Capa de  
*O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* (1996)



Prancha 124 de *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*

## CAPÍTULO 1

### DIÁLOGOS CONVERGENTES

*mostrando-me por trás do varal exatamente  
como algo numa figura confusa – Encontre o  
Que o Marinheiro Escondeu – que quem  
estivera procurando não pode deixar de ver,  
uma vez que já a tenha visto.*

Vladimir Nabokov<sup>5</sup>

#### 1.1 FOUCAULT E A “ESCRITA DE SI”

Para aqueles que estudam a temática do “eu” apresentada em diferentes formas escritas, seja no romance, nas correspondências, confissões autobiográficas ou nos diários, é útil compreender o processo referenciado por Foucault no ensaio *A escrita de si* (2004), publicado originariamente em 1983. A partir de então, a expressão passou a caracterizar os textos em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente com o autor empírico, biográfico.

Foucault (2004) assinala que, embora o entendimento da relação de si para consigo como experiência espiritual tenha se afirmado no cristianismo, o princípio tradicional do treino de si por si fazia parte da cultura dos antigos gregos e romanos. Abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta do outro foram práticas muito relevantes para os pitagóricos, socráticos e cínicos, para os quais o papel da escrita - escrever para si e para o outro - assumiu grande importância como exercício filosófico do cuidado de si. Nesse sentido, Foucault (2004, p. 145–146) levantou alguns aspectos que permitiram analisar a função da escrita na “cultura

---

<sup>5</sup>NABOKOV, s/d, p. 287.



filosófica de si”, antes do cristianismo: “estreita ligação com a corporação de companheiros; grau de aplicação aos movimentos do pensamento; papel de prova da verdade”. Esses elementos podem ser encontrados em Sêneca, Plutarco e Marco Antonio, embora com valores diferentes e procedimentos diversos: Sêneca associa o ato da leitura à escrita; Epícteto prioriza a escrita associada à meditação e em Plutarco “a escrita tem uma função *etopoiética*”, isto é, ela age no sentido de transformar “a verdade em *ethos*”, controlando, pelo exercício da leitura e releitura dos escritos, o temperamento, a índole e o caráter de cada um (FOUCAULT, 2004, p. 145–147).

A escrita *etopoiética* vai aparecer em duas formas já conhecidas, mas utilizadas para fins diferentes: os *hupomnêmata* e a *correspondência*, conforme os documentos dos séculos I e II analisados por Foucault (2004, p. 147): os *hupomnêmata*, espécie de memória daquilo que foi lido, ouvido e pensado, agiam muito mais como uma técnica de vida, e não como aperfeiçoamento do ser; agiam como um ensinamento trazido de fora, que, tendo por princípio a recolha do discurso dos outros, podiam ser quase tudo na “constituição de si”, desde “livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais a simples lembretes”. Só não podiam ser diários, conforme aponta o autor:

Por mais pessoais que sejam, esses *hupomnêmatas* não devem no entanto ser entendidos como diários, ou como narrativas de experiência espiritual (tentações, lutas, derrotas e vitórias) que poderão ser encontradas posteriormente na literatura cristã. Eles não constituem uma ‘narrativa de si mesmo’; não têm como objetivo esclarecer os *arcana conscientiae*, cuja confissão – oral ou escrita – tem valor de purificação. O movimento que eles procuram realizar é o inverso daquele: trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito; reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é do que a constituição de si (FOUCAULT, 2004, p. 149).

Em relação à correspondência, Foucault argumenta que esta é diferente, embora com fronteiras muito próximas dos *hupomnêmatas*, pois os exercícios pessoais contidos nas cadernetas de notas podiam constituir textos a serem enviados a outros, também exercendo a função de leitura e releitura. A diferença está em que a carta é um texto que retém a característica de ser, antes de tudo, destinada a outro, tornando o escritor “presente” para aquele a quem a envia, com uma presença quase física. Cita Sêneca, então, para mostrar o valor da presença em uma carta a Lucilius:

Tu me escreves com frequência e te sou grato, pois assim te mostras a mim [te mihi ostendis] pelo único meio de que dispões. Cada vez que me chega tua carta, eis-nos imediatamente juntos. Se ficamos contentes por termos os retratos de nossos amigos ausentes [...] como uma carta nos regozija muito mais, uma vez que traz os sinais vivos do ausente, a marca autêntica de sua pessoa. O traço de uma mão amiga, impresso sobre as páginas, assegura o que há de mais doce na presença: reencontrar (FOUCAULT, 2004, p.156).

Via de mão dupla, operando tanto naquele que escreve, quanto naquele que recebe, a correspondência implica numa introspecção, num modo de dizer ao outro que “ele está, no momento em que pensamos, mergulhando no fundo do nosso coração”, todavia, “é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si mesmo do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (FOUCAULT, 2004, p. 157). A carta, segundo Foucault, permite nos abriremos ao olhar dos outros emocionalmente e, portanto, não é ao lado dos *hupomnêmata* – cadernetas pessoais – que se deve procurar os primeiros desenvolvimentos históricos do relato de si, mas sim, “ao lado da correspondência com outrem e da troca de assistência espiritual”, isto é, da confissão (FOUCAULT, 2004, p. 157). Isso porque, na prática epistolar “vão se tornar mais tarde objetos privilegiados do que se poderia chamar a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo (as impressões mais do que as ações) e as atividades do lazer (mais do que os acontecimentos exteriores); o corpo e os dias” (FOUCAULT, 2004, p. 157).

Em relação ao corpo, “as notícias sobre a saúde” generalizam-se, pouco a pouco, em direção aos diversos desconfortos percebidos e sentidos; em direção aos conselhos de dieta dirigidos ao correspondente, longos passeios, meditações ou, simplesmente, servindo de lembrete sobre os “efeitos do corpo na alma, a ação desta no corpo, ou a cura do primeiro pelos cuidados dispensados à segunda” (FOUCAULT, 2008, p. 158). A importância da cura pelos cuidados da alma é exemplarmente demonstrada na carta 78 de Sêneca a Lucilius em que Sêneca revela uma grave doença que o acometeu na juventude, prostrando-o e tirando-lhe a vontade de viver, sendo a cura proporcionada pelos remédios da alma e dentre eles, o mais importante foram “os amigos, que o encorajavam, o vigiavam, conversavam com ele, e assim lhe traziam alívio” (*apud* FOUCAULT, 2004, p. 158). Para o estudioso, outro ponto que torna a correspondência estreitamente ligada ao diário é sua forma de apresentar-se ao outro, narrando a banalidade dos dias em suas repetições, revisando as ações, não pela importância ou

excepcionalidade dos fatos, mas para uma espécie de franca exposição de si ao olhar do outro, procurando nada esconder. A importância do dia comum consiste ainda no único fato relevante para quem escreve porque, assim, não haverá o risco de desviar-se do primeiro e único motivo que interessa: preencher-se de si mesmo.

Se o estudo de Foucault pode servir a entender a correspondência como forma originária do diário, interessa também, para fins desse estudo, a compreensão da prática da anotação (*hupomnêmata*), por entendermos que este é um elemento que, embora dissociado da sua origem, integra a escrita diarística nos dias de hoje. Interpretado sob este prisma, confirma-se a natureza híbrida de *O diário de Frida Kahlo*, formado seja pela anotação de estados de espírito, palavras, sensações, rabiscos, figurações ligadas a um viver cotidiano, seja por uma escrita mais elaborada que, sendo exposição de si ao próprio olhar, é, também, pré-figuração do olhar do outro. Anuncia-se assim a indissociabilidade entre o espelhamento "franco" da alma e a encenação ao infinito da própria imagem: uma íntima *mise en scène*, portanto, que é também *mise en abyme*.

## 1.2 ARFUCH, LEJEUNE, PELIZZARO: A PRÁTICA DIARÍSTICA COMO ESCRITA DA RELAÇÃO CONSIGO

Nessa construção de si mesmo que se processa desde a antiguidade greco-romana, a *escrita de si* passou por muitos momentos e cenários até chegar aos dias de hoje. Consoante essa prática da escrita pesquisada e estudada por Foucault, a escrita diarística, aquela que fala do eu em si mesmo ou do correr dos dias vividos, presta-se a diversos e múltiplos interesses que vão da simples anotação cotidiana sobre os vestígios das horas, à memória das ocorrências de viagem por terra, mar ou ar, à anamnese do andamento da saúde e do receituário de uma doença, ao controle de operações financeiras pessoais, controle das principais ocorrências diárias dos trabalhos realizados, visitas recebidas, ao registro de acontecimentos, marcados ou não pela data, em que o autor fala de si e do que o cerca.

Pode-se entender, por essa enorme quantidade de usos, quão farto é o suporte material que a atividade abrange, seja em cadernos, cadernetas, agendas, fichários, diários de classe, folhas soltas, editor de texto - no caso de computador - página na

internet, dentre outros tantos. Assim, do jornal de notícias aos balanços contábeis, passando pelas rotas marítimas, terrestres ou aéreas, a prática de um diário presta-se a muitos usos e funções. Dessa variedade de usos, um dos mais populares, há muito tempo, é o diário íntimo, escrita autobiográfica em que se relata o cotidiano vivenciado.

Mais considerados como obra individual, conquanto os diários coletivos também existam e tenham existido em manifestações públicas e comunitárias (ARFUCH, 2010, p. 40-41), a prática da escrita diarística é mais comum, e pode referir-se apenas a um registro pontual ou transcorrer durante toda a vida. Pode tomar uma forma de linguagem narrativa, poética, reflexiva, como se apresentar sob a forma de listagens, anotações esparsas ou lembretes, e os recursos que acompanham o texto são múltiplos – colagens, pinturas, desenhos, aplicativos eletrônicos etc. –, ficando a escolha por conta do impulso e criatividade de cada um.

Etimologicamente o termo diário tem origem no latim *diarium*,<sup>6</sup> substantivo neutro em latim, que significa, segundo o dicionário HOUAIS (2001), “pagamento de um dia, registro escrito de memória que se faz cada dia”, guardando estreita relação de origem com a palavra jornal. Em francês, a palavra *journal* (jornal), que também significa diário, possui duplo entendimento, pois tanto serve para designar a escrita diarística, quanto para referenciar o periódico publicado diariamente.

Alessandra Pelizzaro (2011, p. 30), em sua tese de doutorado intitulada “*Diarios*” públicos y privados: Juana Manuela Gorriti y Teresa Wilms Montt, afirma que “*La escritura del alma, como journal íntimo, es la forma más antigua y pura de literatura subjetiva, siempre practicada en privado*”<sup>7</sup>. A autora menciona esse fato para justificar a diferença entre o diário e a autobiografia, apoiando-se em Hans Rudolf Picard, que situa o aparecimento da expressão “*Journal Intime*” como título de uma parte do diário de Henri Frédéric Amiel publicado em 1882, pelo editor E. Scherer (PELIZZARO, 2011). Para além da questão de origem da expressão Diário Íntimo, é

---

<sup>6</sup> Consta como derivação do grego *δῖος* (Diana - Déia) relativo a deus, divindade, céu, dia, júpiter, no Dicionário Morfológico da Língua Portuguesa (1984: 1470 - 1475), tendo aceção semelhante em MOURA (2007: 239): Dia oriundo de ‘*Dius*’ <*δῖος* *divus* lat. ‘divino’ < lat *dies* *δῖος* luminoso, divino – espaço luminoso de tempo, do céu, de onde se forma Diária <*diaria* no pl, ração quotidiana, Horácio, Ep I, 14,40. Diarista – que ganha por dia e Diário < lat *diarium* – registro dos fatos diários, acrescentando-se, ainda, os significados de diurno e diuturno.

<sup>7</sup> “A escrita da alma, como diário íntimo, é a forma mais antiga e pura de literatura subjetiva, sempre praticada em privacidade” (tradução nossa).

importante observar as instâncias para as quais aponta Pelizzaro (2011) para dividir a escrita diarística: a esfera pública e a esfera privada, sendo esta última a modalidade mais usual, tal como a conhecemos hoje e que forma o conceito de “íntimo”.

Em relação à esfera privada, Leonor Arfuch (2010, p. 39) destaca, pela leitura de Norbert Elias e Roger Chartier, que a circunstância histórica em que surge a necessidade da prática de uma escrita em primeira pessoa autobiográfica, num espaço de interioridade, se dá:

no momento fundacional do ‘processo de civilização’ (Norbert Elias [1977-1979] 1987) no qual o Estado absolutista começa a se firmar na tentativa de pacificação do espaço social, relegando as expressões violentas e pulsionais a outro âmbito, pela imposição de códigos de comportamento coercitivos que, a partir da corte, seriam assumidos pelas demais camadas sociais. É essa imposição que funda a esfera do privado como ‘uma maneira nova de estar em sociedade, caracterizada pelo controle mais severo das pulsões, o domínio mais firme das emoções e a extensão da fronteira do pudor’ (Chartier [1985] 1987, p. 22). Nessa nova ‘economia psíquica’, as mutações do Estado transformariam radicalmente as estruturas da personalidade.

Arfuch (2010, p. 39) comenta a importância da “análise de práticas e escritas da “literatura de civilidade”, ensinada por meio de “tratados, códigos, manuais de etiqueta, conselhos e máximas, provérbios, sentenças e fábulas, representações do rosto, do corpo e da gestualidade”, assim como a relevância “da literatura autógrafa, em que se articulava, com propósitos diversos, a relação incipiente entre leitura, escrita e conhecimento de si”. Essas práticas teriam sido estimuladas pela alfabetização e pelas novas formas de religiosidade, pois “desenhavam não só o espaço interior do pensamento e da afetividade, mas também o âmbito físico da moradia apta para abrigá-las: a alcova, o estúdio, a biblioteca” (ARFUCH, 2010, p. 40). A escrita de diário seria uma das práticas que floresce nessa época, a princípio com características confessionais, de experiência mística (Teresa D’Ávila, Juana de los Angeles) e, aos poucos, registrando também acontecimentos comunitários, de testemunhos de fé e do mundo afetivo de seus autores. A estudiosa apresenta alguns exemplos de diários privados – entre os quais são frequentes os femininos – muito propagados na Europa desde o final do século XVI com narrativas dos acontecimentos da vida cotidiana, relatando gostos, usos e costumes que refletiam a vida dos autores e a sociedade em que viviam.

A criteriosa pesquisa desenvolvida por Arfuch (2010, p. 41-42) intenciona “mapear” o espaço autobiográfico e é por isso que ela fornece pistas preciosas para o entendimento da prática diarística, como ao citar conceito de J. Sturrock, segundo o qual, as *Confissões* de Santo Agostinho “não apenas registram, com uma extraordinária coerência a conversão”, como, “ao fazê-lo, também efetuam uma”, deduzindo-se, daí, o processo temporal essencialmente transformador da virada obrigatória que toda narrativa impõe à sua matéria, isto é: contar a história de uma vida é dar vida a essa história. Nascida da esfera do privado que se esboçava, essa qualidade pragmática da escrita, segundo a autora, será uma pista sobre a qual se firmará o diário íntimo como ato privado de confissão e autoexame:

O que se estava produzindo nesse tipo de escrita, que capitalizava tanto a prática do diário íntimo como a forma epistolar, era uma mudança substancial nas relações entre autor, obra e público, que adquiriam, assim, um caráter de ‘inter-relações íntimas entre pessoas interessadas no conhecimento humano’ e, conseqüentemente, no autoconhecimento. [...] o esboço mesmo da esfera do privado requeria, para se constituir, sua publicidade, ou seja, a inclusão do outro no relato não mais como simples espectador, mas como copartícipe, envolvido em aventuras semelhantes da subjetividade e do segredo. [...] A literatura se apresentava, assim, como uma violação do privado e o privado servia de garantia precisamente porque se tornava público [...] (ARFUCH, 2010, p. 46-47).

Philippe Lejeune (2008, p. 13-14) configura como marco do gênero autobiográfico o século XVIII, a partir da produção de Jean-Jacques Rousseau, objeto privilegiado da sua pesquisa, circunscrita à Europa:

A situação do ‘definidor’ se encontra assim duplamente relativizada e explicitada: historicamente, esta definição não pretende cobrir mais que um período de dois séculos (desde 1770) e só diz respeito à literatura europeia. Isso não significa que se deva negar a existência de uma literatura pessoal antes de 1770 ou fora da Europa, mas simplesmente que a maneira como pensamos hoje a autobiografia torna-se anacrônica ou pouco pertinente fora desse contexto.

Lejeune (2008, p. 14) não considera o diário um gênero literário. Para ele, a escrita diarística é, apenas, uma prática, mas o fato é que ele faz uma espécie de atualização da “escrita de si”, dando ênfase à escrita autobiográfica, elevando-a à condição de gênero, cuja modificação de código pode ser assimilada por uma definição de autobiografia, que consiste em: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular

a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Tomando como modelo as *Confissões*, de Jean Jacques Rousseau, ele levanta da definição, pelo método estruturalista, os elementos que compõem a autobiografia, destacando-os em quatro categorias, a saber: 1) forma de linguagem onde se inserem a narrativa e a prosa; 2) assunto tratado, de onde vêm vida individual e história de uma personalidade; 3) situação do autor, desmembrando-se em identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; 4) posição do narrador, que recai em identidade do narrador e do personagem principal, bem como na perspectiva retrospectiva da narrativa. Estruturado o arcabouço, entre definição, modelo e categorias, as formas que não preencherem todas as condições são descartadas para a classificação.

Dentre outras cinco formas de escrita, que não se encaixam na definição proposta, está o diário, que não preenche a condição de oferecer um panorama retrospectivo da narrativa. Só mais tarde Lejeune viria a trabalhar com ele e redescobrir seus recursos. A princípio excluía-o definitivamente da autobiografia, depois, os papéis inverteram-se: “não estou muito longe de pensar tão mal da autobiografia quanto pensei do diário” (LEJEUNE, 2008, p. 83). De qualquer modo, para ele, o diário não é um gênero literário, pois o considera um produto acidental, acessório de um processo, isto é, um epifenômeno dividido em “íntimo” e “pessoal”, ressaltando que a intimidade é apenas um traço secundário, quer se trate da destinação ou do conteúdo.

Lejeune (2008, p. 84) relata seu espanto com a disseminação da prática diarística em relação à autobiografia: “pouquíssimas pessoas escrevem autobiografias e milhões escrevem diários”. Desse modo, quando começa a se interessar pelo formato “verdadeiro”, porque escrito em cadernos, ele constata que “O diário é uma prática de massa tanto na França, quanto na Espanha”, terminando por reafirmar as mudanças de enfoque para esse novo estudo, a seu juízo, menos normativo: “Num primeiro momento, estudei o diário... sem ler diários! Depois, li diários... sem ler livros!” (LEJEUNE, 2008, p. 84).

Diferente do posicionamento de Lejeune em relação à intimidade é a conclusão encontrada por Pelizzaro (2011). Ela diz que, dependendo da intenção ou recusa de publicação, os diários podem ser classificados em íntimos, privados e confidenciais sem intencionalidade de publicação. Nessa modalidade de escrita, na qual a necessidade de

revelar se situa em primeiro plano, torna-se difícil estabelecer as fronteiras entre o público e o privado, e, por esse motivo, considera-se determinante a dimensão da intimidade. Citando Manuel Hierro, a autora explica o conceito de intimidade como “*re-flexion*”<sup>8</sup>, isto é, a exemplo da correspondência intrapessoal ou intradiálogo: “*re-flexión*” sobre os próprios sentimentos e consciência, num processo autonarrativo e autointerpretativo (PELIZZARO, 2011, p. 33).

A autora diferencia as ações humanas entre íntimas, públicas e privadas, distintas não por si mesmas, mas pelo contexto em que têm lugar: somente o sujeito pode contemplar esse espaço íntimo que existe na medida em que é consciente dele e percebe seu sentido, destruído no momento em que se torna público. A esfera pessoal e reservada se contrapõe ao mundo externo, mundo no qual o sujeito se mostra de maneira pública, projetando-se ao exterior com sua máscara oficial e com uma linguagem construída, que escondem o que o sujeito é intimamente. A esfera privada coexiste com a esfera pública porque ambas permitem ao indivíduo realizar sua intimidade e construir a vida através de experiências vividas e compartilhadas no espaço público e pessoal.

Pelizzaro (2011, p. 30) esclarece a diferença existente entre autobiografia e diário íntimo, afirmando que “*La autobiografía ofrece una ordenación y revalorización del pasado desde la perspectiva del presente, mientras que el diario se caracteriza por la escritura momentánea de la vida presente que permite exteriorizar los espacios más recónditos del Yo escritor*”<sup>9</sup>. Ela sustenta essa posição baseada em fundamentos propostos por George Gusdorf no artigo “*Condiciones y limites de la autobiografía*”, publicado na Revista *Anthropos*, em 1991.<sup>10</sup> Para o autor, diário seria a forma mais

---

<sup>8</sup> Reflexão no sentido abrangente do ato de refletir-se, por exemplo, num espelho; no sentido de atividade do espírito que reflete, examina e compara pensamentos. Desdobramento.

<sup>9</sup> "A autobiografia oferece uma ordenação e revalorização do passado da perspectiva do presente, enquanto que o diário se caracteriza pela escrita momentânea da vida presente que permite exteriorizar os espaços mais internos do Eu escritor" (tradução nossa).

<sup>10</sup> Observe-se que Lejeune (2008, p. 84) tece um rápido comentário sobre as divergências de opinião quanto ao “problema da história” da autobiografia que ele, Lejeune, situa no contexto moderno, mais ou menos a partir de 1770, o que deixa claro em seu primeiro capítulo, quando propõe a definição: “Homens de grande cultura, ambos filósofos, Georges Gusdorf e Michel Onfrey, pegaram na pena para provar que eu não passava de um ignorante, incapaz de ver que tudo de Rousseau já estava em Santo Agostinho ou Libânios”; argumenta sobre a dificuldade de pensar o passado e exemplifica propondo uma questão: “se a cultura cristã é tão favorável à introspecção, como é possível que o diário espiritual só tenha surgido no século 16? A cultura cristã não é uma totalidade... O diário espiritual só poderia surgir numa época em que o próprio diário se tornara possível”.



abalizada a expressar os acontecimentos da vida real, por trazer como conteúdo os elementos da espontaneidade e do imediato, enquanto a autobiografia retrataria, em perspectiva, sobretudo os acontecimentos dos outros, mais que a vida individual (PELIZZARO, 2011).

Sendo o ato de contar histórias uma das atitudes mais antigas do homem, seja narrando acontecimentos, aventuras, relatando viagens ou, simplesmente, registrando fatos de sua luta pela sobrevivência, é através dele que se procura explicar o passado e o presente, com vistas a um futuro mais promissor. O texto de Alessandra Pelizzaro tem a vantagem de trazer, de forma concisa e fundamentada, uma gama de informações e argumentos em torno da prática diarística, os quais iluminam o entendimento, apontando caminhos para maior compreensão desse singular objeto híbrido e complexo praticado indiscriminadamente por milhões de pessoas. Para a autora,

*El diario se hace voz de la conciencia, y, a través de la escritura, personifica una imagen velada del jardín del Yo. De esa manera se crea una realidad imaginaria, porque el texto trata de reflejar un Yo, sin embargo, utópico. En ese Yo partido y fragmentado se realiza una discordancia entre pensar y no ser, acto que se desenvuelve en la escritura y entre no pensar y ser en la vida, que se despliega a través del flujo de la conciencia (PELIZZARO, 2011, p. 36).<sup>11</sup>*

Através da escrita, portanto, quem se apresenta é sempre um eu partido, fragmentado e em crescente divergência entre o pensar-se e o ser, numa dialética cuja síntese faz aparecer o vazio do Real. Ora, se a escrita diarística aponta para o vazio, para as lacunas que evidenciam a ausência de unidade entre o “eu” e o mundo, por que milhões de pessoas recorrem a esse dispositivo, desde épocas tão antigas até hoje? Será por que é justamente esse vazio o estado ideal perseguido inconscientemente, durante a vida, pela maioria dos seres humanos? Em final do século XVIII e início do Século XIX, movidos pelos estudos de Freud sobre o inconsciente, os diários converteram-se em instrumentos de autorreflexão e a instância do Real – inscrita mais tarde por Lacan como uma das bases da tríade formadora do inconsciente, junto ao Simbólico e ao Imaginário – foi, aos poucos, se revelando em novas nuances em que prevalece a ideia de resíduo, resto, dejetivo, nada, vazio: “o sujeito não é aquele que pensa. O sujeito é,

---

<sup>11</sup> “O diário se faz voz da consciência e, através da escrita, personifica uma imagem velada do jardim do Eu. Dessa maneira se cria uma realidade imaginária, porque o texto trata de refletir um Eu, no entanto utópico. Nesse Eu partido e fragmentado realiza-se uma discordância entre pensar e não ser, ato que se desenvolve na escrita e entre não pensar e ser na vida, que se desdobra através do fluxo da consciência” (tradução nossa).

propriamente, aquele que engajamos, não, como dizemos a ele para encantá-lo, a dizer tudo – não se pode dizer tudo – mas a dizer besteiras, isso é tudo” (LACAN, 1982, p. 33). Em nosso entendimento, Pelizzaro (2011, p. 31) aproxima-se dessa ideia de resíduo, quando distingue uma das características da escrita diarística como

*posibilidad de retener impresiones, vivencias o reflexiones del quehacer cotidiano que permiten fijar el presente en el tiempo real de la vida, lo vivido en acto, e imprimir una huella de la subjetividad y memoria personal que determinan una vida. [...] En el diario, la escritura cotidiana se refleja como un espejo que obliga al autor a mirarse para narrar su historia. [...] La escritura reflexiva permite dejar la huella de los múltiples Yo a través de sus notas casuales, sus fragmentos fluctuantes y contradictorios, que, ante todo, tienen la función de interrumpir el paso del tiempo [...].<sup>12</sup>*

Segundo Pelizzaro (2011), o diário é a forma que melhor pode aparentar a imagem do eu, por estar acorrentado em um tempo e em um espaço que estruturam a subjetividade; a dificuldade em classificá-lo em um gênero preestabelecido deve-se à sua característica principal de fragmentação, espontaneidade e intimidade. Por congregarem tais elementos, o diário se institui como um espaço para o eu expressar-se em liberdade, combinando formas, estilos, tipos de texto e linguagens diferentes: cada diário permite o surgimento da pessoa única que cada um é no mundo e, por causa dessa singularidade, seria reducionismo tentar encaixá-lo em um formato genérico, pois este não seria aplicável a todos os diários.

A falta de uma comunicação evidente com o Outro, típica de cada gênero literário, parece marcar no diário a concepção de uma escrita redatada unicamente para uso pessoal, que não aspira a nenhuma intencionalidade de publicação, inclusive póstuma. O paradoxo criado entre o desejo de manter o segredo e o querer comunicar-se, seria, segundo Pelizzaro (2011, p. 31-32), a chave para reconhecer o gênero desse tipo de texto, marcado também por outras características, quais: o diálogo introspectivo de alguém consigo mesmo através de apontamentos breves do dia; o caráter de sinceridade de ações e pensamentos; o tempo presente da vida que se cria dia a dia; a possibilidade de olhar-se diretamente sem que as censuras sociais impeçam de ver-se tal

---

<sup>12</sup> “possibilidade de reter impressões, vivências ou reflexões do fazer cotidiano que permitem fixar o presente no tempo real da vida, o vivido em ato, e imprimir uma marca da subjetividade e memória pessoal que determinam uma vida. [...] No diário, a escrita cotidiana se reflete como um espelho que obriga o autor a mirar-se para narrar sua história. [...] A escrita reflexiva permite deixar a marca dos múltiplos Eu através de suas notas casuais, seus fragmentos flutuantes e contraditórios, que, diante de tudo, têm a função de interromper o passo do tempo” (tradução nossa).

como se pensa ser; a possibilidade de escutar os pensamentos mais íntimos e secretos da alma; a possibilidade de conservar e fixar impressões da realidade cotidiana; refletir, opinar, registrar ideias e comentários de modo descontínuo e desordenado, já que não há a exigência de uma unidade orgânica, limitada por forma ou conteúdo. Enfim, sem qualquer tipo de inquietação em relação à estrutura ou à sua continuidade, a simplicidade do diário oferece ao escritor a capacidade de compartilhar a própria solidão, adquirindo uma função catártica e de salvação através do monólogo consigo mesmo, até o vazio. Diante desse elenco de liberdades que envolvem as características de intimidade, de sinceridade e de autenticidade, a escrita do diário converte-se em um espelho que deixa à mostra o ser que o diarista é intimamente, confrontando-o com o sujeito que age em público.

### 1.3 BARTHES E A FICCIONALIZAÇÃO DO EU

Em *Roland Barthes por roland barthes* (1977), livro onde ele, ao mesmo tempo em que relata fatos relacionados à sua vida, procura operacionalizar a espécie de escrita normalmente encontrada nesse tipo de narrativa, também iremos encontrar, de maneira clara e elucidativa, referência à noção de restos que pressentimos visível na escrita diarística. Isso acontece quando ele indica a posição que o diário (talvez) venha a ocupar no espaço da própria escritura. Se esta é especializada na “prática regular do fragmento”,<sup>13</sup> reflete Barthes (1977, p.103), quem sabe se

o objetivo disso tudo não é se dar o direito de escrever um diário? [...]

O ‘diário’ (autobiográfico) está entretanto, hoje em dia, desacreditado. Cruzamentos: no século XVI, quando se começava a escrevê-lo sem repugnância, chamavam-no um *diaire: diarrhée* e *glairé* (diarreia e ranho). Produção de meus fragmentos. Contemplação de meus fragmentos (correção, polimento, etc). Contemplação de meus dejetos (narcisismo).

---

<sup>13</sup> “Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?”

Seu primeiro texto ou quase (1942), é feito de fragmentos; essa escolha justifica-se então à maneira de Gide ‘porque a incoerência é preferível à ordem que deforma’. Desde então, de fato, ele não cessou de praticar a escritura curta” (BARTHES, 1977, p. 101).

*Roland Barthes por roland barthes* dá à espécie da narrativa de si, como o próprio título indicia, um tratamento diferente de tudo que se pode esperar desse tipo de texto. O estranhamento já se configura na primeira contracapa, quando o autor adverte sobre os cuidados a ter com a leitura, ao estabelecer que o texto “deve ser considerado como dito por um personagem de romance”. Com isso, o seu nome em maiúsculas – como personagem – assume o lugar da ficção, sobrepondo-se ao nome do escritor, em minúsculas que, ao escrever, torna-se identidade supostamente menos relevante, numa inversão das regras para o jogo do contrato, conforme pensado por Lejeune. As noções de gênero são rompidas, embora subsistam características inerentes ao formato diário: texto fragmentário, sinceridade de pensamentos e reflexões, intimidade, autenticidade. Contudo, se o nome apresentado é para ser lido como personagem de romance, falta-lhe a espontaneidade, pois, no romance, o personagem é “trabalhado” pelas palavras. Por outro lado, a teia de imagens comentadas de si e de sua vida transcorrida que abre o tecido escrito dá testemunho da veracidade de seu conteúdo – por analogia – e suas notas dispersas, embora marcadas por títulos sugestivos, tratam de sua vida, desde a infância – “em minúsculos parênteses” (BARTHES, 1977, p. 49). Escrevendo em primeira e terceira pessoas – como se operasse assim uma distinção entre um “eu narrante” de um “eu (ele) narrado” – e fazendo uso de fotos e figuras, Barthes realiza uma escritura pessoal que pode ser interpretada como um diário de reflexões críticas a propósito de si (o outro), bem como de considerações teóricas sobre a linguagem, a verdade, o pensamento, etc. Trata-se de uma espécie de escrita centrada no Eu, como ele próprio explicita, operando uma significativa passagem da terceira pessoa à primeira: “Embora feito, aparentemente, de uma sequência de 'ideias', este livro não é o livro de suas ideias; é o livro do Eu, o livro de minhas resistências e minhas próprias ideias; é um livro *recessivo* (que recua, mas também, talvez, que toma distância)” (BARTHES, 1977, p. 128-129).

Depois de uma série de fotografias comentadas que reportam ao leitor uma espécie de genealogia familiar, justificada pelo “prazer da fascinação” produzido pelas Imagens (título da primeira parte da obra), Barthes (1977, p. 49) dá entrada aos “Fragmentos” (título da segunda parte), com um aforismo que nos alerta:

Ativo/reactivo

No que ele escreve, há dois textos. O texto I é reativo, movido por indignações, medos, desaforos interiores, pequenas paranoias, defesas, cenas. O texto II é ativo, movido pelo prazer. Mas ao escrever-se, ao corrigir-se, ao submeter-se à ficção do Estilo, o texto I se torna ele próprio ativo; perde então sua pele reativa, que só subsiste por placas (em minúsculos parênteses).

Eis configurado, então, o preceito generalizante, mas fundamental, que desencadeia todo o processo dessa escrita de si para os outros.<sup>14</sup> Aquilo que o texto I (R. B. maiúsculo) encena ou ficcionaliza (reagindo a valores internos ao sujeito), o texto II (r. b. minúsculo) goza. Nessa simbiose, a escrita assume o papel de mediador e o texto I submete-se às suas normas, deixando apenas restos de sua natureza interna, ou seja, do Real que jamais é alcançado. Diante disso, o que o seu diário tem de sincero está efetivamente ligado ao registro fragmentado dos acontecimentos, à memória de leituras, remanescentes intelectuais de imagens que lhe são caras como a do gesto do arúspice<sup>15</sup> “devia ser lindo, outrora, aquele bastão apontado para o céu, isto é, para o inapontável; [...] esse gesto é louco: traçar solenemente um limite do qual não sobra imediatamente *nada*, [...] consagrar-se à preparação totalmente ritual e totalmente arbitrária de um sentido” (BARTHES, 1977, p.54). E assim como o sacerdote desenha no ar os limites imaginários para suas predições que estão concentradas nas vísceras dos sacrificados, o escritor diarista também recolhe do cotidiano os fragmentos de linguagem dispersados pela rotina, para apontá-los no texto e traçar formações discursivas em que a renúncia de si mesmo, no encontro com o Outro, se oferece em favor do encontro com a arte.

Por outro lado, no aporte "O demônio da analogia", Barthes (1977, p.50) trata a expressão “analogia”<sup>16</sup> como uma maldição da qual é muito difícil fugir, porque ela “implica um efeito de Natureza”, constituindo “o ‘natural’ como fonte de verdade”, o que explica a razão pela qual “as artes ‘analógicas’, (cinema, fotografia), os métodos ‘analógicos’ (a crítica universitária, por exemplo) são desacreditados”. São desacreditados porque obrigam a uma relação de semelhança entre coisas ou fatos.

<sup>14</sup>Esta presença tácita de um leitor externo é inferida da primeira colocação pessoal de Barthes (1977, p. 10) na obra, ao agradecer aos amigos que o ajudaram “na preparação desse livro”.

<sup>15</sup> Arúspice < lat aruspex, picis (har.) – adivinho que trabalhava investigando as entranhas das vítimas. Harúspice. (MOURA, 2007, p. 97)

<sup>16</sup> Analogia é um termo que vem do grego *αναλογία* e indica proporção entre duas coisas ou quantidades; semelhança de funções (MOURA, 2007, p. 63)

Segundo Barthes (1977, p.50), isso não só remete ao conceito de “imitação”,<sup>17</sup> como impõe uma relação de semelhança entre as formas divisadas, tornando-se imperioso que elas se assemelhem a algo preexistente. Ele aproxima, ainda, o termo “analogia” do vocábulo “natureza”, constatando que a essa aproximação está condenada toda a humanidade e que, aos artistas, cabe o esforço contínuo de tentar escapar de suas teias por dois caminhos opostos que redundam em “ironias”: pela “Cópia” ou pela “Anamorfose”. Como é sabido, nada pode ser copiado literalmente, tal qual. Influências de tempo e de espaço, bem como de intenção e de sentido, além dos mecanismos materiais de uso, impedem que uma obra seja reproduzida em sua integralidade. Jorge Luis Borges oferece uma lição desse processo quando escreve o seu *Pierre Menard, autor de Quixote*. Quanto à anamorfose, conceito referente às artes plásticas, seu significado dicionarizado remete ao sentido de representação distorcida, seja de figura, objeto ou cena, só podendo mostrar-se reconhecível por meio de lente especial, de um espelho côncavo, ou visto de outro ângulo, tomada certa distância. Barthes chama de transgressões a esses dois caminhos para tentar escapar da analogia. Assim, em *Crítica e verdade*, ao falar do papel da crítica e, conseqüentemente, do crítico, Barthes (1987, p. 63-64) identifica a anamorfose como

uma transformação vigiada, submetida a coações ópticas: deverá transformar tudo o que reflete; transformar apenas segundo certas leis; transformar sempre no mesmo sentido. [...] a anamorfose que imprime à obra (e à qual ninguém tem o poder de subtrair-se) é guiada pelas restrições formais do sentido; não se faz, com o sentido, o que se quer (e se alguém duvida, que experimente): a sanção do crítico não é o sentido da obra, mas o sentido do que dela diz.

Voltando ao texto base sobre Analogia, Barthes (1977, p. 50-51) argumenta que “Fora dessas transgressões, o que se opõe beneficentemente à sua perfídia é a simples

---

<sup>17</sup> No Livro X da *República* de Platão encontra-se, no diálogo entre Sócrates e Glauco, o percurso desenvolvido, por Sócrates, para defender a diferença existente entre o mundo das ideias (de onde vem a origem plástica dos seres e das coisas) e o mundo da realidade, mera reprodução daquilo que já existe em essência, é único e não foi copiado de nenhum modelo. Os argumentos apresentados nessa conversa discutem questões como semelhança (analogia), natureza, verdade, relação entre o ser e o parecer a fim de classificar em espécies as obras existentes, chegando-se à conclusão (discípulo e mestre) de que, na natureza, ao deus cabe a autoria porque faz a obra verdadeira, em seu estado puro de existência; ao artífice cabe a concepção, porque fabrica cada obra segundo seu entendimento; ao artista resta apenas o terceiro grau nessa hierarquia, porque é somente o imitador da coisa de que aqueles outros são artífices (PLATÃO, 2000, p. 383-419).

correspondência estrutural: a *Homologia*,<sup>18</sup> que reduz a lembrança do primeiro objeto a uma alusão proporcional”. Neste ponto faz um comentário saudosista que remete ao significado etimológico da palavra analogia, que em grego indicava proporção. E na sequência apresenta, entre parênteses, uma imagem esclarecedora, assim como o fizera em *Ativo/Reativo*: a imagem de um touro embravecido que, na arena, ao ser tocado pela capa do toureiro, enxerga em vermelho tudo que sente: a raiva e o pano. É a essa coincidência, ou melhor, a esse engano que acomete o touro, aquilo que Barthes chama de analogia, explicando: o touro está “em pleno imaginário”. Acrescenta, ainda, que resistir à analogia consiste em resistir ao imaginário, “isto é: a coalescência do signo, a similitude do significante e do significado, o homeomorfismo das imagens, o Espelho, o engodo cativante”, porque o engano está presente em “todas as explicações científicas que recorrem à analogia”, assim como todas “formam o imaginário da Ciência”.

#### 1.4 BLANCHOT E O DIÁRIO COMO “AGRADÁVEL RUMINAÇÃO DE SI”

É de Maurice Blanchot, em *O livro por vir* (2005, p. 270, 274)<sup>19</sup>, a conclusão de que o diário, tipo de escrita “capaz de todas as liberdades”, é uma “forma híbrida”, conceito central para esta pesquisa e que será objeto de nossa investigação ao tratarmos de *O diário de Frida Kahlo*. Apesar desta condição livre, Blanchot (2005, p. 270) estabelece, no capítulo “O diário íntimo e a narrativa”, duas cláusulas às quais a escritura diarística deveria submeter-se: a sinceridade e o calendário. O dever de “respeitar o calendário” é o “pacto” que o escritor de diário “assina”, pois o “calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Espécie de Fausto, portanto, o diarista assina, literalmente, um pacto com o demônio, ao qual deve prestar contas. A verificabilidade da escritura diarística é, assim, uma das condições deste pacto, caracterizando o que Blanchot entende por relato (o que pode ser verificado) em oposição à narrativa (o que não pode ser verificado).

A ideia de uma submissão ao calendário, em Blanchot, liga-se à consideração de que escrever um diário íntimo é, acima de tudo, proteger-se e proteger a escrita na

<sup>18</sup> Homologia <δμολογία – qualidade de homólogo. Propriedade do que está em harmonia. Fig. Ret. Repetição das mesmas palavras ou conceitos no mesmo discurso. (MOURA, 2007, p. 418).

<sup>19</sup> Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título *Le livre à venir* por Gallimard, Paris, em 1959. A edição utilizada para este trabalho é a de 2005, da Editora Martins Fontes.

banalidade do cotidiano, nem que seja por breves momentos de estabilidade. Como entendemos que essa proteção não é pertinente à categoria daquele que escreve, vamos tomá-la como ilusão, e será essa ilusão de ancoragem que irá se modelar “no círculo da vida cotidiana” em sua relação “com a verdade”, peça conceitual de importância básica para uma prática que parece tão desobrigada em relação a um leitor desconhecido e ao mundo que o cerca. O caráter ilusionista da escrita, assim como o conceito filosófico de verdade tem muitas faces. Talvez por isso, Blanchot (2005) contraponha a esse hábito de descrever como verdadeiro o transcorrer dos dias ordinários, a noção de sinceridade. Sinceridade vem do desejo de dizer tudo que se passa no pensamento e na vida, sem nada esconder, aproximando-se o mais rente possível da realidade vivida, diferente da verdade, que não levaria em conta a proximidade, mas seria a própria realidade:

a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita (BLANCHOT, 2005, p. 270-271).

Associando a sinceridade ao diário, pela escrita que se elabora, naturalmente, num estado de recolhimento, íntimo, Blanchot põe em xeque a noção de profundidade ao falar sobre a diferença entre sinceridade e verdade, dado que a primeira teria um caráter superficial, agindo como um ponto de referência para que o artista nele se reconhecesse, enquanto a segunda, tendo o caráter de profundidade, exigiria o apagamento de si mesmo e dos critérios de ligação com o mundo real para agir no plano da ficção. Portanto, essa relação referencial que o diário realiza com a escrita e com o diarista acaba por constituir-se em uma distinção entre a narrativa (considerada, neste caso, como ficcional) e o relato diarístico, porque, conforme as palavras de Blanchot (2005, p. 271) “ela trata daquilo que não pode ser verificado, daquilo que não pode ser objeto de uma constatação ou de um relato. A narrativa é o lugar de imantação, que atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra”, enquanto o relato refere-se somente à experiência vivida. É essa diferença que torna o relato impossível na narrativa, pois este reapresenta o real, não o referencia. Continuando em sua argumentação quanto a essa diferença entre uma e outro, Blanchot (2005, p. 272) insere mais um elemento que, em sua visão, considera tão importante quanto a referência: o acaso. A narrativa seria produto de uma vivência do acaso,



enquanto o relato do diário seria a experiência da “realidade comedida” do mundo empírico, com suas censuras e regras de convivência, e, dessa forma,

nada pode ser mais diferente da constatação cotidiana do que o encaminhamento inquieto, sem rota e sem limites, que torna necessária a perseguição do que aconteceu, mas que, pelo fato de ter acontecido, rasga o tecido dos acontecimentos. Abre-se na vida de quem encontra o acaso, como na de quem encontra ‘verdadeiramente’ uma imagem, uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranquila e à linguagem usual, para manter-se sob a fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua.

Nesse encadeamento, a proposta é excludente: só se pode narrar o que não se pode relatar. Ou se produz um texto ficcional, ou se produz uma escrita diarística. Fica vedado o cruzamento de uma e outra no mesmo local e hora. A narrativa é o lugar de atração para o completo apagamento de si. Nela, o escritor entrega-se ao esquecimento tendo em vista a entrada no mundo vivo do desconhecido, em busca de um centro gravitacional, iluminado, apenas, pelo labirinto do imaginário onde a noção de tempo esvai-se e os apelos do cotidiano desaparecem. Por outro lado, o diário é a procura do reencontro consigo mesmo, a busca de uma lembrança do que se pensa ser quando não se está envolvido pela teia viscosa da criação artística. Nele, o escritor prende sua memória num tempo que se quer presente e de si se recorda por meio das reminiscências de sua vida. O diário é o lugar de uma garrulice solta, sem outro compromisso que não o de sentir-se em sua própria vida e, assim, escapar da solidão imposta ao criador. Por isso, seu relato precisa estar ligado ao mundo circundante, por isso sua linguagem precisa ser leve como as características do instantâneo, isto é, como a fotografia que se revela num simples espocar do *flash*. Como ainda afirma Blanchot (2005, p. 273): “Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do desespero de não ter nada a dizer. [...] O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade”.

As leituras diarísticas de Blanchot investigam não somente autores de textos literários, como, também, manifestações de artistas plásticos. Isso nos leva a entender que a prática diarista é exercida por muitos autores, indiferentemente do tipo de arte que abraçam. Nesses escritos, segundo ele, escritores e pintores procuram proteção contra o desaparecimento do “eu” que a obra exige. Assim como Virginia Woolf e Kafka, Van Gogh e Delacroix são também motivos de suas observações. O comentário que compara

a vivência em dobro do artista, por ser também escritor de diário, toma como exemplo o pintor Van Gogh que, apesar de não ter escrito diário, escreveu cartas: “Da mesma forma, Van Gogh tem suas cartas e um irmão para quem escrevê-las” (BLANCHOT, 2005, p. 73). Não se pode deixar de observar que essa referência às cartas tem estreita ligação com a análise de Foucault (2004, p. 149-161), que aproxima o ato de manter correspondência com a escrita de diários, apontando o caráter confessional, a introspecção, a exposição de si para o outro, a revisão dos dias comuns, a sinceridade necessária para dirigir-se ao outro, sinceridade, segundo ele, que é fruto da ação que a escrita exerce sobre quem escreve, como características básicas para a proximidade entre cartas e diários. Quando cita Delacroix, Blanchot (2005, p. 274) faz uma relação entre as suas intenções e as de Virginia Woolf, reforçando o entendimento de que o diário, indistintamente do tipo de arte que se produza, é um “pequeno recurso contra a solidão”, pois alimenta “A ilusão de escrever, e por vezes de viver”, tornando-se uma espécie de garantia dos artistas “para não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte”; portanto, esse exercício, aparentemente tão solitário, funciona como uma “empresa de salvação”, um sustentáculo contra o medo, a angústia e a solidão que atingem os artistas por meio de suas obras.

Para Blanchot, os fragmentos de si e da vida registrados pelo escrito permitem cercar a realidade cotidiana e manter o escritor ligado em si mesmo para não sucumbir ao vazio do apagamento do “eu” exigido pela obra. Na “agradável ruminação de si mesmo” (BLANCHOT, 2005, p. 274) realizada por quem escreve um diário, a obsessão dominante é recordar essa identidade flutuante que a arte insiste em apagar. Por isso, na prática diarística o escritor apega-se ao seu próprio nome, escreve-se e se atém a um tempo histórico (o do cotidiano) em que o acontecimento soa e ressoa como verdadeiro. Nesse tempo, tudo pode ser datado e registrado e até mesmo a fragmentação torna-se um fator de segurança contra as elucubrações da busca incessante quanto ao desvendamento da obra. Em referência a essa constatação, Blanchot vê no trânsito entre vida e arte o surgimento da ideia de lugar limítrofe entre uma e outra, lugar nunca alcançado, mas sempre perseguido pela busca incessante de sentido e de realização. Essa articulação em busca do “segredo” da obra, de sua gênese, aparece, segundo ele, até mesmo, no “Diário íntimo” de Kafka, “entre o Kafka que vive e o Kafka que escreve” (BLANCHOT, 2005, p. 277). Para desenvolver seu ponto de vista sobre o

sentido desses fragmentos e mostrar que o segredo é a obra e nada pode explicá-la, apoia-se na expectativa de uma revelação que nada tem de metafísica:

Presentimos também que esses fragmentos constituem os rastros anônimos, obscuros, do livro que busca realizar-se, mas somente na medida em que não têm parentesco visível com a existência da qual parecem ter saído, nem com a obra de que constituem a aproximação. Se, portanto, temos aqui o pressentimento do que poderia ser o diário da experiência criativa, temos ao mesmo tempo a prova de que esse diário seria tão fechado, e ainda mais separado do que a obra realizada. Pois os arredores de um segredo são mais secretos do que ele mesmo (BLANCHOT, 2005, p. 277-278).

O caráter confessional destacado nos estudos de Foucault, bem como em outros diversos estudos a respeito do diário, é contestado/ironizado por Blanchot (2005, p. 275): “Dizem-nos que o protestantismo favorece essa confissão sem confessor, mas por que o confessor deveria ser substituído pela escrita?” é a pergunta que faz para, em seguida, repelir uma resposta afirmativa, reforçando seus argumentos de que os escritores/artistas escrevem diários para buscar a si mesmos e tentar “dar forma e linguagem àquilo que, neles, não pode falar”. Essa abordagem insinua que já não se trata de uma constituição de si ou de elaboração da subjetividade por uma “penosa mistura de protestantismo, de catolicismo e de romantismo”, mas de afirmar-se numa busca interminável em prol de uma verdade, a própria verdade que jamais será conhecida (BLANCHOT, 2005, p. 275).

Porém, considerando que, ao leitor do diário, pressupondo-se o próprio autor como primeiro, ainda cabe o sonho de procurar interpretar o relato de vivências como pistas distantes da narrativa em processo, ao mesmo tempo, é preciso desconsiderar essa possibilidade, dada a condição de abertura da obra em si e da condição “fechada” atribuída ao diário pelas características que lhe são peculiares. Seria este sentido de reserva, de silêncio, então, justamente, a razão de se tentar escrevê-lo e não a necessidade de autopurificar-se pela confissão. Retomando as ideias da sinceridade e da obediência ao calendário como prerrogativas da escritura diarística, resta observar que permanecer fiel ao entendimento de Blanchot significaria ignorar o fato de que, no caso do diário de Kahlo, estes dois critérios não encontram aplicação, seja porque nele vemos uma performance que pressupõe uma encenação de si (um desdobramento “insincero”

do eu, portanto), seja porque, na performance diarística da artista, as datas são, além de raras, abertamente “ficcionalizadas”.

### 1.5 ALFONSO DE TORO: *MISE EN ABYME*, PERFORMANCE, ENCENAÇÃO

Tomada como tema “transversal”, a prática diarística de Frida Kahlo, tanto quanto sua obra pictórica – que pode e já foi considerada como obra biográfica –, são vistas por Alfonso De Toro (2013) sob três eixos de trabalho (eixo transcultural, eixo transmidiático e eixo transdisciplinar) que se constroem sobre um pensamento que visa a uma ciência transversal, cuja proposta instrumental procura analisar a “complexidade, a diversidade e a pluralidade” da cultura, da literatura, do pensamento e da epistemologia no mundo atual. Posto que seus estudos estão voltados para a atualidade, isto é, estão falando em nome da cultura pós-moderna, Toro defende que a literatura e as artes também têm

*la capacité d'évoquer et d'anticiper de nouveaux médias, de les recréer et de les explorer complètement (souvent avant leur développement dans leur contexte initial, comme le cas de Flaubert, de Proust, de Dos Passos, de Faulkner, de Kahlo et de Borges le prouvent)*<sup>20</sup> (p. 42).

Portanto, é sob o prisma da transmedialidade que ele irá refletir sobre a obra de Frida Kahlo, suas pinturas e seu diário, em subcapítulo intitulado *Stratégies transmédiales – hybrides et transculturelles dans l'oeuvre de Frida Kahlo* (Estratégias transmediais – híbridas e transculturais na obra de Frida Kahlo), especificando que se trata, também, de um estudo sobre o diário da pintora: *Le 'journal intime' de Frida Kahlo: 'écrit-pictura'* (O diário íntimo de Frida Kahlo: ‘escrito-pintura’). Ao falar sobre o diário de Frida Kahlo no que tange à questão do gênero, Alfonso De Toro (2013) traz uma preciosa contribuição a este trabalho ao manifestar sua concepção de como a artista articula não só o diário, como também sua escritura. Segundo o autor, ela "*créa avec celui-ci un nouveau concept de genre: une perméabilisation entre l'écriture et la*

---

<sup>20</sup> "a capacidade de evocar e de antecipar novas *mídias*, de recriá-las e de explorá-las completamente (muitas vezes antes mesmo de se desenvolverem em seu contexto original, como os casos de Flaubert, de Proust, de Dos passos, de Faulkner, de Kahlo e de Borges provam)" (tradução nossa).

*peinture ainsi qu'un nouveau concept d'écriture semblant changer leur fonction et leur statut*<sup>21</sup> (TORO, 2013, p.146).

Para ele, a escrita e a pintura são organizadas de acordo com seu poder gestual e visual, bem como sua capacidade performática de representar: “*la peinture se transforme elle-même dans l'écriture et vice versa*”<sup>22</sup> (TORO, 2013, p.146). Nesse aspecto, Toro considera que, apesar da autonomia das duas mídias, escrita e pictural, elas formam uma estrutura que mantém a estratégia de Frida Kahlo em um processo, ao mesmo tempo, individual e autônomo – performático e transmidiático. Observando que os dois meios manifestam-se em constante tensão um com o outro, o estudioso conjectura que, em vez da produção diarística nos moldes tradicionais, existe “*une simulation d'un nouveau genre*” de diário íntimo:

*le Diário n'est pas seulement un document de souvenirs, ni un simple rapport intime, ni une sorte de valve cathartique spéciale, ni une auto-analyse, mais une série aléatoire de couleurs et de signes aux multiples significations. Elle envoie le signal référent d'une telle façon que le témoignage devient secondaire*<sup>23</sup> [...] (TORO, 2013, p. 146).

Um dos aspectos do texto de Alfonso De Toro que interessam a este trabalho é a ideia da escrita diarística de Kahlo como um programa estético que opera a transgressão de um gênero (o diário íntimo), completamente redimensionado pela poética da artista. Na concepção do teórico quanto ao jogo estabelecido entre Kahlo e os meios dos quais se serve - que nós entendemos como linguagens, e que Toro denomina como midiáticos - existe um movimento de “transversalidade”, consagrado aos diferentes processos de hibridação oriundos das culturas do mundo (TORO, 2013, p. 5, p. 169). A nosso ver, o seu entendimento aproxima-se do nosso, uma vez que também consideramos o diário de Kahlo como um objeto dotado de expressividade plástica e textual, atravessado pelo híbrido na quase totalidade de suas formas. A convergência entre os pontos de vista do

---

<sup>21</sup>“Cria com estes um novo conceito de gênero: um trânsito entre a escritura e a pintura, assim como um novo conceito de escritura parece trocar sua função e seu estatuto” (tradução nossa).

<sup>22</sup> “a pintura se transforma ela mesma em escritura, e vice-versa” (tradução nossa).

<sup>23</sup> “simulação de um novo gênero”; “o Diário não é somente um documento de memórias, nem uma simples narrativa íntima, nem uma espécie de válvula catártica especial, nem autoanálise, mas uma série aleatória de cores e de signos de múltiplos sentidos. Ela dirige o sinal referente de tal maneira que o testemunho torna-se secundário” (tradução nossa).

estudioso e o nosso se evidencia, por exemplo, na análise que faz da prancha que abre o diário de Kahlo, apontando para os contrastes/desvios existentes na composição:

*Tous les éléments se trouvent eux-mêmes aux interfaces des différents systèmes et forment un système transmédia. En plus de cela, il y a une duplication de la peinture dans la peinture, du cadre dans le cadre, où la photographie se perd dans les profondeurs ou les abîmes; il y a une dissolution de la barrière entre la peinture et le cadre, un décentrement méta-réflexif de la composition ayant pour fonction de montrer une esthétique de transgression au spectateur ou au lecteur. Nous avons une double mise en scène: d'un côté la 'mise en scène'/'performance' et une 'mise en abyme' de la composition tel un 'montage', et de l'autre côté le Plaisir infini de Kahlo à se mettre en scène elle-même et son corps<sup>24</sup>(TORO, 2013, p. 149).*

Encontram-se, neste trecho, temas afins ao que pretendemos desenvolver em nossa análise, que coincide com alguns dos sentidos e das terminologias encontradas por esse autor. O ponto de confluência mais forte é a hipótese de que Frida Kahlo usa a “performance como encenação de si” e de sua obra: Toro nos apresenta muito claramente, na análise acima, “a duplicação da pintura com a pintura, do quadro com o quadro onde a fotografia perde-se nas profundezas ou no abismo”, estratégias criadas por Frida para causar efeitos de espanto para além de si própria e, até mesmo, de seu tempo. Ressaltamos que a noção de *mise en abyme* encontrada em Toro (2013) vem reforçar a ideia de Hurtado (2002) com sua “poderosa” *puesta em abismo* para análise do conjunto composicional de Frida Kahlo, descrita posteriormente no capítulo que faz referência às leituras acadêmicas desenvolvidas por nós para a elaboração desta pesquisa.

Enfim, pelo roteiro aqui apresentado, que vai desde a descrição de como as escritas que privilegiam um “eu” aparecem no contexto do mundo ocidental, até as noções atuais sobre o objeto “diário”, procuramos mostrar como este, no caso da produção de um artista, retém, de algum modo, os vestígios da sua atividade artística, conforme postula Blanchot. Embora discordemos de outros seus postulados, a busca de

---

<sup>24</sup>“Todos os elementos encontram-se, eles mesmos, nas interfaces dos diferentes sistemas e formam um sistema transmidial. Para além disso, há uma duplicação da pintura na pintura, do quadro no quadro, onde a fotografia perde-se nas profundezas ou nos abismos; há uma dissolução da barreira entre a pintura e o quadro, um descentramento meta-reflexivo da composição, tendo por função mostrar uma estética de transgressão ao espectador ou ao leitor. Temos aí uma dupla encenação: de um lado a ‘encenação’/‘performance’ e um ‘mise en abyme’ da composição como um ‘encaixe’, e de outro lado o prazer infinito de Kahlo a encenar ela própria e seu corpo” (tradução nossa).

tais vestígios será a razão de nossa pesquisa para compreender o processo criativo de Frida Kahlo, empregando noções constitutivas da prática diarística, quais hibridez, fragmentação, intimidade – levantadas e discutidas nos textos de Leonor Arfuch, de Alessandra Pelizzaro, Roland Barthes, Philippe Lejeune e Maurice Blanchot – e, especificamente, dos conceitos de *mise en abyme* – conforme leituras de Maria de La Luz Hurtado e de Alfonso de Toro – bem como performance e encenação, como elementos essenciais da escrita diarística de Kahlo.

## CAPÍTULO 2

### LEITURAS AO REDOR DO DIÁRIO DE FRIDA KAHLO

*Livros são papéis pintados com tinta.*

Fernando Pessoa<sup>25</sup>

Não tendo tido acesso ao diário original de Frida Kahlo, o *corpus* desta pesquisa é a edição brasileira, bilíngue (com tradução do espanhol para o português de Mário Pontes), *fac-símile* e em cores, intitulada *Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*.<sup>26</sup> Esta é acompanhada de uma introdução do mexicano Carlos Fuentes, autor renomado de inúmeros ensaios, artigos e romances, além de ensaio e comentários de Sarah M. Lowe, estudiosa reconhecida pelo estudo analítico das pinturas de Frida Kahlo em livro que leva o mesmo nome da pintora.

Entender como se dá a construção híbrida e performática do Diário de Frida Kahlo não é tarefa simples, uma vez que seu texto é abrangente e marcado por duas modalidades distintas de linguagem, a escrita e a pictórica. Neste sentido, não pouco significativo é o fato de que a edição do diário, ao fortalecer o seu aspecto de objeto literário (o diário se transforma em livro e circula no mercado editorial) homogeneíza as características plásticas que o constituem, cancelando a aspereza e irregularidade próprias da “manufatura”, técnica integrante da linguagem escolhida por Kahlo. Sem partir de uma determinação da autora, portanto, essa literatização póstuma de seus escritos íntimos é passível de ser lida como ato arbitrário da posteridade, da qual

---

<sup>25</sup>PESSOA, 1978, p. 246.

<sup>26</sup> A primeira edição deste livro foi publicada no México, em 1995, já incorporando os textos de Carlos Fuentes e Sarah M. Lowe.



participamos, e que a inscreve em um circuito de circulação e recepção públicas que, talvez, não estivesse entre os seus desígnios originários.

Feita esta ressalva, no propósito de compreender os aspectos compositivos situados na origem deste singular produto editorial, devemos lançar mão, a princípio, de algumas das muitas leituras encontradas a respeito não só do diário de Kahlo, como também da obra e da própria pessoa da artista. Para restringir o campo de análise, optamos por selecionar somente aqueles textos que abordem o nosso foco específico de interesse, que é a escrita diarística de Frida Kahlo. Essas leituras contribuíram para caracterizar, ainda mais, tanto a importância quanto a complexidade que envolve a trajetória da autora. Cada uma delas trouxe um ponto de reflexão ou de esclarecimento que tende a estimular com bastante vigor esta pesquisa.

## 2.1 A INTRODUÇÃO DE CARLOS FUENTES A *O DIÁRIO DE FRIDA KAHLO*

A primeira leitura com a qual nos deparamos, no nosso percurso de leitores do diário, portanto, é a do próprio Carlos Fuentes, conterrâneo da artista, que traça um esboço da vida de Frida Kahlo, a partir de dois momentos: em que apenas ouviu o tilintar de seus enfeites, o roçar de suas saias e, no instante seguinte, em que a viu no Palácio das Belas-Artes, no centro da Cidade do México, um prédio iniciado em 1905 e só muito mais tarde inaugurado. Foi durante essa inauguração, em 1934, que a entrada triunfal de Kahlo, com suas roupas e adereços, mas fundamentalmente com a energia vibrante de seu carisma, desviou a atenção de todos, inclusive a dele<sup>27</sup>:

Foi a entrada de uma deusa asteca, talvez Coatlicue, a deusa mãe vestida com sua saia de serpentes, exibindo as mãos feridas e sangrentas do mesmo modo que as outras mulheres exibem um broche. Ou talvez fosse Tlazolteotl, a divindade da pureza e da impureza no panteão indígena, o abutre feminino que devora as sujeiras para manter o universo limpo. Ou quem sabe, víamos a Mãe Terra Espanhola, a Dama de Elche, enraizada no solo pelo peso do seu elmo de pedra, seus brincos tão grandes quanto rodas de carros, os peitorais devorando-lhe os seios, os anéis transformando suas mãos em tenazes (FUENTES, 1996, p. 8).

---

<sup>27</sup>Todas as traduções do espanhol para o português de *O diário de Frida Kahlo* são de Mário Pontes.

Depois dessa descrição impactante e quase devocional, Fuentes ironiza, questionando: “Uma árvore de Natal? / Uma quermesse?”, para, em seguida, fazer alusão ao sofrimento de Frida comparando-a a uma “Cleópatra partida”, cujo paradoxo extremo ressalta a diferença entre uma e outra, e distingue a força sedutora de ambas (FUENTES, 1996, p. 8). Enquanto Cleópatra se apresentara nua diante de Júlio Cesar, usando seu pequeno corpo para seduzi-lo e alcançar seus propósitos, a artista mexicana escondia “seu corpo torturado, sua perna atrofiada, seu pé quebrado, seus espartilhos ortopédicos” sob as sedas, laços, saias e braceletes ruidosos, “atavios da camponesa do México, que, há vários séculos, mantém suas antigas joias zelosamente guardadas, protegidas da pobreza, para serem usadas somente nas grandes festas das comunidades agrárias” (FUENTES, 1996, p. 8).

Essa partição referida na comparação entre Frida e Cleópatra serve, ainda, ao autor, para ilustrar a história do México e do povo mexicano, fazendo dessa história um paralelo alegórico com a própria vida da artista e de seu marido, o também artista Diego Rivera:

Rivera e Kahlo. Ele pinta a cavalgada da história do México, a interminável, às vezes depressiva, repetição de máscaras e gestos, comédia e tragédia. Nos melhores momentos, alguma coisa brilha atrás da pleora de figuras e fatos, e esse algo é uma humilde beleza, uma perseverante ligação com a cor, a forma, a terra e seus frutos, o sexo e seus corpos. Já o equivalente interno dessa ruptura sangrenta da história é o domínio de Frida (FUENTES, 1996, p. 9).

Ambos pintores, ele de grandes painéis, muralista; ela, de pequenos quadros, em sua maioria, feitos de si mesma com a ajuda do espelho. Ambos com uma vida intensa e tumultuada, envolvidos com a política de seu país, do qual Fuentes traça uma breve, porém profunda interpretação histórica, sempre associando a existência de Frida Kahlo ao solo e ao povo mexicanos. É por meio dessa associação que ele fala do diário, para dizer como Frida está integrada, de alguma forma, a essa identidade partida que o México viveu em cada período da sua história, desde a herança imperial indígena, passando pela colonização do vice-reinado espanhol, até chegar à república independente. Esse México também teve o corpo macerado, ao perder metade de seu território para os vizinhos Estados Unidos, nos idos de 1848, e, quatorze anos depois, ao ter esse mesmo território invadido por outras forças estrangeiras. É por isso que Fuentes

(1996, p. 9) aponta para a semelhança com Frida, pois que “O México é um país que vem sendo feito pelas suas feridas”, e consegue sobreviver, assim como ela que, também, apesar de todas as adversidades, ainda mostra sua alegria, sua graça, sua fantástica imaginação. Para ele, o diário “é sua linha vital com o mundo”, explica, fazendo a analogia entre as duas linguagens – escrita e pictórica – da seguinte forma:

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 (FUENTES, 1996, p. 10).

Em outro momento da "Introdução", para configurar o humor característico da artista, até mesmo a obscenidade que ela pontuava com gargalhadas e palavrões, seus trocadilhos, sua palavra livre de constrangimentos e sua alegria intrínseca, Fuentes distingue o diário como o melhor exemplo da felicidade que ela transmitia, apesar de todo sofrimento experimentado: “Em Kahlo há um humor que transcende a política e até mesmo a estética, que faz cócegas nas próprias costelas da vida” (FUENTES, 1996, p. 21-22).

No “post-scriptum” à introdução, escrito em 1995 como uma espécie de chave de leitura e denominado *CHAVES: KAS*, Carlos Fuentes propõe uma aproximação entre Frida Kahlo e Franz Kafka, duas fortes figuras do século XX, partindo de suas iniciais, chegando ao sofrimento de ambos e, até mesmo, avizinando suas posições diante do mundo para, ao final, à moda de um plano cinematográfico, fechar em Frida Kahlo e dizer que:

Na medida em que sua esperança era sua arte e sua arte era o seu céu, o *Diário* é a maior tentativa de Kahlo no sentido de estabelecer uma ponte entre o sofrimento de seu corpo e a glória, o humor, a fertilidade e a objetividade do mundo. Ela pintava o seu interior, sua solidão, como poucos artistas foram capazes de fazer. O diário liga-a ao mundo através de uma magnificente e misteriosa consciência de que ‘dirigimos nós mesmos para nós mesmos através de milhares de seres – pedras – criaturas pássaros – seres estrelas – seres micróbios – fontes de nós mesmos’ (FUENTES, 1996, p. 24).

## 2.2 O COMENTÁRIO DE SARA M. LOWE A *O DIÁRIO DE FRIDA KAHLO*

Em outra perspectiva, o Ensaio de Sara M. Lowe (1996, p. 25) aponta a escrita de Frida Kahlo como “o relacionamento entre ela e seu eu”, justificando, assim, a motivação para escrevê-lo, da mesma maneira que justifica a sua caracterização em diário íntimo e, contemporaneamente, descarta a possibilidade de ter sido escrito para comunicação com um público leitor, uma vez que “o diário é uma expressão profundamente pessoal de seus sentimentos, e ela jamais o escreveu pensando em publicá-lo”.

Enquanto Carlos Fuentes nos apresenta as mil e uma faces da artista, dos amores aos aspectos políticos, é com Lowe – reconhecida autoridade sobre o trabalho fotográfico de Tina Modotti (KETTENMAN, 2010) além de curadora e historiadora da arte – que vamos tomando conhecimento de certas questões peculiares do diário de Kahlo, tais como o problema da cronologia, praticamente inexistente, pois são raras as páginas datadas; e o tipo de materiais usados pela artista, apontando para o sentido plástico do diário, suas cores, formas e técnicas. É assim que Lowe (1996, p. 26) nos alerta para o fato de que,

ao contrário do clássico autor de diário íntimo, Kahlo não dá atenção aos fatos do cotidiano, e usa seu diário (à semelhança de Virginia Woolf) como repositório de sentimentos (e imagens) que não cabem em nenhum outro lugar. Assim, é com um certo receio que devemos nos aproximar dessas páginas: o retrato que Kahlo pinta aqui, com cores e linhas, com prosa e verso, é a imagem de um artista sem máscara.

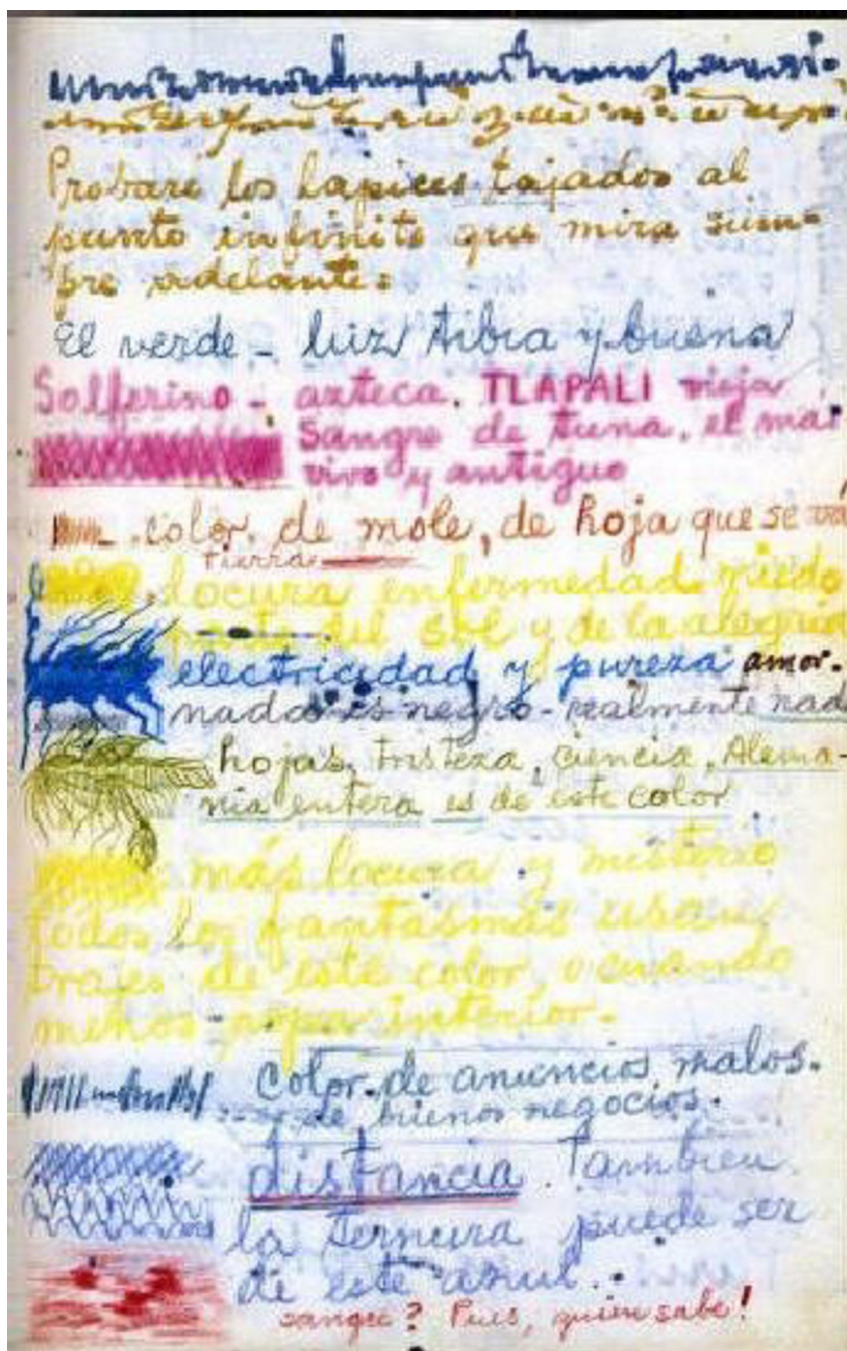
Observe-se que tanto Fuentes quanto Lowe veem alguma semelhança entre Frida e dois importantes escritores do século XX, o que, de certa forma, também associa a pintora à categoria dos literatos. Falando um pouco sobre a realização do diário, Lowe (1996, p. 26) comenta que este foi iniciado “em meados da década de 1940”, pouco depois de comoventes acontecimentos que afetaram muito a vida da artista: a morte do pai, o divórcio de Diego Rivera e a reconciliação com ele um ano depois, a deterioração de sua saúde. Além disso, ela se aproximava dos quarenta anos e “havia chegado à inevitável conclusão de que jamais poderia ter o filho que tanto havia desejado, e essa incapacidade atormentava-a” (LOWE, 1996, p. 26).

Mais à frente, a ensaísta analisa a relação ambígua existente entre Frida e o movimento surrealista, assim como com André Breton, “o autoproclamado Papa do Surrealismo, que foi para o México no início de 1938” (LOWE, 1996, p. 26-27), quando sacramentou essa associação de Frida à pintura surrealista. Embora reconhecendo que na obra pública de Frida – seus quadros – coexistam algumas características da segunda fase do surrealismo, Lowe (1996, p. 27) aponta o paradoxo do *Diário*, que “tem mais afinidade com os princípios do primeiro Manifesto do Surrealismo, no qual o automatismo psíquico ou o desenho automático eram usados para contornar a mente racional e liberar o inconsciente” e não com o que havia de predominantemente intelectual e abstrato nas proposições de Breton. “Quase todos os desenhos do diário de Kahlo”, diz ela, “são espontâneos e não planejados” (LOWE, 1996, p. 27). Isto para confirmar a tendência da artista em valorizar “o elemento surpresa daqueles desenhos” e extrair “um certo número de figuras das manchas de tinta, borrões que se formavam com tinta deliberadamente derramada ou borrifada; alguns daqueles borrões eram pressionados contra a página oposta; outros, mais densos, espalhavam-se pela folha de papel” (LOWE, 1996, p. 27). Continuando a descrição do processo de criação do diário de Frida Kahlo, Lowe (1996, p. 27) nos diz que

os desenhos automáticos de Kahlo eram trampolins para imagens que se ocultavam em seu inconsciente, visões que ela acordava e em seguida elaborava. Depois de permitir a si mesma a liberdade do rabisco, Kahlo punha sua mente racional (ou pelo menos parte dela) para trabalhar, e, retiradas de seu vasto léxico de imagens, reais ou imaginadas, as formas biomórficas [*sic*] iam se transformando em rostos, partes do corpo, animais e paisagens. Suas fontes visuais eram vastas: lia vorazmente, hábito reforçado no decorrer dos numerosos períodos em que esteve acamada.

Ainda nesse ensaio é comentada a pluralidade de materiais usados na realização do diário: lápis de cor, óleos, aquarelas, *crayons*, têmperas e guaches, apetrechos que iriam influenciar diretamente as imagens nele contidas, dependendo da escolha que a artista viesse a fazer. Desses usos, conforme pontua Lowe (1996, p. 27), o mais óbvio seria a lista de cores significada a partir do olhar sobre o lápis de cor, uma vez que, conforme elucida, “de uma ponta a outra do diário, Kahlo deixava que o utensílio em sua mão lhe ditasse o que fazer”.

Lowe ainda argumenta que, desde a infância, Frida Kahlo mantinha interesse em combinar arte e ciência, e que antes de seu acidente frequentara o curso de ciências que



Prancha 15 de *O diário de Frida Kahlo* comunicando o significado das cores

era, na época, pré-requisito para formação em medicina. Suas metáforas visuais e analogias com os órgãos internos vistos por fora do corpo viriam, portanto, desse conhecimento que adquirira anteriormente: “Entre todas as suas metáforas biológicas e botânicas, as de que Kahlo fez uso mais efetivo foram as raízes e as veias, os nervos e os tendões, rotas de transmissão de alimentos ou de dor” (LOWE, 1996, p. 29). A estudiosa cita uma das biógrafas de Frida Kahlo, Hayden Herrera, para salientar a dor e o desespero que emergem das páginas do diário, sofrimento que acompanhou os dez últimos anos da vida da artista, apesar de sua alegria, seu senso de ironia e de seu humor negro: “Ela inventou a sua própria linguagem, seu próprio modo de falar espanhol, pleno de vitalidade e acompanhado de gestos, mímica, risos, piadas, e um grande senso de ironia, escreveu alguém que a estudou”.<sup>28</sup> O autorretrato que encontramos no diário humaniza um pouco mais a “gran ocultadora” dos quadros, e troca a máscara implacável por íntimos – e às vezes horríveis – detalhes de aflição e desespero. É então que Frida Kahlo nos mostra a força nascida do sofrimento: “angústia e dor – prazer e morte – não são mais do que um processo” (LOWE, 1996, p. 29).

### 2.3 HAYDEN HERRERA E A VERSÃO BIOGRÁFICA DO DIÁRIO DE FRIDA KAHLO

O comentário final de Lowe a respeito do trabalho de Hayden Herrera nos dirige para a obra escrita por essa autora: *Frida. A biografia* (2011), onde encontramos, com clareza, algumas entradas do diário de Frida Kahlo. É o caso, por exemplo, do rascunho da carta a Diego Rivera. Datada de 8 de dezembro de 1938, dia do aniversário dele, a carta talvez fosse a resposta a uma outra carta enviada por ele e na qual pede a Kahlo que não perca, por sua causa, a oportunidade de expor em Paris.

Ao comentar o forte acento surrealista que ela vê no diário, do mesmo modo que o havia feito Sara M. Lowe, Herrera nos apresenta o aspecto material dele, dizendo-nos que o volume é em couro vermelho com as iniciais “J.K.” impressas em dourado na capa, que supostamente teria pertencido a John Keats e que fora presenteado por uma amiga de Frida, com a expectativa de que ele lhe pudesse oferecer algum conforto em

---

<sup>28</sup> Sara M. Lowe remete a texto de Hayden Herrera, indicado em nota sob o título *Frida: a Biography*, p. 329. Em português, esse livro foi publicado pela editora Globo, com tradução de Renato Marques, sob o título *Frida. A Biografia*, no ano de 2011. Neste livro é dado como título, do original, *Frida, a Biography of Frida Kahlo*.

sua doença e solidão. A pintora o manteve desde meados de 1944 até o fim da vida, em julho de 1954. Conta-nos também que, do original, restaram apenas 161 páginas, porquanto, no fim da vida, amigos arrancaram-lhe partes.

Herrera (2011, p. 320) afirma que “Frida despejava um solilóquio poético composto de imagens e palavras”, disparates e absurdos, sem se preocupar com a sua significação, produzindo os desenhos de maneira improvisada (conforme alertaria, mais tarde, Sara M. Lowe no ensaio de abertura da edição de *O diário...*). Essa falta de cuidado com um sentido abrangente que atingisse um nível maior de compreensão, Herrera (2011, p. 320) atribui ao fato de que, por ser particular, íntimo, “a matriz realista com que Frida estava comprometida em sua pintura estava ausente aqui”. Os desenhos eram produzidos de maneira improvisada e brincalhona, como as montagens de objetos ou a decoração de seus coletes de gesso. O fato de que o que ela escrevia ou desenhava no diário destinava-se apenas a seus próprios olhos – ou aos de Diego – dava a ela liberdade para ser verdadeiramente surrealista se assim o quisesse (HERRERA, 2011, p. 320). Daí as mensagens a Diego, páginas autobiográficas, declarações de fé política, expressões de ansiedade, solidão, dor e pensamentos sobre a morte. Há áreas com padrões visuais e desenhos obsessivos, segundo a descrição que ela faz, em que marcas repetidas são listas de palavras sem sentido, a invenção de formas e criaturas fantásticas, pessoas bizarras, cerimônias selvagens (HERRERA, 2011, p. 321). Ela arremata essa descrição, citando a criação de dois personagens muito esquisitos, constantes do diário, que são:

‘o casal estranho do país dos pontinhos e tracinhos’. São eles ‘Olho-Único’, um homem nu, e ‘Neferisis’, mulher nua segurando um feto. ‘Olho-Único’, diz ela, ‘casou-se com a bela Neferisis (a imensamente sábia) em um mês quente e cheio de vida. Tiveram um filho de rosto estranho chamado Neferúnico, o fundador da cidade comumente chamada ‘Lokura’ [loucura]’(HERRERA, 2011, p. 321).

Referindo-se aos perfis múltiplos que algumas figuras fragmentadas e distorcidas apresentam, a biógrafa os analisa como uma influência de Picasso, cuja exposição no Museu de Arte Moderna, da Cidade do México Frida tinha admirado no verão de 1944. Falando, assim como Lowe, da presumível gota de tinta como ponto de partida para muitas imagens, o que gerava corpos e partes de corpos sem nenhuma relação lógica entre si, Herrera (2011, p. 322) especifica que às vezes Frida “iniciava um desenho pingando um borrão colorido na página e então, com a nódoa ainda úmida,

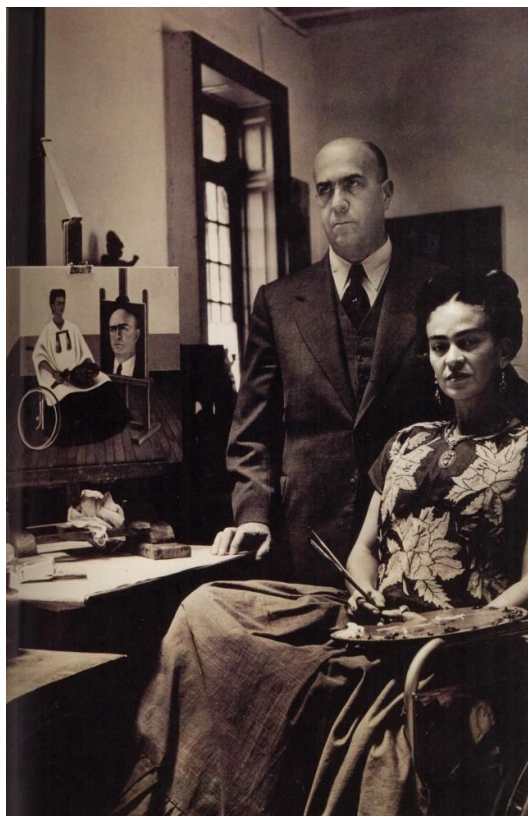




Prancha 28 de *O diário de Frida Kahlo*  
com o "casal estranho"

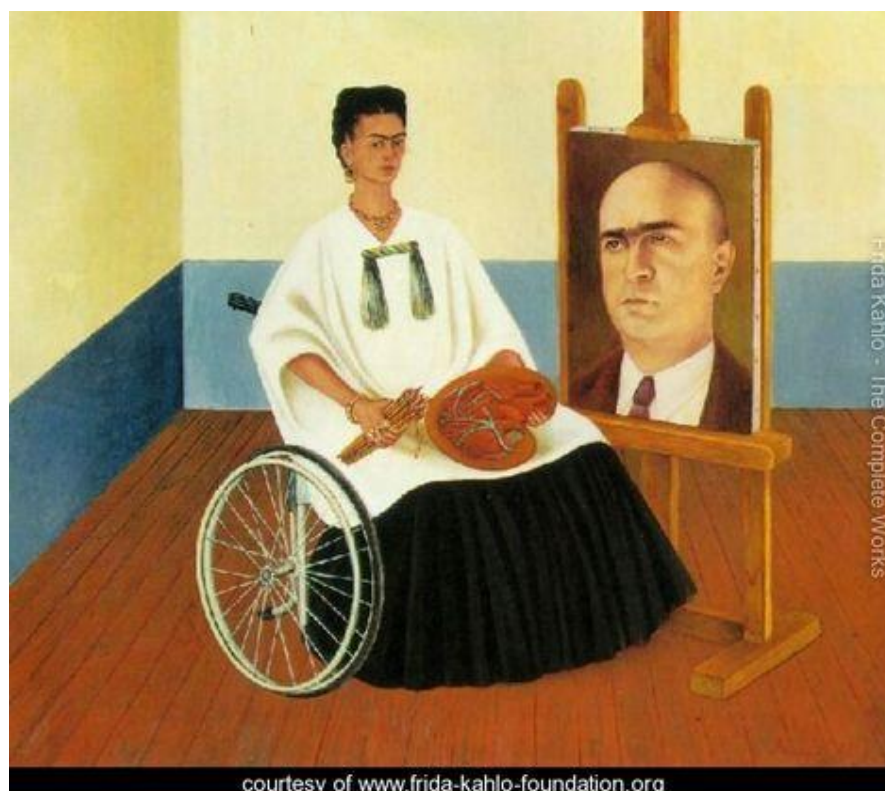


Prancha 64 de *O diário de Frida Kahlo*  
com o "Horrendo Olhossaurio"



Frida Kahlo,  
Dr. Ferril e,  
ao fundo, o  
*Autorretrato  
com o retrato  
do doutor  
Ferrill*

Fonte:  
<http://trouvaillesdujour.blogspot.com.br/2012/02/in-memory-of-frida-kahlo-her-photos.html>



*Autorretrato com o retrato do doutor Ferrill* (1951)

Fonte: Frida Kahlo Foundation

fechava o diário, de modo que a mancha mudasse de formato e se duplicasse”, depois, “Usando essas formas e pontos de partida, ela os elaborava, inventando feras e dragões como o horrendo ‘Olhossauro primitivo’”.

Um comentário interessante que Herrera tece sobre Frida Kahlo refere-se ao grau de compreensão da artista sobre o poder das cores em comunicar emoção. Segundo ela, a partir de 1940 essa percepção acurada aparece nos autorretratos. Nestes, Frida faz, astuciosamente, com que a cor intensifique ou contrabalanceie o drama psicológico:

O rosa é invariavelmente usado em contraste irônico com a violência ou a morte; em vários autorretratos, o amarelo-oliva acentua a sensação de opressão claustrofóbica; o azul-acinzentado dos céus de Frida e o lavanda ou a siena queimada de sua terra dão vigor à expressão de alienação e desespero. Uma vez que ela não usava muito o preto para modelar formas, suas telas possuem um brilho visionário (HERRERA, 2011, p. 345)

Sobre *Autorretrato com o retrato do doutor Farrill*<sup>29</sup> realizado em 1951, a biógrafa observa a intensidade vital de Frida Kahlo após passar por um período de intensos sofrimentos. Para Herrera (2011, p. 473), “uma pessoa que esteve tão perto da morte não precisa de magenta para se sentir viva; para ela, mesmo o bege, o marrom, o preto e o cinza são vibrantes”. E aponta para uma fala da própria Frida em seu diário que confirma essa disposição de ânimo:

Fiquei um ano doente. [...] O dr. Farril me salvou. Ele me devolveu a alegria de viver. Ainda estou na cadeira de rodas, e não sei se logo vou poder andar de novo. Estou usando um gesso que, apesar de ser um terrível incômodo, ajuda minha coluna a melhorar. Não sinto dores. Apenas cansaço... e, como é natural, muitas vezes sinto desespero. Um desespero que palavra alguma consegue descrever. Mesmo assim, eu quero viver. Já comecei a pintar o pequeno quadro que vou dar ao dr. Farril e que estou fazendo com todo meu afeto por ele (HERRERA, 2011, p. 473).

Herrera (2011, p. 473) volta a comentar que “Frida colocou seu coração extirpado, guarnecido de veias vermelhas e azuis, sobre sua paleta em formato de coração; ele é o próprio pigmento com que ela cria sua arte”. Traduz, também, o que os olhos veem no quadro presenteado ao dr. Farril:

---

<sup>29</sup> Autorretrato em óleo sobre masonite, uma espécie de fibra dura, medindo 41,5 x 50cm, pertence a uma coleção particular (KETTENMANN, 2010, p. 96)

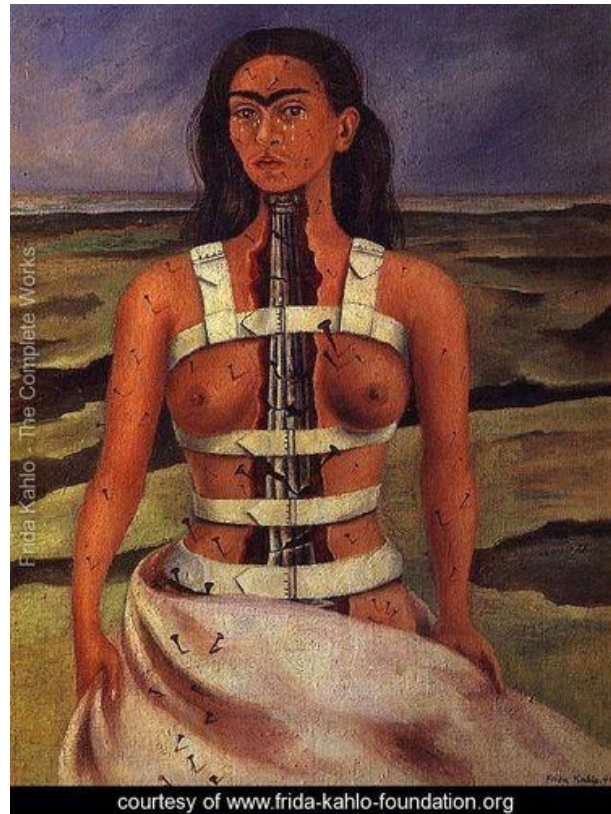
Ela oferece seu coração-paleta tanto como símbolo de seu afeto como testemunho de seu sofrimento. Na outra mão ela segura um punhado de pincéis de pontas finas. Deles respinga tinta vermelha, e o observador pensa imediatamente em instrumentos cirúrgicos (HERRERA, 2011, p. 473).

E conclui que, “para Frida, pintar era, afinal, uma forma de cirurgia psicológica; ela cortava e esquadrihava seu próprio espírito. Quando passeava seu pincel na paleta do coração, ele saía vermelho” (HERRERA, 2011, p. 473).

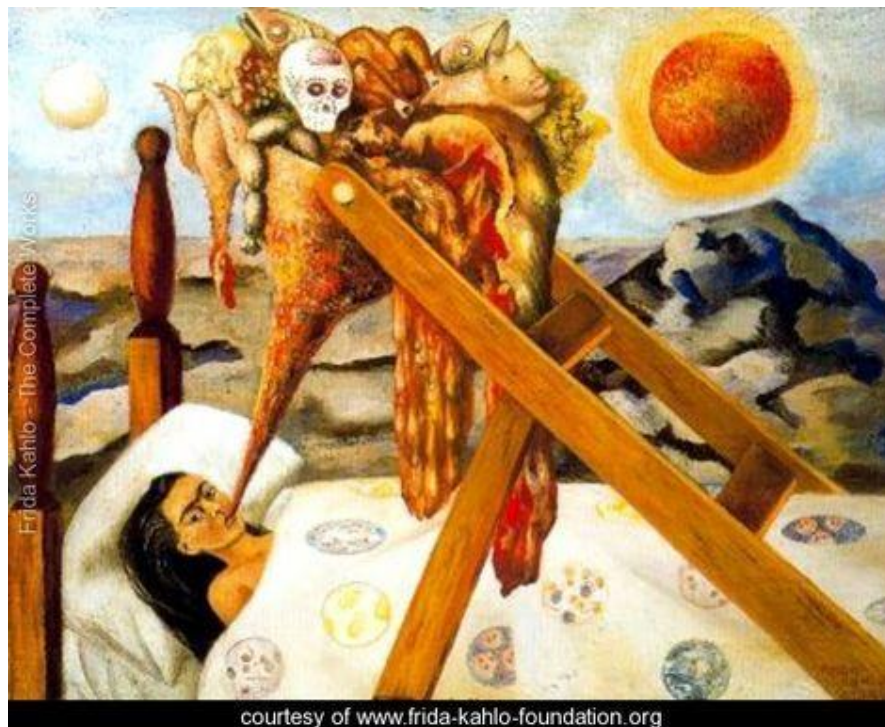
#### 2.4 O OLHAR DE CRISTINA BURRUS AO DIÁRIO

O diário de Frida Kahlo também está presente em outra biografia sob o título *Frida Kahlo: pinto a minha realidade*, de Christina Burrus, publicada no Brasil em 2010 pela editora Objetiva, sendo 2007 a data da publicação original, na França, pela editora Gallimard. Nesta obra, a autora tece comentários a respeito da opinião de alguns médicos sobre as dores de Frida, especialmente a do Dr. Eloesser, que atribuía características de síndrome psicológica à busca da artista por uma operação atrás de outra, e o médico considerava esse procedimento como uma forma de tornar-se o centro das atenções e, assim, sentir-se amada.

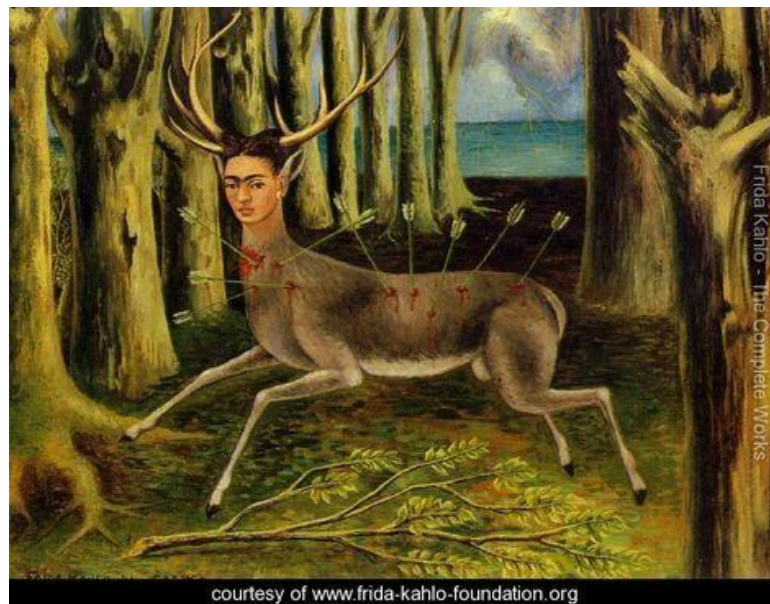
Burrus (2010, p. 96) complementa a afirmação do Dr. Eloesser oferecendo outros dados de comportamento de Frida que só mesmo um biógrafo poderia levantar: depois de adulta, Frida recusava anestesia caso sua irmã Cristina não estivesse por perto para segurar sua mão e adormecia suas dores ouvindo canções de ninar cantadas por Diego, sinalizando “para o mesmo quadro que o bebê Frida, abandonado aos cuidados das irmãs mais velhas pela incúria de uma mãe depressiva e inconsolável”. De igual maneira, ela sinaliza, ainda, no que denominou de “diário médico”, a sublimação da dor pelos quadros *A coluna quebrada* (1944), *Sem esperança* (1945), *O cervo ferido ou O pequeno cervo* (1946) e *Árvore da esperança, Fique firme* (1946), além do aproveitamento de vários coletes de gesso usados diretamente como suporte de suas pinturas (BURRUS, 2010, p. 96-97).



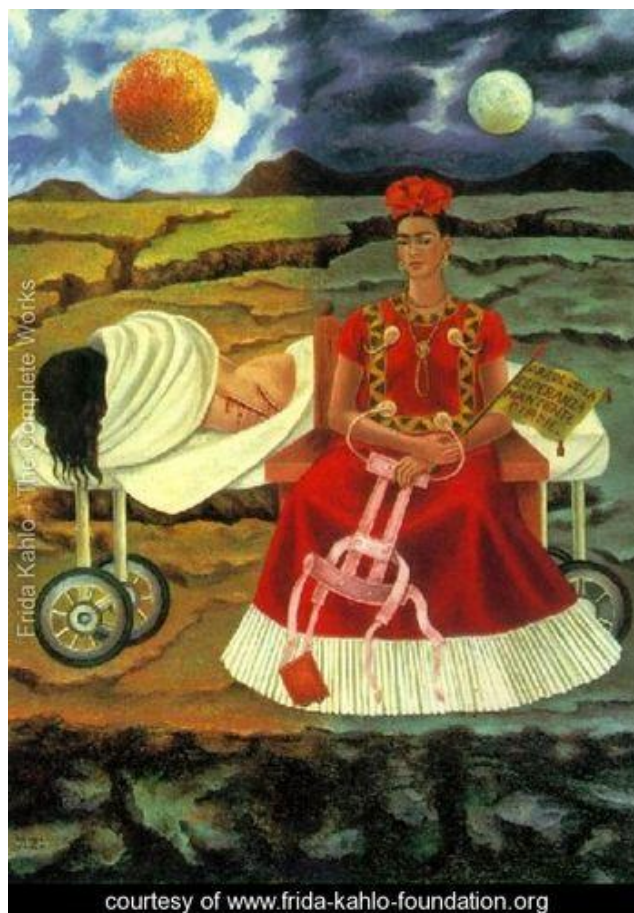
*A coluna quebrada* (1944)  
Fonte Frida Kahlo Foundation



*Sem esperança* (1945)  
Fonte: Frida Kahlo Foundation



*Cervo ferido* (1946)  
Fonte: Frida Kahlo Foundation



*Árvore da esperança* (1946)  
Fonte: Frida Kahlo Foundation

## 2.5 RÁPIDAS DESCRIÇÕES DOS OLHARES DE RAUDA JAMIS, ANDREA KETTENMANN E PATRICIA MAYAYO

Outra leitura biográfica é apresentada por Rauda Jamis em *Frida Kahlo. Autoportrait d'une femme*, livro que, segundo a autora, foi o primeiro a tornar a pintora reconhecida na França, em 1985. Em nota ao final do volume, logo após a bibliografia consultada, temos a seguinte informação: *Ce livre a été le premier à faire connaître Frida Kahlo en France. Sa première publication date de 1985, et a remporté le succès que l'on sait. Signalons que, depuis, d'autres ouvrages sont parus sur cette artiste, tant à l'étranger qu'en France, dont le plus importante est son Journal (Editions du Chêne, 1995)*<sup>30</sup>(JAMIS, 1995, p. 405).

Duas ausências nos chamam a atenção nesse livro. Uma delas é a precisão cronográfica: encontramos a data de publicação na França, em 1985, e na última página a data de 1995 como sendo da primeira edição, no Brasil. A outra, é a ausência de ilustrações no corpo do livro. Somente a capa apresenta um detalhe do quadro de Frida Kahlo, *Moi et mes perroquets*<sup>31</sup>, de 1939. Porém, em um relato que alterna descrição e testemunho de seu conhecimento sensível e íntimo da pintora, Jamis atravessa toda uma época considerada mítica, do México revolucionário à Paris surrealista dos anos trinta, passando pelos importantes salões nova-iorquinos. A referência que faz ao diário, além da nota transcrita acima, trata apenas das razões pelas quais Frida começa a escrevê-lo: para se livrar da solidão, comunicar-se com Diego em silêncio, tornar mais claras suas ideias, reformular seus sentimentos e tornar-se mais forte diante do sofrimento físico e psíquico que estava vivenciando: *“Depuis peu de temps, Frida tenait un Journal. Une manière d'être moins seule, de s'adresser à Diego en silence, de mettre au clair ses idées, de formuler ses sentiments, d'exister plus fort”*<sup>32</sup> (JAMIS, 1995, p. 317). Ainda descrevendo esse momento de escrita, Jamis conta que Frida limpava os pincéis,

---

<sup>30</sup> “Este livro foi o primeiro a tornar Frida Kahlo conhecida na França. Sua publicação data de 1985, e sabe-se que alcançou sucesso. / Ressalvamos que, depois, outras obras sobre esta artista apareceram, tanto no estrangeiro como na França, das quais a mais importante é seu Diário (Edições de Chêne, 1995)” (tradução nossa).

<sup>31</sup> *Eu e meus papagaios* (tradução nossa).

<sup>32</sup> “Há pouco tempo Frida tinha um diário. Era uma maneira de estar menos só, de se comunicar com Diego, em silêncio, de esclarecer suas ideias, de reformular seus sentimentos, de tornar-se mais forte” (tradução nossa).

apagava as luzes do atelier, caminhava lentamente até seu quarto, acendia uma lâmpada, desabotoava as botas chinesas de colchetes, sentava-se sobre o leito e abria o diário, para ali escrever. A biógrafa cita, como exemplo, a tabela de cores proposta em forma de versos aqui já disponibilizada.

Focalizando sobretudo a obra de Frida Kahlo, o livro de Andrea Kettenmann data de 1942 o início da escrita diarística da pintora, ano em que ela se torna membro do Seminário de Cultura Mexicana (2010, p. 93).<sup>33</sup> Além dessa informação encontrada em cronologia ao fim do livro, as citações concernentes ao diário são referenciadas em três notas que remetem à biografia de Hayden Herrera. O livro volta-se com mais insistência a apresentar quadros e fotos que acompanharam a vida ou foram feitos pela artista.

Mais acentuadamente do que Kettenmann, Patricia Mayayo, em seu livro *FridaKahlo: contra el mito*, publicado pela Cátedra, em 2008<sup>34</sup>, centra-se na análise da obra visual da artista, mas não somente das pinturas, também das fotografias, do vestuário e dos adornos. Mayayo procura escapar dos detalhes biográficos, fugindo das etiquetas e estereótipos impostos a Kahlo nos escritos diversos que foram publicados sobre sua vida e obra, os quais procuraram explicações em suas pinturas recorrendo a teorias psicológicas. O que ela critica é a análise subjetiva dos biógrafos, bem como a expansão do nome de Frida pelos meios eletrônicos. Ao rejeitar essas posturas, questiona os procedimentos que reforçam o culto à sua personalidade, ou seja, a multiplicidade de informações e análises repassadas por biografias, trabalhos acadêmicos, exposições e mídias eletrônicas que “desprezam” a obra da artista em favor de sua vivência, seu comportamento, seus amores ou, até mesmo, de seu figurino e adereços. Neste prisma, a obra viria a contar menos que as interpretações ligadas à biografia da pintora, "como un mero reflejo de sus avatares personales o, incluso, en una suerte de psicoanálisis casero, como un sintoma de sus conflictos e desequilibrios internos"<sup>35</sup>(MAYAYO, 2008, p.12). Entretanto, é justamente todo esse manancial criador de uma lenda em torno da pintora que motiva o seu estudo crítico, posto que, numa espécie de iconoclastia, ela pretende derrubar o mito, conforme aponta o subtítulo

<sup>33</sup> A edição original do livro *Frida Kahlo (1907 – 1954): Dor e Paixão*, de Andrea Kettenmann, data de 1994, mas o ano da publicação comemorativa da Taschen, em edição portuguesa, com a qual estamos trabalhando, é de 2010.

<sup>34</sup> Este livro, publicado na Espanha, ainda não tem tradução em português, ou publicação no Brasil.

<sup>35</sup>“como um mero reflexo de seus avatares pessoais ou, inclusive, por uma espécie de psicologismo, como sintoma de seus conflitos e desequilíbrios internos” (tradução nossa).



de seu livro. Sem tomar o diário de Frida Kahlo como tema principal, Mayayo destaca dele algumas pranchas para tratar do mito da androginia, analisando-as sob a perspectiva do duplo, do místico, das máscaras pré-colombianas e da relação amorosa, devocional e simbiótica com Diego.

## 2.6 LEITURAS ACADÊMICAS

Realizamos um levantamento dos trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil, no nível de pós-graduação *stricto sensu*, utilizando como base de dados o portal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Frida Kahlo desperta, por fortuna de sua vida, obra e pessoa, um interesse bastante grande. Porém, foram identificados poucos trabalhos sobre o tema específico do diário de Frida Kahlo. Entre eles, encontramos a dissertação de Mestrado de Maria Marcia Franco Gomes, da Universidade Federal de Minas Gerais – Artes, defendida em 2011 sob o título *Um diário como corpo simbólico: uma leitura da obra O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Tendo como áreas de concentração Artes e Letras, a autora propõe uma leitura reflexiva de *O diário...*, para buscar uma melhor compreensão acerca do entrelaçamento das narrativas pictóricas e verbais presentes no mesmo. A fim de ressaltar a construção do diário como um corpo simbólico da artista, procura estabelecer relações entre o imaginário de Kahlo, 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.

Ainda em nível de Mestrado, encontramos o trabalho de Ana Maria Alves de Souza sob o título *Frida Kahlo: imagens (auto)biográficas*, no qual a autora procura mostrar como diferentes narrativas constroem uma diversidade de imagens (auto)biográficas de Frida Kahlo a partir mesmo de seu próprio legado: cartas, diário e autorretratos. Embora a temática específica do diário de Frida Kahlo seja apenas um subitem de seu estudo, traz contribuições interessantes no que diz respeito à escrita de si e à eternização do cotidiano pela memória. Esses planos, segundo Souza, apontam para as construções biográficas de Frida Kahlo com as quais trabalha: Patrícia Mayayo em

*Frida Kahlo – contra el mito*; Rauda Jamis em *Frida Kahlo*, e Jill Laidlaw em *Frida Kahlo*, foco principal para o desenvolvimento de seu trabalho. Para sustentar sua leitura das biografias e apropriar-se melhor dos fragmentos e detalhes da vida da artista, lança mão do conceito teórico de biografema, de Barthes. A Dissertação de Mestrado de Ana Maria Alves de Souza foi defendida, também, em 2011, junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Embora sem convergência direta com o tema desta pesquisa, mas remetendo à vida e obra de Frida Kahlo, e, também, à área de concentração em Letras e Artes, encontramos, ainda, algumas teses, conforme o que se apresenta a seguir.

A tese *Da imagem à palavra: medo e ousadia em Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo*, foi defendida por So Ra Lim, em 2005, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul na área de Letras. Sua abordagem em Literatura Comparada centrou-se na questão do gênero, comparando formas diferentes do discurso narrativo e particularizando-se em imagens e textos autobiográficos de três mulheres de diferentes países: a coreana Hye Seok Rha, a brasileira Tarsila do Amaral, e a mexicana Frida Kahlo. O objetivo de So Ra Lim é investigar os aspectos comuns e divergentes da linguagem utilizada pelas mulheres artistas, para tentar responder a questões sobre a autorrepresentação feminina e sobre as narrativas de cunho pessoal de autoria feminina. Nesse sentido, ela direciona sua construção teórica para a questão dos gêneros artísticos, bem como para o ato de criação efetivado pelas mulheres por meio de linguagem sustentada na procura de fundamentos que as fizesse sair do anonimato a que foram relegadas historicamente, seja na literatura como nas artes plásticas.

A tese de Haidi Drebes, apresentada à Escola Superior de Teologia, em 2005, tem por título *A expressão da espiritualidade em obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da teologia da cultura de Paul Tillich*. Este estudo busca investigar a espiritualidade na obra de Kahlo. Pelo ponto de vista da revelação, a autora procura explorar a espiritualidade expressada na pintura, direcionando sua pesquisa a partir de quatro pontos fundamentais: o artista (produtor), a obra de arte (objeto realizado), o fruidor (receptor que captura e é capturado pela obra) e Deus, que se revela (o instante epifânico do gozo festivo). Associando o fenômeno da arte plástica à revelação divina, a autora toma a obra pictórica, bem como a biografia da artista Frida Kahlo, como modelo de análise, tecendo diferentes reflexões, de modo que a identidade de ambos – aportes e

modelo – não seja diluída. Pelo contrário, seja realçada, fazendo com que uns sejam veículos dos outros, num diálogo constante. Assim, ela desenvolve sua pesquisa tomando toda arte, não só a religiosa e sacra, mas, também, a “profana”, como dado de fundamental importância na construção, prática e vivência da espiritualidade. Elege o quadro *O marxismo dará saúde aos enfermos* como objeto artístico a ser analisado e interpretado em sua tese, com base, entre outras, na obra do teólogo e filósofo Paul Tillich, especialista na teologia da cultura, que privilegia a teologia das artes plásticas. Além desse, no plano das artes, desenvolve a pesquisa com base em texto do filósofo Luigi Pareyson e no campo da hermenêutica apoia-se nas ideias de Tillich, Pareyson, Márcia Tilburi e Paul Ricoeur. Embora essa pesquisa esteja distante do contexto que desejamos abordar, pareceu-nos interessante torná-la presente em nosso trabalho, não em razão da natureza da área de concentração, mas pela oportunidade de mostrar como Frida Kahlo desperta interesse em vários níveis de pensamento.

Outra tese que faz referência a Frida Kahlo, já no contexto da pós-modernidade, é a de Cátia Inês Schuh, que discute a hipótese de que as imagens da prospecção pós-moderna das obras da pintora modernista Frida Kahlo suscitam interpretações convergentes com as necessidades atuais, e que, paralelamente a isto, haja uma identificação com sua figura e obra. De certa forma, essa ideia toca levemente na hipótese que levantamos de que Frida Kahlo usa a “performance” como instrumento de diferenciação artística na encenação de si e da sua obra, seja na folha e/ou na tela em branco. Defendido em 2006, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na área de Comunicação social, esse é um estudo histórico comparativo que confronta o entendimento teórico da imagem à comunicação visual da atualidade, associando a história da visualidade do homem ao imaginário. Assim, a autora trata o imaginário como gerador de sentido das formas simbólicas provocadas pelas imagens e desenvolve seu estudo projetando a análise da obra da artista Frida Kahlo numa esfera de tendência artística pós-moderna. A base teórica desse trabalho está sustentada na *Hermenêutica de profundidade* de J. B. Thompson (1995).

Muitas outras Dissertações/Teses poderiam ter uma leve convergência com temáticas a serem estudadas nesta pesquisa, mas, por razões de lógica e de economia, neste segundo capítulo destacamos somente as que apresentam uma relação mais efetiva com o diário de Frida Kahlo. Considerando a existência de outros gêneros textuais que

também se manifestam a respeito da artista, selecionamos cinco, dos 27 trabalhos que levantamos num quadro sucinto e disponibilizado como anexo ao fim deste trabalho, a fim de facilitar a visualização e a leitura. As referidas publicações foram pesquisadas no Portal de Periódicos da Capes e na web.

Em 2002 foi publicado por Maria De La Luz Hurtado um artigo na *Revista Chilena de Literatura*, sob o título *Frida Kahlo. Del imaginario al language: un circuitode doble via*, cuja análise concentra-se no conjunto visual e textual da obra “El origen de las dos Fridas = Recuerdo =”, fragmento do diário de vida da singular artista mexicana. Nesse mesmo ano também foi publicada, por Dina Comisarenco Mirkin (2002), uma resenha do livro de Margaret A. Lindauer: *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo* (Book review). Veiculada por *Aurora, The Journal of the Annual History of Art*, em inglês, a resenha comenta a importância das informações contidas no livro, baseando-se, principalmente, na evolução da imagem pública de Frida Kahlo em apenas algumas décadas. Pelo livro resenhado ela acredita ter entendido melhor esse fenômeno que fez com que a pintora, apenas reconhecida em certos círculos artísticos, viesse a se tornar um dos ícones de culto mais famosos e populares na história da cultura do século XX.

Em 2003, Lucia Helena Vianna publica, na *Revista de Estudos Feministas*, o estudo *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os “quadros” de Clarice Lispector*, cujo texto explora as relações interdiscursivas entre as criações do mundo privado e aquelas destinadas ao olhar do público. Tomando os enfoques psicológico e de gênero como base de sua reflexão, ela questiona como realizações à margem da chamada Obra – definindo Obra, no resumo, como “conjunto de obras reconhecidas publicamente”, contribuem para a construção da imagem identitária de seus artífices, no caso, duas excepcionais mulheres da cultura latino-americana da modernidade: Frida Kahlo e Clarice Lispector.

Dando um salto no tempo para 2008, observe-se que a resenha do livro *La epidemia dolorosa del siglo XXI. (Fibromialgia) El dolor incomprendido*, publicada em *Nexos: Sociedade, Ciência, Literatura*, em maio de 2008, realizada por Fatima Fernandez Christlieb (p. 179), aciona o assunto das dores de Frida Kahlo, conforme nos demonstra a autora, falando do capítulo que se refere ao tema:

*El libro es ameno. Además de incluir síntesis de cada capítulo y testimonios de mujeres que padecen la enfermedad, contiene el resumen de un artículo de investigación colectiva sobre el caso de Frida Kahlo ('Fibromyalgia in Frida Kahlo's Life and Art', {Arthritis Rheum}, num. 43, 2000) quien desarrolla fibromialgia postraumática tras el accidente en el autobús. A partir de los 18 años vivirá con fuertes dolores en todo el cuerpo sin que ningún médico pudiera diagnosticar una enfermedad que entonces no tenía nombre ni lugar en la medicina. Los autores de este artículo, entre ellos el doctor Martínez Lavín, hicieron el análisis de un dibujo a lápiz que se publicó en el diario de Frida. Aparece ella, de pie, desnuda, llorando y con 11 flechas dirigidas a 11 puntos del cuerpo. Los investigadores concluyen: 'Años más tarde se demostró que la mayoría de los sitios señalados en esta imagen de Frida eran, precisamente, los puntos diagnósticos de la fibromialgia'<sup>36</sup>.*

Em 2012, o artigo para o *Forum for Modern Language Studies*<sup>37</sup> (Fórum para estudos de linguagem moderna), de Levilson C. Reis, intitulado, em inglês, de *Paratexts to Frida Kahlo's Oeuvre: The Relationship between the Visual and the Textual, the Self and the Other, from the Self-Portraits to the Diary Entries* faz uma análise das inscrições dedicatórias nos autorretratos, com base no conceito de paratexto de Gérard Genette e no conceito de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. Esses dois autores são apenas um prelúdio para que o autor possa desenvolver leitura atenta do diário, centrada em conceitos lacanianos de constituição do sujeito e relações de objeto.

Dos trabalhos acima mencionados, comentaremos apenas o artigo de Maria De La Luz Hurtado, publicado em 2002 na *Revista Chilena de Literatura* sob o título *Frida Kahlo. Del imaginario al lenguaje: um circuito de doble via*. Nele, a autora desenvolve um estudo detalhado a partir de texto escrito e pictórico da artista “A origem das duas Fridas= Lembranças=”, que aparece em fragmentos em quatro páginas de *O diário...* Em outro capítulo comentaremos essas entradas, porque trazem esclarecedores argumentos sobre a relação vida e performance.

---

<sup>36</sup> “O livro é leve. Além de incluir sínteses de cada capítulo e testemunhos de mulheres que sofrem a enfermidade, contém o resumo de um artigo de pesquisa coletiva sobre o caso de Frida Kahlo (*Fibromialgia em Frida Kahlo's Life and Art*, {*Arthritis Rheum*}, num. 43, 2000) que desenvolve fibromialgia pós traumática depois do acidente de ônibus. A partir dos 18 anos viverá com fortes dores em todo o corpo sem que nenhum médico possa diagnosticar uma enfermidade que naquela época não tinha nome nem lugar na medicina. Os autores desse artigo, entre eles o doutor Martínez Lavín, fizeram a análise de um desenho a lápis que foi publicado no diário de Frida. Ela aparece de pé, nua, chorando e com 11 flechas dirigidas a 11 pontos do corpo. Os pesquisadores concluem: “Anos mais tarde foi demonstrado que a maioria dos lugares assinalados nessa imagem de Frida eram, precisamente, os pontos diagnosticados da fibromialgia” (p. 179) (tradução nossa).

<sup>37</sup>*Forum for Modern Language Studies*, Vol. 48(1), pp.99-111, 2012. Oxford University.



Prancha 161 de *O diário de Frida Kahlo*

Maria De La Luz Hurtado, ao se questionar sobre os processos de significação, postulados por Julia Kristeva e inscritos na elaboração dos relatos de memória, conecta-os a outros questionamentos, considerados por ela como pontos relevantes dos estudos culturais e de gênero, passando pela psicanálise. Seu artigo vai, então, propor os seguintes questionamentos: *¿ qué procesos creativos realiza una mujer como Frida, facultándola a manifestar aquel escurridizo ‘diferencial feminin’? ¿ La identificación por la critica establecida de lo intimo com lo femenino en su obra es una forma de dejar fuera de la cancha politica y social su producción creativa?*<sup>38</sup>(HURTADO, 2002, p. 144)

A estudiosa informa que Frida integrou criativamente a escrita em sua pintura, jogando com o título e incrustando textos no meio da imagem, à moda da arte popular profana e religiosa de raiz colonial. Assim, esses textos ironizam, contextualizam, tencionam a imagem de tal maneira simbiótica, que deixam aberta a dúvida sobre quem é o hóspede ou quem é o parasita: a imagem ou a escrita. Por tudo que percebe na obra da artista, Hurtado (2002, p. 116-117) afirma que

*Frida no facilitó a los demás la tarea de descifrarla: su modo es desafiante, elíptico, oscilante entre la metáfora y la metonimia, conectada a su imaginario. Evade el lenguaje demostrativo o explicativo positivista, actitud común a la intelectualidad mexicana de los años veinte y entre guerras.[...] En este texto escritural /pictórico en su conjunto, entonces, es una poderosa ‘puesta en abismo’ de Frida en su largo proceso de significancia, de investir el objeto hacia desplazar el yo al lugar donde estuvo el ello. Su propio pasado en sus actos y momentos críticos aún vigentes o irresueltos en ella. Busca distanciar y recomponer su dolor y soledad al representarse a sí misma representando (pintura autobiográfica).<sup>39</sup>*

<sup>38</sup> “Que processos criativos realiza uma mulher como Frida, possibilitando-lhe manifestar aquele escorregadio diferencial feminino? A identificação, pela crítica estabelecida, do íntimo com o feminino em sua obra é uma maneira de afastar do campo político e social a sua produção criativa?” (tradução nossa).

<sup>39</sup> “Frida não facilitou aos outros a tarefa de decifrá-la: sua maneira é desafiante, elíptica, oscilante entre a metáfora e a metonímia, conectada ao seu imaginário. Foge da linguagem demonstrativa ou explicativa positivista, atitude comum à intelectualidade mexicana dos anos 20 e entre guerras. [...] Este texto escritural/pictórico em seu conjunto, então, é uma poderosa ‘puesta en abismo’ de Frida em seu extenso processo de significância, de investir no objeto até deslocar o “eu” para o lugar onde ele estava. Procura distanciar e recompor sua dor e solidão ao representar-se a si mesma, representando seu próprio passado em seus atos e momentos críticos ainda vigentes ou sem solução nela (pintura autobiográfica)” (tradução nossa).

Hurtado utiliza o termo *puesta en abismo*<sup>40</sup> para enfatizar o conjunto textual (pintura e escrita), não só do diário de Frida, mas de todo o seu processo de significação. A expressão *mise en abyme*, correlata dessa *puesta en abismo*, foi empregada pela primeira vez por André Gide, conforme registro de seu *Diário*, em 1893: “*J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme*”.<sup>41</sup>

Para esclarecer a expressão, recorremos a Tzvetan Todorov, em *As estruturas narrativas* (1979), onde, para desenvolver duas ideias constituintes da narrativa: personagens e ação, ele parte de questionamentos de Henry James encontrados no artigo *The Art of Fiction*. No capítulo dedicado a *Os homens-narrativas*, Todorov (1979, p. 123) nos oferece uma explicação bem clara dos termos utilizados por Hurtado, *puesta en abismo*, ao analisar que

a aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o ‘eu estou aqui agora’ da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama encaixe.

Todorov relaciona, ainda, outras justificativas para o encaixe: como argumentos e como forma sintática de subordinação. Ele apresenta os elementos dessa última partindo da sintaxe alemã a fim de exemplificar seu argumento de que

a aparição de um nome provoca imediatamente uma oração subordinada que, por assim dizer, conta sua história; mas como essa segunda oração contém também um nome, pede por sua vez uma oração subordinada, e assim por diante, até uma interrupção arbitrária, a partir da qual se retoma, uma por vez, cada uma das orações interrompidas. A narrativa de encaixe tem certamente a mesma estrutura, sendo o papel do nome representado pela personagem: cada nova personagem ocasiona uma nova história. Exemplo: *Derjenige*,

<sup>40</sup> Este termo *puesta en abismo* não encontra tradução literal no português, mas, por associação, refere-se a outro, em francês: *mise en abyme*, conceito apropriado da heráldica por André Gide para refletir uma visão de profundidade com reduplicação reduzida. Na tradução do livro de Tzvetan Todorov, *As estruturas narrativas*, Leyla Perrone-Moisés utiliza a palavra encaixe, que também é assim traduzida pela semiótica gremasiana, mas com outra derivação: *emboîtément*, em francês e *Nesting*, em inglês, embora o sentido e os exemplos permaneçam os mesmos de *mise en abyme*.

<sup>41</sup> Gosto muito quando em uma obra de arte retoma-se de modo invertido, na hierarquia dos personagens, o sujeito da própria obra em comparação com o procedimento do brasão que consiste, dentro do primeiro, colocar o segundo em abismo (tradução nossa).



*der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, der auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung.* (Aquele que indicar a pessoa que derrubou o poste que se ergue sobre a ponte que se encontra no caminho que leva a Worms receberá uma recompensa.) (TODOROV, 1979, pp. 123-124).

Refletindo sobre a complexidade da arte “puesta en abismo”, conforme a qualifica Maria De La Luz Hurtado, pretendemos entender ou, quem sabe, assimilar melhor esse texto em abismo de que se compõe o diário de Frida Kahlo, buscando mergulhar em seu poder e profundidade. Como ponto de partida teórico, abordamos estudos de Michel Foucault sobre a escrita de si, algumas breves concepções de Philippe Lejeune sobre a questão autobiográfica, a escrita de diário por Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* e lançaremos mão do texto “O diário íntimo e anarrativa”, capítulo VIII do *Livro por vir*, de Maurice Banchot, bem como do livro *Performance, recepção e leitura*, de Paul Zumthor e, também, do texto *Stratégies transmédias hybrides et transculturelles dans l’oeuvre de Frida Kahlo: Le ‘journal intime’ de Frida Kahlo: ‘écrit-picture’*, de Alfonso De Toro, principais, dentre outros do nosso referencial bibliográfico.

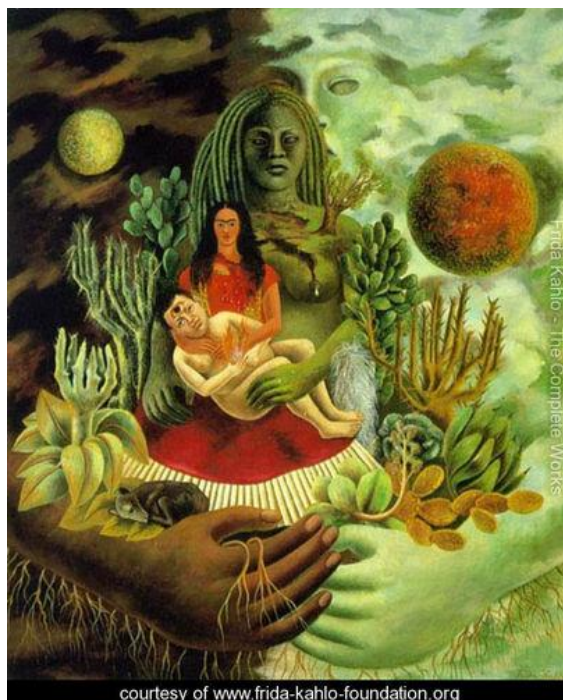
*Mise en abyme*



Brasão do Reino Unido (1816-1837)  
 Fonte: <http://en.wikipedia.org>



*Las meninas* (1656), de Diego Velazquez  
 Fonte: <http://www.diegovelazquez.org/>



*El abrazo de amor del Universo*, (1949),  
 de Frida Kahlo  
 Fonte Frida Kahlo Foundation



Prancha 70 de *O diário de Frida Kahlo*

### CAPÍTULO 3

#### RESÍDUOS MEMORIAIS

##### 3.1 REMEMORANDO: ROTEIRO DA VIDA FRIDA KAHLO (1907-1954)

*A vida de uma mulher é feita de três vidas: aquela que se diz que ela teve; aquela que ela bem poderia ter tido; aquela que ela teve, de fato, e não será conhecida jamais.*

Bernadette Lyra

1907 – nasceu no México, no dia 6 de julho, na Casa Azul<sup>42</sup>, em *Coyacán* – distrito da Cidade do México – a pequena Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón<sup>43</sup>, filha de Matilde Calderón Y González, nascida em *Oaxaca* e de Guillermo Kahlo, originário de uma família de joalheiros alemães que emigrou para o México aos 19 anos, em 1891, depois da morte de sua mãe e das segundas núpcias de seu pai.

A mãe da menina Frida, Matilde Calderón y González (1876-1932), teve ascendência indígena por parte de pai, o fotógrafo Antonio Calderón,<sup>44</sup> nascido em Morelia, e raízes hispânicas por parte de mãe, Isabel González y González, descendente da família de um general espanhol. Criada em convento, a avó de Frida, Isabel, transferiu para sua filha Matilde toda a devoção religiosa do catolicismo, fervor que a acompanhou até o fim da vida.

---

<sup>42</sup> Atualmente, “A Casa Azul” tornou-se o museu Frida Kahlo.

<sup>43</sup> Os dois primeiros nomes da criança lhe foram dados por influência da mãe, para futuro batizado com nome cristão. Porém, Frida era o nome que todos usavam. Em alemão significa “Paz” e lhe fora dado pelo pai. A princípio escrito “Frieda”, com a ascensão do nazismo na Alemanha, a pintora abandonou a letra “e” de sua grafia (HERRERA, 2011, p. 24).

<sup>44</sup> Há controvérsia quanto ao nome do avô materno de Frida Kahlo. No acervo fotográfico encontrado muito depois de sua morte, há a fotografia de um homem e atrás a inscrição: “*mi abuelo José Calderón dela Barca*”. Esse fato deixa a dúvida quanto ao nome desse avô, Antonio Calderón ou José Calderón de la Barca? (MONASTÉRIO, 2010, p. 40).

Quanto ao pai de Frida Kahlo, Carl Wilhelm Kahlo (1872-1941), as biografias que consultamos registram seu nascimento na Alemanha, descendente de uma família de judeus húngaros, cujo ofício se desenvolveu no ramo da joalheria. Entretanto, segundo nota de Masayo Nonaka (2010, p. 26), novas pesquisas indicam informações diferentes:

Hayden Herrera e Raquel Tibol reconstruíram a vida inicial de Frida como segue: (Guilherme) Kahlo nasceu em Baden-Baden, Alemanha. Seus pais eram judeus húngaros de Arad, Hungria, hoje parte da Romênia: Jacob Heinrich Kahlo, um joalheiro que comerciava materiais fotográficos, e Henriette Kaufmann Kahlo. Quando era estudante em Nuremberg, ele sofria de epilepsia. Mais ou menos na mesma época, sua mãe morreu e o pai se casou de novo, contribuindo para sua decisão de emigrar para o México.

No entanto, uma pesquisa recente de Gaby Franger e Rainer Huhle concluiu que Guilherme Kahlo era alemão sem nenhuma ascendência judia ou húngara [...].

Em 1936, Frida Kahlo pinta o quadro *Meus avós, meus pais e eu*, espécie de árvore genealógica feita a partir de fotografias. Nessa pintura ela conta a história de suas origens. Ela relaciona seus avós maternos mexicanos à terra árida, do lado esquerdo, no alto, e, paralelo a eles, seus avós paternos alemães à direita, sobre o mar. De ambos vê-se apenas as cabeças, os pescoços e parte dos ombros sobre uma espécie de bloco de nuvens. No centro esquerdo, a mãe é a maior figura. O vestido de noiva que está usando aparece até um pouco abaixo da cintura fina e do laço na cintura, de onde sai um cordão umbilical ligado a um bebê, ainda em posição fetal. A mulher é altiva e seu olhar é firme e direto. Ela descansa o braço sobre o ombro do marido, cujos grandes olhos se voltam para a diagonal.

Embaixo do casal aparece uma menina nua, segurando uma fita que contorna o desenho dos três casais, unindo-os num laço que ela prende com a mão direita. A menina, Frida, encontra-se em pé no pátio interno da Casa Azul que se fecha ao redor dele. Nesse pátio existe um jardim de árvore e flores, contornado por toda a extensão construída da casa. Com o seu corpo sobrepondo-se às proporções da casa, a menina tem à sua direita, próximo à parede, um espermatozoide brilhante prestes a fecundar o óvulo, também cheio de brilho, apoiado na terra. De um cacto isolado sai uma flor amarela, contornada de vermelho, que dispersa pólen em direção ao óvulo, como se

fosse uma ação mágica do vento que sopra. Kettenmann (2007, p.7) explica ser esse “um tipo de cacto que figura no mito da fundação do estado de *Mejica* que se pode ver, sob forma simbólica, na bandeira mexicana e que representa ainda, efetivamente, a planta nacional do México”. Perto desse cacto, um grupo de muitos outros também enfeita o cenário com flores amarelas e alguns botões vermelhos. O relevo da paisagem desse lado contrasta com a planície do outro lado da cena onde se vê, ao fundo, num plano mais baixo, o mar e, acima deste, o campo que à distância comporta uma casinha rudimentar, com um jardim de flores amarelas na frente. Próxima à “Casa Azul”, separada por uma cerca, outra casa compacta, azul, com duas portas frontais amarelas e a nesga de uma janela lateral, da mesma cor das portas.

Anos mais tarde, entre 1950-54, a artista trabalhou em outra árvore familiar e, desta vez, incluiu no quadro, além dos pais e dos avós reunidos em grande nuvem branca, as irmãs mais velhas, Adriana e Matilde. No centro, entre Matilde e Frida, um feto pende da direção da figura do pai, também centralizado. Ao lado direito de Frida, sua irmã mais nova e, junto a esta, duas figuras de feições inacabadas, uma feminina e outra masculina, identificadas como sobrinha e sobrinho da pintora (KETTENMANN, p. 8).

A vida de Frida transcorreu de forma bastante conturbada, do princípio ao fim. Terceira filha do casal Matilde e Guillermo Kahlo, veio ao mundo em seguida ao único filho do casal, que nasceu morto. O parto de Frida havia sido difícil, a saúde da mãe sofreu abalos, dois meses após o parto voltou a engravidar, impedindo-a de amamentar a filha logo após seu nascimento. A criança foi entregue, então, a uma ama de leite indígena para ser alimentada durante esse período. Onze meses depois do nascimento de Frida, nasceu sua irmã caçula, Cristina, e ambas foram deixadas aos cuidados das irmãs mais velhas – Matilde e Adriana – ou das meias irmãs por parte de pai – Maria Luisa e Margarida. Estas últimas haviam sido internadas num convento quando o pai se casou com Matilde, mas visitavam a casa uma vez ou outra.

Frida cresceu entre culturas diversas, ambas produtoras de muitos saberes milenares. Assim, da parte do pai vivia a rigidez da cultura germânica, embora com a ternura muito especial que ele sempre lhe dedicou; da parte da mãe, vivenciava os costumes, as histórias, a garra e a força do indígena mexicano a quem dedicou muito de

sua energia. Quando tinha três anos, em 1910, explodiu o movimento armado da Revolução Mexicana que causou grande influência em sua vida, levando-a a modificar (ficticiamente) seu ano e dia de nascimento para combinar com a data de 7 de julho de 1910, como se assim se tornasse uma “filha da revolução” e do México moderno. O movimento revolucionário, levantado no sul do país pelo grande insurreto Emiliano Zapata trouxe alguns benefícios à classe camponesa, mas também, destruições e mortandade, especialmente em 1912, na chamada “dezena trágica”, dez dias de combate em que tropas antagônicas – zapatistas e carrancistas – bombardearam-se mutuamente, em disputa pelo poder.

Frida e Cristina passaram os primeiros anos da infância em companhia uma da outra, frequentando, juntas, os anos iniciais de estudo em escola de orientação alemã. Porém, aos seis anos de idade, 1914, Frida foi vítima de poliomielite. Durante o período da enfermidade ela passou nove meses confinada no quarto, sofrendo depois as consequências de atrofia em toda a perna direita até o pé, que parou de crescer. Essa deformação causou-lhe muitas dores durante a vida, fazendo-a passar por cirurgias (1934) e, por fim, a amputação da perna direita gangrenada em 1953.

Além desse, outro acontecimento trágico afetou sua saúde e sua vida para sempre: uma colisão terrível entre um bonde e um ônibus de madeira. No ônibus estava Frida que foi jogada para frente pelo impacto. Com a batida, o corrimão de ferro quebrou e a transpassou de um lado ao outro, na altura da pélvis. Sua perna direita sofreu inúmeras fraturas, sua bacia, as costas e a coluna vertebral também ficaram gravemente feridas, levando-a a ficar entre a vida e a morte. Era o ano de 1925 e ela mal acabara de entrar para a Escola Nacional Preparatória, onde sonhava tornar-se médica.

O interesse artístico foi despertado muito cedo pela cumplicidade com o pai, fotógrafo publicamente respeitado em sua profissão, o que garantia à família uma vida sem maiores preocupações financeiras. Foi o pai a orientá-la nas leituras de sua pequena, mas selecionada biblioteca composta de obras alemãs. Ele também estimulou a prática de esportes durante a convalescença da grave doença de Frida, além de estimular a sua audácia intelectual encorajando-a a satisfazer sua curiosidade em tudo que a interessava – pedras, flores, animais, pássaros, insetos, conchas – passou, até, a dividir com ela o gosto pelas aquarelas, que ele pintava amadoristicamente. Quando a

filha cresceu, compartilhou com ela o seu interesse pela arqueologia, pelas artes mexicanas e ensinou-lhe a usar a câmera, revelar e colorir fotografias.

Quando eclodiu a revolução, o padrão de vida da família Kahlo sofreu um revés bastante grande, porque as encomendas e pagamentos do governo deposto haviam garantido até então a subsistência de todos eles. A quebra da entrada financeira e os dez anos de guerra civil no país dificultaram a vida da família que precisou hipotecar a casa, vender a mobília francesa, obrigando-os a recorrer ao aluguel de quartos. As crianças também fizeram a sua parte e Frida assume, nas horas vagas, vários trabalhos: numa fábrica, contadora em uma serraria, caixa numa farmácia, aprende estenodatilografia e, mais importante que tudo, seu pai lhe consegue um estágio remunerado no ateliê de um amigo, célebre gravador publicitário Fernando Fernandez. É com esse artista que ela irá aprender os primeiros rudimentos das artes do desenho, manifestando o gosto pela arte dos mestres europeus, experimentado, em cópia, gravuras de Anders Zorn e manifestando admiração pelos contemporâneos mexicanos, a exemplo de Adolfo Best Maugard. Ainda em 1925 produziu *Dos mujeres*, gravado em linóleo, para ilustrar um livro de Ernesto Hernández Bordes a ser publicado por Miguel N. Lira (MAYAYO, 2008, p. 37-41).

Em virtude do gravíssimo acidente que sofrera em 17 de setembro de 1925, as despesas com sua internação e razoável restabelecimento foram muito altas. Como ela havia perdido os exames finais, não se matriculou na Preparatória. Três meses depois da tragédia, numa recuperação extraordinária, ela já conseguia se movimentar. Recomeçou, então, a ajudar o pai no estúdio e a trabalhar em empregos de meio expediente (HERRERA, 2011, p. 79). Entretanto, as sequelas em virtude dos ferimentos sofridos estenderam-se ao longo de sua vida e ela, no ano seguinte (1926), voltou a ficar confinada em casa. Seu pai, com o intuito de distraí-la nas longas horas de solidão, desengavetou a sua própria caixa de tintas e bloco de desenhos e presenteou-os a ela. A mãe, por sua vez, teve a ideia de mandar construir um cavalete e adaptar um espelho na cabeceira da cama, a fim de facilitar o desempenho da enferma, bem como minimizar seu sofrimento e sua solidão.

De 1926 a 1929 consolidou-se seu interesse pela pintura e os primeiros quadros de sua produção artística começam a aparecer. *Autorretrato com vestido de veludo* foi o

seu presente para Alejandro Gómez Arias, em 1926, quando de seu rompimento amoroso com ele e, provavelmente, motivo de reconciliação logo depois; em 1927, ela pinta a aquarela *Frida em Coyoacán*, revelando certa influência do estilo de Abraham Angel, artista de grande repercussão naquele momento. Algumas outras experimentações, inclusive com a técnica de colagem, como no caso de *Se Adelita... ou Os Cachuchas*, marcam seu olhar abrangente – divertido, mas consciente, investigador e político – às vanguardas que explodiam à sua volta, no México e, também, à distância, na Europa. Esse ponto de vista aparece bem fortemente refletido no *Retrato de Miguel N. Lira*, conforme comenta Lozano: “a tela denota a marca de Ramón Gómez de la Serna (que Lira admirava intensamente), do chamado estridentismo<sup>45</sup> mexicano [...] do expressionismo e da Nova Objetividade alemãs” (*apud* Mayayo, 2008. p. 39). No ano de 1927, Frida entra para a Liga da Juventude comunista pelas mãos de sua amiga, a fotógrafa Tina Modotti. Nesse mesmo ano, encontra o muralista Diego Rivera, com quem se casará, em 1929.

O casal viveu uma relação complicada, passional, recheada de envolvimento extraconjugais, das duas partes. No final de 1930, eles deixaram o México e partiram para os Estados Unidos, onde Rivera recebeu encomendas para realizar seus murais. O tempo de permanência no exterior foi bastante proveitoso para Frida no sentido de expandir e cultivar o círculo de relacionamentos com outros artistas, financiadores de arte, protetores de artistas. Em 1930, sofreu o primeiro aborto. Em 1932, em Detroit, tornou a engravidar e um médico do Hospital Henry Ford acendeu suas esperanças de maternidade, aconselhando-a a não interromper a gravidez – depois do acidente haviam lhe dito que ela nunca poderia ter filhos em razão da dupla fratura sofrida na bacia, impedindo a posição normal da criança e provocando uma gravidez de risco. Apesar das previsões do doutor, a gravidez não foi bem sucedida e Frida perdeu seu bebê. Ela refletiu seus sentimentos, sua tristeza e sua solidão no quadro *Hospital Henry Ford*. A partir desse quadro, muitos trabalhos vieram a expressar seu fascínio pela procriação, pintando o interior e o exterior de si.

Após o episódio doloroso do aborto, ainda em 1932, ela perdeu a mãe, em setembro, vítima de câncer no seio. Um ano depois, em 1933, Frida e Rivera retornaram ao México definitivamente. Com a saúde debilitada, Frida voltou a ser hospitalizada e

---

<sup>45</sup> Movimento artístico vanguardista mexicano que exaltava a vida urbana moderna e a revolução social.



se submeteu a uma nova curetagem. Em 1935 descobriu que seu marido tinha uma ligação amorosa com sua irmã, Cristina e, profundamente magoada, mudou-se para um apartamento no centro do México, só retornando a se unir novamente a Diego depois que ele e a irmã dela terminaram o flerte, ao final daquele mesmo ano.

Em janeiro de 1937, o casal Rivera recebeu Léon Trotski e sua mulher na “Casa Azul”, como asilado político. Frida e Trotski tiveram uma breve aventura e ela lhe dedicou um autorretrato, que ele deixou para trás quando fugiu apressado de uma tentativa de assassinato. No ano seguinte, André Breton visitou o México para uma série de conferências sobre a situação da poesia e da pintura na Europa, encantou-se com o trabalho de Frida Kahlo, julgando-o como verdadeiramente surrealista. Ela recusou o rótulo por achá-lo inexato, dizendo-se pintora de sua própria realidade, sem nunca ter pintado sonhos. Nesse mesmo ano, outubro de 1938, realizou a exposição na galeria *Julien Levy*, onde alcançou grande sucesso, tendo vendido os vinte e cinco trabalhos que expôs.

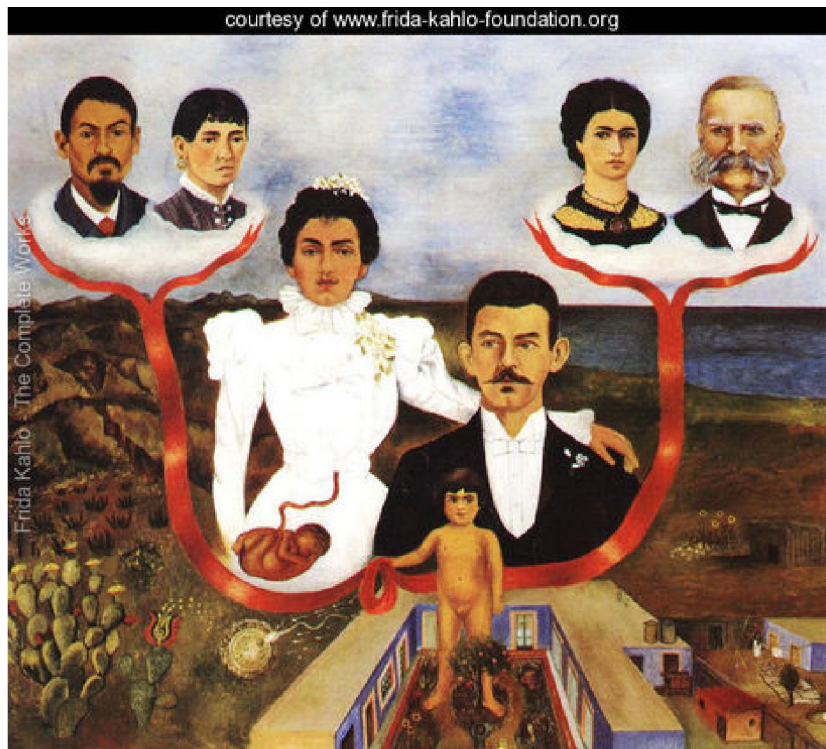
No início de 1939, por insistência de Diego, viajou de navio para a Europa com a finalidade de participar de uma exposição sob o nome de *Mexique*, em Paris, organizada por Andre Breton. Ali foram expostos dezessete trabalhos seus, ao lado de mostra de fotografias de Manuel Alvarez Bravo, esculturas pré-colombianas e objetos populares mexicanos. Nessa ocasião, Kahlo fez amizade com Kandinski, Picasso e muitos integrantes do grupo surrealista de Breton, com Marx Ernest, Paul Eluard, Joan Miró, Yves Tanguy e Wolfgang Paalen. Aceitou a ajuda de Marcel Duchamp para concretizar a exposição que realizou na Galeria Renou & Colle, em março. Quando voltou ao México, com o seu casamento desfeito, Frida mudou-se para a Casa Azul e se divorciou em princípio de novembro. Sua carreira artística floresceu e ela se tornou uma pessoa conhecida nacional e internacionalmente. Um ano depois de separados, o casal Rivera reatou o casamento, oficializando-o em São Francisco, nos Estados Unidos, a 8 de dezembro de 1940, dia do aniversário de Diego. Quando morreu o pai de Frida, em 1941, o casal mudou-se para a Casa Azul, onde ela permaneceu até o fim da vida.

Conforme relata Herrera (2011), em meados de 1940 Frida Kahlo recebe um diário, que manteve até o fim da vida, em julho de 1954. Por volta de 1942, ela iniciou a fazer suas anotações e figuras no diário. Em 1943 tornou-se professora na Escola de

Pintura e Escultura do México, onde ministrava doze aulas por semana para jovens de quatorze a dezenove anos. Geralmente essas aulas eram realizadas fora da sala de aula, nas ruas, onde seus alunos podiam buscar inspiração vendo e experimentando os acontecimentos cotidianos. Ela os estimulava a ler poesia, a estudar a natureza e a conhecer biologia. Ajudava os alunos a compreender o passado por meio da história da arte, templos e monumentos, mas sem nunca interferir no trabalho deles.

Individualmente, os anos 40 foram auspiciosos para Frida Kahlo. Apesar da fragilidade de sua saúde, ela participou de exposições coletivas, foi eleita membro do Seminário de Cultura Mexicana, tornou-se professora e cedeu entrevistas a algumas revistas. Em 1950 voltou a ser hospitalizada, foi submetida a várias cirurgias e ficou presa ao leito do hospital durante nove meses. Quando saiu do hospital, em 1951, passou a maior parte do tempo em uma cadeira de rodas. Em 1953 aconteceu sua primeira exposição individual no México. No mesmo ano, sua perna foi amputada abaixo do joelho. Em 1954, muito debilitada, sofreu de uma forte pneumonia, mas, mesmo assim, desobedeceu a ordens médicas e participou de manifestação pública contra a intervenção da CIA na Guatemala.

1954 – morreu no México, no dia 13 de julho, na Casa Azul, em *Coyacán* – Cidade do México – a artista Frida Kahlo, aos quarenta e sete anos de idade. Consta que sua morte foi causada por “embolia pulmonar”.



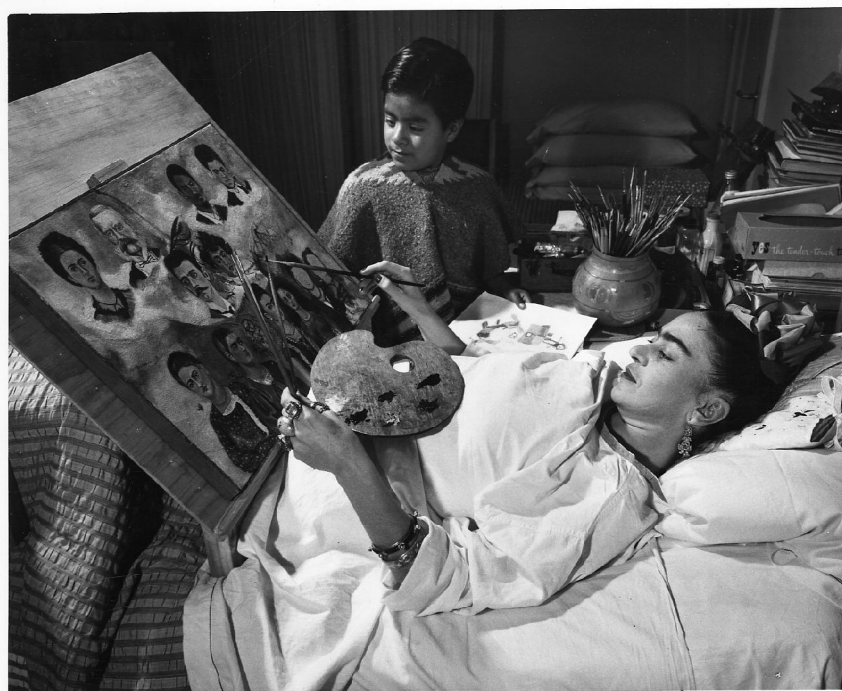
*Meus avós, meus pais e eu* (1936)  
 Fonte Frida Kahlo Foundation



*A minha ama e eu ou eu a mamar* (1937)  
 Fonte Frida Kahlo Foundation -



*Minha família* (1950-1954)  
 Fonte: <http://www.museofridakahlo.org>.



Frida Kahlo pintando *Minha família*  
 Fonte: <http://trespiescalzado.blogspot.com.br/2013/07/frida-kahlo-la-raiz-simbolica-de-su.html>



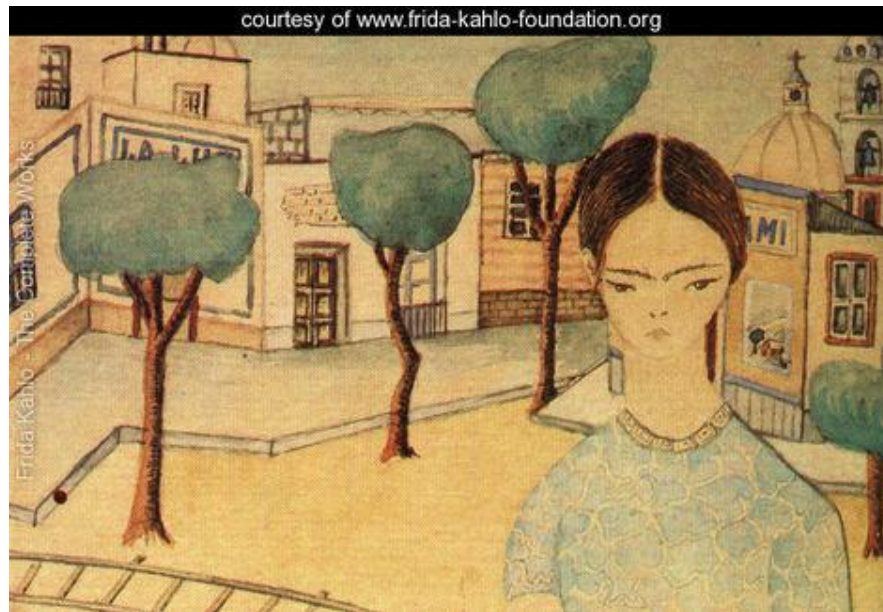
*Acidente (1926)*

Fonte: <http://trespiescalzado.blogspot.com.br/2013/07/frida-kahlo-la-raiz-simbolica-de-su.html>

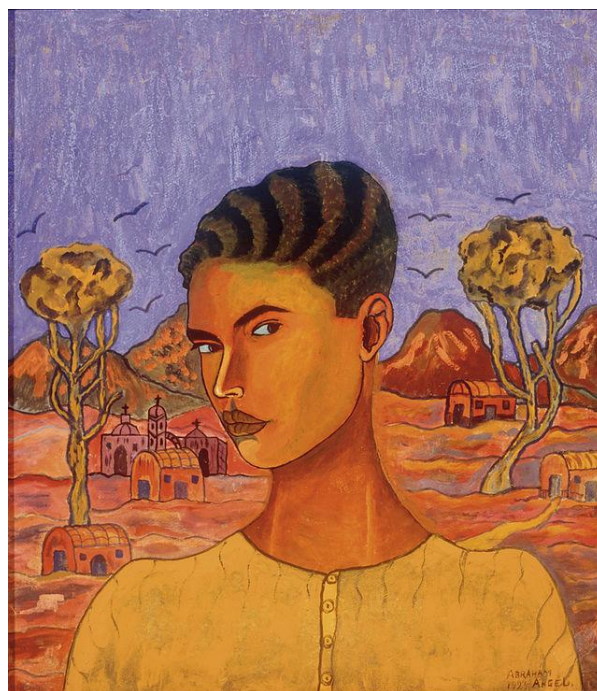


Frida e o cavalete adaptado em sua cama

Fonte: <http://evolutionvtg.blogspot.com.br/2012/07/viva-frida-part-1.html>



*Frida en Coyoacán, 1927*  
Fonte: Frida Kahlo Foundation



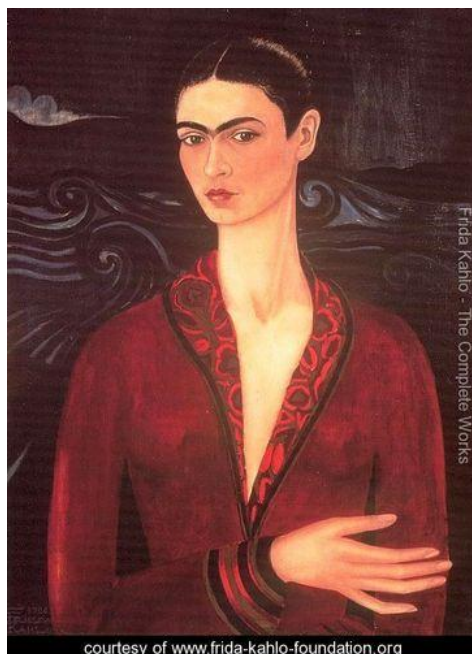
Abraham Ángel, *Autorretrato* (1923)  
Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Abraham\\_%C3%81ngel](http://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_%C3%81ngel)



*Si Adelita... o Los Cachuchas*, 1927  
 Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/>



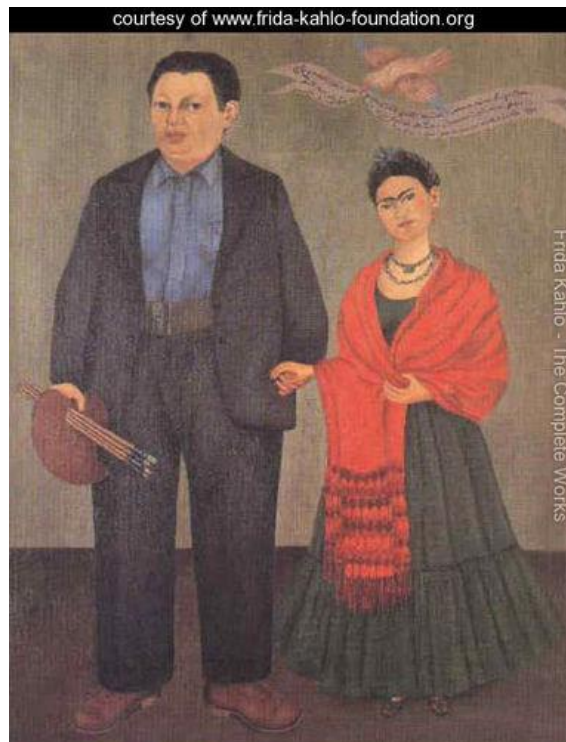
*Retrato de Miguel N. Lira*, 1927  
 Fonte: Frida Kahlo Foundation



*Autorretrato com veludo vermelho* (1926)  
 Fonte: Frida Kahlo Foundation

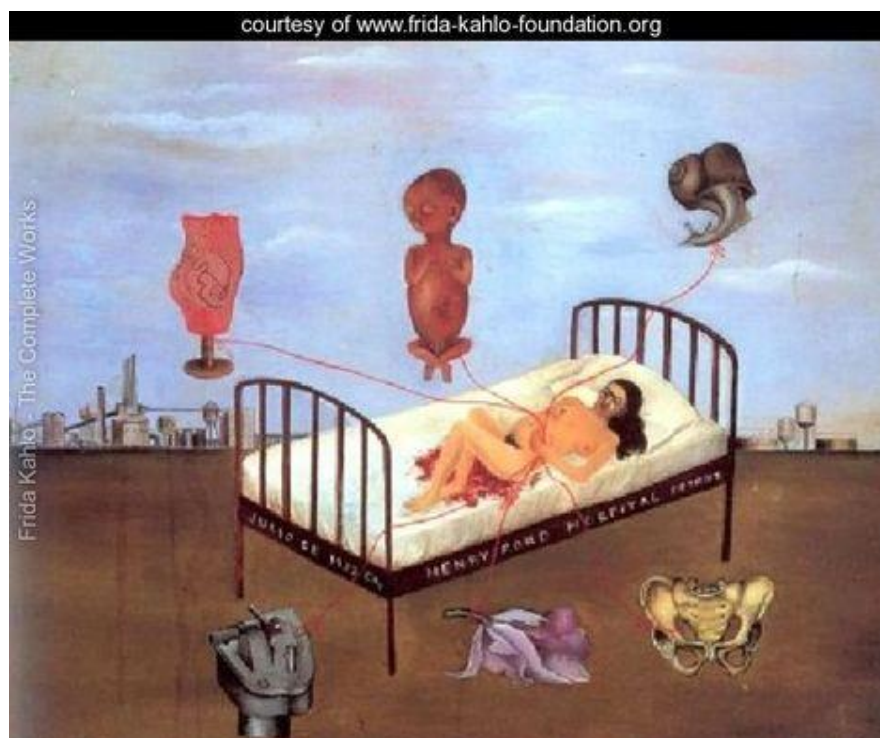


*Retrato de Alejandro ComezArias* (1928)  
 Fonte: Frida Kahlo Foundation



*Frida e Rivera* (1931)

Fonte: <http://www.frida-kahlo-foundation.org/the-complete-works.html>



*Henry Ford Hospital* (1932)

Fonte Frida Kahlo Foundation



### 3.2 MEMÓRIA: ALGUMAS PALAVRAS

Uma das particularidades da palavra “memória” é o seu caráter multidisciplinar, pois ela está conceitualmente presente em várias áreas do conhecimento, tais como a Psicologia, Filosofia, Sociologia, Antropologia, História e Psicanálise, entre outras. Por isso, são muitas as definições que envolvem o vocábulo. Num sentido geral, dicionarizado, entende-se memória como uma atividade biológica e psíquica que permite reter as experiências anteriormente vividas e armazenadas em arquivos na mente, relacionando-se à consciência, às lembranças. O termo designa ainda a capacidade de assimilar traços da experiência empírica e/ou psíquica, ao mesmo tempo em que revela a aptidão humana em lidar com o tempo: só podemos voltar ou retornar a algum ponto no espaço ou no tempo desde que já o tenhamos visitado alguma vez, e tal retorno é realizado através de um processo de rememoração, de representificação de algo experimentado no passado.

Para fins deste estudo, interessa-nos tomar o conceito de memória em suas acepções psicanalítica e histórica. Em psicanálise, o estudo da memória remonta aos primórdios da pesquisa freudiana do inconsciente, contido em um texto inacabado e rejeitado por Freud, pelo qual tentou associar sua teoria aos termos da neurologia. Esse manuscrito, iniciado em 1895, intitulado *Projeto para uma psicologia científica*, teve como objetivos descobrir a forma que tomaria a teoria do funcionamento psíquico se nela fosse introduzido um método de abordagem quantitativo, além de tentar extrair da psicopatologia tudo que pudesse ser útil à psicologia normal (FREUD, 1996, p. 335). *O projeto para uma psicologia científica* foi rejeitado por Freud pouco tempo depois de começar a ser escrito, ficando inacabado até ser encontrado anos mais tarde entre os papéis de Flies, a quem comunicava seus pensamentos com a máxima liberdade e o fazia não apenas em cartas, como também numa série de documentos (MASSON, 1986, p. 219). O texto foi publicado em 1950, trazendo junto uma seleção de cartas escritas por Freud ao amigo. Nessas cartas, os dois trocam ideias a respeito do projeto e, na de 6 de dezembro de 1896, Freud anuncia:

Como você sabe, estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha-se formado por um processo de estratificação: o material presente sob a forma de traços mnêmicos fica sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo*, de acordo com as novas circunstâncias – a uma *retranscrição*. Assim, o que há de essencialmente novo em minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de só uma vez, e sim ao longo de diversas vezes, [e] que é registrada em vários tipos de indicações. Postulei a existência de uma espécie semelhante de rearranjo algum tempo atrás (Aphasia), com respeito às vias que provém da periferia [do corpo até o córtex]. Não sei quantos desses registros existem – pelo menos três, provavelmente mais [...] (MASSON, 1986, p. 208).

Observe-se que a teoria da memória que Freud elabora está incondicionalmente ligada ao inconsciente e é uma memória de traços e de diferenças (rearranjo e retranscrição) que se reordena segundo as novas circunstâncias. É importante entender que o “traço mnêmico” é, antes de qualquer coisa, um resto ou um resíduo de percepção, já que a memória foi concebida por ele em termos de “facilitações” entre os neurônios e “sinais de percepção” que dariam lugar a várias inscrições (MASSON, 1986, p. 208-215).

Portanto, o conceito psicanalítico de memória afasta-se do sentido geral que se dá ao termo por suas características de imobilidade e acumulação. Segundo Angela Coutinho (2013, p. 72), citando Garcia-Rosa e Gondar,

Não se pode conceber, em Psicanálise, um texto que permaneça imutável como um documento a que se possa recorrer. A suposição de um texto original em relação ao qual os outros seriam cópias parte da premissa de que ele é idêntico a si mesmo, como um modelo imóvel para as cópias cada vez mais distorcidas à medida que se distanciam desse ponto primeiro, que seria o significado derradeiro dos demais. Sendo a memória entendida como diferença, o que se tem na ‘origem’ é pura diferença, e não identidade. Desse modo, longe de se tratar de uma memória arquivo, temos em Psicanálise uma memória-duração, que persiste e insiste continuamente, nunca é a mesma.

Diferente dessa memória inconsciente de traços e diferenças em constante movimento de que trata a psicanálise, é próprio da memória histórica reter e conservar informações que, segundo Le Goff (2010, p. 419), também passam, em primeira instância, pelas vias psíquicas, sem as quais o homem não poderia “atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”. Embora centrado no

estudo da memória coletiva, Jacques Le Goff (2010, p. 419) não se exime de apresentar seu conceito de memória individual:

Memória é um fenômeno individual e psicológico [...], a memória liga-se também à vida social [...]. Esta varia em função da presença ou da ausência da escrita [...] e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente), produz diversos tipos de *documento/monumento*, faz escrever a história [...], acumular objetos [...]. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social [...] e político [...]: trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos [...] que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo [...].

As direções atuais da memória estão, pois, profundamente ligadas às novas técnicas de *cálculo*, de manipulação da *informação*, do uso de máquinas e instrumentos [...], cada vez mais complexos.

Ao falar dessa memória individual relacionada “à vida social” e dependente do “ambiente social e político”, ele assimila a intervenção do Estado como o grande estimulador da conservação e acumulação de bens patrimoniais da comunidade como forma de apreensão do tempo passado, sejam esses bens configurados em documentos, monumentos ou objetos que guardem marcas dos acontecimentos históricos. Em relação à memória coletiva, Le Goff traça um diferencial em torno das sociedades ágrafas e gráficas. Nas primeiras, entende que a memória coletiva ordena-se ao redor de três interesses principais: a idade do grupo, ligada aos mitos de origem; as famílias dominantes, cujo prestígio é celebrado nas genealogias; o saber técnico, preservado pela magia religiosa. Já nas sociedades conhecedoras e usuárias da escrita, Le Goff (2010, p. 427-428) identifica duas memórias: “a comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável” e o “documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita”, salientando, ainda, em relação à memória coletiva, que “todo documento tem em si um caráter de monumento e não existe memória coletiva bruta”.

Para constatar essa afirmação de que a memória coletiva é passível de refinamento e que sua evolução social está conectada ao surgimento e propagação da escrita, Le Goff (2010, p. 429) aponta diversas grandes civilizações do mundo, Mesopotâmia, Egito, China e América pré-colombiana para dizer que esses lugares “civilizaram em primeiro lugar a memória escrita no calendário e nas distâncias”,

citando Leroi-Gourhan: “a soma dos fatos que devem ultrapassar as gerações imediatamente seguintes limita-se à religião, à história e à geografia. O triplo problema do tempo, do espaço e do homem constitui a matéria memorável”.

Nosso objetivo, ao sintetizar as acepções psicanalítica e histórica da memória é mostrar como, na escrita diarística de Kahlo, aquilo que entendemos como documento de uma memória individual seja indissociável do que venha a ser memória coletiva, dada pela apreensão dos fatos e eventos que marcam o período histórico vivido por Kahlo que, por sua vez, os reelabora e reorganiza por meio de um traçado pessoal. Expressadas pela estética/performance da artista, elas entrelaçam-se. É assim que, através das palavras e das imagens, fundem-se momentos de vida privada e eventos históricos, reflexões íntimas e considerações políticas, influências de vanguardas artísticas e tradições pictóricas, heranças de uma vivência familiar e de uma cultura ancestral. Nas páginas que seguem, pretendemos perceber de que modo tais memórias manifestam-se, captando nesse processo de fusão uma verdadeira hibridização, fruto de uma visão de mundo expressada por uma poética pessoal.

Finalmente, se “a performance existe fora da duração”, conforme sugere Zumthor (2000, p. 50, p. 79), a memória pode ser entendida, no caso da leitura do *corpus* a ser analisado, como

uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo de sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo.

### 3.3 MEMÓRIA ANCESTRAL

Seria difícil pensar a trajetória íntima e artística de Frida Kahlo sem fazer menção à cultura mexicana pré-colombiana, cuja herança expressiva se presentifica em traços, cores e motivos que compõem a poética de Kahlo. A primeira indicação direta deste México ancestral aparece em *O diário de Frida Kahlo* sob a forma de um desenho como se fora um tapete trançado em amarelo e marrom, contornado em vermelho, com inscrições, também em vermelho. Dentro do trançado do “tapete” destaca-se, no alto,

em cima, a palavra “*XOCOLATL*” em letras garrafais; embaixo desse nome existe um desenho que parece uma *chaise longue*; em seguida, alinhadas no canto esquerdo as palavras “CROMOFORO” e “AUXOCROMO”, depois a data: “JULHO 13 de 1945” e, embaixo da data, escrito “FRIDA KAHLO”. Terminando o desenho, um círculo amarelo cortado no sentido do comprimento por duas linhas paralelas e, sobre elas, ao meio, uma linha sinuosa, semelhando-se a uma minhoca. Todas essas linhas estão em vermelho. No alto, pelo lado de fora, foi estilizada, em marrom, uma “folhagem” seca, sugerindo ter suas raízes caídas pelas laterais direita e esquerda (prancha 26).

Lowe (1996, p. 218) comenta que o desenho refere-se a “galhos, videiras e folhas nascendo de uma fina barra de chocolate, *xocolatl* em nahuatl, fonte etimológica da planta americana conhecida como cacau”. A pesquisadora comenta, também, que “Kahlo põe uma *metate*, antigo utensílio de pedra para moer milho e, no caso presente, chocolate” (LOWE, 1996, p. 218), referindo-se ao círculo amarelo do desenho, citado acima. A inserção desses símbolos claramente definidos na mitologia mexicana, bem como a atualização datada e assinada no tecido do desenho, não deixa dúvidas sobre o “recado” a respeito do olhar ao passado ancestral que a artista lança ao pensar e elaborar sua obra. Conhecido como delícia afrodisíaca, muitos séculos antes do descobrimento do Continente Americano em 1492, segundo o *site* da Secretaria de relações exteriores mexicana no Brasil, o cacau (o grão de cacau) era usado como bebida, depois de moído e misturado com água. A bebida amarga que resultava dessa mistura era ingerida por sacerdotes em rituais sagrados, no México e na América Central. Os indígenas do México foram as primeiras pessoas em épocas muito remotas que datam de 15000 anos antes de Cristo, a fazerem o chocolate, usando os grãos da fruta, os quais eles também utilizavam como moeda para a compra e venda de outros produtos (MACDONALD, 2010). A respeito desse vasto e variado comércio – frutas, mel, legumes, grãos, tabaco e chocolate –, o historiador Tapajós (1968, p. 33) informa sobre alguns hábitos e a forma de pagamento dos astecas:

Como não possuíssem animais de carga, empregavam no mister de transportar os produtos com que comerciavam os pobres escravos, carregando cada um, em média, trinta quilos. As estradas, que cruzavam Tenochtitlan, iam aos pontos mais afastados da confederação. Grãos de cacau e objetos de bronze foram utilizados a título de moedas.

No desenho de Frida Kahlo, entre a palavra “*xocolatl*” e a data atualizada, duas palavras, ao que tudo indica, criadas a partir da ambivalência do vocábulo “cromo”, que tanto pode significar o elemento químico de número 24 (*crômio*), quanto estampa colorida, folhinha de parede, couro curtido, fotografia em cores (HOUAISS, 2001), enfim, uma gama de significados apontando para a inscrição do colorido com predominância do vermelho, seja na forma “Cromóforo”<sup>46</sup>, seja em “Auxocromo”<sup>47</sup>. Em ambos, ou ela porta, leva a cor; ou ela faz crescer a cor, aumentando-a. Não nos parece possível que essas palavras não queiram significar nada, apenas a criação imaginária de dois nomes – personagens, talvez – a exemplo do que a artista faz quando cria o “Estranho casal da terra do ponto e da linha” (prancha 28), estes com características marcadamente egípcias.

Parece, isso sim, que esses signos venham carregados de sentidos, imprimindo a enorme importância que o México – com sua reconhecida mitologia, sua história de lutas e de extremos sacrifícios – exerce sobre sua pessoa e sobre o povo ao qual pertence, influenciando sua arte. Prova disso é o conjunto de figuras subsequente à entrada do desenho “*xocolatl*” (da prancha 27 à prancha 46). Observa-se, nestas, a predominância de tons e formas que lembram de maneira contundente a iconografia pré-colombiana que comparece em manuscritos pictóricos pré-hispânicos ou contemporâneos à colonização do México, e que foram fonte de inspiração tanto para Diego Rivera quanto para Kahlo.<sup>48</sup> Então, não é demais reconhecer que a artista recita o mito em cores, formas e palavras ao transferir para as páginas a sua versão – assinada – dessa história ancestral, ainda tão pouco assimilada pelos conterrâneos, na época em que vivem, mas que ela conhece e absorve. Portanto, nada é gratuito em sua expressão, mesmo que se trate de seu diário, da conversa consigo mesma que estabelece por meio dele. Assim como o grão de cacau, sua matéria de troca com a vida é a sua arte. Em certos momentos, igualmente cruenta, mas sempre “portadora” de alguma esperança pelo colorido e exposição que de si ela faz.

---

<sup>46</sup>**For(o)** – grego φορός o que leva (portador). Φέρω latim *fero* – levar, produzir /e>o/. (MOURA, 2007).

<sup>47</sup>**Aux(e/i/o)** – em grego – aumentar, fazer crescer. Lat *aug(ere)*, aument-, *Augtus-*. (MOURA, 2007).

<sup>48</sup>As edições fac-símile de códigos pré-hispânicos e do século XVI pertencentes a Diego Rivera fizeram parte da mostra *Tesoros de la casa azul, Frida e Diego*, organizada por ocasião do centenário do nascimento de Kahlo, no ano de 2007, na casa museu da pintora (EL MUNDO, 2007).

Octavio Paz (1984, p. 238-239), em seu *Labirinto da solidão*, traça uma elucidativa crítica sobre a identidade mexicana ao analisar o tema dos “dois Méxicos, o desenvolvido e o subdesenvolvido”:

A parte desenvolvida do México impõe seu modelo à outra metade, sem perceber que este modelo não corresponde à nossa verdadeira realidade histórica, psíquica e cultural, é mera cópia (e cópia degradada) do arquétipo norte-americano. [...] Para referir-se ao México subdesenvolvido, alguns antropólogos usam uma expressão reveladora: *cultura da pobreza*. A designação não é inexata, mas insuficiente: o outro México é pobre e miserável; além disso, é efetivamente *outro*. Esta *outridade* escapa às noções de pobreza e riqueza, desenvolvimento ou atraso: é um complexo de atitudes e estruturas inconscientes que, longe de serem sobrevivências de um mundo extinto, são pervivências constitutivas da nossa cultura contemporânea. O *outro* México, o submerso e reprimido, reaparece no México moderno; quando falamos sozinhos, falamos com ele; quando falamos com ele, falamos conosco mesmo (grifos do autor).

Outro momento de *O diário de Frida Kahlo* que destacamos para abordar essa complexa memória coletiva que perpassa “submersa e reprimida” pelo universo mexicano, tanto no plano interno quanto externo, e que Frida Kahlo traz à lume, narrando em traços e cores a história imemorial da antiguidade de seu povo, é o *Monumento estúpido* (prancha 36) que se revela como um perfeito manifesto.

Trata-se do esboço de uma pirâmide estilizada em que se superpõem traços retos e figuras disformes, despidas, a maioria sem traços fisionômicos. As figuras distribuem-se em vários níveis do desenho, em movimentos ascendentes. Na base, centralizada, uma figura com torso, braços e cabeça de gente e o resto do corpo emplumado. Embora composta de penas, a figura não parece voar e seu rosto, voltado para o lado do observador, isto é, para o lado direito da folha, é rabiscado por um “X”, fechado em cima, à guisa de olhos, nariz e boca, dando-lhe um aspecto sinistro.

Construídos em linhas convergentes para o alto, os potentes símbolos piramidais refletem inúmeros significados conforme a crença religiosa e os ritos mágicos exercidos por alguns povos antigos da América medial. Dentre esses significados, interessa-nos destacar o paradoxo do nascimento e morte, estreitamente relacionado ao caso dos astecas que tinham na pirâmide a representação do centro do Universo e, também, direcionado ao sacrifício e morte pelas terríveis histórias que chegaram aos dias atuais

pela decifração de alguns *códices*. Os indígenas associavam a pirâmide a “um número-símbolo que os antigos consideravam sagrado – o quincunce”:

Este (o quincunce) era constituído por quatro pontos dispostos nos cantos de um quadrado ou de um retângulo e por um quinto ponto ao centro, numa disposição semelhante ao número 5 num dado. O quinto ponto indicava o centro ou o coração da vida – o ponto vital no homem, no qual as forças opostas convergem e se fundem<sup>49</sup>.

No esboço da artista, as formas sobrepostas tornam ainda mais grotescas as posições que as entidades desenhadas ocupam no todo da página: no alto da pirâmide, um corpo masculino, em pé, de braços abertos, diferenciando-se dos outros pela cor roxa, em posição de domínio e/ou supremacia, olha em direção à esquerda; em um nível mais abaixo dessa figura, o corpo em vermelho – assim como os demais corpos desenhados – tem as mãos na cintura e pernas abertas apoiadas em um círculo parecido ao da pedra, da figura *xocolatl* (prancha 26); do lado esquerdo, poucos degraus abaixo, aparece um corpo nu curvado expondo nádegas e pernas, como se tivesse o rosto voltado para trás. Parece uma figura feminina e, na frente desse corpo, cabeças sem rosto amontoam-se, perdendo-se numa imaginária linha diagonal. Apenas a primeira figura na frente desse amontoado, à esquerda, veste uma roupa verde, listrada em vermelho por traços diagonais que lhe cobrem braços e pernas.

Na mesma direção da figura curvada, mas na ponta direita da pirâmide, um rosto verde encimando metade de um corpo que parece apoiado em um dos braços; desse mesmo lado, no plano de trás, mais baixo, uma figura apoiada nos quatro membros: mãos e pés; do mesmo lado, à sua frente, uma figura rústica parecendo um macaco parece estar apoiada na cabeça de outra figura aprumada sobre novo corpo composto por dois grandes círculos na base da pirâmide; não é possível definir se esses círculos remetem ao mágico ou ao humano, pois sugerem apenas o esboço de cabeças em suas formas circulares. Destas, sai uma figura de feições definidas, com olhos, nariz e boca, mas sem conclusão do corpo. Complementa-se assim, na base do que chamamos de pirâmide, em paralelo com aquela figura de corpo de penas, o “monumento” proposto pela artista.

---

<sup>49</sup> Encontrado ao folhear apanhado de textos sobre **os últimos mistérios do mundo**, em *Seleções do Reader's Digest*, 1979, p. 114.



Ao relacionar a geografia do México a uma pirâmide, Octavio Paz (1984, p. 242) evoca uma estreita contiguidade entre história, geografia, sociedade e geometria, arquétipos, segundo ele, “que são formas emissoras de símbolos”. Assim, para ele, “cada história é uma geografia, e cada geografia, uma geometria de símbolos”. O entendimento que aqui fazemos de “símbolo” possui estreita relação com o fundamento de Charles “Santiago” Sanders Peirce (1980, p. 27), proposto para o tríplice aspecto do signo: ícone, índice e símbolo. Portanto, o ícone é um signo que possui característica própria, mesmo que o objeto não exista; diferencia-se do índice o qual indica casualmente o significado por semelhança; o símbolo, por sua vez, opera por contiguidade, dependendo de uma regra de uso. No caso do simbólico, não há necessidade de relação causal ou de característica própria, pois se trata apenas de uma convenção, sem qualquer analogia ou similaridade com o seu objeto. Desses três gêneros de signos, “o Ícone é o qualitativamente degenerado, o Índice o Reativamente, enquanto o Símbolo é o gênero relativamente genuíno” (PIERCE, 1980, p. 27). Partindo-se do princípio de que “símbolo é coisa viva” (PIERCE, 1980, p. 100) e que, por isso, pode incorporar novos, ou descartar antigos elementos, a relação feita por Octavio Paz (1984, p. 242) remete à substância mais longínqua do México, à forma de sua constituição territorial, para destacar uma identidade em que oscilam “a sensibilidade e a imaginação dos mexicanos”:

o México se ergue entre dois mares, como uma pirâmide truncada: seus quatro costados são os quatro pontos cardeais, suas escadas são os climas de todas as zonas, seu elevado planalto é a casa do sol e das constelações. Não se faz necessário recordar que para os antigos o mundo era uma montanha e que, tanto na Suméria quanto no Egito e quanto na América medial, a representação geométrica e simbólica da montanha cósmica foi a pirâmide. A geografia do México tende à forma piramidal, como se existisse uma relação secreta mas evidente, entre o espaço natural e a geometria simbólica, e entre esta e o que chamei a nossa história invisível. Arquétipo arcaico do mundo, metáfora geométrica do cosmos, a pirâmide mesoamericana culmina num espaço magnético: a plataforma-santuário. [...] Em cima, na plataforma: o local de nascimento do quinto sol, a era nahua e asteca. Um edifício feito de tempo: o que foi, o que será, o que está sendo.

Não se conhece com precisão a história evolutiva do “planalto de *Anauac* (palavra indígena que significa: rodeado de água ou próximo da água)”, segundo o historiador Vicente Tapajós (1968, p. 29), sabe-se que existiu um mundo pré-hispânico para além dos astecas, composto por vários povos, em sua maioria, nômades que

emigraram para vários pontos daquele território. A América medial, diz Octavio Paz (1984, p. 247) “não era uma pirâmide, e sim uma assembleia de pirâmides” referindo-se à diversidade de culturas existentes antes da fundação do México.

Na tentativa de ilustrar com mais clareza a demografia das diversas civilizações americanas existentes antes da chegada de Colombo, Tapajós (1968, p. 28-29) transcreve esquema proposto pelo belga Henri Lavachery, que oferece uma visão panorâmica, embora arbitrária por falta de documentos comprobatórios, da evolução dos povos americanos:

De 15000 a 4000 a.C., povoamento da América por elementos vindos da Ásia;

de 4000 até a era cristã temos um período chamado arcaico sobre o qual quase nada sabemos;

da era cristã a 700 desenvolveram-se na América do Norte, a civilização dos *pueblos* (*Cliff-dwellings*) e a dos *mounds*. No México aparecem então os Huastecas, na América Central, os Maias do Antigo Império, na região dos Andes, as civilizações pré-incaicas de Chimú e Nazca e a de Tiauanaco;

de 700 a 1300, os *pueblos* continuam sua carreira nos Estados Unidos. No México, vemos os Toltecas, os Tonaques, os Zapotecas e os Mixtecas; em Guatemala-Honduras, os Maias do Novo Império. De Costa Rica ao Peru, as civilizações dos Chorotegas, dos Quimbaías, dos Chibchas. Nos Andes, as culturas precedentemente indicadas, dos Chimú e Nazca e Tiauanaco continuam. Nas Antilhas, figuram os Aruaques;

de 1300 a 1500 temos, no México, a civilização dos conquistadores astecas. Ao lado deles, as tribos Zapotecas e Mixtecas ainda estão lá. Na Guatemala-Iucatan, o império dos Maias está em decadência. No mesmo momento, temos a floração da grande civilização dos Incas Araucanos. Nas Antilhas, encontramos as tribos Caribas, que foram juntar-se às tribos Aruaques.

Como se observa, foram essas culturas antigas que contribuíram para dar forma ao México da atualidade e, acreditamos, é dessa ancestralidade sagrada que nos fala a artista Frida Kahlo em seu diário, quando desenha em suas páginas, por meio de cores e palavras, o esboço de uma pirâmide, porém assumindo não apenas o ponto de vista do conquistador, seja ele espanhol ou asteca, cuja civilização, embora provavelmente marcada pela cosmologia de outros povos que habitaram aquele espaço, também veio

carregada de crueldade, dor e sacrifício. Por isso, talvez, a legenda crítica que acompanha a ilustração: “Monumento estúpido”.

O símbolo geométrico remete ao mito mesoamericano dos cinco sóis. Reza a lenda que os Astecas ou *Mexicas* eram povos muito agressivos que saíram do noroeste da América, vindos de um lugar chamado *Aztlán* em sete tribos guiadas por sacerdotes e líderes sob os desígnios do deus *Huitzilopochtli* – o sol que renascia todas as manhãs. Foi ele a lhes indicar onde deveriam estabelecer seu ponto de pouso e fundar o *Metztlixictlico* que, depois, com a chegada dos espanhóis e sua impossibilidade de pronunciar a palavra, foi abreviado para México. O vocábulo *Metztlixictlico* é uma combinação de três fonemas da língua *Nahuatl*, significando *Metzli*: lua; *xictlii*: umbilical ou centro; “*co*”: lugar.<sup>50</sup> A contrapartida que o deus exigiu do povo por lhe ter mostrado o lugar foi o de alimentá-lo com sacrifícios e sangue, para que pudesse renascer de cada morte, todos os dias.

Incorporando aos seus ritos divindades dos povos que conquistavam, o povo asteca era politeísta e alguns de seus deuses eram elementos naturais como a água, o fogo, o vento, o sol e a lua. Sua mitologia deificava, também, situações que lhe causavam medo e era pródiga em entes sobrenaturais e crenças diversas. Os Astecas acreditavam, diante de seu híbrido e complexo panteão, que teriam existido outros mundos formados por quatro sóis, cada um com um tipo mitológico: gigantes mortos por jaguares enviados por *Tezcatlipoca*, deus invisível, presente em toda parte, que possuía o poder de conceder e tirar a vida; humanos que foram assomados por um vento feito por *Quetzalcóatl*, rival dos outros dois grandes deuses. Obrigados a se agarrar nas árvores, esses humanos foram transformados em macacos; humanos que viraram pássaros para não morrerem na chuva de fogo enviada por *Tlaloc*, deus multiforme da chuva, dos relâmpagos e dos terremotos; humanos que viraram peixe para não morrerem no dilúvio causado pela deusa *Chalchiuhtlicue*, esposa de Tlaloc, deusa da água, patrona dos lagos, rios, mares, das tormentas e do batismo; e, o quinto e último sol predestinando àqueles humanos existentes a sumirem um dia por conta da destruição empreendida por ele e pelos terremotos (LEVENE *et alii*, 1964).

---

<sup>50</sup> Informações recolhidas do site da Secretaria de Relações Exteriores do México.

Analisando não só a questão religiosa, mas, igualmente, o caráter dos seus conterrâneos como coletividade, Octavio Paz (1984, p. 70-71) põe em destaque uma palavra que ele diz ser a “imagem e senha” do povo mexicano: “Por ela e nela nos reconhecemos entre estranhos e dela nos socorremos cada vez que aflora aos nossos lábios a condição de nosso ser”; a palavra a que ele se refere está contida na expressão “Viva México, filhos da Chingada!”:

Com esse grito, que é obrigatório soltar-se em cada 15 de setembro, aniversário da Independência, afirmamo-nos e afirmamos a nossa pátria, diante, contra e apesar dos outros. E quem são os demais? São os *hijos de la Chingada*: os estrangeiros, os maus mexicanos, nossos inimigos, nossos rivais. Em todo caso, os outros. E esses outros não se definem a não ser enquanto filhos de uma mãe indeterminada e vaga como eles mesmos.

Ao perguntar, “Quem é a Chingada?” ele responde, dentre outras definições, que “A Chingada é a mãe que sofreu, metafórica ou realmente, a ação corrosiva e infamante implícita no verbo que lhe dá o nome” e cita exame realizado por Dario Rubio que vai desde a origem da palavra, de provável procedência asteca, até passar por vários significados que lhe emprestam, segundo ele, “todos os povos hispano-americanos” desde algumas regiões da própria Espanha, como em quase toda a América, Guatemala, São Salvador, Chile, Peru, Equador, Cuba, Colômbia e alguns lugares da América do Sul e, naturalmente, México, onde os significados da palavra são inumeráveis. Paz (1984, p. 72) apresenta-nos alguns deles, inclusive com o seu sentido predominante – a violência:

No México, os significados da palavra são inumeráveis. É um vocábulo mágico. Basta uma mudança de tom, uma simples inflexão, para que o sentido varie. Há tantos matizes quanto entonações: tanto os significados como sentimentos. Pode-se ser um *chingón*, um Gran Chingón (nos negócios, na política, no crime, com as mulheres), um *chingaquito* (silencioso, dissimulado, urdindo intrigas na sombra, avançando cauteloso para dar o golpe), um *chingoncito*. Mas a pluralidade de significações não impede que a ideia de agressão – em todos os graus, desde o simples incomodar, picar, humilhar, até o de violar, dilacerar e matar – apresente-se sempre como significado último. O verbo denota violência, sair de si mesmo e penetrar no outro pela força. E também ferir, rasgar, violar – corpos, almas, objetos –, destruir. Quando algo se quebra, dizemos: *se chingou*. Quando alguém executa um ato desmedido e contra as regras, comentamos: ‘fez uma *chingadera*’.

Talvez fossem os sentidos mais profundos dessa palavra “Chingada” que passaram pela concepção de Frida Kahlo ao denominar, dissimuladamente, de “estúpido” o monumento desenhado. Não apenas para trazer à tona as cicatrizes deixadas pelo tempo imemorial, mas para imprimir nas páginas de seu diário a inutilidade de tanto sofrimento, ela mesma campeã de dores e violência em sua vida.

Outros escritos acompanham esse traço de memória coletiva, pois a ideia do México pré-hispânico aparece, por exemplo, na prancha 102, quando, em 9 de novembro de 1951, ela escreve em carta a Diego: *Ya veremos, ya aprenderemos. Siempre hay cosas nuevas. Siempre ligadas a las antiguas vivas. Alado – Mi Diego mi amor de miles de años*<sup>51</sup> e, na prancha seguinte (103), confirma-se o entendimento da importância da ancestralidade para a artista, conforme sua declaração datada de 4 de novembro de 1952: *Sé que las origénes centrales se unen em raices antiguas. He leído la Historia de mi pais y de casi todos los pueblos.*<sup>52</sup>

Contudo, é preciso entender que não é só na obra pública e privada que a artista manifesta sua ligação com as profundas e distantes origens de seu país. Em sua trajetória pessoal revela-se também a importância de sua postura comprometida, percebida pelo uso de roupas, acessórios e cabelos, marcas de expressão étnica que refletem seu pensamento estético, engajado numa percepção política que vai muito além da filiação partidária, como se fossem extensões de sua arte, de sua fala, de seu estilo. Não é à toa que Carlos Fuentes (1996, p. 8) descreve a pintora como uma deusa asteca ou a Mãe Terra Espanhola, a Dama de *Elche*. Seu carisma impactante devia ser mesmo impossível de não ser notado, assim como sua obra e tudo nela que se mistura e se expressa.

---

<sup>51</sup>“Um dia veremos, um dia aprenderemos. Há sempre coisas novas. Sempre ligadas à antiga existência. Alado- Meu Diego meu amor de milhares de anos”.

<sup>52</sup>“Sei que as origens básicas ligam-se às raízes antigas. Li a história do meu país e a de quase todos os povos”.



Detalhe Códice Mixteca

Prancha 26 de *O diário de Frida Kahlo*



Códice Mixteca (pré-colombiano)

Fonte: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche\\_nuttall/img\\_page76.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/img_page76.html)

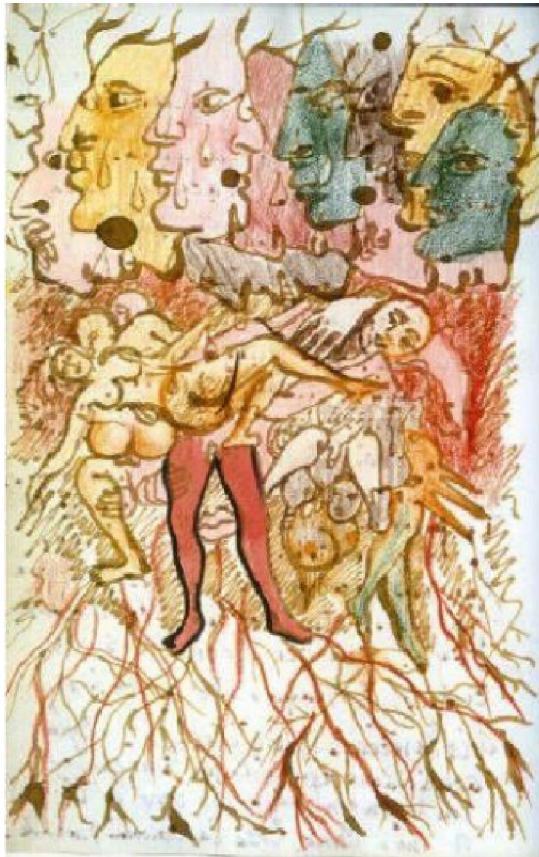


Prancha 28 de *O diário de Frida Kahlo*



Detalhe Códice Mixteca (pré-colombiano)

Fonte: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche\\_nuttall/index.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/index.html)



Prancha 54 de *O diário de Frida Kahlo*



Códice Vaticanus 3070 (séc. XVI)

Fonte: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche\\_nuttall/index.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/index.html)



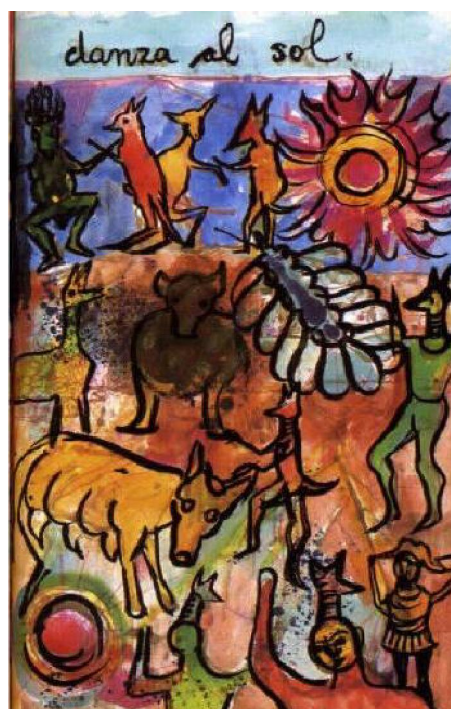


Prancha 64 de O diário de Frida Kahlo



Detalhe Códice Mixteca e Asteca (pré-colombianos)

Fonte: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche\\_nuttall/index.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/index.html)



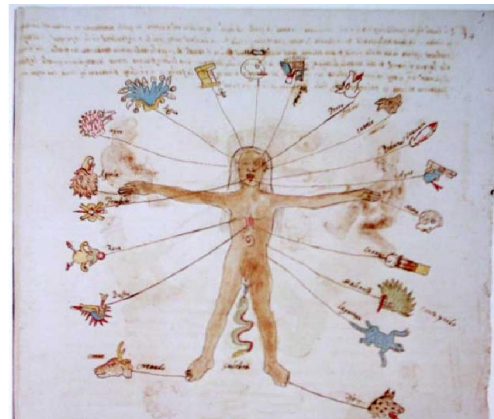
Pranchas 34 e 35 de *O diário de Frida Kahlo*



Códice Vaticano 3078 (código asteca séc. XVI)  
 Fonte: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/thumbs\\_0.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/thumbs_0.html)



Pranchas 37 e 42 de *O diário de Frida Kahlo*



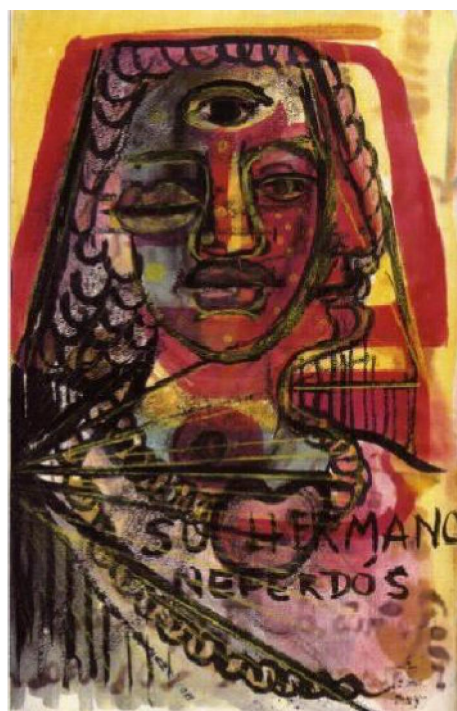
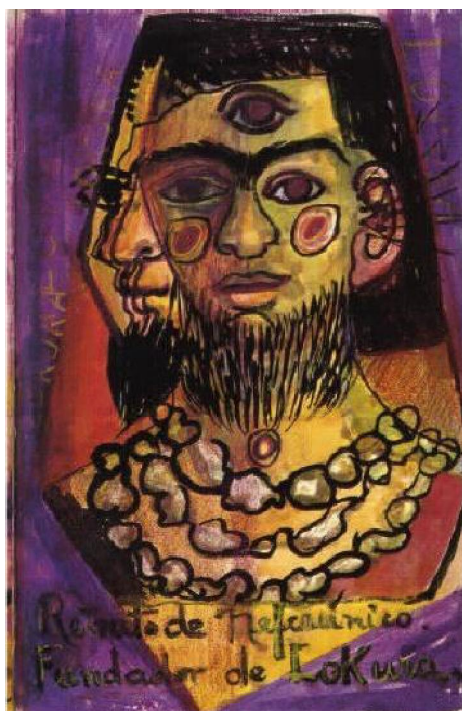
Código Vaticano 3078 (código asteca séc. XVI)

Fonte: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/thumbs\\_0.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3738/thumbs_0.html)



*Henry Ford Hospital* (1932)

Fonte: <http://www.frida-kahlo-foundation.org/the-complete-works.html>

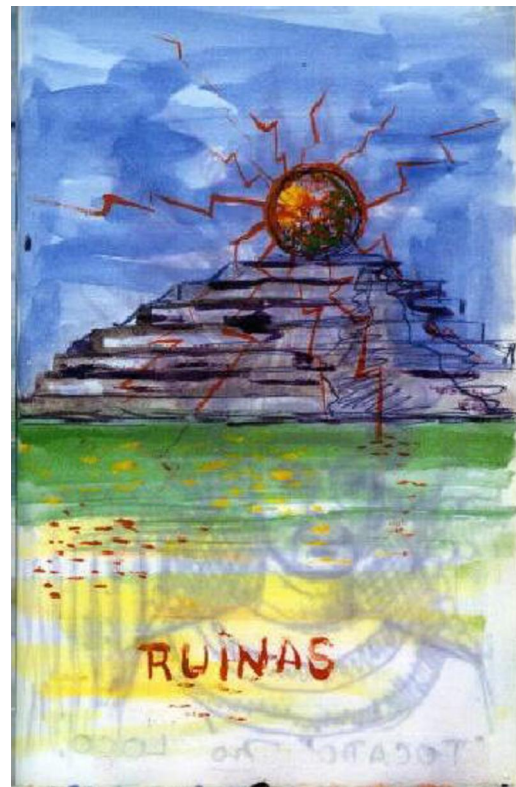
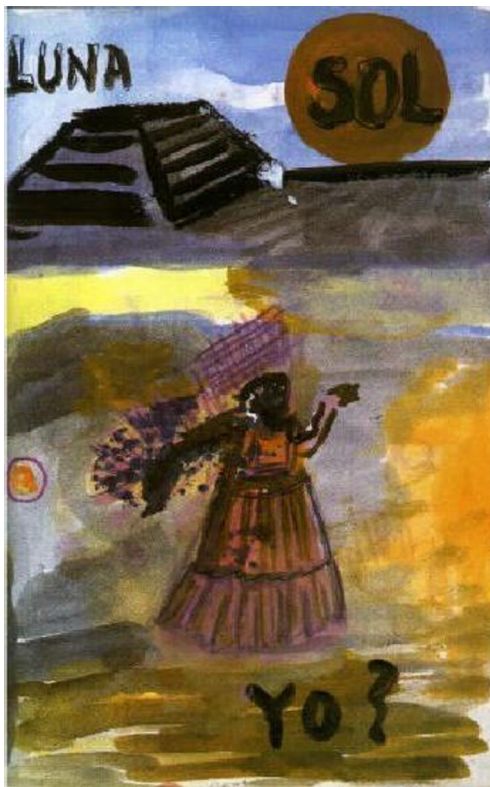
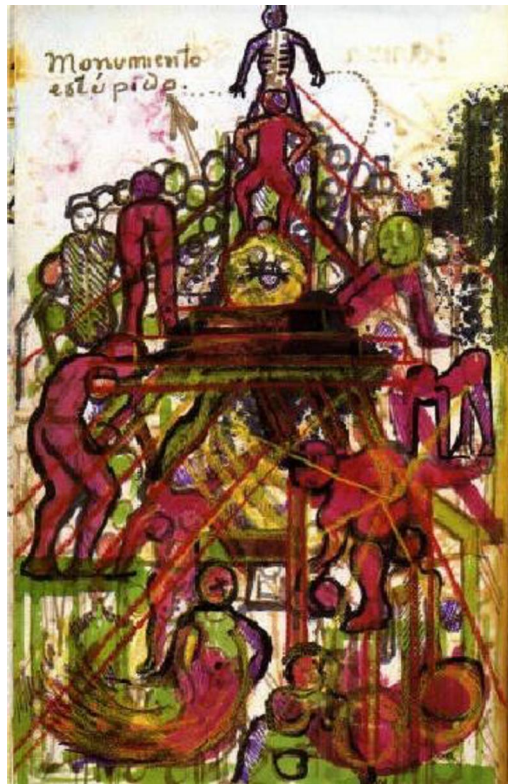


Pranchas 29 e 30 de *O diario de Frida Kahlo*

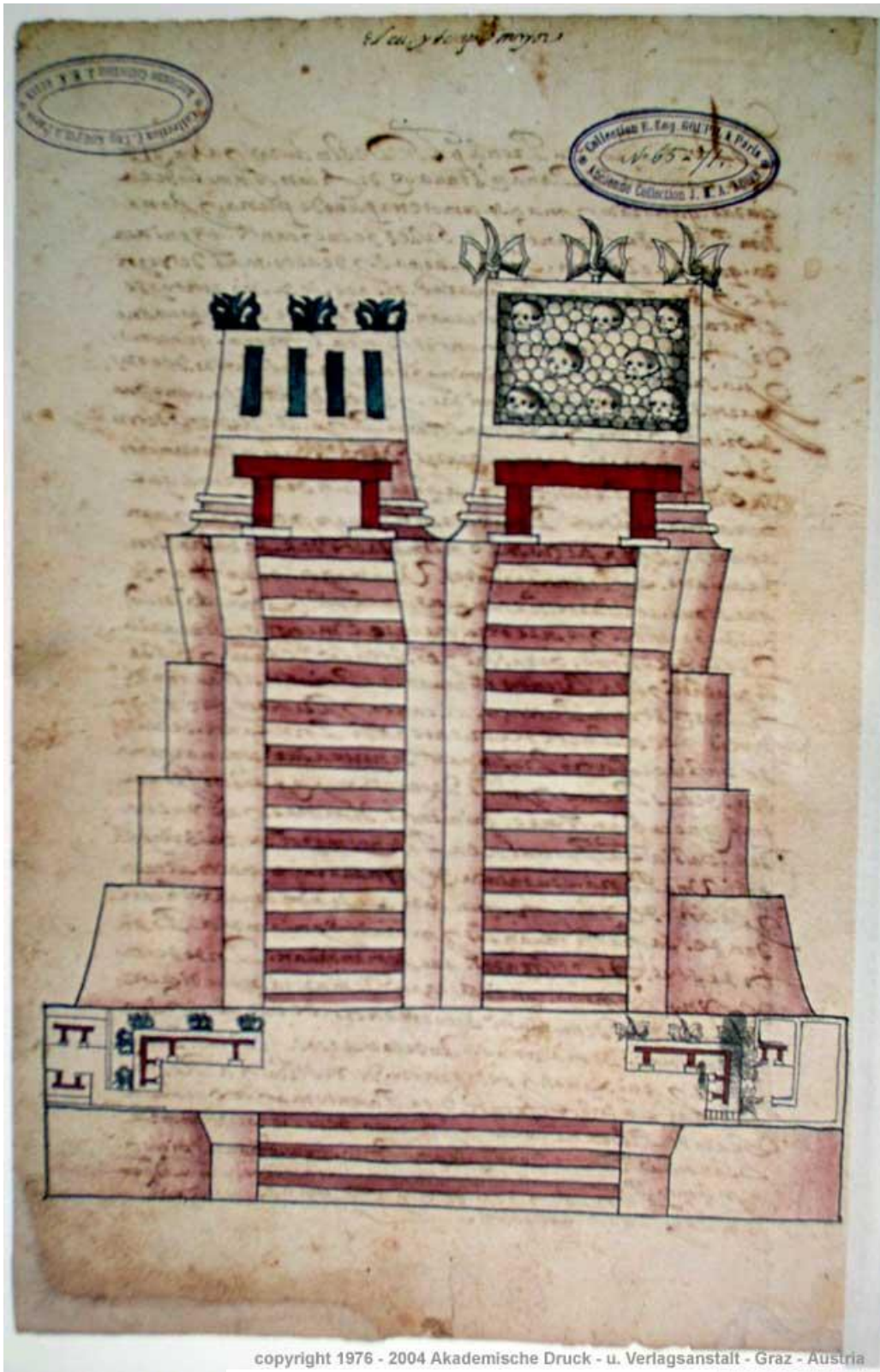


Códice Laud (códice asteca pré-hispânico)

Fonte: <http://www.famsi.org/spanish/research/graz/laud/index.html>



Pranchas 36, 115 e 137 de *O diário de Frida Kahlo*



copyright 1976 - 2004 Akademische Druck - u. Verlagsanstalt - Graz - Austria

Códice Vaticanus 3738 (séc. XVI)

Fonte: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche\\_nuttall/index.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/zouche_nuttall/index.html)

### 3.4 REVOLUÇÃO: MEMÓRIAS DE UMA UTOPIA

Para compreender o quanto a memória individual de Frida Kahlo esteve imbricada em memórias coletivas, não podemos esquecer que a artista firmou um vínculo muito forte e inabalável com o seu lugar de origem, o México. Os tempos, nesse início de século, são de transformação em todos os níveis, mas esse espaço ainda está subjugado à opressão dos grandes proprietários estrangeiros – americanos, alemães, espanhóis, franceses, ingleses e belgas – que possuem enormes extensões do território mexicano, dominando rios e aldeias indígenas, acumulando riquezas a tal ponto que “recrutam preceptores na Inglaterra, enviam a roupa para ser lavada em Paris e mandam vir da Áustria gigantescos cofres-fortes” (LE CLÉZIO, 2010, p. 12).

Este é o cenário de características quase medievais que acolhe Frida Kahlo no ano de seu nascimento, em 1907, numa cidade com ares de província chamada Coyoacán. Desde a tomada dos reinos indígenas pelos conquistadores espanhóis nada parece ter mudado em termos de benefícios para os estratos menos favorecidos da sociedade, os quais pagam altos custos econômicos e sociais, especialmente durante o Porfiriato, pelos trinta e quatro anos de liderança ditatorial do general Porfirio Díaz. O povo nativo vê sua riqueza sendo dilapidada, do ponto de vista material – mina, petróleo, produção industrial, agricultura, pecuária, estradas de ferro e comércio – ao ponto de vista imaterial – arte, folclore e cultura. Segundo Le Clézio (2010, p. 12):

O México de Porfirio vive no compasso europeu. A arte e a cultura se inspiram nos modelos ocidentais. [...] o ditador reproduziu as paisagens parisienses, e em todas as cidades encontram-se quiosques austríacos onde se tocam valsas e quadrilhas. A arte, o folclore, a cultura indígenas são relegados ao mais profundo desprezo, com a exceção das referências obrigatórias ao prestigioso passado dos astecas que inspira no pintor Saturnino Herrán quadros ao modo antigo nos quais os índios estão vestidos como guerreiros hoplitas, e os tehuanas como matronas romanas.

Quando explode e alcança êxito a revolução de 1910 e o povo exige terra e liberdade - constituindo-se, assim, em revolução pioneira em seus fins inteiramente sociais antes da Revolução Russa - toda a violência e brutalidade que acompanham o Movimento é o claro reflexo “do abuso dos conquistadores e da violação da consciência

indígena, engrossada por uma necessidade antiga de quatrocentos anos” (LE CLÉSIO, 2010, p. 13). A partir de seu sucesso, a efervescência que contaminou o início do século em muitos lugares do mundo também alcança a capital mexicana e o povo se desdobra, agora confiante e livre da tirania porfiriana, em encontros constantes no reconhecimento de si, da arte, da música popular, seja pelos “corridos”, poesia espontânea que celebra os heróis da revolução; ou pelos monumentos, murais e pinturas, antes reservados ao olhar da elite; ou, ainda, pelas conversas trocadas nos mercados e ruas da cidade.

A relação de Frida Kahlo com a história política do México é tão forte que, no seu diário, ela chega a atribuir a si mesma uma ficcional data de nascimento, fazendo-a coincidir com o ano da Revolução Mexicana: “*Esquema de mi vida. 1910. – Naci en el cuadro de la esquina entre Londres y Allende Coyoacán*”<sup>53</sup> (prancha 151). A ligação da artista com o Movimento Revolucionário ocorre desde muito jovem, segundo suas próprias palavras em um dos últimos textos do diário (pranchas 151-154), quando traça um “esquema” de sua vida desde o nascimento, sua ascendência familiar, suas irmãs e sua vivência da Revolução Mexicana:

*Recuerdo que yo tenia 4 años/ cuando la decena trágica/ yo presencié con mis ojos/ la lucha Campesina de/ Zapata contra los Carran/cistas.// La emocion clara/ y precisa que yo conservé/ de la revolucion mexi/cana fue la base para/ que a los 13 años de/ edad ingrese en la/ juventud comunista.// [...] Se hacia propaganda el/ – tianguis – de Coyoacán a/ favor de Zapata com corridos/ que Posada editaba. Costa-/ban los viernes 1 centavo./ Y yo y Cristi los cantabamos/ encerradas en um gran/ ropero que olia a nogal.*<sup>54</sup>

A filiação na juventude comunista aconteceu no momento em que, terminado o ensino primário, Frida submeteu-se aos rigorosos exames para a *Escuela Nacional Preparatoria* (KETTENMANN, 2010), considerada a melhor instituição educativa do México dos idos de 1922, onde pretendia preparar-se para uma carreira na Medicina. Era uma escola muito concorrida, com mais de 2000 alunos e Frida formou, junto a

<sup>53</sup>“Esquema de minha vida. 1910 – Nasci no quarto de esquina entre Londres com Allende, Coyoacán”.

<sup>54</sup>“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. // [...] A emoção clara e precisa que conservo/ da “Revolução Mexicana” foi/ o motivo pelo qual/ aos 13 anos de idade ingressei na/ juventude comunista. // [...] Nas barracas de feira/ – tianguis – em Coyoacán vendiam/ canções populares que Posada editava/ e nas quais se fazia propaganda em/ favor de Zapata. Nas/ sextas-feiras custavam/ um centavo e eu e/ Cristi nos trancávamos/ para cantá-las em um guarda-roupa que/ cheirava a nogueira”.



mais trinta e cinco moças, a primeira turma feminina dessa instituição. Data desse tempo seu ingresso no grupo dos *Cachuchas*<sup>55</sup>, que apoiava ideias social-nacionalistas.

A militância da artista refletia um profundo sentimento de solidariedade diante de princípios e valores que tivessem em pauta as questões de justiça, desigualdades sociais, violência, preconceitos e, especialmente, da condução administrativa de seu país. Na vida adulta, também por influência de Diego, o engajamento político tornou-se ainda mais fortalecido, culminando com a entrega total à causa comunista, nos últimos anos. Esse engajamento ideológico foi explicitado em inúmeras declarações ao longo de sua vida, como em uma carta respondendo a algumas questões que a amiga Ella Wolfe lhe propunha. Nessa carta, escrita em março de 1936 e reunida em coletânea organizada por Martha Zamora (2006, p. 73-74), Kahlo reforça o pensamento de Diego Rivera, mas, pelo tom e pelas palavras usadas, compreende-se que essas convicções também são as dela:

Diego não acha que os afrescos pintados no México tenham o mesmo interesse artístico dos que ele pintou nos Estados Unidos, e que o retrato do México deve ser feito considerando mais o interesse político e social que os afrescos contêm, usando a análise destes como um pretexto para analisar clara e abertamente a atual situação política do México, o que é do maior interesse, e assim criando um livro que seja útil aos trabalhadores e camponeses, evitando ao máximo o exagero do valor artístico das pinturas e considerando o seu teor político. Naturalmente, essa análise seria ampla e precisa, e Diego a faria de acordo com suas convicções políticas, especialmente agora, depois de todos os atos nojentos do PC aqui no México e pelo mundo afora.

Apesar da importância dada ao valor político das obras, percebe-se também que, por essa época, Frida não era completamente submissa aos atos do Partido Comunista, pois condenava suas atitudes não só no México, como em outros países do mundo, apesar de sobressair desse discurso sua profunda solidariedade com o sofrimento dos trabalhadores e camponeses, seus conterrâneos, sempre explorados pelos poderosos. Em contrapartida às suas simpatias, ela nomeia pela alcunha de “cretinos capitalistas” todos os que vivem da exploração do trabalho, conforme escreve em outra carta a Bertrand Wolfe, ainda em março do mesmo ano (ZAMORA, 2006, p. 75). Outros textos também

---

<sup>55</sup> O nome “Cachuchas” refere-se aos bonés pontiagudos que o grupo usava como identificação. Era um grupo politicamente atuante, atento a informações e com propostas de mudanças que começavam pela própria escola onde estudavam. Desse grupo, vários componentes tornaram-se líderes da esquerda mexicana, anos depois.

dão conta da posição crítica que a pintora assumia ao lado do marido, até mesmo com o próprio partido, de acordo, por exemplo, com o comentário feito por Gerardo Estrada (2010, p. 462) em seu ensaio intitulado “O mundo de Frida e Diego”:

A autenticidade de seus princípios e a singular autonomia que os caracterizava marcaram-nos como militantes rebeldes. Daí seus constantes choques com as estruturas do Partido Comunista, e sua simpatia e amizade com Trótski – o que não os impedia, porém, de guardar imagens de Stálin [...].

Apesar das influências políticas que marcaram sua vida, a obra de Frida Kahlo não esteve atrelada a rótulos, e a sua prática artística manteve-se livre de uma filiação doutrinária ao ponto de a própria pintora refletir, poucos anos antes de morrer, sobre as lacunas do seu ativismo político. São exatamente as suas inclinações políticas que, por outro lado, a estimulam a alinhar a sua pintura às diretivas partidárias, manifestando sua posição de fé e esperança nos princípios políticos revolucionários do comunismo. Conforme escreve nas últimas pranchas do seu diário:

*1952 noviembre 4.// Hoy como nunca estoy acompa-ñada desde hace (sola 23 anos). Soy/ un ser yá comunista. Sé,/ He ~~leído~~ disciplinadamente/ los origénes centrales Se unen ~~en~~ ~~ta~~ en raíces antiguas./ He leído la Historia de mi país/ de casi todos los pueblos. Conozco/ ya sus conflictos de clase y/ económicos./ Comprendo claramente/ la dialéctica materilista de/ Marx, Engels, Lenin, Stalin/ y Mao Tsé. Los amo/ como a los pilares del nuevo mundo/ comunista. Yá comprendí el/ error de Trotsky desde que lle-gó a Mexico. Yo jamás fué/ trotskista. Pero en esa época/ 1940- yo era solamente aliada// de Diego (personalmente)/ (error político). Pero/ hay que tomar en/ cuenta que estuve/ enferma desde/ los seis años de edad/ y realmente muy poco/ de mi vida he gozado/ de SALUD y fué inútil al Partido. Ahora em/ 1953. Despues de 22/ operaciones quirurgicas/ me siento mejor e po/dré de cuando en/cuando/ ayutar a mi/ Partido Comunista. Ja/ que no soy obrera, si soy//artesana – Y aliada/ incondicional del/ mo-/vimiento revolucionario/ comunista.// Por primera vez en mi/ vida la pintura mia/ trata de ayudar a la/ lina trazada por el/ Partido. REALISMO/ REVOLUCIONARIO./ Antes solamente fué my/ más antiqua experi encia –/ Soy solamente una/ célula del complejo mecanismo/ revolucionario de los pueblos/ por la paz y de los/pueblos nuevos, sovieti/cos – chinos – checoeslo/vacos – polacos – ligados/ en la sangre a mi pro/pia persona. Y al/ indigena de Mexico.// Entre esas grandes/ multitudes de gente/ asiática siempre ha/brá rostros mios –/ mexicanos – de piel/ obscura y bella forma/ de elegancia sin li-/mite, tambien estaran/ya liberados los ne/gros, tam hermosos y/ tan valientes. (Mexica/nos y negros, están por el momento subyugados//*

*por países capitalistas/ sobre todo Norte/ América – E. U. – e Inglaterra)/ (pranchas 104-107).<sup>56</sup>*

Além de fazer esse comentário fervoroso, Frida fala também de “Três maravilhosas camaradas” que entraram em sua vida, citando-lhes os nomes: Judy, que foi sua enfermeira, Elena Vasquez Gómez e Teresa Proenza. Às duas últimas ela reverencia, dizendo que são “realmente assombrosas por sua inteligência e sensibilidade na causa revolucionária”. Em outra entrada do diário (prancha 108), em 30 de janeiro de 1953, ela fala de sua “longa enfermidade” e de sua “imensa alegria de VIVER”. Depois, ainda nessa mesma página e sucessiva, faz um registro emocionado:

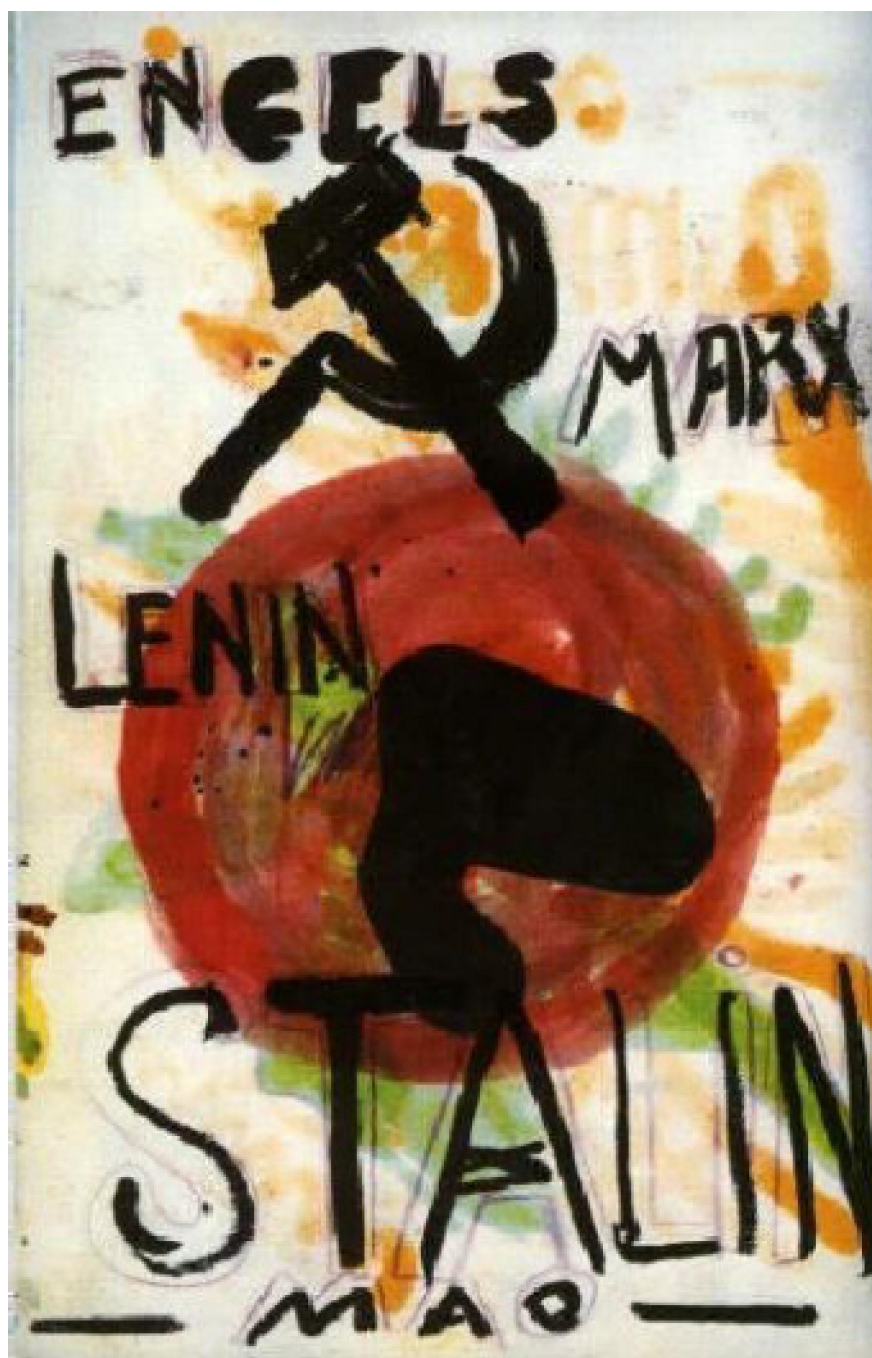
*MORIR// Coyoacan// 4 de marzo/ de 1953/ EL MUNDO MÉXICO/TODO EL/ UNIVERSO/ perdió el equi-//librio con la / falta (la ida)/ de STALIN - / yo Siempre/ quise conocerlo/ personalmente/ pero no importa ya - Nada se/ queda todo/ revolucionaria// – Malenkov – (pranchas 108/109).<sup>57</sup>*

Por esse relato, pode-se observar até que grau o campo afetivo da pintora apresenta-se sensivelmente imantado pela causa comunista. Os verbos viver e morrer, escritos em letras garrafais e imediatamente sequenciadas, mais parecem um abraço infinito e uma promessa de fidelidade tão forte quanto aquela que demonstra, em sua obra, pelo antigo e desaparecido império asteca, com seus ritos e tradições. A atração exercida pelas propostas marxistas ainda é apreciada nas pranchas 96 e 97:

---

<sup>56</sup>4 de novembro de 1952// Hoje estou melhor acompanhada do que/ já estive durante ~~seis~~ 23 anos). Sou/ uma pessoa sou comunista./ Sei/ ~~li~~ ~~metodicamente~~ que as origens básicas ligam-se/ às raízes antigas./ Li a História do meu país/ e a de quase todos os povos. Conheço/ suas lutas de classe e/ seus conflitos econômicos./ Compreendo claramente/ o materialismo dialético de/ Marx, Engels, Lênin, Stálin/ e Mao Tsé. Eu os amo/ por serem os pilares do novo mundo/ comunista. Desde que Trotski chegou/ ao México compreendi/ o seu erro. Jamais fui/ trotskista. Mas naquela época/ 1940- minha única aliança era com// Diego (pessoalmente)/ Fervor político./ [...] devo levar em conta que vivi/ doente desde os/ seis anos de idade/ e que realmente por breves períodos/ de minha vida eu gozei/verdadeiramente de boa SAÚDE e por/ isso não fui útil ao Partido. Agora em/ 1953. Depois de 22/ cirurgias/ me sinto melhor e/ poderei de vez em quando/ ajudar meu Partido comunista. Já que/ não sou uma operária, já que sou// uma artesã – E aliada/ incondicional do/ movimento revolucionário/ comunista.// Pela primeira vez na/ vida minha pintura/ se propõe a auxiliar a/ linha traçada pelo/ Partido. REALISMO/ REVOLUCIONÁRIO./ Tudo antes era apenas/ minhas primeiras experi ências –/ Sou apenas uma/ célula do complexo mecanismo/ revolucionário dos povos/ pela paz das/ novas nações, soviéticos –/ chineses – tcheco –/ eslovacos – poloneses – ligados/ a mim pelo próprio sangue. E ao/ indígena do México.// Entre essas grandes/ multidões de povos asiáticos/ sempre encontrarei/ os rostos dos meus mexicanos – belos/ de pele escura e/ ilimitada elegân- / cia. Também já estarão/ livres os negros, tão formosos e/ tão valentes. (no momento mexicanos/ e negros estão subjugados// pelos países capitalistas/ sobretudo a América/ do Norte – E. U. – e a Inglaterra)

<sup>57</sup>MORRER/ Coyoacán/ 4 de março/ de 1953/ O MUNDO O MÉXICO/ O UNIVERSO/ INTEIRO/ perdeu o equi-//librio com a / ausência (a partida)/ de STÁLIN - / Sempre desejei conhecê-lo/ pessoalmente/ mas agora não/ importa mais - Nada estaciona/ tudo se/ revolucionaria// – Malenkov –



Prancha 114 de *O diário de Frida Kahlo*

*Tengo mucha inquietud en el asunto/ de mi pintura. Sobre/todo por transfor-/marla para que sea/ algo útil al movimien//to revolucionario comu-/nista, pues hasta ahora/ no he pintado, sino/ la expresion honrada de mi misma, pero/alijada absolutamente/ de lo que mi pintura/ pueda servir al partido. Debo luchar con todas/ mis fuerzas para que/ lo poco de positivo que/ mi salud me deje/ hacer sea en dirección/ a ayudar a la revo-/lución. La única/ razón real para vivir.<sup>58</sup>*

Constata-se, portanto, sua intenção de servir, por meio do partido comunista a toda a humanidade oprimida pela selvageria capitalista. Embora Frida pareça refletir certa inquietação por, até então, ter restringido sua pintura apenas a si mesma, à sua vida, ou ao cenário que a cerca, que é o México, com suas tradições e contradições de poder, ela mesma declara convictamente seu desejo de contribuir com a revolução na medida que lhe permita sua saúde. Prova da força desse desejo é que, pouco antes de morrer, contrariando ordens médicas, ela participou de manifestação pública contra a intervenção da CIA na Guatemala.

### 3.5 ESTÉTICA DO DIÁRIO DE KAHLO: MEMORÁVEIS INFLUÊNCIAS

Se a história do México está profundamente enraizada no imaginário político e artístico de Kahlo, outra marca deixada pelo seu país pode ser identificada na influência da arte mexicana. Uma das mais conhecidas expressões artísticas do México, o muralismo, já era uma arte praticada desde os tempos da cultura maia, porém, segundo Farthing (2011, p. 437), o

termo ‘muralismo mexicano’ se refere ao renascimento da pintura em larga escala suscitado pela Revolução de 1910 e fomentado pela ascensão do governo nacionalista revolucionário de Álvaro Obregón em 1920. [...] os artistas mais comumente associados ao muralismo mexicano são José Orozco (1883-1949), David Siqueiros (1896-1974) e Diego Rivera (1886-1957), coletivamente conhecidos como ‘Os três Grandes’. [...] eles refletiram em suas obras o compromisso com a política de esquerda oficial [...] abordando o cotidiano dos

---

<sup>58</sup> Estou inquieta em relação/ a minha pintura. Sobre-/tudo quero transformá-la/ para que seja/ algo útil ao movimento// revolucionário comunista,/ pois até agora pinteí somente/ a expressão honrada de mim mesma, mas completamente distante daquilo/ que em minha pintura poderia/ servir ao Partido. // Devo lutar com todas/ as forças para que/ o pouco de positivo que/ a saúde me deixa fazer/ seja direcionado no sentido/ de ajudar a revolução. A única/ verdadeira razão de viver.

oprimidos e reforçando a importância para o novo México dos povos indígenas colonizados.

Por outro lado, não se pode ignorar o fato de Frida Kahlo ter nascido no início do século XX, época em que o espírito de mudança existente no meio artístico, dominante e efervescente, desde as primeiras décadas, acompanhava as transformações que estavam em curso atingindo vários setores, tanto da indústria e economia, quanto do social e do político. A história passa a ser um lugar de produção e a “arte se multiplica em várias vertentes que refletem a perplexidade do homem diante de suas próprias e inúmeras possibilidades” (OLIVEIRA; GARCEZ, 2004: 138).

A construção das bases modernas na arte vai acontecer nesse momento e, na pintura, o cubismo de Pablo Picasso foi o Movimento que, com seus *papierscollés*<sup>59</sup> – montagem na tela de rótulos de bebidas coladas sobre garrafas pintadas ou pedaços de jornal, fragmentos de realidade compondo imagens que buscam o equilíbrio da tela – introduziu, por sua maior consciência, um olhar também revolucionário na arte e pela arte, influenciando um dos três mais destacados muralistas mexicanos, Diego Rivera, o grande amor de Frida Kahlo, com quem se casou anos depois. Le Clézio (2010, p. 38) cita palavras de Diego, afirmando que o movimento cubista é, de fato, um movimento revolucionário “que não respeita nada”. Ele conhece Picasso em 1914 e se junta ao grupo de pintores, composto de Picabia, Juan Gris, Braque, Modigliani, que marcou os anos do pré-guerra em busca de uma nova arte.

Desde que passou a se relacionar com Diego Rivera, Frida Kahlo também conviveu com muitos dos artistas que, de uma maneira ou de outra, tiveram alguma proximidade dele. Sabe-se que, de Picasso (1881-1973), recebeu como presente um par de brincos com o qual, vestida com suas roupas da tradição mexicana recebia, no ateliê de Diego, os interessados em colecionar trabalhos realizados por ele. Artista múltiplo, Pablo Picasso deu início ao cubismo e atravessou várias correntes da arte de seu tempo, desenvolvendo várias técnicas. Declarou, certa vez, que “seus quadros eram páginas de seu diário, testemunhando a relação íntima entre a criação e a vida” (OLIVEIRA e

---

<sup>59</sup>*Papierscollés* (papéis colados), pormenores introduzidos em dissimulação nas telas, não só para facilitar a sua legibilidade, como revelando-se agentes ideais para dar o ‘tom local’, mais próximo da realidade e, assim, ratificando a veracidade da obra. Colar ou pregar com alfinetes um papel decorativo na tela permitia obter um efeito mais verdadeiro, com a vantagem de ser mais fácil do que reproduzir com tinta e, ainda, de ser um auxiliar notável da expressão espacial, em termos de proporção, volume e perspectiva. (SALVAT, 1978: tomo 9).

GARCEZ, 2004, p. 142). A atuação de Frida Kahlo assemelha-se a essa postura, tendo-se em vista que a artista sempre esteve atenta a tudo que se manifestava dentro e fora de seu círculo político social. E esse círculo foi muito intenso e diversificado, favorecendo-lhe o intercâmbio e a pesquisa com muitos artistas, muitas técnicas e com os vestígios de várias estéticas.

Assim, percebe-se nas páginas de *O diário de Frida Kahlo* algumas marcas dessa efervescência de estéticas existentes e experimentadas pela artista, como, por exemplo, na prancha 13, em que o uso da técnica do pontilhado lembra, à distância, o trabalho “Luxo, calma e volúpia” (1904), de Henri Matisse. Em sua tela, Matisse pinta uma paisagem terrestre, enquanto o desenho suave e delicado de Kahlo parece remeter a uma paisagem celeste, delineando formas femininas e de pássaros em uma faixa azul que toma a metade da página. A faixa finaliza uma carta que expressa recordação e despedida à beira de um cais, de uma mulher que vai desaparecendo à medida que o navio se afasta: *El agua. El barco y el muelle y la ida, que te fué haciendo tan chica, desde mis ojos, encarcelados en aquella ventana redonda, que tu mirabas para guardarme em tu corazón*<sup>60</sup> (prancha 12). A carta refere-se, também, a situações cotidianas vividas com a destinatária, nas *plazas viejas* de Paris, e *sobre todas ellas, la maravillosa - Des Vosges*, fazendo referência a objetos e imagens cuja recordação é compartilhada pelas duas: *Los caracoles y la muñeca-novia, es tuya también – es decir, eres tu. Su vestido, es el mismo que no quizo quitarse el dia de a boda con Nadie, cuando la encontramos casi dormida en el piso sucio de una calle*<sup>61</sup> (prancha 12). A respeito desse acontecimento, Lowe (1996, p. 208) comenta que:

A carta também ajuda a compreender um dos quadros de Kahlo, *A noiva que ficou assustada ao ver a vida se abrindo*, que apesar de datado de 1943, começou a ser pintado em 1939, como uma natureza-morta composta de frutas e animais. Mais tarde Kahlo pintou na ‘noiva’ mencionada na carta, que ela e Lamba<sup>62</sup> encontraram no *Marché aux Pucés*, o mercado de pulgas de Paris, onde os surrealistas compravam objetos separados de seu contexto original.

<sup>60</sup> "A água. O barco e o cais e a partida, que te foi fazendo tão pequena aos meus olhos, encarcelados naquela janela redonda, que olhavas para me guardar no coração".

<sup>61</sup>"praças velhas"; "sobre todas elas, a maravilhosa - *Des Vosges*"; "os caracóis e a boneca-noiva, é tua também, quer dizer, és tu. Seu vestido é o mesmo que não quis tirar no dia do casamento com Ninguém, quando a encontramos quase adormecida na calçada de uma rua".

<sup>62</sup>Lamba era o nome da mulher de André Breton, amiga de Frida Kahlo, que esteve com ela em Paris durante a temporada que a artista por lá passou.

O final dessa carta remete ao cruzamento de sensações diferentes, mas afins, numa espécie de sinestesia: “*Te seguiré escribiendo com mis ojos siempre.*”<sup>63</sup>

Outra referência ao pontilhismo pode ser encontrada, talvez, na prancha 10, onde Kahlo desenha, a partir de pontos bem marcados no papel, formas geométricas e figuras sobrepostas. No desenho, dois elementos destacam-se: um olho aberto em forma de pirâmide que tudo observa e a inscrição de uma sequência ordenada de números, de um a zero; o olho está colocado no lado esquerdo e a sequência, paralela a ele, no lado direito, ao meio da folha. Se Matisse “reflete magistralmente a transformação decorativa do desenho, traço reforçado por um tema que entrelaça o mitológico e o burguês” (Coleção *Folha*, s/d, p. 36), Kahlo parece voltar-se a seu passado ancestral e coletivo marcados pela pirâmide e pelo “olho” que tudo vê, atravessando a barreira do tempo.

Em outra carta (prancha 20), desta vez endereçada a Diego, no pé de página, numa faixa estreita tendo escrita, do lado esquerdo, a palavra “fantasmas” aparece na amálgama de desenho de formas e figuras superpostas numa espécie de rabisco quase infantil, cujo traço cubista parece surgir sob a característica de decomposição e recomposição de figuras geométricas. Mais à frente, a prancha 24 também aparenta características cubistas embricadas num desenho que encerra a referida carta endereçada a Diego. Na prancha 46, por sua vez, a sensação de simultaneidade conferida pela figura de um rosto, flagrado enquanto olha para frente e para o lado, também pode ser identificada com a marca da revolução picassiana. Estas são rápidas demonstrações de como o “clima” de produção artística daquele momento vivido por Kahlo influenciava o mundo das artes de maneira geral e em todos os lugares.

A leitura histórica de Arnold Hauser (1998, p. 960-961) sintetiza com bastante propriedade o clima do início do século XX:

O grande movimento reacionário do século ocorre no domínio da arte como rejeição do impressionismo [...]. A arte pós-impressionista é a primeira a renunciar a toda ilusão de realidade por princípio e a expressar sua visão geral da vida através da deformação deliberada de objetos naturais. O cubismo, o construtivismo, o futurismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo afastam-se com igual determinação do impressionismo, vinculado à natureza e ratificador da realidade.

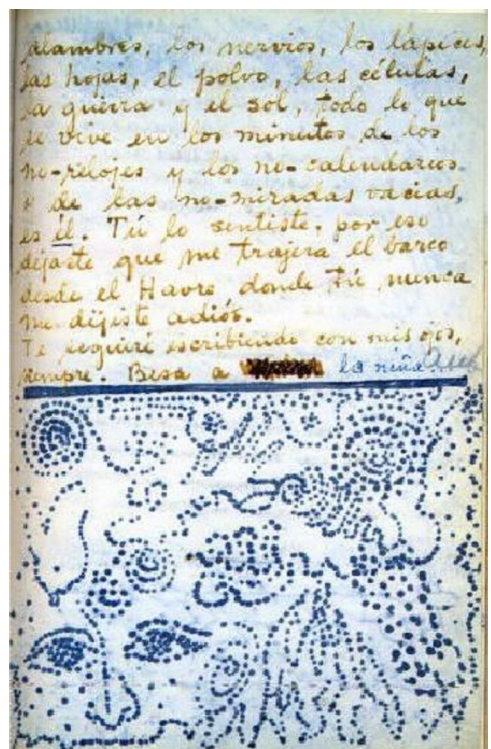
---

<sup>63</sup>“Continuarei a escrever-te com meus olhos sempre”.





*Luxo, calma e volúpia* (1904), de Henri Matisse  
 Fonte: virusdaarte.net



Pranchas 10 e 13 de *O diário de Frida Kahlo*

As nuances do corte proposto por Hauser podem estar presentes na composição plástica do diário de Frida, desde o texto de entrada identificando um tempo passado, alheio ao de sua realização, até pequenos sinais da pintura, tais como o pontilhado esfumado do corpo do pássaro – relevante técnica característica do impressionismo –, aliando-se à própria pomba enlaçada por uma fita – provável referência impertinente da autora a André Breton, poeta e teórico do movimento surrealista, fundado por ele e outros companheiros, em 1924. Evocando seu primeiro contato com Frida Kahlo, no México, André Breton escreveu em nota ao catálogo “México”, 1939: “A arte de Frida Kahlo de Rivera é uma fita ao redor de uma bomba” (BURRUS, 2010, p. 131), considerando-a uma grande surrealista, ao que ela respondeu: “Nunca soube que era uma surrealista, até que André Breton veio ao México e me disse que eu era” (LAIDLAW, 2004, p. 28). Percebe-se a “brincadeira” porque no lugar da “bomba”, ela enlaça uma “pomba”, trocadilho que, em língua portuguesa, cria sentido e sonoridade bastante diferenciados e, até mesmo, contraditórios: bomba é igual à guerra e pomba igual à paz. Em espanhol ou francês essa troca não acontece, mas é interessante destacar a possibilidade criativa que a língua portuguesa oferece.

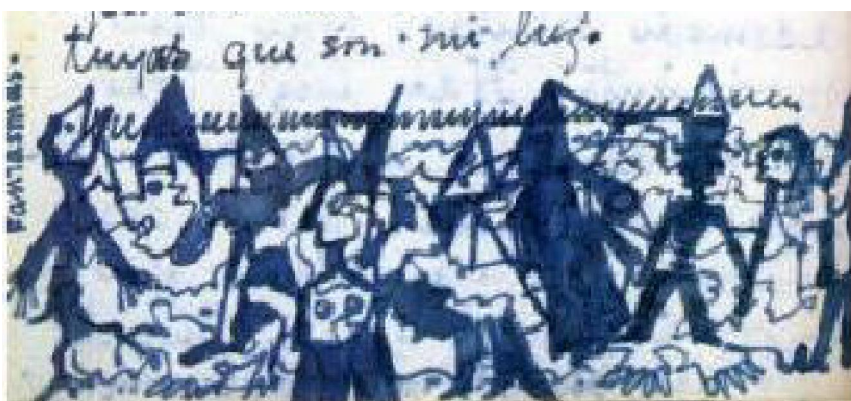
A respeito do surrealismo, tomando como base o entendimento “amplo” de Merleau Ponty a respeito de metafísica – para quem, Metafísica “é a experiência plena dos paradoxos” –, Maria José Justino (2013, p. 26-27) argumenta que a arte de Frida Kahlo parece ultrapassar todos os rótulos:

Sua arte é um diálogo com a vida, com o ser; é ontológica, metafísica, paradoxal. [...] Não se trata de frutos do sonho, mas elaboração dolorosa de pesadelos reais. É uma obra que reúne fragmentos de outras obras da própria Frida. Citação e fragmentos de si mesma. É a vida de Frida, o seu universo; uma vida fantástica que origina uma arte fantástica, tudo isso traduzido em uma linguagem profundamente delicada. [...] o ‘surrealismo’ de Frida ocorre exclusivamente pela presença da tragicidade da alma mexicana e da sua própria. Bebe na alma melancólica alemã, bebe nos retábulos da arte popular mexicana, nesse imaginário fantástico [...].

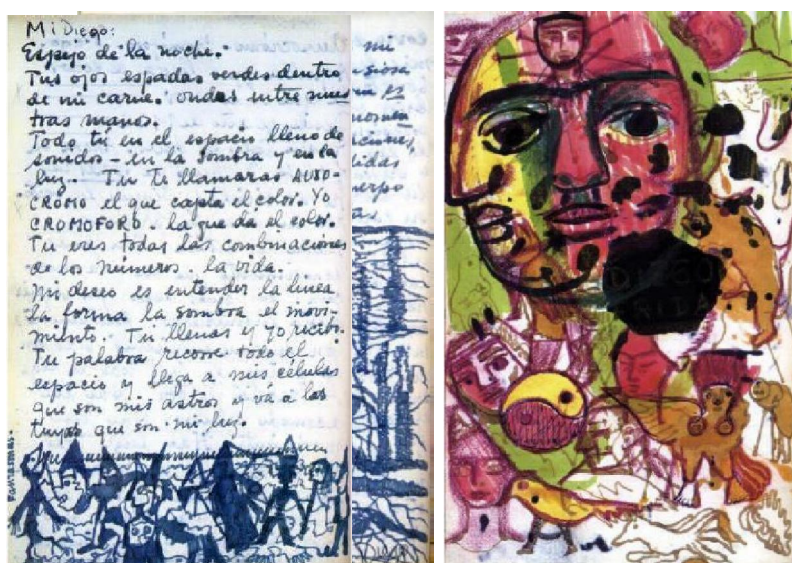
Parece-nos, realmente, que a arte de Frida Kahlo seja um diálogo com a vida. Sobretudo, com a sua vida particular e essa, como a de qualquer pessoa, está cercada de influências da mais diversa ordem, desde que nasceu. Por isso não se pode descartar de sua pesquisa a efervescência dos tempos vividos, bem como não se pode desconhecer a instigante História do México que atua no imaginário da artista. Entretanto, também não



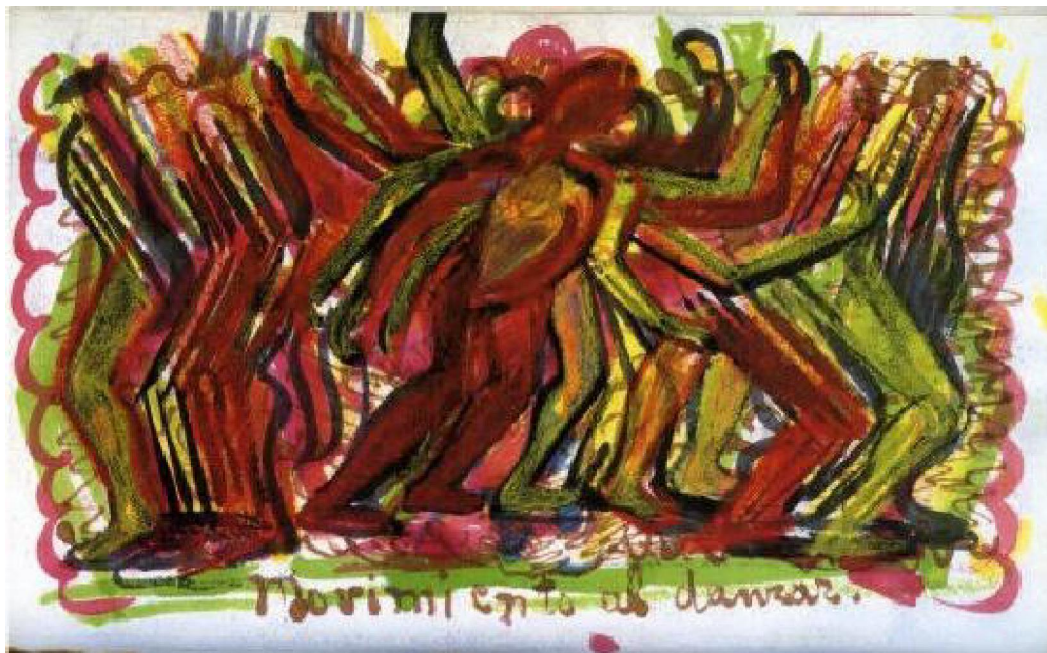
*Guernica* (1937), de Pablo Picasso / Fonte: <http://www.museoreinasofia.es>



Detalhe da  
prancha 20  
de  
*O diário de  
Frida Kahlo*



Pranchas 20, 24 e 46 de *O diário de Frida Kahlo*



Prancha 72 de *O diário de Frida Kahlo*



*Nu descendant un escalier n° 2* (1912), de Marcel Duchamp

Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Nude\\_Descending\\_a\\_Staircase\\_No\\_2](http://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase_No_2)

se pode deixar de notar a intensidade do seu olhar magnetizado – presente na maioria de sua obra pública, os autorretratos – diante das coisas do mundo, bem como a extrema curiosidade por tudo à sua volta, razões que a levariam a elaborar seu trabalho experimentando as técnicas e correntes das vanguardas, cujos fundamentos contestatórios vinham ao encontro de seu espírito inquieto e rebelde. Assim, seria natural que ela se alimentasse de muitas fontes. O contrário – que ela se contentasse apenas com uma ou outra – é que seria estranho. Entendemos que ela bebeu de todas as águas que estiveram ao seu dispor, do imaginário pré-colombiano, próprio de sua gente, às correntes estéticas – os “ismos” – surgidos naquela época.

O surrealismo floresceu no tempo das vanguardas, como eram chamadas as várias vertentes que integraram o modernismo, e influenciaram sobremaneira tanto os criadores como suas obras. No fluxo vigente, de imaginação tecnológica de “fabricação” do objeto de arte, várias práticas artísticas, antes desprezadas, alcançaram um lugar de destaque no fazer artístico. Dentre essas práticas, a técnica de colagem que consistia na criação de imagens feitas a partir de fotografias, recortes de jornais, barbante, rótulos e outros materiais dispostos juntos sobre uma superfície plana, tomada como uma das marcas do movimento cubista liderado por Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963):

O cubismo se desenvolveu em Paris nas primeiras duas décadas do século XX. O movimento foi liderado por Picasso e Braque (que superou sua aversão inicial ao estilo). Os dois pintores tinham grande interesse pela obra do pós-impressionista francês Paul Cézanne (1839-1906) e consideravam sua abordagem plana e abstrata muito atraente. Cézanne via formas geométricas básicas, como a esfera, o cone e o cilindro, na natureza, e uma exposição póstuma da sua obra no salão de Outono em 1907 se revelou o catalisador do cubismo. Como Cézanne, os cubistas insistiam que a arte não era uma cópia, mas um paralelo à natureza. [...] Outra influência importante do cubismo foi a arte africana, como é possível ver nos rostos semelhantes a máscaras de *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, e na paleta de tons e cores naturais terrosos que dominaram boa parte das obras iniciais do movimento (FARTHING, 2011, p. 388-389).

Entre 1916 e 1922 surgiu um novo fenômeno cultural, o dadaísmo, que desenvolveu as práticas de colagem do cubismo e enfatizou radicalmente a linguagem de contestação. Segundo Renato Cohen (2002, p. 60), o desenvolvimento da técnica foi

atribuído ao artista surrealista Max Ernst, que chegou à denominação usual de *collage*, “talvez tendo como inspiração a técnica dos *papierscollés*”:

Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes. O ato de *collage* é por si só entrópico e lúdico —qualquer criança com uma tesoura na mão faz isso — possibilitando ao ‘colador’ sua releitura de mundo.[...] não deve ser simplesmente traduzido por colagem. *Collage* caracteriza a linguagem e a colagem em si é apenas uma das partes do processo de criação que inclui a seleção, a picagem, a montagem etc. [...] é fácil ver que essa definição é apriorística porque não é preciso acontecer materialmente todos esses processos (picagem, colagem etc.) para termos uma *collage*. Como num quadro surrealista, as figuras da *collage* podem ser imaginadas.

O dadaísmo teve como pano de fundo a Primeira Guerra Mundial, em 1914, quando muitos artistas foram para o exílio, inconformados com o papel que a arte havia desempenhado na escalada para o confronto em curso. Por essa razão, esses artistas assumiram uma postura antiartística e, a partir de argumentos com base na rejeição “à ênfase tradicional posta na estética pictórica, na expressividade e santidade da própria obra de arte” (FARTHING, 2011, p. 410), promoveram “a não-estética, o ilógico, a autocontradição e o descartável”, dinamizando, por esses ideais, a corrente dadaísta:

Na Primeira Guerra Mundial, muitos artistas foram para o exílio. O escritor e performer alemão Hugo Ball (1886-1927) foi para a Suíça e, em maio de 1916, com um grupo de outros artistas expatriados, abriu em Zurique a casa noturna Cabaret Voltaire, que se tornou o palco para a primeira performance dadaísta. A Ball, uniu-se seu amigo e poeta Richard Huelsenbeck (1892-1974), também de origem alemã, e foi durante a busca de um nome incomum para um de seus números de cabaré que os dois se depararam com a palavra ‘*dada*’ – ‘cavalinho de pau em francês’ – e a usaram para batizar o movimento. Eles se tornaram conhecidos por suas performances barulhentas e provocativas: em 1916, Ball apareceu no palco usando um traje de metal brilhante e um chapéu cônico para anunciar um novo gênero poético, os ‘poemas sonoros’, que consistiam em sílabas e sons. [...] A promoção da incoerência em detrimento do sentido era o modo como o dadaísmo atacava a crença de que a sociedade podia usar a lógica e a ciência para resolver qualquer problema (FARTHING, 2011, p. 411).

A arte dadaísta manifesta-se deliberadamente improvisada e ocasional conforme a síntese de sua visão para a escrita no texto:

PARA FAZER UM POEMA DADAÍSTA<sup>64</sup>

Pegue um jornal./Pegue uma tesoura./Escolha nesse jornal um artigo/com o tamanho que você conta/dar ao seu poema./Recorte o artigo./Recorte em seguida com cuidado cada uma/das palavras que formam o artigo e/coloque-as num saco./Agite docemente./ Retire em seguida cada recorte, um/ Depois do outro./ Copie conscienciosamente/ na ordem em que eles foram saindo do saco./ O poema lhe aparecerá./E eis você infinitamente/original e de uma sensibilidade encantadora,/ainda que incompreendida do vulgo.

Se o texto escrito na técnica dadaísta é realizado aleatoriamente no recorte, na colagem e na agitação da sacola, como poderá ser feito o processo pictórico? Acreditamos encontrar a resposta nas páginas de *O diário de Frida Kahlo*, quando a artista fala a respeito das manchas de tinta, uma ocorrência visível e constante nas folhas de sua obra, especialmente da prancha 31 à 47:

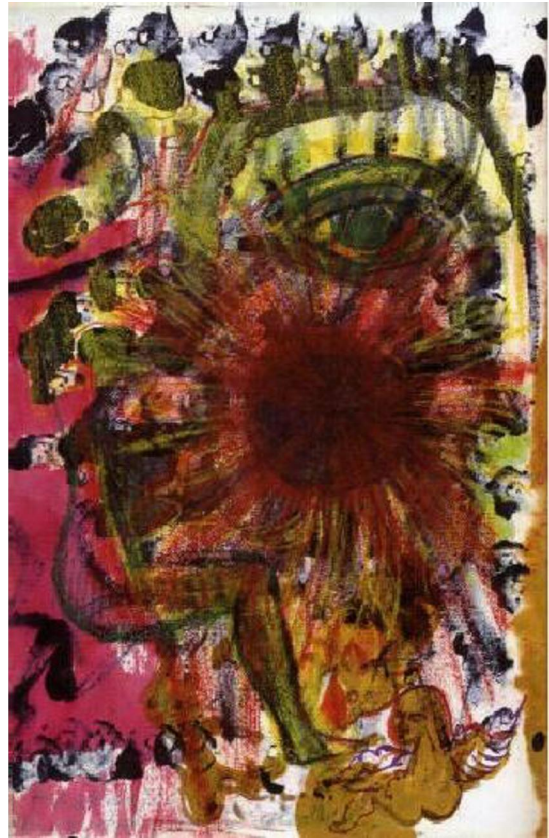
*?Quien diria que las manchas/ viven y ayudan a vivir?/Tinta, sangre, olor/ no sé qué tinta usaria/ que quiere dejar su huella/ en tal forma. Respeto su instancia y daré cuanto/ pueda por huir de/ mi mundos// mundos entintados – tierra/ libre y mia. Soles lejanos/ que me llaman porque/ formo parte de su núcleo./ Tonterias.. ? que haria yo/ sin lo absurdo y lo fugáz?/1953 (entiendo ya hace muchos años la dialectica materialista (prancha 47)<sup>65</sup>*

A ironia presente nessa declaração que encerra o seu manifesto, de “entender há muito tempo a dialética materialista”, reflete-se nas palavras de “que as manchas vivem e ajudam a viver” e não as pessoas, não a pintura ou a vida animada, mobilizada, mas, sim, aquilo que parece não apresentar sentido. A relação feita entre “sangue e tinta”, o respeito à vontade das manchas em razão de sua necessidade de “escapar de seu próprio mundo”, tudo a estimula a dar asas à imaginação e entrar num espaço colorido só seu, sem dogmas, coerência ou sistemas. Como a própria autora diz, um espaço “absurdo e efêmero”.

<sup>64</sup> TZARA, Tristan. In: PROENÇA FILHO, Domicio. **Estilos de época na literatura**. 11 ed. São Paulo, Ática, p. 355.

<sup>65</sup> Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver? Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usaria, qual delas quer deixar sua marca em tal forma. Respeito-lhes a vontade e farei o que for preciso para escapar de meus mundos, mundos cobertos de tinta – terra livre e minha. Sóis distantes que me chamam porque faço parte de seu núcleo. Besteiras...? O que eu faria sem o absurdo e o efêmero? 1953 há muitos anos entendo o materialismo dialético.

Da esquerda para a direita, pranchas 37, 44, 45 e 47 de *O diário de Frida Kahlo*.



¿Quién diría que las manchas  
viven y preguntan a vivir?  
Tinta, sangre, olor.  
No sé por qué tanta oscuridad,  
que quisiera dejar su huella  
en la forma y resaca de la  
existencia y nada delante  
pueda por fuera de  
me. Mundo.

Muchos entusiasmados. Tierra.  
libre y mía. Soles lejanos  
que me llaman por las  
formas parte de su mundo.  
Fonterios. ¿Qué harían  
sin lo absurdo y lo fugaz?  
1933. Escribiendo. Mañana muero. ¿Qué  
la dialéctica me da a la vida.



Em muitas das anotações/desenhos ao longo do diário, o conjunto de elementos vistos nas colagens da artista, como na página de abertura, conservam um sentido híbrido, que transita do sentimental romântico ao “realismo grotesco”, definição bachtiniana que, segundo Paula Siega (2012, p. 71), é manifestação de

uma concepção estética baseada em um princípio material e corpóreo. Diversamente dos cânones dominantes, que tendem ao perfeitamente ‘acabado’, em sua forma grotesca a realidade do corpo – humano, animal ou coletivo – é apresentada sempre no seu caráter de universal incompletude. O resultado é a imagem de um corpo em estado de perene transformação e abertura, onde as fronteiras corporais são continuamente ultrapassadas para colocá-lo em comunicação com o que o circunda. Como nas figurações pictóricas de Bosch e Bruegel [...], o corpo grotesco se abre ao que está fora dele, penetrando-o e acolhendo-o reciprocamente, em um incessante ultrapassar de confins: no âmbito material, entre corpo e mundo; no topográfico, entre alto e baixo; temporalmente, entre velho e novo.

A propósito de Bosch e Bruegel, Frida Kahlo fala sobre os dois na prancha 140, comentando a morte do primeiro e lamentando saber tão pouco a respeito dele: “*Me inquieta mucho que no se sepa casi nada de este hombre fantástico de gênio*”, declarando em seguida: “*Casi um siglo después, (menos) vivió el magnífico BRUEGUEL, EL VIEJO, mi amado*”<sup>66</sup>.

Se, na expressão de uma visão de mundo alheia ao racionalismo que daria a tônica aos tempos vindouros, o legado dos mestres pré-renascentistas parece sobreviver na continuidade que o traçado de Kahlo estabelece entre corpo, formas e tempos diversos, as influências das vanguardas do século XX se fazem presentes no modo como a pintora lida com o irracional. Na folha oposta à colagem que abre o diário (prancha 5), dividida em duas partes, aparece um extenso e fino rabisco em azul, demarcado por dois pontos, um de cada lado, no alto, centralizando a página. Paralelo a esse rabisco, à esquerda, no canto da página, a palavra “abril” em tom ocre parece ter sido borrada, na tentativa de desmanchá-la. A esses dois elementos primeiros segue-se um jorro amarelo ocre de vocábulos ao estilo fluxo de consciência, aparentemente desencadeado pelo método tempestade cerebral. Esses vocábulos são separados por sinais gráficos: vírgulas, hifens, pontos, igualdade e reticências. Percebe-se, dentre essas

---

<sup>66</sup>Perturba-me o fato de que quase nada se saiba sobre esse homem de gênio fantástico. Quase um século depois, (menos) viveu o magnífico BRUEGUEL, O VELHO, meu amado.

pequenas marcas, uma palavra ou outra um contornada em preto, como se fora pintada a pincel.

Essas primeiras anotações parecem jorrar em fluxo de consciência, manifestado livremente para despertar a imaginação, sem que esta seja freada pelo espírito crítico. O impulso psíquico leva a um automatismo que, por sua vez, provoca a livre associação entre as palavras. Assim, desprendem-se vocábulos aleatórios, sem relação sintagmática da qual o receptor pudesse tirar algum entendimento. Provavelmente, só ao emissor caberia saber o sentido desse grupo de palavras:

*no, luna, sol, diamante, manos – / yema, punto, rayo, gasa, mar./  
verde pino, vidrio rosa, ojo./ mina, goma. lodo, madre, voy./ = amor  
amarillo, dedos, útil/ niño flor, deseo, ardil, resina./ potrero, bismuto,  
santo, sopera./ gajo, año, estaño, outro potro./ puntilla, máquina,  
arroyo, soy./ metileno, guasa, câncer, risa./ gorjeo – mirada – cuello,  
viña/ pelo negro seda niña viento =/ padre pena pirata saliva/ sacate  
mordaza consumo viváz/ onda – rayo – tierra – rojo – soy ./ Abril. dia  
30..<sup>67</sup>*

Com a data interrompe-se o primeiro momento dessa corrente ilógica, cujas características de procedimento lembram a metodologia surrealista. Entretanto, para um legítimo fluxo de consciência, à moda surrealista, seria preciso a supressão dos sinais gráficos do texto, especialmente os de pontuação, pois esses denunciam alguma racionalidade, negando, assim, o absurdo total que buscava o referido Movimento. As palavras de Kahlo parecem nada querer significar, mas, em alguns momentos, encontram-se pares contendo um mínimo de nexos sintagmáticos, fazendo-se um máximo para ler: “= amor amarillo,”; “útil niño flor”; “otro potro.”; “gorjeo – mirada – cuello,”; “viña pelo negro seda niña viento = padre pena pirata saliva sacate mordaza consumo viváz onda – rayo – tierra – rojo – soy”

Em seu comentário a respeito dessas primeiras anotações, Lowe (1996) entende-as como função poética que deriva dos significados das palavras no seu desfile pela página, e também do som das mesmas ao serem lidas em voz alta. Recitá-las deste modo seria uma possibilidade, “de se ser transportado para a esfera de Kahlo, onde

---

<sup>67</sup> não lua, sol diamante, mãos – gema, ponto, raio, gaze, mar. pinheiro verde, vidro rosa, olho, grafite, borracha. lodo, mãe, vou. = amor amarelo, dedos, útil, menino flor, desejo, ardil, resina. potreiro, bismuto, santo, sopeira. galho, ano, estanho, outro potro. pontilhado, máquina, arroio, sou. metileno, monotonia, câncer, riso. gorjeio, olhar, pescoço, vinha, cabelo negro sede menina vento = pai pena pirata saliva tirar mordaza consumo vivaz onda – raio – terra – vermelho – sou. Abril, dia 30..

predominam o intuitivo e o inconsciente” (LOWE, 1996, p. 203). Em nossa opinião, a leitura da teórica confirma a necessidade, para entrar em comunicação com o universo de Kahlo, da “escuta” do diário, aguçando a nossa sensibilidade tanto para o que foi grafado/colado/desenhado/pintado, como para o que ficou em silêncio ou, tendo sido expresso pela artista no caderno, foi depois mutilado – emudecido/cegado – pelos conhecidos que lhe arrancaram partes.

Abaixo da data “Abril. dia 30..” (de um ano qualquer, como se percebe pelas reticências), seguem-se mais palavras esparsas,

*Niño – cuajo, suyo, rei, radio negro-/ álamo sino busco – manos – hoy./ Olmo. Olmedo. Violeta. canário/ zumbido – pedrada – blancor del gris./ camino – silhueta – ternura/ corrido – gangrena –Petrarca/ mirasol – siniestros azules – agudo/ Romeros – ambajes – basuras – ayer/ regazo – tumbando – arrimo -/ visiones – iluso – dormida – pilar.<sup>68</sup>*

entre as quais, também, apenas os sinais gráficos indicam um mínimo de nexos para o leitor: “*niño – cuajo*,”; “*radio negro – álamo sino busco – manos. hoy*,”; “*canariozumbido*,”; “*blancor del gris*,”; “*siniestros azules*,”; “*– agudo Romeros –*”. Outra observação que não se pode deixar de fazer nessa prancha é a repetição de duas palavras: “*niño*” e “*manos*”, talvez anunciando seu desejo de maternidade, seu amor a Diego Rivera, a quem chama de “seu menino” (pranchas 125,158), assim como seu destino de pintora, “*artesã*” (pranchas 104, 105).

A página subsequente (prancha 6) continua com a ladainha de palavras, desta vez emparelhadas e soltas, prenunciando, talvez, a poética de que falou Lowe, assim como aparentando uma espécie de síntese de suas experiências vividas, tanto no plano artístico, quanto no plano pessoal:

*Columnas amigas – rumores del vidrio/ abusos – cercanos – mentira – pasión./Arcanos – millares – dinero – vigor./ empalme conciencia – piruja palmar./ la fuerza-marina – joroba control -/ miradas que digo – ajado cubil/ mikado – martírio – gorjeado senil/ = cuadrado lucero cojiera.// al rojo primor – al verde mentira –derrumbe gangoso sin silha placcer./ Primero – diermado – pomposo/ agriado precoz–*

<sup>68</sup>Menino – coalho, seu, rei, rádio negro – álamo então procuro – mãos – hoje, Olmo. Olmedo. Violeta. canário zumbido – pedrada – brancura do cinza. caminho – silhueta – ternura – seguidilha – gangrena – Petrarca – girassol – azuis sinistros. agudo Romeiros – circunlóquios – esterco – ontem regaço – desmoronando – arrimo – visões – sonhador – adormecida – pilar.

*infâmias hermosas/ garganta narranja rotunda/ qué cosa, panteón.//granizo lunera cantado – / brillante ademán// alerta – candado – romano/ ardiente – cajita –/ lo pintó, matón./niño – niñito – niñote/ mi gris corazón./ nevada graciosa – burbuja de avión/ Jacía – milano–corriendo – jarana/ sin cuento razón./ gran prisa espejosa/ muñeca cartón.<sup>69</sup>*

O jogo do texto escrito em *O diário...vem*, desde o início, marcado pela gradação, isto é, na primeira página (prancha 5) passando a ideia de automatismo, na segunda (prancha 6) já se nota certa tendência racional de sonoridade rítmica entre as palavras e, na terceira (prancha 7), apresentando-se em forma de poema, demarcado por três estrofes: a primeira de seis versos, a segunda de sete e a última de três, sem perder o traço de fluxo de consciência, mas conservando o freio da razão, conforme se nota pelo uso de maiúsculas no início das estrofes:

*Retratos agudos com tierna emoción  
buscaba – risueña – morena – botón.  
gerúndio gerona  
germana gorrión  
gualdada garganta  
gozada pasión.  
Abeja. cariño – perfume – cordón.  
Migaja marmaja – saltante mirón.  
soldado soltura – solsticio girón.  
cuadrante morado – abierto ropón.  
Matéria micrada  
Martirio membrillo  
Metralla micrón.  
Ramas, mares, amargamente en-  
traron em los ojos idos. Osas ma-  
yores. Voz..calada. vida. flor.<sup>70</sup>*

Percebe-se nessa espécie de poema nuances de sua vida nas lembranças do tempo de menina: “Retratos agudos com terna emoção/ buscava – risonha – morena – botão.”; da proximidade com o pai: “pardal alemão”; do círculo revolucionário do

<sup>69</sup>colunas amigas – rumores de vidro abusos – próximos – mentira – paixão. Arcanos – milhares – dinheiro – vigor. consciência engajada – mundana palmar. A força-marinha – controle cordunda – olhares que digo – covil mortífero micado – martirio – balbucio senil = quadrado de estrelas apreendido, na aurora vermelha – na verde mentira despenhadeiro fanhoso sem cadeira prazer. Primeiro – dizimado – pomposo amargo precoce – infâmias formosas garganta laranja rotunda que coisa. panteão. granizo luar cantado gesto brilhante alerta – cadeado – romano ardente. caixinha. ele a pintou, matador. Menino – menininho – meninote meu deprimido coração. graciosa nevada – ronco de avião Eu jazia – milão – correndo – algazarra sem conto razão. Grande pressa esplendente boneca papelão.

<sup>70</sup>Retratos agudos com terna emoção./ buscava – risonha – morena – botão./ gerúndio gerona/ pardal alemão/ garganta grená/ gozada paixão.// Abelha – carinho – perfume – cordão./ migalha dinheiro – saltante mirão./ soldado soltura – solstício rotação./ quadrante amorado – aberto roupão./ matéria micronada/ martirio marmeleiro/ metralha micro.// Ramos, mares, amargamente entraram/ em olhos idos. Ursas maiores./ voz.. calada./ vida. Flor.

México, em algumas etapas vivido pela artista: “soldado soltura – solstício rotação.”; do sofrimento causado pela doença: “martírio marmeleiro” e das dores e amores das viagens realizadas: “Ramos, mares, amargamente entraram/ em olhos idos.”, para fechar com a memória ancestral: “Ursas maiores”, referência ao nome da grande constelação visível no hemisfério norte, composta por sete estrelas que desenham um quadrado e uma cauda no céu, também integrante do panteão dos deuses astecas.

Entendemos os agrupamentos de palavras como uma espécie de referência sutil às histórias contadas em cores na ilustração anterior (prancha 4), histórias nas quais a artista é a protagonista. “Amor amarelo”, por exemplo, pode remeter ao seu sentimento afetivo, profundo e alegre por todos aqueles por quem esteve enamorada durante a vida: Guillermo Kahlo, seu pai, Diego Rivera, seu marido, suas irmãs, família, seus amigos. Apesar da intensidade desse sentimento amoroso manifestado pelo amarelo, o lado contraditório dessa cor também reflete a doença, a insanidade e o temor, conforme a própria interpretação dada por Frida Kahlo à irradiação colorida de sua paleta.

Israel Pedrosa (2013, p. 123), em seu livro *Da cor à cor inexistente*, comenta que o amarelo é a mais “desconcertante” das cores, por ser “Amplamente e ofuscante como uma corrida de metal incandescente [...] transbordando dos limites onde se deseja encerrá-lo, parecendo sempre maior do que é na realidade, devido à sua característica expansiva.” Segundo o autor, ainda que esse tom esteja relacionado ao significado de “sabedoria, amor, fé, virtudes cristãs e constância”, também se liga ao lado matrimonial feminino, conforme a citação de Plínio que ele insere: “na Antiguidade o amarelo era usado exclusivamente pelas mulheres em seus véus nupciais” (PEDROSA, 2013, p. 122). Sob outro aspecto, essa é a cor que se encontra, desde o antigo Egito, nos ritos funerários colorindo o corpo das mulheres. A ideia de impaciência encontra-se presente no significado dessa cor que, entre os cristãos, manifesta-se como a cor da eternidade e da fé. Em contrapartida, simboliza em vários países o despeito e a traição, assim como se tornou o símbolo do desespero, por ser intensa, violenta e aguda até a estridência. Portanto, o amarelo é poderoso, assim como poderosa é a arte dessa mulher que conviveu com a dor, o sofrimento e a morte, mas nem por isso deixou de extravasar sua alegria, ou de cumprir um delicado papel no mundo em que viveu, papel que se estendeu à posteridade.

O que podemos deduzir dessa primeira parelha, “amor amarelo”, também claramente presente na ilustração de entrada ao texto, é que a voz da própria artista traça seu memorial, matizado pelo amarelo da alegria, da loucura, da enfermidade e da emoção, que sempre conduziram sua vida e se eternizaram nas páginas de seu diário. Por outro lado, pensando na hibridação das formas criadas pela artista e tomando como base o estudo de Bakhtin (1999) a respeito do realismo grotesco, entendemos que, na ambivalência de sua arte que nega e afirma a vida o tempo todo, Frida Kahlo procura sempre um recomeço, um renascimento, que brota de todas as cores e entrelaça as palavras das quais se serve, aleatoriamente ou não. Nessas primeiras páginas do diário citadas, parece concentrar-se uma intenção panorâmica de todas as influências, experimentações e ideias de Frida Kahlo, no sentido de mostrar a complexa rede, tecida por ela e pelas circunstâncias, ao longo de sua existência. O que parece importar não é a lógica, mas a tessitura do vivido e o infinito acontecimento que essa vivência provoca em seus sentidos, acontecimento, por sua vez, recordado, tanto pelos dias de sonho e imaginação fervorosa, quanto pelas influências percebidas à sua volta.

### 3.6 1916: ALEGORIA DE UM ENIGMA

Para refletir sobre o tema da memória n'*O diário de Frida Kahlo*, selecionamos a prancha 4, que entendemos expor muito bem essa temática. Formada pelas duas primeiras páginas geminadas que abrem o diário propriamente dito, a prancha apresenta uma ilustração bastante sugestiva para uma cena de ficção: no alto da página do livro, em letras garrafais preenchidas por um magenta bem forte e traçadas à mão, à maneira de certa insegurança juvenil, a legenda explicativa do início da elaboração que se inicia “*PINTEDE 1916*”<sup>71</sup> (prancha 4). Essas palavras estão sublinhadas por um traço amarelo ocre, interrompido entre o “N” e o “D”, para dar lugar à asa de um pombo em pleno voo. O pombo é construído em fundo branco com matizes de azul e amarelo, sombreados entre a cauda – mais forte –, as asas e sob o pescoço. São toques de lápis que se assemelham a pequenos pontos, dando a entender penas. O seu voo provoca a ruptura do traço, ligando-se ao “N” magenta da palavra, por uma asa. Pela outra, liga-se ao ocre do traço que sublinha a data, e também a um ramo de flores verdes. O seu

---

<sup>71</sup>Pintado em 1916

pescoço é envolvido por um laço atado a uma das pilastras que emolduram uma foto em preto e branco. O laço de fita, bem feito, é brilhante e vermelho, suavizado pelo branco.

Pelo entrelaçamento dos ramos e do laço ao pássaro, este parece carregar ou estar preso a uma espécie de moldura (ou esquadria de uma janela) de laterais torneadas, cuja decoração em um branco acinzentado apresenta recortes nas pontas superiores e arabescos desenhados lembrando uma janela, a cabeceira alta de uma cama ou até mesmo um túmulo, pelo volume que aparenta. Ao longo das pilastras de sustentação da moldura, estende-se um plano em alto relevo, decorado com flores azuis e, no alto, o desenho em linhas sinuosas que centralizam um arabesco maior, trabalhado em flor branca, aberta no centro em pétalas e com miolo azul. Dentro desse plano abre-se um recorte enfeitado com pequenas franjas brancas arredondadas, maiores nas laterais e na parte de cima e só os biquinhos aparecendo na parte de baixo. Nesse espaço em profundidade encaixa-se a fotografia em preto e branco de uma mulher adulta, em tudo parecida com Kahlo. Ela aparece da cintura para cima, deitada de costas, cabelos presos em coque, roupa escura fechando todo o colo, mangas curtas cobrindo uma altura do braço, lenço escuro preso ao pescoço, uma espécie de echarpe em preto e branco, com desenhos geométricos, jogada sobre o peito. Percebe-se que da cintura para baixo está coberta com um pano escuro, que tanto pode ser uma manta, como um cobertor. Na foto, a mulher tem os olhos fechados e o tronco imóvel largado sobre uma superfície plana. Estará dormindo? Morta? Desmaiada? Não se pode saber. Trata-se, talvez, muito mais de um efeito metonímico – as três palavras, no caso, servem a uma mesma situação: pessoa deitada de olhos fechados – em que o sentido desliza de forma suave de um significante para outro, do que metafórico, quando é a substituição de significantes que produz o efeito inesperado de sentido. No caso da foto não há substituição, é uma mulher deitada que lembra Frida Kahlo pela posição, pelos adornos, pelo cabelo, pela face que se mostra. As cores que predominam nessa fotografia são o preto – num percentual muito maior – e o branco acinzentado, luminoso no braço, na cabeça e na base que sustenta a metade do corpo. Na ordem da paleta de tintas da pintora, “nada é negro – realmente nada”, mas o verde é o tom das “folhas, tristeza, ciência”(prancha 15). O pássaro está preso ao ramo de flores verdes e, portanto, levando a tristeza. Entretanto, abaixo da foto, saindo do encaixe em direção ao fim da página, duas guirlandas de muitas flores pequeninas em azul, amarelo e verde esparramam-se na

folha de papel como um grande laço que se desprende, abrindo-se em forma de leque. A guirlanda de flores parecendo miosótis azuis mesclados de folhas parece conduzir o amor puro, a ternura, os bons negócios e a energia. Finalizando o desenho e misturando-se às flores azuis, miosótis amarelos, também mesclados de verde. Eis, assim configurada, a alegoria do enigma das páginas que virão.

A conjunção desses elementos – pássaro, flores, janela, cama, túmulo – é misteriosa e, como todo mistério, difícil de ser desvendado. Contudo, no plano de superfície, é comum na cultura ocidental relacionar de imediato o pássaro ao sentido de liberdade, pelo meio de locomoção que lhe é inerente, ou seja, as asas que lhe dão leveza, volatilidade e lhe conferem a capacidade de transitar entre dois mundos: o terreno e o celeste. Ícone da paz, desde o sentido bíblico pela aliança celebrada por Deus com o homem, depois do grande dilúvio, o pássaro sugere, também, o voo da imaginação humana cuja capacidade de evadir-se para além de si mesmo aparece especialmente no imaginário das crianças e dos artistas.

Na simbologia pagã, a pomba relaciona-se à sublimação do instinto e, especificamente, do *eros*:

Na acepção pagã, que valoriza de modo diverso a noção de pureza, não a opondo ao amor carnal mas associando-a a ele, a pomba, ave de Afrodite, representa a realização amorosa que o amante oferece ao objeto de seu desejo (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 728).

Mas, resta ainda o rico e sugestivo panteão da cultura asteca, que assume grandes proporções significativas entre os antigos mexicanos, especialmente na descrição dos pontos cardeais: o Norte, à direita, e o Sul, à esquerda do sol; o Leste, a região do nascimento, e o Oeste, a região do entardecer, da velhice, do curso descendente do sol, do lugar onde ele vai desaparecer em sua casa. Segundo Chevalier e Gheerbrandt (p.732):

os anos *casa* são aí domiciliados. É o lado das *mulheres*, o lado do declínio; Vênus, como o sol, aí desaparece. *Quetzalcoatl* aí se sacrifica para renascer no Leste. Chama-se a *região das brumas*, é a porta do mistério, do não manifesto, do aquém e do além. Mas as brumas trazem a ideia de chuva e portanto de fecundidade e de fertilidade. Também as Deusas Mães residem no Oeste, onde elas estabeleceram seu jardim, que é o equivalente do de Tlaloc, deus das chuvas, no Leste. Lá reside também o deus do Milho, que se



manifestará no Leste. Lá, por fim, se encontra a deusa das Flores e os *Peixes de Chalchiuítl* ou de Água preciosa ou de Pedra preciosa, nas quais se resume todo o complexo simbólico que lembra a água azul-verde da esmeralda e do jade, as chuvas fecundantes, sêmen celeste, e o sangue nascente, oferecido ao sol para sua regenerescência.

Portanto, como se observa, nada se mostra gratuito na conformação da criação da artista. O laço rosa que envolve flores aponta para o feminino efeito de tecer o improvável. Ele parte do nó que, em sua forma, é amarra tirana podendo sufocar e/ou fazer doer, embora resguarde sua beleza na sinuosa laçada e nas pontas que caem. A fita é o suporte que faculta a possibilidade de tecer em nós e laçadas (dor e júbilo) a renda colorida da arte de Kahlo.

A janela esboçada na folha, então, seria um ponto de fuga? Não cremos. Segundo o dito popular, “os olhos são a janela da alma” e o olhar perspicaz e inquieto absorvendo o entorno e, ao mesmo tempo, interiorizando-se numa complexidade sem definição parece-nos mais apropriado ao comportamento ou às declarações escritas por ela. A janela, mesmo fechada, oferece-lhe a possibilidade de voar para fora de si em busca de realizar o movimento da alegria, da dança, apenas pela magia de um simples toque para o além de todos os mundos, interior e exterior. É a força do imaginário manifestando sua grandeza diante dos limites da vida, como por exemplo, o limite da cama, companheira de dores e êxtases, sofrimento e paixão. Cama metamorfoseada em túmulo, último repouso, provável alívio de toda e qualquer contingência.

Será que, tal uma espada de Dâmocles, a simbiose desses elementos esteve flutuante e presente durante a vida de Kahlo, desde os tempos de infância? Pelo que podemos apreender do conjunto, não se trata, apenas, de ameaça física, embora não se possa negar que o sofrimento físico existiu em grande escala na vida da artista. Parece-nos mais que essa morte flutuante acontece no cotidiano dela devido à busca incessante por algo que, mais do que saúde, é a necessidade de concretizar um talento especial diante da missão de Arte que a vida lhe ofereceu.

A colagem, de certo modo ilógica e contraditória, serve de espécie de prefácio às anotações do diário. Marcada pela data de 1916, quando era ainda criança, e pela inserção em encaixe da fotografia em preto e branco que remete à sua real condição de mulher madura, a composição traz à mente associações contraditórias, ambíguas. A

data, talvez, traga consigo a memória de tempos infantis e mais felizes, contrapostos à recordação da imobilidade de sua vida adulta no momento em que inicia o diário. Mas, quem sabe, 1916 possa ser até mesmo uma referência escolhida ao acaso, ou, ainda, cuidadosamente eleita para representar um evento importante, como, por exemplo, o nascimento do movimento dadaísta com a abertura do *Cabaret Voltaire* e a encenação da primeira performance dadaísta nessa data. O exercício interpretativo, o jogo estabelecido com a imagem poderia prosseguir ao infinito, mas, na verdade, nenhuma dessas hipóteses é importante. Que a data capture a memória dos tempos em que tinha nove anos, conforme se deduz do confronto entre a data apontada no desenho e a do seu registro oficial de nascimento (1907); que remeta à idade fictícia de seis anos, de acordo com o imaginário que criou para a sua simbólica data de entrada no mundo (1910); que do descarte entre ela e a foto venha a significar o intervalo de tempo passado... nada disso importa, realmente.

O único dado concreto que podemos colher da prancha é o caráter ficcional do tempo que a autora inventa para si, e para nós, que tentamos "lê-la". Na tessitura da imagem, a legenda torna-se atemporal e a tonalidade magenta reforça essa ideia, sendo usada por Frida para colorir o signo da entrada, mágica, misteriosa, no mundo trazido à tona pelas suas anotações. Se levarmos em conta o próprio esquema de cores proposto pela artista (prancha 15) essa cor, magenta: “tem o sangue de atum, o mais vivo e mais antigo”, lembrando as tinturas dos panos astecas, velha técnica de coloração “*TLAPALP*”. No tom de vermelho forte, alcançado com a mistura de azul para acentuar o vermelho, é a tradição asteca que se anuncia em primeira instância: o sangue, a vida, porque, antes de tudo, Frida Kahlo carrega na pele, no mais profundo do corpo, a marca de uma civilização antiga, de costumes inapreensíveis.

Israel Pedrosa (2013, p. 120) cita observações de Kandinsky a respeito do vermelho:

O vermelho, tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada. No entanto, ele não tem o caráter dissipado do amarelo, que se espalha e se desgasta de todos os lados. Apesar de toda a sua energia e intensidade, o vermelho dá prova de uma imensa e irresistível força, quase consciente de seu objetivo. Nesse ardor, nessa efervescência, transparece uma espécie de maturidade *macho*, voltada para si mesma, e para a qual o exterior não existe.

Pedrosa (2013, p. 120) adverte que essa é a impressão psíquica a respeito do vermelho, porque, ao contrário, a realidade objetiva mostra exatamente outra situação dessa cor: “uma acentuada capacidade de dissipar a luz que sobre ele incide, e nessa dissipação ele se agiganta, colorindo as áreas limítrofes com sua própria cor”.

A ilustração que abre o diário, portanto, apresenta-se como jogo paradoxal de superação entre os limites temporais e espaciais, quente, transbordante de vidas ancestrais, de força, de ardor e de energia, ao mesmo tempo em que desvanece a luz que vem do exterior e, com isso, reforça ou denuncia um incerto desejo de colorir a imaginação de quantos a vejam, despertando a intenção de descobrir o seu mistério, numa busca de regeneração do próprio corpo.

O que dizer do amarelo, então, que se intromete em forma de garrancho no interior do texto, entre o “T” e o “D”, na frase de efeito visual tão forte? Terá sido um erro involuntário, um ato falho? Ou foi para dizer que um pequeno “nada” rompeu com a harmonia da vida, agigantando-se definitivamente? Na escala de cores da artista (LOWE, 1996, p. 211), “o amarelo é parte do sol e da alegria”, mas é, também, “loucura, enfermidade e medo”. A cor que preenche tanto o “É”, quanto o traço reto sob a frase tem uma tonalidade ocre, provavelmente advinda de uma mistura do amarelo com o vermelho. Esse “É”, intruso pintado de ocre, parece ser uma constatação de que não se pode esquecê-lo sem o risco da incompletude. Portanto, torna-se imprescindível o diálogo com a loucura, a enfermidade e o medo. Estigma que vem a ser confirmado pela retilínea, ligeiramente interrompida, também em ocre, sublinhando essa frase.

Abre-se para aqueles que olham o desenho uma infinidade de intenções sorrateiras e leves – apesar do peso a ser suportado pelo pássaro. Por isso, entendemos como insustentável a visão distintiva de Blanchot (2005, p.271) quanto à diferença entre relato e narrativa. O que está por vir, no diário da artista, trata-se de uma narrativa visual com suas categorias diegéticas grafadas em cores e figuras: tempo, espaço, personagens, enredo e ação. Vida e morte, experimentação da ruptura, dores, amores, verdades mostrando-se pela metade, escondidas em tons mais ou menos fortes. Cabe ao espectador decifrá-las por entre as elipses de tom, tão sutilmente espalhadas ao longo do texto, ou por elas ser devorado numa tentativa sem fim. Não sendo apenas uma história, configura-se a noção do *mise en abyme*, já comentada anteriormente e que retomamos,

agora, percebendo com mais clareza a que se referiam Maria De La Luz Hurtado (2002) e Alfonso De Toro (2013), quando falaram do conjunto da obra de Frida Kahlo. Serão muitas histórias encaixadas, alegres, tristes ou trágicas que caracterizarão o realismo revolucionário da artista, abrangente ao princípio bakhtiniano "de inseparabilidade entre início e fim da existência" (SIEGA, 2012, p. 71), como anunciado nessa ilustração de incontestável hibridez.



Prancha 4 de *O diário de Frida Kahlo*

### 3.7 RECORDAÇÕES DA ORIGEM

Em *O diário de Frida Kahlo*, são as pranchas 82, 83, 84 e 85 que fazem menção a uma recordação de seu tempo de menina. Na prancha 82, assim como na ilustração de entrada do diário, a memória presentifica-se em cores: azul e marrom. Porém, a semelhança consiste, apenas, no colorido das letras. O título em letras marrons e maiúsculas encontra-se alinhado à margem esquerda, pontuado, no alto da página: “ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS.” Logo embaixo, centralizado, um sinal de igualdade e a palavra “= *Recuerdo*”, em letra cursiva. Essa palavra já vem marcada pela tinta azul recoberta de marrom. Começa o relato propriamente dito e entre a segunda e terceira linhas, próximo ao centro da página, pontinhos azuis de tinta, caída, talvez por acaso, “sujam” algumas palavras. Continua o texto até um pouco além da metade, na palavra “*puerta*” quando pequenos pontos conduzem a um desenho indicando ser uma porta. Nesse desenho sobressai a cor azul, mas percebe-se um ou outro pequeno traço de vermelho e marrom.

Desde a palavra “*Recuerdo*”, sublinhada por um traço forte, marcado pela repetição do lápis verde oliva, até a finalização com a assinatura, o escrito aparenta ter sido feito em duplicidade. Primeiramente elaborado com caneta azul de ponta fina e, depois, recoberto com lápis de cor, provavelmente marrom, à semelhança de um palimpsesto – papiro ou pergaminho reutilizado, após ser raspado seu texto primitivo (MOURA, 2007, p. 559). No caso dessa narrativa, o papel não foi apagado para nele ser escrita outra história, mas recoberto, palavra por palavra, deixando à mostra o idêntico – e nem por isso igual – texto anteriormente escrito, datado (1950) e assinado. Através deste simples recurso, tanto a pintura quanto a narrativa mostram-se duplicadas. Na tela, o espelho são os olhos de quem vê, mas, na escrita, junta-se aos olhos que leem, o ouvido de quem escuta o som silencioso das palavras em duas dimensões, como um eco ressoando em tempos diferentes.

A ponte traçada por Frida, por meio da superfície impenetrável que é a base do espelho, abre um espaço, ou um buraco, de sobrevivência no qual a memória, tanto das imagens quanto das palavras, revela-se como abertura para um lugar de sobrevivência interna, ao interior da terra, e de interação com o mundo externo, a própria narrativa

e/ou a tela do quadro, apesar de todas as vicissitudes. Walter Benjamin (2011, p. 227) fala da memória como o meio e não como o instrumento de exploração do passado:

[a memória] É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades são soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à exploração cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador [...].

E, assim, a escavação de sua vida, como ela mesma conta, desde os seis anos de idade cria-lhe espaços de fuga e acrescenta-lhe argumentos para a elaboração de muitos outros “eus”, a partir de si mesma: “Devia ter seis anos/quando vivi intensamente/a amizade imaginária/com uma menina... mais ou menos, de minha idade” (prancha 82). Lá no antigamente começa a narrativa que a faz recordar esse momento de fantasia e criação. Seu “era uma vez”, a memória das palavras, começa desenhando com o dedinho, na vidraça da janela de seu quarto, uma porta. Um sopro (*baho*) gera uma textura e, a partir daí, a fantasia se desprende e por um “Ó” do nome de uma *lecheria*: *PINZÓN*, tal como a “Alice do país das maravilhas”, desce “intempestivamente al interior de la tierra” (prancha 83) para encontrar-se com uma amiga da qual não lembra nem a imagem, o rosto, a figura, nem o nome, podendo ser a mesma que pinta autorretratos com o recurso do espelho e escreve diário com palavras, cores, figuras e manchas. E, em sintonia com o que escreve Benjamin (2011, p. 227) em seu “Escavando e recordando”, Frida Kahlo sabe que

é inútil avançar em escavações segundos planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.

No jogo de significações, “leiteria” torna-se uma sintomática palavra, porque remete para além da origem do quadro, constituindo-se em signo de nutrição da vida, ponto de fuga para a criação de um “em si” que irá perdurar ou perdurou por todo imaginário da artista. Na leitura que fazemos dessa sua narrativa, entendemos a viagem, que começa em uma “porta” desenhada com o “sopro” vindo de seu íntimo, como o

momento crucial da descoberta de si mesma e da aceitação emocional do trânsito entre o ilusório e a realidade, que irá acompanhá-la, em todos os detalhes, enquanto viver.

Na prancha 83, somente um “ó” é cuidadosamente desenhado e pintado, como um buraco que se abre no nome da “leiteria”. Na sequência, a palavra “intempestivamente”, escrita apenas em marrom, sobre a frase *al interior de la tierra*, esta grifada em traço tão forte que chega a uma espécie de contaminação da prancha seguinte. Na prancha 84, apenas uma palavra, “secreto”, sublinhada de marrom forte e outra, *cedron*, de azul, sem o recobrimento da tinta mas, na prancha 85, as palavras *Sola* começando por maiúscula, *recuerdo*, e *la niña*, todas sublinhadas. Depois de *recuerdo*, uma palavra riscada “de” e sobre ela escrito *tan*. Após as assinaturas, uma em azul “Frida” e sobre o desenho que ocupa metade da página ilustrando a narrativa, “Frida Kahlo” em vermelho. A ilustração é datada de 1950 e traz, do lado esquerdo, uma espécie de vidraça com a inscrição *LAS DOS FRI-DAS*, tendo o “FRI-DAS”, com as sílabas assim separadas, grifado. Mais embaixo, o lugar: *Coyoacán* e sob esse nome, *Allende 52* (prancha 85).

Considerado como um dos mais íntimos e reveladores textos do *Diário*, a “Origem das duas Fridas” refere-se à pintura *As duas Fridas*, (KAHLO, 1939) realizada por ocasião de seu divórcio de Diego Rivera. De proporções monumentais em contraste com os padrões da artista, é um óleo sobre tela com 173,5cm x 173cm e se encontra exposta no Museu de Arte Moderna da Cidade do México, segundo informação de Christina Burrus (2010). A tela é um autorretrato em que aparecem duas personalidades diferentes (talvez por isso a necessidade de marcar o duplo, também na prancha), sentadas, de mãos dadas e com um olhar frontal para o espectador: uma vestida com roupas *tehuanas* que caracterizam a tradição camponesa do México e a outra vestindo roupas mais ao estilo mundano do século XX. Os corações das duas mulheres estão expostos. O coração da mexicana está aberto, vê-se o seu interior e o outro está fechado, inteiro. Ambos estão ligados um ao outro por um fio (artéria) que se enrosca no braço esquerdo da mundana, cuja mão traz entre os dedos polegar e indicador um camafeu com a figura de um homem, bastante semelhante a Diego Rivera, com a face também voltada para frente, em direção aos olhos de quem vê. A outra artéria sai do coração inteiro, interliga-se ao coração partido e dessa interligação sai outra artéria que a *tehuana* prende, com a mão direita por meio de uma pinça. Como, aparentemente, a

pinça não consegue frear o fluxo que jorra de ambos corações, pingam gotas de sangue manchando, em borrões, a saia branca. As duas Fridas adultas, marcadas pela dramaticidade do coração que sangra, encontram a própria origem, portanto, na amiga imaginária na qual Frida criança se duplica... *mise en abyme*.

### 3.8 CONFIDÊNCIAS E TEMAS RECORRENTES: ENTRELAÇAMENTOS DE VIDA E OBRA

Contrapondo à confissão religiosa, a confidência ao “outro” que, na produção artística, pode ser o próprio “eu”, de acordo com o que foi entendido pela leitura diarística de Blanchot (2005), os artistas escrevem seus diários em busca de encontrar-se a si mesmos, na tentativa de desvendar o “segredo” do qual nem mesmo eles são capazes de conhecer a trama e, por isso, de certa maneira, configura-se em silêncio o “tecido” invisível do diário, silêncio que pode ser escutado, ou não.

Em *O diário de Frida Kahlo* encontramos muitas pistas que entendemos como confidências. Dentre elas, algumas mais evidentes, outras mais escondidas, mas todos esses fragmentos revelam, através de uma tênue cortina, a intensidade, a firmeza e a coragem inovadora desenvolvidas em sua arte. Como não é possível, dado o limite espacial deste trabalho, inventariar todas as páginas que apresentam essas pistas, reunimos em algumas temáticas as confidências que, acreditamos, nos permitem escutar o eco oculto de suas revelações, as quais reverberam pelo texto. Esses temas estão dispostos ao longo do *Diário*, em forma de cartas, pensamentos, ou fragmentados em declarações dispersas. Eles comunicam o seu amor incondicional, seu posicionamento ideológico, o hibridismo de sua poética e apresentam, em tudo, a sua constante “performance”.

O amor incondicional é explicitamente dirigido a Diego Rivera, amor confessado em escritos a ele mesmo endereçados, em sua maioria, cartas de próprio punho que, também, são direcionadas a amigos, muitas não datadas, conforme se encontram nas pranchas 8, 12, 13, 17, 20:

*Diego. // Verdade es, muy grande, que yo no quisiera, ni hablar, ni dormir ni oír, ni querer. / Sentirme encerrada, sin miedo a ta sangre, sin tempo ni magia, dentro de tu mismo miedo, y dentro de tu gran*



*angustia, y en el mismo ruido de tu corazón. / Toda esta locura, si te la pidiera, yo sé que sería, para tu silencio, sólo turbación. / Te pido violencia, en la sinrazón, y tu, me das gracia, tu luz y calor. / Pintarte quisiera, pero no hay colores, por haberlos tantos, en mi confusión, la forma concreta de mi gran amor.// F. // Cada momento, él es mi niño nacido, cada ratito, diário, de mi misma (prancha 8).<sup>72</sup>*

*Tú también sabes que todo/ lo que mis ojos ven y que/ toco conmigo misma, desde/ todas las distancias, es/ Diego. La caricia de las/ telas, el color del color, los/ alambres, los nervios, los lápices,/ las hojas, el polvo, las células,/ la guerra y el sol, todo lo que/ se vive en los minutos de los/ no-relojes y los no-calendarios/ y de las no-miradas vacías, es él. [...]* (pranchas 12-13).<sup>73</sup>

*Diego: // Nada comparable a tus manos/ ni nada igual al oro-verde de/ tus ojos. Mi cuerpo se llena/ de ti por días y días. eres/ el espejo de la noche. la luz/ violenta del relámpago. la humedad de la tierra. El/ hueco de tus axilas es mi/ refugio. mis yemas tocan/ tu sangre. Toda mi alegría/ es sentir brotar la vida de/ tu fuente-flor que la mía/ guarda para llenar todos/ los caminhos de mis nervios/ que son los tuyos.// Hojas. navajas. armarios. gorrión/ Vendo todo en nada. no creo en la ilusión. Fumas um horror./ humo. Marx. la vida. el gran/ vacilón. nada tiene nombre./ yo no miro formas. el papel/ amor. guerras. greñas. jarras./ garras. arañas sumidas. vidas/ en alcohol. Niños son los días y hasta/ aquí acabó (prancha 17).<sup>74</sup>*

*Mi Diego:// Espejo de la noche.// [...] Tu eres todas las combinaciones/ de los números. la vida./ Mi deseo es entender la línea/ la forma la sombra el movi-/ miento. Tu llenas y yo recibo./ Tu palabra recorre todo el/ espacio y llega a mis células/ que son mis astros y vá a las/ tuyas que son mi luz (prancha 20).<sup>75</sup>*

<sup>72</sup> "Diego.// é uma verdade, bem grande, que eu/ não queria falar, nem dormir/ nem ouvir/ nem querer./ Sentir-me encerrada, sem medo/ de sangue, sem tempo nem magia,/ dentro de teu próprio medo,/ e dentro da tua grande angústia,/ e mesmo no ruído de teu coração./ Toda essa loucura, se a ti perguntasse,/ sei que seria, para o teu silêncio,/ pura confusão./ Peço-te violência, na desrazão,/ e tu, me dás a graça, tua luz e/ calor./ Gostaria de pintar-te, mas não há cores,/ por haver tantas, em minha/ confusão, a forma concreta/ do meu grande amor.// F.// Cada momento, ele é meu filho,/ meu filho nascido a cada instante,/ a cada dia, de mim mesma".

<sup>73</sup> "Também sabes que tudo/ que meus olhos veem e que tudo/ o que em mim mesmo toco,/ de todas as distâncias,/ é Diego. A carícia das/ telas, a cor das cores, os// fios, os nervos, os lápis, as folhas, o pó, as células,/ a guerra e o sol, tudo aquilo/ que se vive nos minutos dos/ não-relógios e dos não-calendários/ e dos não-olhares vazios,/ é ele."

<sup>74</sup> "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.// Folhas, navalhas, armários, pardal/ Vendo tudo em nada. não creio/ na ilusão./ Fumas um horror./ fumaça. Marx. a vida. o grande/ engano. nada tem nome./ não olho para formas. o papel/ amor. guerras. cabelos emaranhados./ jarras. garras. aranhas submersas. vidas/ no álcool. meninos são os dias/ e aqui termina"

<sup>75</sup> "Meu Diego.// Espelho da noite.// [...] És todas as combinações/ dos números, a vida./ Meu desejo é entender a linha/ a forma a sombra o movimento./ Vertes e eu recebo./ 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".

Essa paixão disseminada entre as páginas do diário (retrato privado) reflete a intensidade de seu sentimento, visível também em sua pintura (retrato público). Trata-se de uma entrega total e absoluta em cores e palavras, conforme se lê ao final da carta acima transposta (prancha 20): *Mi Diego: "Tu palabra recorre todo el espacio y llega a mis células/ que son mis astros y va a las tuyas que son mi luz".*<sup>76</sup>

Também se encontra no diário a colagem de um escrito feito em Nova York, nas pranchas 125 e 126, que consiste em marco, segundo Lowe (1996, p. 270), das páginas originais do diário que foram arrancadas nessa parte. O escrito está assinado por *de la tu Frida//edad 28 años* e data de 8 Dic. 1938 (da tua Frida idade 28 anos 8 de dezembro de 1938), trazendo dados presumidamente bastante rigorosos em termos de tempo e situação mas, quanto ao lugar, este é posto, deliberadamente, em ambiguidade: como vocativo, *niño mio* (meu menino), em seguida, o remetente: *De la gran Ocultadora* (Da grande Ocultadora), depois os lugares: "PARIS – *Coyoacán D.F.*", a data: 8 de Dic. de 1938 N.Y.. O teor do texto vem em seguida e consiste em uma descrição da hora, *Son las seis de la mañana* (seis da manhã) e dos sentimentos, que o movimento desse dia amanhecendo despertam na artista: *Calor de humana ternura* (ternura humana), *Soledad acompañada* (solidão acompanhada), votos de lembrança eterna e de gratidão por todos os benefícios recebidos do destinatário.

Longe de casa, ela parece perdida, fora do tempo, convivendo apenas com sua "realidade", constatando que não é possível recuperar o que perdeu: *Lo que fué, fué para siempre!*, ela exclama consciente de que, apesar das perdas, *Lo que es son las raíces/ que se asoman transparentes/ transformadas/ En arbol Frutal eterno.*<sup>77</sup> Depois de comparar-se a uma árvore (note-se que, quase dez anos depois, em 1946, ela pintou um autorretrato nomeado *Árvore da esperança, mantém-te firme*), cita o *Nombre de Diego. Nombre de amor* e profere uma invocação, cuja repetição ao final do texto, embora não seja exatamente com as mesmas palavras, guarda a intensidade do sentido

<sup>76</sup> "Meu Diego: // Tua palavra percorre todo o/ espaço e chega às minhas células/ que são meus astros e vai às/ tuas que são minha luz".

<sup>77</sup> "O que foi, foi para sempre!"; "O que continua são as raízes/ visíveis que emergem/ transformadas em uma árvore/ eternamente frutífera/."

anterior: *No dejes que le dé sed/ al arbol del que eres sol,/ que atesoró tu semilla/ Es 'Diego' nombre de amor*.<sup>78</sup>.

Equiparado a esse amor intenso, rasgado e dilacerado, mas, paradoxalmente, inteiro, completo, irrestrito e absoluto, declarado e repetido como um mantra ao longo de seu diário – lugar solitário dentro de si mesma – que lhe serve para expressar a firmeza de suas raízes, tal uma árvore, conforme ela própria evoca, a pintura também lhe absorve as emoções e os sentidos, falando nela e por ela. Não nos parece que o seu diário tenha sido usado como caderno de esboços, como o fazem de maneira geral os artistas plásticos. Entretanto, há, nos textos (pictóricos e escritos) do diário certa repetição insistente acerca de determinados elementos que não podem passar despercebidos como, por exemplo, os desenhos dos pés. São três recorrências diferentes para esse mesmo tema.

Na prancha 66, a folha de papel está dividida ao meio por uma seta que aponta para um pé disforme, ao mesmo tempo em que separa duas legendas distintas: “marca de pés”, “e marca de sol” – do lado esquerdo, vê-se desenhado um pé bem feito, no alto da página, na cor fúcsia, tom cor-de-rosa forte, vivo e levemente purpúreo, geralmente percebido no miolo da flor brinco-de-princesa. Do lado direito da página, embaixo, confronta-se, com o outro, o desenho de um pé desproporcional na cor marrom, marcado com rápidas pinceladas de vermelho. O pé está grosseiramente contornado e se encontra suspenso sobre labaredas de uma fogueira paralelamente disposta no outro canto da folha. Dentro da fogueira, em letras quase invisíveis, como se fossem o contorno do fogo e, ao mesmo tempo sugerindo uma flor aberta, a inscrição *huella de llamas* (marca de chamas).

Em outro momento (prancha 111), numa folha com rabiscos em vermelho e azul sobre o fundo e, superpostas a ele, as palavras – umas depois das outras – *Caminante, bailarina, Sana, Revolucionaria, inteligente* escritas em preto e verde, em cima de um pé esquerdo no meio da folha cravado com, pelo menos, cinco setas pretas, sendo três – as do centro – sombreadas de azul, as outras duas, uma apontando o dedo mínimo e outra logo abaixo do dedo polegar. Dois círculos aparecem em seguida – um com ponto

---

<sup>78</sup> "Nome de Diego. Nome de amor"; "Não deixes que sintas sede a árvore para a qual és o sol, que guardou tua semente como um tesouro 'Diego' é o nome do amor".

no centro, símbolo asteca da unidade, usado em calendários, para a contagem dos dias – e outro círculo com o símbolo do *yin-yang* – ambos circundados de preto. Sob os signos, as palavras de ordem: *VIVA STALIN/ VIVA DIEGO*, as primeiras sobre as segundas.

Nas últimas páginas do diário (prancha 134), o desenho de dois pés, um sobre o outro, que estão assentados na base de um estrado, parece ter sido feito com caneta de tinta azul para escrever. O que está por cima é rompido na altura do tornozelo, entre a perna e o joelho. Da parte superior da perna caem galhos, como se dispostos em um jarro de flores. Embaixo da base, a inscrição: *Pies para qué los quiero/ si tengo alas pa volar./ 1953* (Para que quero pés se tenho asas para voar).

M. Cristina Secci (2009, p. 133-135) se questiona quanto à interpretação desses desenhos de Kahlo, uma vez que nem sempre eles são posicionados de acordo com a doença que acometeu um deles, desde os tempos de criança da artista. Secci questiona:

*Em los autorretratos, así como em la obra gráfico-pictórica llamada Diálogo, Frida Kahlo representa como pie enfermo el izquierdo, aunque en realidad es el derecho el que padece e le es finalmente amputado luego de varias complicaciones derivadas de la poliomielitis infantil y el accidente de la adolescencia.*<sup>79</sup>

[...] ?Cómo interpretar [...] la imagen en el espejo y aquella sobre tela? ?Como una inversión o como una huella, visto que el enantiomorfismo (el cambio entre la derecha y la izquierda) aparece entre los aspectos más discutidos en torno a tal objeto?<sup>80</sup>

Respondendo ao questionamento ela observa, seguindo afirmação de Umberto Eco, para quem *ni siquiera los espejos verticales invierten lo reflejado*<sup>81</sup> que

*Frida no pone al revés su imagen, no cambia su enfermedad de la perna derecha a la izquierda. Reproduce en cambio, fielmente, la imagen que ve reflejada en el espejo, la cual muestra la derecha*

<sup>79</sup>Como interpretar [...] a imagem no espelho e aquela sobre a tela? Como uma inversão ou como uma pegada, visto que o “enantiomorfismo” (a mudança entre a direita e a esquerda) aparece entre os aspectos mais discutidos em torno do objeto? (grifo e tradução nossos).

<sup>80</sup>Nos autorretratos, assim como na obra gráfico-pictórica chamada *Diálogo*, Frida Kahlo representa como pé enfermo o esquerdo, ainda que na realidade seja o direito que sofre e finalmente é o amputado depois de várias complicações derivadas da poliomielite infantil e do acidente da adolescência (tradução nossa).

<sup>81</sup>Nem sequer os espelhos verticais invertem o refletido [...] (tradução nossa).

*exatamente donde está la derecha y la izquierda exactamente donde está la izquierda. Como una huella sobre la arena*<sup>82</sup> (p.134).

O quadro *O que vi na água ou O que a água me deu*, um óleo sobre tela, inclui elementos de outros trabalhos e, a nosso ver, reflete o traçado de um esquema, como “pegadas na areia” deixadas pela repetição quase obsessiva de Frida Kahlo sobre sua experiência de vida, transposta para a arte, onde ela busca encontrar o segredo. O cenário do quadro é parte de uma grande banheira da qual só aparece a medida das pernas meio abertas e dos pés, ali presentes, separados e apoiados na parede da banheira, cobertos da água que os reflete embaixo, formando um quarteto. Um pouco acima, na parede frontal entre eles, mais voltado para o pé direito, ferido e deformado, um engate solta dois filetes de sangue ao invés de água. Seguindo a posição dos pés, o campo de visão foi dividido em dois planos: o que acompanha a perna esquerda, subindo, – direção sugerida por um navio navegando – e o outro plano, que desce, conforme indica um ramalhete de quatro plantas agrestes, boiando sobre a perna direita, plantas caídas como se fossem setas apontando para as cenas que se desenrolam.

No centro do cenário, boia uma mulher nua, cabeça de cabelos negros, braços e metade perna direita submersos, suspensa por um fio enrolado no pescoço, cuja ponta está amarrada na mão de um homem magro, de máscara, recostado na margem da água e apoiado numa nesga de terra que serve de base a uma espécie de vulcão em atividade, do qual sai um edifício moderno, ícone do progresso norte americano. A outra ponta do fio que sai do pescoço da mulher está presa na ponta de um pequeno monte. Essa ponta se estica até outro elevado, paralelo à mão do homem, e ali se enrola. O fio amarrado em três lados forma um quadrado incompleto.

Ao lado do corpo, na altura do pescoço um inseto, semelhante a uma aranha, parece estar soltando sua teia e, sobre esse fio, outros insetos deslizam em direção ao pequeno monte onde se enrola em sua ponta. No fio que se estica do montículo até outro elevado, mais dois insetos e uma equilibrista sustentada na perna direita, de braços abertos, tendo à sua frente uma cobra/minhoca em movimento. Quase embaixo da bailarina aparecem dois cactos. Do maior brota uma flor, e do menor brotam duas.

---

<sup>82</sup>Frida não põe sua imagem ao contrário, não muda sua doença da perna direita para a esquerda. Reproduz em troca, fielmente, a imagem que vê refletida no espelho, a qual mostra a direita exatamente onde está a direita e a esquerda exatamente onde está a esquerda. Como uma pegada sobre a areia (tradução nossa).

Entendemos esse quadro como uma síntese do pensamento de Frida Kahlo, bem como, de seus interesses e tristezas ao longo da vida. Realizado em 1938, ele constou do catálogo da Galeria *Julien Levy*, em Nova York, onde a artista participou de sua primeira exposição (HERRERA, 2011, p. 280-289). Andrea Kettenmann (2007, p. 48) cria um gráfico dos elementos encontrados no quadro, relacionando-os com outros trabalhos, da própria artista ou de outros pintores com quem ela encontrava afinidades.

Das páginas de *O diário...*, o pé direito (prancha 134), dito desnecessário para quem sabe voar, presentifica-se na banheira pelo pé ferido que se destaca, duplicado, sobre e sob a água, assim como o filete que escorre da torneira relaciona-se com o sangue que pinga no quadro *As duas Fridas* (1939), cuja gênese encontra-se no diário sob o título “*origen de las dos Fridas*” (pranchas 82-85). A mulher boiando é relacionada a *O hospital Henry Ford* (1932), retratando um de seus abortos.

Outro elemento, no quadro, que se une ao diário é um pássaro colorido que aparece, morto, ou pelo menos deitado com o peito para o alto, de bico aberto, sobre uma árvore seca, na porção de terra ao lado do vulcão em chamas. O pássaro é apontado por Kettenmann como referência de um detalhe do tríptico *O jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch. Por esse pintor medieval, esquecido e incompreendido durante vários séculos,<sup>83</sup> Frida Kahlo revela, também em palavras (prancha 140), sua admiração pela genialidade do homem fantástico que foi e de quem pouco se sabia até então.

Destaca-se, ainda, no gráfico, conseqüentemente no quadro da pintora, pelo lado direito apontado pelo ramalhete de flores agrestes, a indicação da pintura *Os meus avós, os meus pais e eu* (1936) da qual foram extraídos somente o pai – em primeiro plano, um pouco maior – e a mãe, mais atrás, em proporção ligeiramente menor. Esses planos estão invertidos em relação ao original e as duas figuras estão meio cobertas por uma extensa folhagem. À frente da folhagem, uma espécie de esponja boiando carrega duas mulheres nuas. Essa imagem foi relacionada ao quadro *Dois nus na floresta* (1939) ou *A*

---

<sup>83</sup> Considere-se sobre Bosch que somente com o advento da psicanálise e do surrealismo abriu-se “a possibilidade de ver sua obra e entender a intensidade de sua aventura artística. Isso porque a proposta de Bosch requeria, para ser absorvida, que o homem modificasse o centro de suas preocupações. Como já havia percebido um comentarista do final do século XVI, o padre José de Sigüenza, em sua *História da Ordem de São Jerônimo*, ‘a diferença que, no meu entender, existe entre as pinturas deste homem e dos outros é que os demais procuraram pintar o homem tal como ele parece externamente; apenas este se atreveu a pintá-lo como ele é por dentro’”. (Mestres da Pintura, BOSCH, 1977, p. 5).

*própria terra* ou *A minha ama e eu* oferecido por Frida Kahlo à sua amiga, a atriz de cinema Dolores Del Rio, conforme Kettenmann (2007, p.59).

A folhagem que envolve os pais de Kahlo é ligada por Kettenmann ao quadro do surrealista Max Ernst *A Ninfa Echo*, realizado em 1939, assim como o edifício que sai da cratera do vulcão que a biógrafa relaciona a um quadro de Kahlo intitulado *O sonho ou Autorretrato a sonhar* (I), 1932. De fato, a estrutura do edifício está aparente nesse quadro apontado pela biógrafa, contudo, vemos ainda outra recorrência muito forte do edifício no quadro *Suicídio de Dorothy Hale* (1939), e este, por sua vez, combina com iluminura do Mestre do Duque de Bedford (França, cerca 1405-1435) denominada *Construção da Torre de Babel*. Assim como o quadro do *Suicídio..*, a construção que sai da cratera está envolta em nuvem de fumaça, resultante das chamas que o vulcão expele. Suas múltiplas janelas também são análogas, embora as cúpulas sejam diferentes. A do quadro “síntese”, generalizando para uma concepção de edifício público e a do “*Suicídio..*”, particularizando para um telhado residencial.

A Iluminura, por sua vez, tem em comum com as duas estruturas de Frida Kahlo, a cor branca e o formato em espiral que remete à ideia de pequenas janelas. O movimento dessa figura é ascendente e povoado de trabalhadores que circulam do primeiro ao último andar, enquanto em *Suicídio..*, o movimento é descendente: desde o alto de uma janela vê-se o corpo desprendendo-se e caindo... até parar ensanguentado na calçada. A cena é forte. O sangue parece escorrer pela base emoldurada do retábulo. Sob a tela, a notícia do acontecimento em letras, manuscritas, vermelhas sobre placa branca, com os dizeres: *En la ciudad de Nueva York el día 21 del mês de OCTUBRO de 1933, a las seis de la mañana, se suicidó la señora DOROTHY HALE tirándose desde una ventana muy alta del edificio Hampshire House. En su recuerdo* (é dado um espaço em branco até as proximidades do lado direito da moldura), *éste retablo, habiendo ejecutado FRIDA KAHLO*<sup>84</sup>.

Outra articulação proposta por Kettenmann é o esqueleto sentado ao pé do vulcão com o quadro *Quatro habitantes da Cidade do México*, de 1938. Nesse quadro, o esqueleto aparece em primeiro plano, tomando praticamente toda a altura da tela, e um

---

<sup>84</sup>Na cidade de Nova York no dia 21 do mês de outubro de 1933, às seis da manhã, suicidou-se Dorothy Hale atirando-se de uma janela muito alta do edifício Hampshire House. Em sua memória, este retábulo, realizado por Frida Kahlo.

pouco recuado, mas na frente, do lado esquerdo, um homem alto, de bigode olhando para frente. Mais ao centro, num plano mais retardado, uma mulher de formas opulentas, numa linha diagonal ao homem e, no meio dos dois, sentada à direita da mulher, sempre num plano ligeiramente mais atrás, uma criança observa. Completam-se, assim, as cenas desenroladas do lado direito de *O que vi na água* ou *O que a água me deu*. Mencione-se que a propósito deste quadro, em 1938, por ocasião da sua visita ao México, Breton declararia: "*Ciò che l'acqua mi dà, illustrava senza che lei [Kahlo] lo sapesse la frase che houn tempo raccolta dalla bocca di Nadja: 'Io sono il pensiero sul bagno nella stanza senza specchi'*"<sup>85</sup> (MASINI, 1989, p. 532).

As cenas do lado esquerdo de *O que vi na água* trazem um vestido boiando, em cima – primeiro plano –, relacionado ao quadro *Recordação* (1937) e a referência a uma concha contendo um bebê, que Kettenmann articula com a pintura *Diego e Frida 1929-1944* (I) realizada para presentear Diego em seus cinquenta e oito anos. Esse retrato duplo, a metade do rosto de Frida Kahlo unida à metade do rosto de Diego Rivera, segundo Kettenmann (2007, p. 67),

Exprime o facto de que o seu marido não só dominava os seus pensamentos, mas também que ele e a artista faziam um só. No relacionamento dualista entre marido e mulher, reiterado no sol e na lua, o casal surge como sendo apenas um, e a concha e o caracol simbolizavam a sua união amorosa.

Um outro quadro da artista, entretanto, traz também essa referência da concha e do caracol relacionados a ela e a Diego Rivera. Trata-se da pintura *Moisés*, ou *O núcleo da criação* (1945), premiada pelo Palácio de Bellas Artes e inspirada no livro de Freud, *Moisés, o homem e a religião monoteísta*. Sobre essa pintura, Kahlo manifestou-se em discurso proferido em 1945, confessando-se “meio confusa e muito nervosa” por ser “a primeira vez em minha vida que tento explicar um de meus quadros a um grupo de mais de três pessoas” (ZAMORA, 2006, p.120). A partir dessa introdução, ela relata que recebeu o livro de José Domingos - seu patrono, conforme Kettenmann (2007, p. 74) - para ler e pintar como quisesse a sua interpretação. Após uma única leitura, começou a pintar as primeiras impressões causadas pela obra, mas, no dia anterior àquele em que ela se pronuncia, depois de escrever o discurso, percebeu “o quadro muito incompleto e

---

<sup>85</sup>*O que a água me dá*, ilustrava sem que ela soubesse, a frase que uma vez tomei da boca de Nadja: "Eu sou o pensamento no banheiro no cômodo sem espelhos" (tradução de Paula Regina Siega).



muito diferente do que deveria ser a interpretação do que Freud analisa tão maravilhosamente em seu *Moisés*” (ZAMORA, 2006, p. 120). Como não pode mais modificar o que está feito, explicou seu trabalho da maneira como estava, mostrando à plateia uma foto do quadro.

Seu objetivo principal na elaboração da pintura era “expressar com a máxima intensidade e clareza [...] a razão pela qual as pessoas precisam inventar ou imaginar heróis e deuses”, do seu ponto de vista, por “puro medo... medo da vida e medo da morte” (ZAMORA, 2006, p. 121). Assim, tomando “Moisés, ou o nascimento do Herói” como tema central, Kahlo se desculpa pelo modo “confuso”, segundo ela, com que generalizou “os fatos e imagens” que lhe “causaram as impressões mais fortes” na leitura do livro (ZAMORA, 2006, p.120). Primeiramente, diz que começou a pintar pela imagem do bebê Moisés como é descrito na lenda: “abandonado num cesto e flutuando na correnteza de um rio”, ao mesmo tempo em que oferece o significado do nome em hebraico e em egípcio, “o que foi retirado das águas” e “menino”, respectivamente (ZAMORA, 2006, p.121). Depois, aponta sua visão artística ao cobrir o cesto por uma pele de animal para que “se parecesse o máximo possível com um útero” e explica o porquê: “segundo Freud, o cesto é o útero exposto e a água é a água da mãe, quando ela dá à luz um filho” (ZAMORA, 2007, p.121). Para reafirmar isso ela diz: “pintei o feto humano em sua última fase dentro da placenta. As trompas de falópio, que se assemelham a mãos, abrem-se para o mundo”, e, “de cada lado do menino recém-nascido coloquei os elementos de sua criação – o ovo fertilizado e a divisão celular” (ZAMORA, 2006, p.121).

Sem se ater ao fato discutido por Freud, no livro, quanto à origem da criança, se judaica ou egípcia, por considerar essa discussão “muito complicada” para sua “personalidade”, pintou-o apenas como um menino, pela razão de não ter conseguido “representá-lo como uma coisa ou outra” (ZAMORA, 2006, p.121). A diferença que o destaca, relacionada a todos que tiveram destino semelhante de se tornarem líderes de seus povos, é o desenho do “olho de advertência” em sua testa (ZAMORA, 2006, p.121).

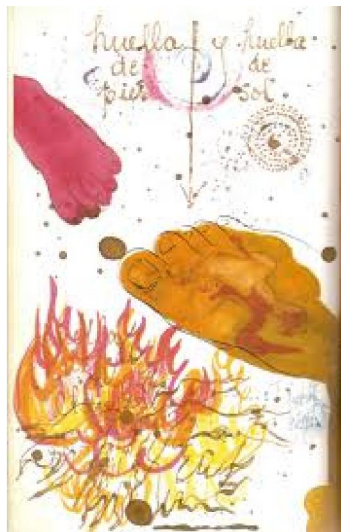
Ela cita Sargão, Ciro, Rômulo e Páris como exemplos de figuras lendárias que se encontraram em situação semelhante a essa, para chamar a atenção para outra conclusão de Freud que não conseguiu retratar:

é que Moisés – não sendo judeu – deu ao povo ao qual escolheu guiar e salvar uma religião que também não era judaica, mas egípcia. [Esta religião foi] precisamente a que Amenófis IV ou Aquenaton fez reviver: a religião de Aton, o Sol, que se enraíza na antiquíssima religião de On (Heliópolis). Foi por isso que pintei o Sol como o centro de todas as religiões, como o primeiro deus, e como criador e reprodutor da vida. Esta é a relação entre as três figuras principais no centro deste quadro (ZAMORA, 2006, p.122).

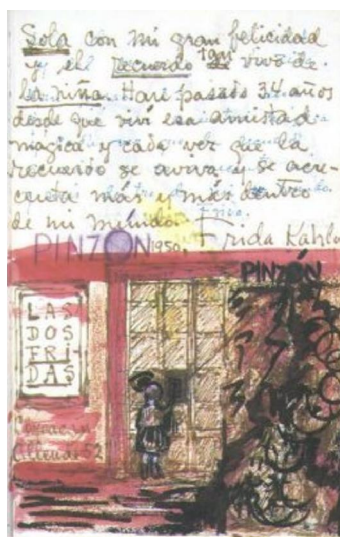
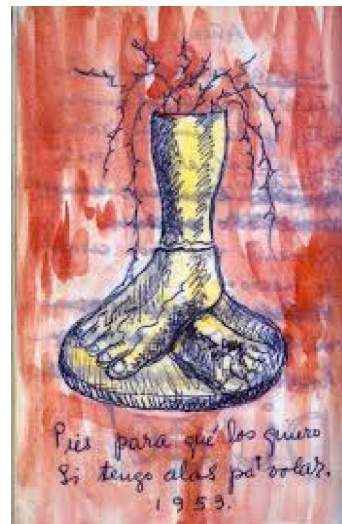
Em seguida, para explicar os demais elementos que compõem a pintura, ela manifesta sua opinião com veemência:

Como Moisés, sempre houve uma porção de reformistas ‘de alta classe’ das religiões e sociedades humanas. Poderíamos dizer que eles são uma espécie de mensageiros entre as pessoas a quem manipulam e os deuses que inventam, para poder manipulá-las. Muitos deuses deste tipo ainda existem, como vocês sabem. Naturalmente, eu não tinha espaço bastante para todos eles, de modo que pus dos dois lados do sol aqueles que, querendo ou não, estão diretamente relacionados com o Sol. À direita estão os [deuses] ocidentais e à esquerda os orientais (ZAMORA, 2006, p.122).

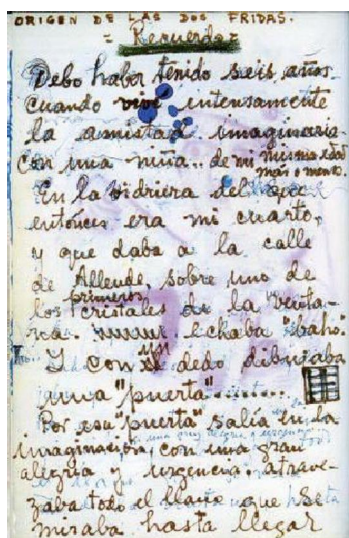
Depois de relacionar todos os elementos pintados nas laterais do quadro, Kahlo finaliza dizendo que retratou “No meio, na parte inferior, a coisa mais importante para Freud e muitos outros: o amor, representado pela concha e pelo búzio, os dois sexos envoltos pelas raízes eternamente novas e vivas” (ZAMORA, 2006, p. 124). Essa declaração vem bem a propósito do comentário de Kettenmann a respeito desses dois objetos inseridos no quadro *Recordação*, uma vez que a figura do bebê, presente em “Moisés”, apresenta traços de Diego Rivera, considerado por Frida Kahlo ao longo de seu diário como herói.



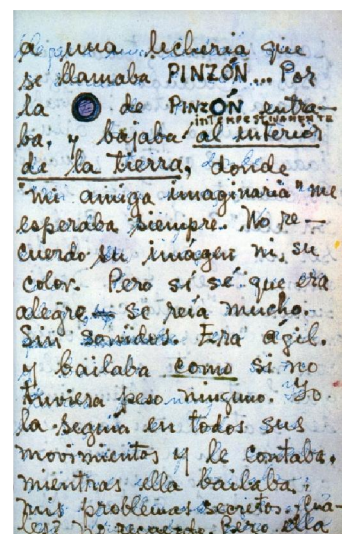
Pranchas 66 e 134  
de O diário de Frida Kahlo



Prancha 85  
de O diário de Frida Kahlo



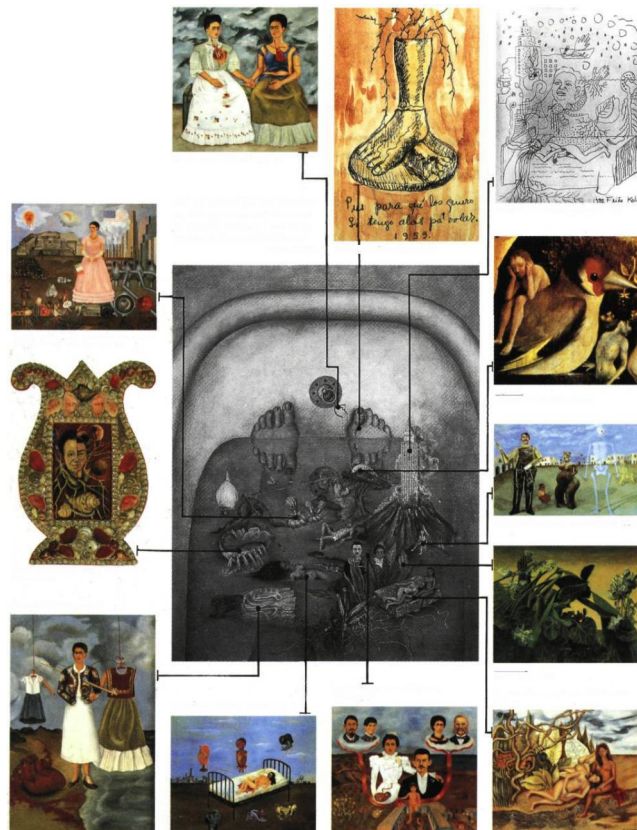
Pranchas 82 e 83  
de O diário de Frida Kahlo



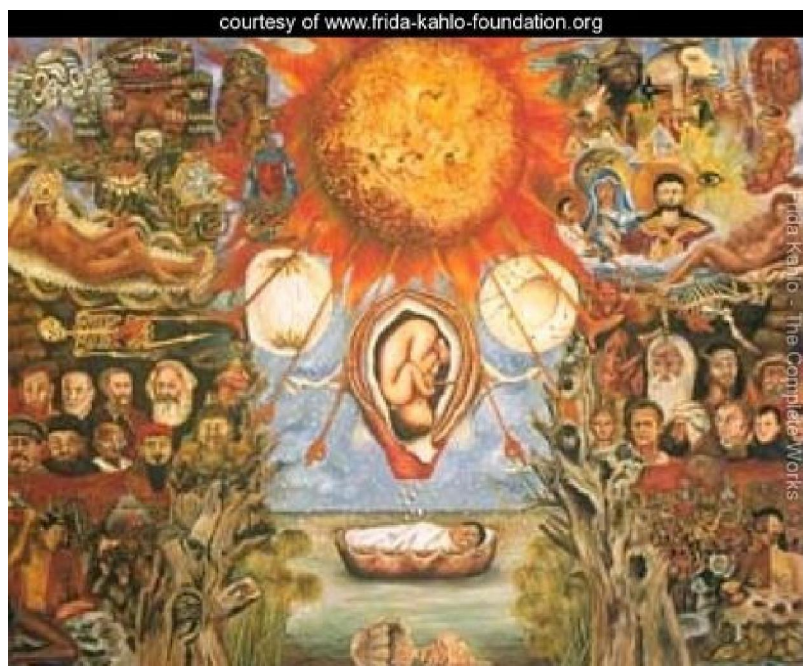


*O que vi na água ou O que a água me deu*(1938)  
 Fonte:  
 Frida Kahlo Foundation

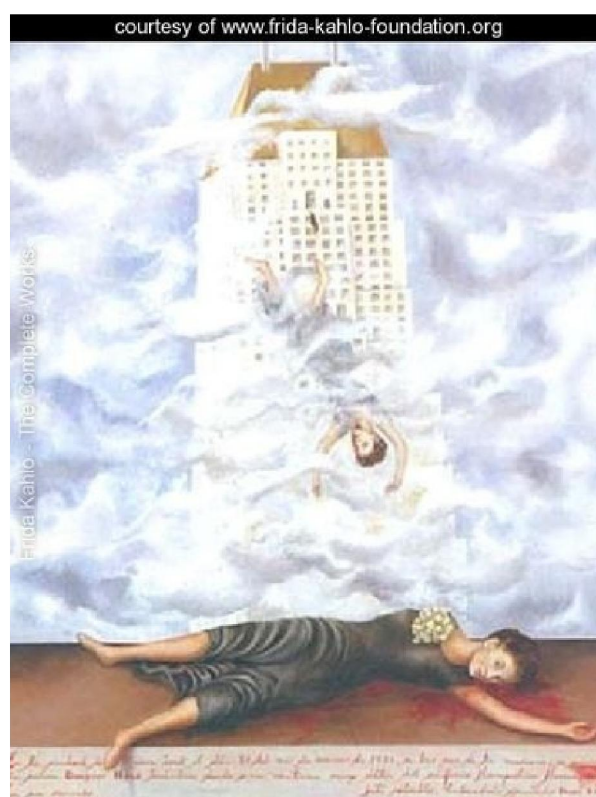
courtesy of [www.frida-kahlo-foundation.org](http://www.frida-kahlo-foundation.org)



*O que a água me deu,*  
 (KETTENMANN, 2007, p. 48).



*Moisés o núcleo solar* (1945)  
 Fonte: Frida Kahlo Foundation



O Suicídio de Dorothy Hale (1938/39)  
 Fonte: Frida Kahlo Foundation

## CAPÍTULO 4

### SOBRE A POÉTICA DE FRIDA KAHLO

*– vida é paixão –, contigo rimos,/ Expectantes,  
em frente à Porta!*

Carlos Drummond de Andrade<sup>86</sup>

*Não amei ninguém./ Salvo aquele pássaro –  
vinha azul e doido - / que se esfacelou na asa  
do avião*

Carlos Drummond de Andrade<sup>87</sup>

*Mas te recordo/ e te alcanço viva, menina,/ a  
planejar tão cedo o jardim/ onde estás, eu sei,  
clausurada,/ sem que ninguém, ninguém te  
adivinhe*

Carlos Drummond de Andrade<sup>88</sup>

#### 4.1 UMA POÉTICA HÍBRIDA

Desde o início, *O diário de Frida Kahlo* apresenta uma imbricação de elementos aparentemente diferentes, irregulares, misturas espantosas, que também se revelam em toda a obra pictórica da artista, conformando seu estilo “Realismo Revolucionário”. Por sua vez, este é característico da sua concepção de mundo expressada em imagens e palavras ao longo da vida, não apegada a estereótipos ou etiquetas, mas consciente de tudo à sua volta. Sua produção artística, portanto, longe de fechar-se numa composição tradicional, constitui-se na diversidade de linguagens aliadas umas às outras, atravessando campos diversos da expressão escrita e visual (confidências, memórias,

---

<sup>86</sup>DRUMMOND DE ANDRADE, 2009a, p. 340.

<sup>87</sup>DRUMMOND DE ANDRADE, 2009a, p. 306.

<sup>88</sup>DRUMMOND DE ANDRADE, 2009b, p. 259.

ficção, anotações, colagem, pintura, desenho, etc). Como sua obra, seu diário mantém diálogo com várias tradições, ao mesmo tempo em que se desdobra em inovações para formar um todo original, criativo e experimental. Por esse processo, ela alcança a oportunidade de apropriar-se de elementos e linguagens heterogêneos, reescrevendo o trânsito que faz por diferentes fontes, seja no construto histórico, na arte popular de seu país, na iconografia medieval e renascentista ou, até mesmo, na ciência médica, de que os seus desenhos dão testemunho.

O conceito de híbrido está presente em Mikhail Bakhtin (1998, p. 110) quando ele fala da teoria do romance, mostrando como se confundem vozes, estilos, enunciados, linguagens e tons no processo de construção dialógica:

Denominamos construção híbrida o enunciado que, segundo índices gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas. Repetimos que entre esses enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, frequentemente nos limites de uma proposição simples, frequentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons [...].

Palavra relativamente nova, o vocábulo “híbrido”<sup>89</sup> tem seu provável aparecimento no século XIX para designar, no campo da genética, o fruto de qualquer cruzamento de progenitores de espécies diferentes (animal) ou de progenitores de genótipos diferentes (indivíduo) e, em linguística, relaciona-se com palavras formadas por elementos de línguas diferentes.

Atualmente, o sentido do termo “híbrido” expande-se para combinações mais complexas que combinam o físico e o digital, interconectando espaços físicos e virtuais, conceituando composições interdisciplinares, conforme aponta o artista plástico Charles Narloch (2008), segundo o qual, “o hibridismo nas artes é a impossibilidade de

---

<sup>89</sup>Híbrid (o) – el. Comp. Antepositivo, do lat. *hybrida,ae* (assim grafado por influência de uma falsa aproximação com o gr. *Hýbris,eōs* ‘excesso; orgulho, impetuosidade’) ‘híbrido, bastardo, de sangue misturado; ocorre em cultimos do sXIX em diante: *hibridabilidade; hibridação, hibridade, hibridado, hibridador, hibridante, hibridar, hibridável, hibridez, hibrideza, hibridismo, hibridista, hibridístico, hibridização, hibridizado, hibridizante, hibridizar, hibridizável, híbrido, hibridologia, hibridozário* (HOUAISS, 2001, p. 1526).

conceituar uma criação artística como pertencente a uma única vertente, categoria ou cultura, decorrente do ilimitado experimentalismo da arte contemporânea”, considerando seus “diferentes e múltiplos sentidos” permitidos pelo termo. Nesse mesmo ensaio, o autor propõe três vertentes da noção de híbrido no campo das artes:

1. Híbridismo estético, com enfoque na interdisciplinaridade de meios e linguagens artísticas, não somente entre as artes visuais, mas também nas suas relações com a literatura, o teatro, a dança e a música;
2. Híbridismo científico, com enfoque na interdisciplinaridade entre ciência e arte, na utilização de recursos eletrônicos, físicos, químicos, matemáticos ou biotecnológicos, a serviço da criação artística;
3. Híbridismo sociológico, como interferência da globalização e miscigenação de diferentes culturas em questões sociais e políticas universais, utilizadas como temas centrais de criações artísticas.

Além de incorporar a proposta dialógica de Bakhtin (1998), a poética híbrida de Frida Kahlo assimila, para muito além de seu tempo, os traços culturais presentes nas três vertentes apontadas por Narloch (2008), assemelhando-se mesmo, o seu trabalho, a uma revolução no campo das artes para o momento histórico em que foi produzido. Segundo Santaella (2003, p. 135),

Há muitas artes que são híbridas pela própria natureza: teatro, ópera, performance são as mais evidentes. Híbridas, neste contexto, significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. Nesse território, processos de intersemiose tiveram início nas vanguardas estéticas do começo do século XX.

De fato, percebe-se não só na escrita íntima da pintora, como também em toda obra pública desde os primeiros passos no campo da pintura, o intercâmbio, ou melhor, a troca realizada entre variadas linguagens artísticas e/ou do conhecimento. A esse cruzamento denominamos “híbrido”. Embora estejamos cientes de que a condição híbrida, tal qual expressada pelas teorias pós-coloniais, esteja presente na própria experiência da artista mexicana, não é foco desta pesquisa trabalhar o hibridismo na específica concepção, mas procurar entender a “forma” híbrida presente nas imagens de *O diário de Frida Kahlo*, onde se cruzam e se confundem, aparentemente ilógicas e indecisas, as tensões e conflitos presentes em seu tempo. Assim, nos aproximamos do sentido dado por Néstor García Canclini (2000, p. 19) à palavra híbrido, abrangendo diversas mesclas interculturais que permitem incluir as formas modernas de hibridação



e não apenas as raciais, comumente limitadas ao termo “mestiçagem”, ou “sincretismo”, por sua vez reduzido a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.

Portanto, a arte que Kahlo produziu, engendrando a tradição com o novo que se oferecia ao seu momento histórico, é uma realidade impactante que absorve, instiga, provoca, transgride e, ao mesmo tempo, brinca com o inesperado, desviando o pensamento para imaginários primitivos, puros e inocentes que ampliam e refinam o universo emocional do observador tornando-se o próprio paradoxo de sua arte. Pode-se verificar isso nas pranchas 38, 39 e 40, 41, “*OS DANÇARINOS*” e “*Yo soy la DESINTEGRACIÓN...*”<sup>90</sup>.

As quatro pranchas foram elaboradas em folhas geminadas. As duas primeiras (38/39) trazem na intersecção do meio da página uma enorme cabeça em preto (experiência com manchas) destacando-se, na superfície, que a cabeça separa, dois perfis rabiscados em verde; um voltado para o lado direito e outro voltado para o lado esquerdo. Não existe corpo, embora se insinuem duas pernas, abertas, tomando as duas páginas, em cor escura (lilás ou vinho) por trás e na parte de baixo dos dois perfis, além das muitas outras que se espalham ao longo das duas páginas, soltas e em várias posições.

Dois dançarinos se projetam: na prancha 38, uma mulher, reconhecível pelos traços que sugerem uma saia curta e, na prancha 39, um homem, vestido de calça comprida, feita de listras verticais. As cabeças desses dois personagens estão construídas dentro de grandes círculos redondos, olhos esbugalhados que miram em frente. O cenário por trás das figuras, elaborado em cores vibrantes, sugere o movimento provocado pelo som da música (ou do vento), conforme as posições de pernas e braços, que lembram, especialmente, pernas de corpo feminino. O automatismo percebido nessas pranchas, seja pelo uso das manchas cuidadosamente contornadas e trabalhadas para dar acabamento às imagens que a artista nelas projeta, seja pelas linhas emaranhadas das quais, surpreendentemente, surgem pernas e braços sem corpo que os sustentem – Secci (2009, p. 73) chama de “*compulsión irrefenable del pincel*”<sup>91</sup> – além do contraste de cores e da intenção clara de captar de alguma forma o movimento, abre a linguagem para experimentos em que tudo se mistura. Ao mesmo tempo em que é

<sup>90</sup>“Eu sou a DESINTEGRAÇÃO...”

<sup>91</sup>“Compulsão irrefreável do pincel.”

possível intuir a inspiração na iconografia pré-hispânica, a técnica de composição recorda as experimentações das vanguardas europeias do início do século XX para a representação do movimento, como no quadro *Dinamismo de um cão na coleira* (1912), do futurista Giacomo Balla. Percebe-se assim que, em *O diário*, tradição, ruptura, expressão de si e busca pela representação do “outro”, encontram-se fundidos no traçado que conduz o leitor/espectador ao longo da experimentação de uma poética feita de contradições e dissoluções, apaziguamentos e uniões. Ao folherarmos as páginas de *O diário de Frida Kahlo*, a riqueza expressiva vivifica-se em desenhos e palavras que comunicam estados de lirismo íntimo, tensão, explosão, fragmentação, aleatoriedade do gesto e programação ideológica. Ainda: na espécie de simbiose metamórfica entre texto e imagem, o incabamento formal do diário traz à memória a descrição de Mikhail Bakhtin (1999) a respeito da estética carnavalesca e seu “realismo grotesco” que se contrapõe à representação burguesa de um mundo perfeitamente acabado e concluído. Assim, as colagens, desenhos, palavras, manchas e borrões que compõem a escrita visual de Kahlo, longe de construírem um circuito perfeitamente limitado de possibilidades interpretativas, revelam a incompletude deste *corpus* que, inacabado na origem e mutilado no decorrer de sua existência<sup>92</sup>, permanece aberto às significações ou indecifralidades colhidos pelo olhar/escuta do leitor.

Vendo o conjunto seguinte (pranchas 40 e 41), também concebido em página geminada, – “Kahlo sentia-se atraída pela ideia do híbrido...” (LOWE, 1996, p. 224) – a cabeça central tem o formato de um touro cujos perfis voltam-se para os dois lados da página, conforme as pranchas anteriores. A cabeça está posicionada sobre um corpo feminino e, do lado direito, vê-se outra cabeça desenhada com traços delicados, apesar da mancha de tinta verde escuro que lhe cobre a região do olho. Esse rosto apresenta certa androginia, mas um seio rijo delineado logo abaixo do pescoço sinaliza tratar-se de uma mulher. Uma perna complementada pelo pé desce do contorno da face, logo abaixo de um círculo rosa espreado em luz à maneira de um ouvido aberto. O corpo feminino, encimado pela cabeça de touro, a exemplo do desenho anterior (pranchas 38 e 39), divide a página ao meio de maneira que fiquem de cada lado um braço, uma perna e um seio.

---

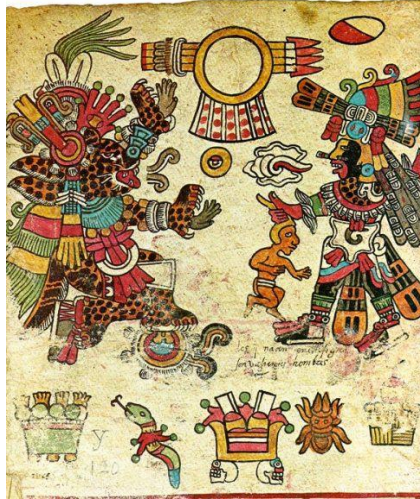
<sup>92</sup>Referência às páginas arrancadas, integradoras do silêncio desejado pela autora ou a ela imposto.

Essa fragmentação insistente configura-se de modo trágico na página da direita onde se vê uma mulher meio recostada sobre o alto de uma pilastra arredondada, com a cabeça voltada para o lado esquerdo, de olho muito aberto, olhando para o braço que se desagrega e cai do corpo, na altura do cotovelo. Outra mão solta e um olho também solto vão caindo junto com os pedaços desagregados. Uma cabeça feminina, de longos cabelos, desce vertiginosamente em direção ao solo, levando em seu impulso apenas um pé, arrancado da perna. A perna e o braço direitos permanecem ligados ao corpo e sobre o desenho, a legenda: “yo soy la *DESINTEGRACIÓN*...”<sup>93</sup> a metade da cabeça do touro, desse lado, olha a cena com um sorriso sarcástico e cruel. A sequência de pranchas traz à nossa lembrança a já discutida imagem proposta por Barthes (1977, p. 50-51) sobre o conceito de analogia e a tentativa inútil que fazem os artistas para dela escapar: pela “cópia” ou pela “anamorfose”. É inútil, porque segundo o próprio Barthes (1977), não se pode resistir ao imaginário. Assim, entendemos que, de alguma forma, Frida Kahlo procura expressar seu sentimento de impotência diante da humana fragilidade a que todos os seres estão sujeitos. A representação distorcida, vista por ela à distância de seu próprio sofrimento - em Barthes (1977) o touro enxerga tudo em vermelho -, talvez se configure no sorriso debochado do touro, mostrando o engano de qualquer apreensão proporcional da sua dor, ou do seu júbilo. A aderência da dor e do júbilo de qualquer pessoa é inapreensível, pois não há pacto possível com o imaginário, embora uma das evidências da condição híbrida da poética de Kahlo seja perceptível no seu diário exatamente nos laços travados com as tradições e inovações no campo da estética.

No caso dessas pranchas, pela composição dos elementos diversos ali reunidos – linguagens, touro, mulher, corpos desmembrados, palavras e manchas – forma-se um terceiro elemento miscigenado que retém, em menor ou maior intensidade, as características dos demais, são construídas imagens que se interligam não só à existência da autora, como atingem, ainda, para lá de qualquer tempo, lugar e pessoas, os diversos campos da vida humana. Talvez a intenção da artista ao “hibridizar” os seus textos – pictórico e verbal –, para além da procura de poesia, fosse exatamente a projeção político-filosófica de sua voz. Neste caso, a voz da artista seria o terceiro elemento a fertilizar nossa sensibilidade e a nos oferecer desdobramentos infinitos de apreensão de seus enigmas, dependendo da perspectiva em que estivermos colocados.

---

<sup>93</sup>Eu sou a desintegração...



Código Borbonicus (código asteca pré-hispânico)

Fonte: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borbonicus/img\\_page15.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borbonicus/img_page15.html)

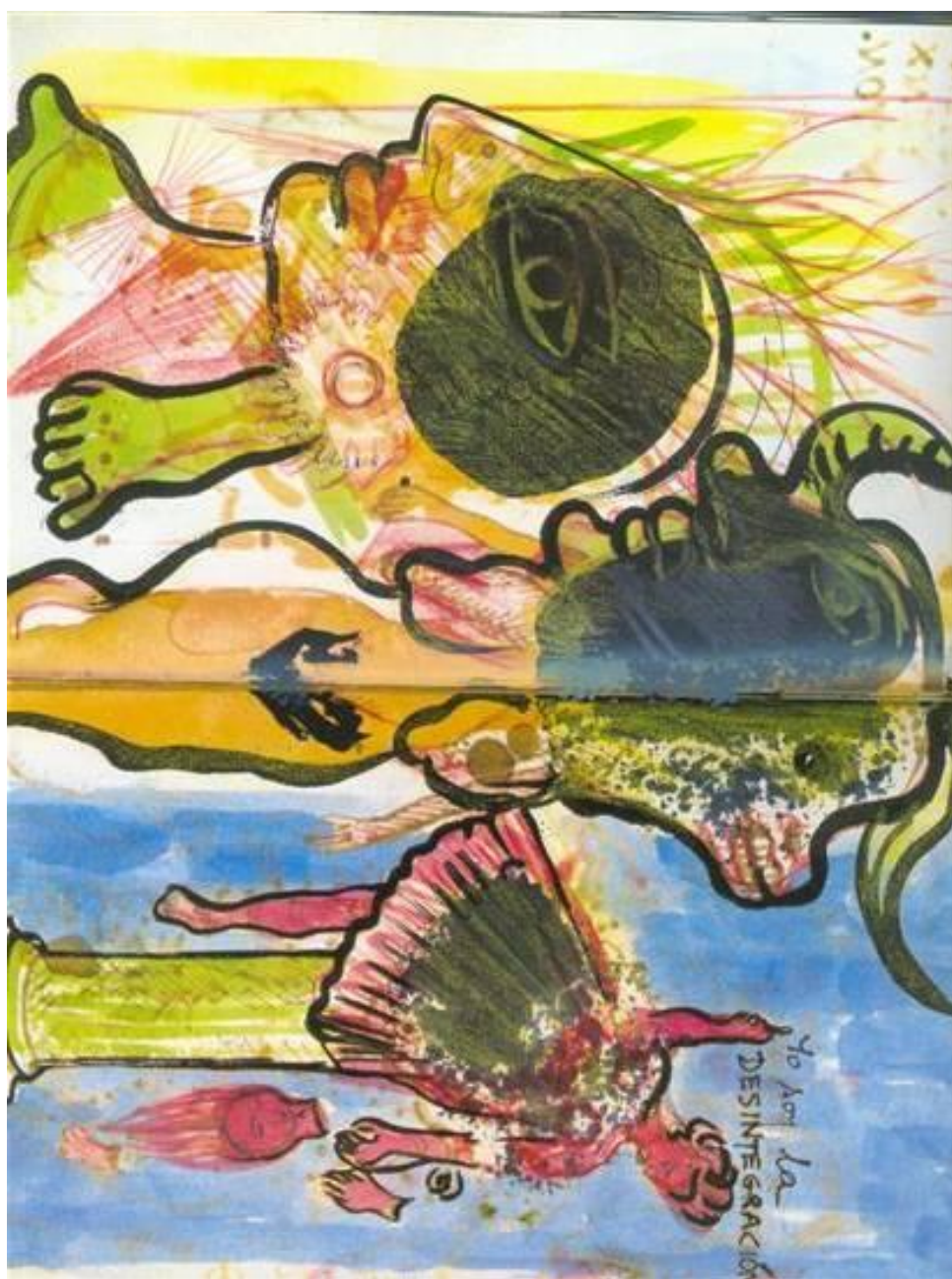


Pranchas 38 e 39 de *O diário de Frida Kahlo*



*Dinamismo de um cão na coleira* (1912) - Giacomo Balla

Fonte: [http://tizianadelellis.blogspot.com.br/2013\\_06\\_01\\_archive.html](http://tizianadelellis.blogspot.com.br/2013_06_01_archive.html)



Pranchas 40 e 41 de *O diário de Frida Kahlo*

## 4.2 PERFORMANCE

No tema que denominamos “performance”, é a voz da própria artista que nos confidencia, em um tom bastante particular, a sua concepção de unidade e totalidade por meio dessa “forma híbrida”. Para Frida Kahlo,

*Nadie es más que um/ **funcionamento** – o parte de/ una **función total**. La vida/ pasa, e dá caminos, que no se recorren vanamente./ Pero nadie puede detenerse/ ‘libremente’ a jugar en/ el sendero, por que retrasa/ o transtorna el viaje/ atómico y general. De/ allí viene el descontento, de allí la desesperanza/ y la tristeza. Todos qui/ sieramos ser la soma/ y no el elemento número./ Los câmbios y la/ lucha nos desconciertan, nos aterran por constan/ tes y por ciertos, bus/ camos la Calma/ y la ‘paz’ porque/ nos anticipamos a/ la muerte que morimos/ cada segundo. Los opuestos se unen y nada/ nuevo ni arritmico/ descubrimos. Nos/ guarecemos, nos alâmos./ em lo irracional, en/ lo mágico, en lo/ armonial, por miedo/ a la extraordinária/ belleza de lo cierto,// de lo material y/ dialético, de lo sano e fuerte –/ nos gusta ser enfer/mos para protejernos./ Alguém – algo – nos/ protege siempre de la verdade – nuestra/ própria ignorancia/ y nuestro miedo./ Miedo a todo – miedo/ a saber que no somos/ outra cosa que/ vectores dirección/ construcción y destrucción/ para ser vivos, y/ sentir la angustia de/ esperar al minuto/ siguiente y partici-/ par em la corriente/ compleja de no/ saber que nos di-/ rijimos a nosotros/ mismos, a través de/ millones de seres –/ piedras – de seres aves –/ de seres astros – de/ de seres microbios – de/ seres fuentes a// nosotros mismos –/ variedad del uno/ incapacidad de esca-/par al dos – al tres –/ al etc de siempre –/ para regresar al uno./ Pero no a la soma/ (llamada a veces dios –/ a veces libertad a veces/ amor – no – somos/ ódio – amor – madre –/ hijo – planta – tierra –/ luz – rayo – etc – de/ siempre – mundo dador/ de mundos – universos/ y células universos/ Ya.! (Negrito nosso, grifo da autora). (Pranchas 87, 88, 89, 90,91)<sup>94</sup>*

<sup>94</sup>Ninguém é mais do que/ uma função – ou parte de uma/ performance total, em constante movimento. A vida/ passa e abre caminhos,/ que não são percorridos em vão./ E ninguém pode parar/ “livremente” para representar/ à beira do caminho, pois isso/ atrasaria e transtornaria a viagem/ dos átomos e a viagem do todo. Daí o/ descontentamento, daí o desespero/ e a tristeza. Todos nós/ gostaríamos de ser a soma/ e não um dos elementos numéricos./ As mudanças e a/ luta nos deixam atônitos,/ aterrizados pelo fato// de serem cons-// tantes e reais, buscamos/ a calma/ e a “paz” porque/ assim antecipamos a morte que/ morremos a cada segundo./ Os contrários se unem e não/ descobrimos nada de/ novo nem arritmico./ Voamos para buscar refúgio/ na irracionalidade,/ no mágico, no/ anormal, por medo/ da extraordinária/ beleza do certo// do material e/ dialético, do/ saudável e do forte –/ gostamos de estar doentes/ porque assim ficamos protegidos./ Alguém – algo – sempre – nos/ protege da verdade – Nossa/ própria ignorância/ e nosso medo./ Medo de tudo – medo/ de saber que não somos/ nada além de/ vetores direção/ construção e destruição,/ para estar vivos, e// sentir a angústia de/ esperar o minuto seguinte/ e participar da complexa/ corrente (de obrigações) sem/ saber que nos dirigimos/ a nós mesmos, através/ de milhões de seres-pedras/ de seres-aves/ de seres-astros/ de seres-micróbios/ de seres-fontes em direção// de nós mesmos/ – variedades do uno/ incapacidad de escapar/ ao dois – ao três –/ ao etc. para sempre/ – para regresar ao uno./ Mas não à soma/ (que às vezes é chamada de Deus –/ às vezes de liberdade/ às vezes de

Dada a originalidade e abrangência desse pensamento, ou melhor, dessa constatação tão abrangente e ao mesmo tempo tão particular, cabe-nos procurar entender o sentido implícito desse termo *función*. Optamos por interpretá-lo literalmente como “função” porque, tanto em português, quanto em espanhol, a palavra carrega o sentido de espetáculo, apresentação, exibição ou, em espanhol: “espectáculo”, “*diversión*”, “*fiesta*”. Isso nos deu meio de entender a tradução realizada por Mário Pontes em *O diário de Frida Kahlo*, que propõe “funcionamento” como “performance”. A equiparação de Pontes indica um sentido possível às anotações de Kahlo, reveladoras de uma compreensão de mundo e de si mesma que sintetiza macro e micro cosmos, rompendo as barreiras entre o indivíduo e o universo ao seu redor. Cabe indagar, também, o que poderia ser “performance” nos idos de 1940 e o que se pode apreender da palavra, hoje, com todas as transformações sofridas desde então.

Atualmente, o termo “performance” tem-se tornado muito popular, mas apreendê-lo não nos parece assim tão simples. Como assimila uma forte carga de significados incluindo diferentes modos de atividades, as quais transitam pelas artes, literatura, antropologia, psicologia e ciências sociais, torna-se difícil sua conceituação, segundo alguns estudiosos.

Carlson (2010, p. 15), pesquisador no campo dos estudos de teatro e, também, de literatura comparada, aponta dois conceitos diferentes de performance, “um envolvendo a exibição de habilidades, e outro também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente”. Para ele, existe, ainda, um “terceiro conjunto de usos do termo”: aplica-se quando se fala em termos de *desempenho* sexual, linguístico ou escolar, apesar de, nesses casos, a ênfase não estar na “exibição de habilidades (embora isso possa estar presente) ou na execução de um determinado modelo de comportamento, mas no sucesso da atividade, tendo em vista algum padrão de realização que não precisa estar articulado com precisão” (p. 15). Nessa terceira possibilidade, a responsabilidade de julgar o sucesso da ação, ou confirmar se é uma performance, não cabe ao “performer”, mas ao observador.

A respeito desse terceiro conjunto, um dado importante que nos interessa assinalar no panorama da visão conceitual de Carlson é o fato de que ele descaracteriza a ação da “performance” ou “arte performática” como fenômeno de habilidade extraordinária – virtuosística – na questão desempenho. Essa seria uma “orientação mais tradicional”, levando-se em conta que a visão inicial a respeito da expressão arte performática considerava que todo teatro estaria envolvido com performance. Entretanto, na cena cultural moderna, importa mais “o sentido de uma ação executada para alguém” (CARLSON, 2010, p. 17, grifo do autor). Por isso, Carlson a considera uma “ação que se envolve na dublagem específica que vem com a consciência e com o ‘outro’ invisível, uma ação que não é a performance, mas que luta em vão para incorporá-la” (CARLSON, 2010, p. 17). Segundo ele,

a arte performática moderna, em geral, não tem se preocupado prioritariamente com essa dinâmica. Seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência (CARLSON, 2010, p. 17).

Contemporaneamente, o modo novo de pensar a performance como fenômeno concentra-se na etnografia e/ou antropologia, mas, “igualmente importante para a teoria da performance moderna tem sido considerá-la sob uma perspectiva social ou psicológica” (CARLSON, 2010, p. 44). Em sua proposta de apresentar um mapeamento dos variados conceitos existentes a respeito do assunto, Carlson ressalta a tentativa de articulação desenvolvida pelo etnolinguista Richard Bauman, no verbete “performance” da *International Encyclopedia of Communications*<sup>95</sup>, considerando-a “altamente sugestiva”, expressão esta que entendemos como satisfatória:

De acordo com Bauman, toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor da escola, o cientista – mas a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. Um atleta, por exemplo, pode estar consciente de sua performance, comparando-a a um modelo mental. Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance

---

<sup>95</sup> *Enciclopédia Internacional de Comunicações* (trad. do autor), p.16



mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self* (CARLSON, 2010, p.16).

Outro estudioso do assunto, o medievalista Paul Zumthor (2000), pesquisador na área dos estudos literários, antes de “arriscar o seu reemprego”, apresenta uma gênese da palavra “performance”. Historicamente, ele trata a formação da palavra como francesa, mas diz que ela vem do inglês “e, nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Bem Amos, Dundee, Lomax e outros” (ZUMTHOR, 2000, p. 29). Zumthor indica a prática como a característica mais acentuada da palavra, acrescentando que, para esses autores, “cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a performance é sempre constitutiva da forma” (ZUMTHOR, 2000, p. 30). Por isso, “Se um fato em performance é, por motivos práticos, transmitido como objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segunda, a forma se quebra” (p. 30). Quanto a esse entendimento, Zumthor (2000, p. 29), citando uma experiência perceptiva de sua juventude, nega a existência da forma “regida pela regra” na performance, que permite a decomposição e análise do objeto. Ele argumenta que o trabalho pedagógico aponta a forma, mas no vivido, performance “é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (ZUMTHOR, 2000, p. 29).

Em contrapartida a essa noção de performance apenas como intenção científica que engessaria a forma, ele acrescenta a procura do prazer como elemento essencial ao jogo do texto (ZUMTHOR, 2005, p. 44-45), associando-o à noção de poético, este, por sua vez, entendido como jogo lúdico que valoriza o prazer, o gozo. Em sua proposta de estudo, reafirma o uso do sentido anglo-saxão da palavra que tende a entendê-la como “espécie de teatralidade” (ZUMTHOR, 2000, p. 21). Contudo, busca ampliar essa ideia, promovendo o cruzamento da leitura e da performance, ao tomar a percepção poética como um dos integrantes do método de análise. Assim, ele rejeita falar de maneira neutra da “recepção do texto poético” (ZUMTHOR, 2000, p. 25). Pelo contrário, também inclui o “corpo” de quem recebe esse texto como fator fundamental e concreto no julgamento de “um texto percebido (e recebido) como poético (literário)”:

Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de ‘poética’, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza (ZUMTHOR, 2000, p. 35).

O privilégio dado ao corpo de quem lê para reconhecimento da qualidade poética do texto e, conseqüentemente – acreditamos – para reconhecimento da plurivocidade de suas múltiplas facetas performáticas, alimenta nossa perspectiva de julgar como encenação de *performer* aquilo que se observa/experimenta na linguagem híbrida de Frida Kahlo. É certo que, se levarmos em consideração certas características de transmissão tais como a presença corporal envolvendo gesticulação, a voz viva do atuante e a escuta de uma plateia coletiva, tropeçaremos na negação da performance, conforme apontam os especialistas e dentre eles, no Brasil, Renato Cohen (2013, p. 28), cuja primeira definição é imperativa ao afirmar que:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.

Contudo, se o conceito imprime certa rigidez ao acontecimento, a espetacularização admite muitas experimentações destemidas e contraditórias como os experimentos das vanguardas – principalmente do Dadaísmo – que romperam com a tradição estabelecida no campo das artes, assumindo a ausência de programas teóricos por meio da radicalidade em seus protestos, desde as primeiras décadas do século XX. Por isso, embora o suporte livro traga uma força de cristalização, porque é imutável e descaracteriza o efeito eventual concernente à performance, entendida como presença física no tempo presente; bem como o sentido estático da leitura individual descrita como neutra, atendo-se simplesmente à “decodificação de um grafismo, tendo em vista a coleta de uma informação”, em alguns casos, segundo Zumthor (2000, p. 24),

a leitura deixa de ser unicamente decodificação e informação. Somam-se a isto e, em casos extremos, em substituição, elementos não informativos, que têm a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal. Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade (literariedade). Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo.

Pode-se notar, pelo exposto, que Zumthor (2000, p. 24) adota como base de partida para sua análise da performance o prazer pessoal do leitor, tomado como “critério principal” de reconhecimento da poeticidade. Ao levar em consideração o leitor, a palavra “leitura”, quase nunca entendida sob o aspecto do poético, assume proporções grandiosas de importância, na medida em que se torna o veículo responsável por trazer à tona a “poeticidade” do texto (ZUMTHOR, 2000, p. 80). Em razão disso, ele se posiciona pelo ponto de vista da antropologia para ratificar o argumento de que “não há literatura em si” uma vez que “nem a ‘literatura’ nem a ‘poesia’ são essências” (ZUMTHOR, 2000, p.17), dependendo, portanto, da prática humana.

Acrescente-se a essa constatação de necessidade do leitor, para reconhecimento do poético (literário), o comentário feito por Zumthor (2000, p. 40) a respeito do trabalho “claro e pertinente” de Josette Féral, publicado na revista *Poétique*, em 1988, cuja “ideia base é a de que o corpo do ator não é o elemento único, nem mesmo o critério absoluto de ‘teatralidade’; o que mais conta é o reconhecimento de um espaço de ficção”. O autor diz extrair desse trabalho “algumas proposições a respeito da distinção entre ‘teatralidade’ e ‘espetacularidade’”, explicando e tomando essas duas situações como aplicáveis “à performance (e para além dela, à leitura)” (ZUMTHOR, 2000, p. 40), a fim de fundamentar para o observador/leitor o reconhecimento do espaço ficcional. Para ele, a “teatralidade” ocorre quando o espaço ficcional “se enquadra de maneira programada” (sabida) e “espetacularidade (quando não o faz)” (ZUMTHOR, 2000, p. 40). Assim, o acontecimento “parece ressaltar do cotidiano” como ficção sabida” (esperado) no caso da teatralidade; e a espetacularização, longe do conhecimento, salta aos olhos de quem vê para além do acontecimento (ZUMTHOR, 2000, p. 40). Neste caso, ao se deslocarem os signos, o espaço poderá ser observado/lido de maneiras novas e diferentes.

Direcionada para outros horizontes, a fala de Maurice Blanchot em *O livro por vir* (2005) sobre o tempo do relato e da narrativa toca, de certa maneira, nessa questão de emergência da poeticidade diante da encenação prevista ou espontânea, proporcionando um cruzamento com o estado de percepção acima comentado por Zumthor (2000) em relação ao reconhecimento do espaço poético. Blanchot (2005, p. 8) diz que

o caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda porvir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. Essa é uma relação muito delicada, sem dúvida uma espécie de extravagância, mas é a lei secreta da narrativa.

Assim como a teatralidade é uma encenação conhecida que o espectador espera reconhecer pela atuação dos atores, podendo ou não despertar a experiência poética, o relato de um acontecimento, por mais excepcional, também não é certeza de surgimento da narrativa, quando dele tomamos conhecimento. Por outro lado, transmutando-se o acontecimento na própria narrativa por “relação muito delicada”, o reconhecimento dela como experiência estética dá-se toda vez que o acontecimento “acontece”, isto é, a cada vez que a narrativa for realizada pela leitura, constituindo-se o reconhecimento, desse modo, numa “lei secreta da narrativa”, que poderíamos, talvez, seguindo a definição de Paul Zumthor (2000, p. 20), chamar de performance infinita, enquanto houver “uma percepção sensorial – um engajamento do corpo” de leitores. Entendendo como performance, não uma forma “fixa, nem estável”, mas “uma forma-força, um dinamismo formalizado” (ZUMTHOR, 2000, p. 29). Trata-se, portanto, de uma forma marcada pela prática:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa,

obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo tempo, eu o acharei um outro (ZUMTHOR, 2000, p. 53-54).

Retomando o texto específico de Frida Kahlo, no qual entendemos verificar-se o caráter performático de sua vida, percebemos que não só a artista engaja as atividades que exerce em diversos conjuntos de sua existência – família, cidadania, nacionalismo, identidade, produção artística –, como os concebe transmissores diretos de uma “poética” em que o “corpo” é o principal elemento. Desse modo, assim como o dela, o corpo de quem vê, lê, pode escutar os matizes de seus inúmeros sotaques, pode sentir a poesia que emana de seus textos, pode travar um diálogo de troca poética, sem dominante ou dominado, apenas de percepção sensorial. Se a artista “fala” por inteiro com o corpo, é natural que seja recepcionada também pela sensibilidade do corpo e da percepção poética.

Portanto, saber como se pensava, ou se pensa, a prática da performance torna-se assunto secundário, valendo apenas como reforço argumentativo. O que nos interessa, mais que tudo, é registrar os inúmeros “encontros luminosos” que tivemos durante a leitura de *O diário de Frida Kahlo* e a elaboração desta pesquisa; refletir sobre a facilidade com que o riso aflorou em nosso corpo, tão somente pela energia e provocações transmitidas pela leitura e observação de sua multifacetada poética híbrida. Obsevar, em algumas passagens, como as lágrimas derramadas ou um mal estar inexplicável ocorreram feito sintomas da forte carga emocional causada pelo lido. Nos mais diversos momentos, de dança, alegria ou dor, a presença do corpo da artista e a percepção de seu desejo de partilhar essa poética incomum até aos derradeiros suspiros. De nosso lado, apesar da consciência da impossibilidade dessa partilha, por ser intransferível, porque individual e inapreensível, vivenciamos ao mesmo tempo a emoção invadindo o corpo, numa sucessão de ritmos afirmando a “desrazão”: “*Yo no quisiera abrigar/ ni la menor esperanza,/ todo se mueve al compás/ de lo que encierra la panza*” (prancha 14)<sup>96</sup>.

Diante disso, reconhecemos que, pelo jogo do texto e das cores, através da expressão poética, Frida Kahlo nos presentifica a sua performance no seu diário,

---

<sup>96</sup> "Não gostaria de dar abrigo/ nem à menor esperança,/ tudo se move conforme o ritmo/ do que está dentro da pança"

favorecendo o “encontro luminoso” que nos faz também presentes na cena, não por saber, mas por de certa forma saborear, viver, sentindo, pela escuta poética o silêncio ritmado da artista, olhando seus desenhos e escutando sua voz que emerge desse mesmo silêncio/abismo e desafia, até mesmo a morte.

*Ramas, mares, amargamente entraron en los ojos idos. Osas mayores.  
Voz... callada. Vida. Flor:  
2 Mayo. 4 Mayo. 7 Mayo.  
[...] Tibia y blanca es su voz.  
Se quedó sin llegar nunca.  
Me voy.<sup>97</sup> (prancha 7)*

---

<sup>97</sup> Ramos, mares, amargamente entraram em olhos idos. Ursas maiores. Voz... calada. Vida. Flor.  
2 de maio, 4 de maio, 7 de maio.  
[...] tibia e branca é a sua voz./ Ficou sem nunca chegar./ Estou indo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dois planos apresentam-se, nitidamente, neste momento de encerramento: o passado e o presente. Do lado de lá, os segredos guardados como preciosos tesouros esquecidos numa ilha perdida, em meio ao oceano. Do lado de cá, o enigma da vida que se abre em livro, preservando a memória dos passos, cujo mapa procuramos decifrar no intuito de encontrar a riqueza pressentida. Buscamos sustentação para a hipótese de que a artista Frida Kahlo usou a performance como instrumento de criação artística na encenação de si e de sua obra, apoiada em diversos suportes, dos quais destacamos a folha de papel e a tela em branco. Tarefa difícil, uma vez que performance é presença e só dispomos de nosso próprio corpo e de nossa sensibilidade para testemunhar sua poética.

Einstein disse, em algum momento, que o aspecto fundamental da pesquisa é a intuição. Pode-se afirmar que este trabalho foi movido por ela, a intuição, desde o primeiro instante em que tomamos conhecimento da existência de Frida Kahlo, zapeando endereços na internet para encontrar a obra de um artista plástico que pudéssemos trabalhar, atendendo demanda para um Congresso internacional, na área de história, acolhendo convite para participar de uma mesa sobre *O riso e a morte na produção artística e literária latino-americana*. Foi assim, nos idos de 2008, que começou o fascínio pela obra da autora.

A história de Frida Kahlo foi marcada pela tragédia e pela dor ao longo de sua vida. Entretanto, apesar de todos os maus acontecimentos, nada conseguiu destruir nela a capacidade de se deixar capturar pelo mundo em seu entorno, e devolver a esse mesmo mundo a intensidade de sua visão capturada que, por sua vez, captura os olhares de quem dela quer se aproximar, formando uma corrente de interesses, curiosidades, experimentações e afetos por vastas camadas de tempo.

Afetado pela visualidade forte que a obra pública apresenta, coube ao nosso olhar um dos elos dessa corrente de interesses. Nosso corpo, com os sentidos à flor da pele, voltou-se para ver, ouvir, procurar entender a saborosa construção híbrida e performática da produção artística dessa artista latino-americana, pintora mexicana nascida na primeira década do século XX, vinculada ao pensamento de esquerda e marcada pela rebeldia, experimentação e liberdade. O objeto escolhido para investigação foi a edição póstuma do relato feito pela artista, nos dez últimos anos de sua vida (1944-1954), intitulada *O diário de Frida Kahlo*, um autorretrato íntimo (1996). Porém, diante desses discursos que são a escrita íntima do diário e os autorretratos, como nos posicionarmos? Quais possibilidades de trajetos de leitura seguir? Seria possível estabelecer significado apenas pela leitura do livro? Pode-se atribuir significação ao domínio da imagem? Imagem constitui uma linguagem? Quais princípios poderiam regular a nossa pesquisa?

Mesmo delimitando a pesquisa, o campo para exploração, na obra da artista, por ser muito amplo, levou-nos a subdividir em diálogos teóricos, leituras, memória e poética as temáticas que compõem os capítulos do texto. A intenção que atravessou todo o nosso percurso de estudo foi buscar elementos que nos mostrassem uma estetização do texto, para além das questões biográficas. Um texto que, pelo nosso ponto de vista, se conforma em performance e se transfigura em espetáculo até os dias de hoje, sempre desdobrando-se a cada leitura que fazemos de sua obra pública ou privada.

Acompanhar o texto escrito e pictórico de Frida Kahlo, seguir seus mistérios dolorosos e gozosos nos moldes de certa epifania ritualística, mostrou-nos, no plano do imediato, a forma da cena transfigurando-se em espetáculo e oferecendo um estado de completude, de extasiamento, de alegria indizível que, embora momentâneo, nos fez reconhecer a performance realizada pela artista como acontecimento a se perenizar na memória.

Para tratar o hibridismo da autora, que se mostra claramente multidisciplinar, multicultural, foi necessária a consciência da pluralidade de métodos e instrumentos de análise que o objeto requeria. Se, por um lado, isso dificultou o estudo devido à exigência de percepção de variados campos do conhecimento, por outro, facilitou o



entendimento porque se pôde escolher com liberdade o caminho a seguir, sem deixar de lado a convicção de que os atributos do olhar e da escrita pulsam em lugares comuns de investigação, entre eles a história, filosofia, artes plásticas, semiologia, antropologia, dentre tantos outros campos do conhecimento, levando o pesquisador a agir com inteira liberdade de escolhas. Por isso, acreditamos que o estudo revela não só a sempre constante atualização da obra de Frida Kahlo, como aponta para outras possibilidades de leitura: da política à religião, chegando à performance, que é o nosso enfoque.

Pela memória dos sentidos foi possível reter, mesmo que em nebulosos instantâneos, a performática encenação de suas telas, de seus desenhos e de seus textos. Esta não é uma performance que possa ser reconhecida por uma fórmula prévia, mas por sua manifestação específica em dado instante em que se apreende a força poética trazendo, por sua vez, a presença de elementos constitutivos do espetáculo: voz, escuta, corpo, movimento e contexto. Nesse sentido, recordamos a descrição, “espetacular” à nossa percepção, de Carlos Fuentes à entrada da artista no Palácio das Belas-Artes, ouvindo-a, vendo-a e dando-nos a perceber o extraordinário poder atávico de sua aparição, investida de muitos fatores discutidos nos capítulos deste trabalho, tais como a noção de “puesta em abismo” proposta por Maria de La Luz Hurtado e Alfonso De Toro para definir a linguagem desafiante de Frida Kahlo, construída por “encaixes”, em toda a sua obra e, quiçá, até mesmo no plano empírico, de tal modo arte e pessoa se confundem.

O aparato teórico a respeito da *escrita de si* integra o primeiro capítulo e, nele, dialogam Michel Foucault (1983), Leonor Arfuch (2010), Philippe Lejeune (2008), Alessandra Pelizzaro (2011), todos voltados para a funcionalidade da escrita como construção de si por si. Foucault cunhou o termo escrita de si, que se tornou referência indispensável para compreender e caracterizar a temática do “eu” presente nos textos em que o sujeito em primeira pessoa identifica-se com o autor empírico, biográfico. Arfuch mapeou o espaço biográfico. No caso do diário, ela pontua a circunstância histórica num espaço de interioridade com fins civilizatórios, datando esse aparecimento no século XVII, com o advento do Absolutismo.

Philippe Lejeune propõe a existência do gênero autobiográfico mas, quanto ao diário, a princípio excluía-o definitivamente da autobiografia, considerando-o apenas

uma prática acidental, que não se encaixava em todas as categorias que havia proposto. Depois, passou a se interessar pelo formato “verdadeiro” do diário, isto é, para ele aqueles escritos em cadernos, constatando ser essa uma prática de massa na Europa, muito maior do que a autobiografia e, então, passou a estudá-lo de forma menos normativa, segundo suas próprias palavras: “Num primeiro momento, estudei o diário... sem ler diários! Depois, li diários... sem ler livros!” (LEJEUNE, 2008, p.84).

Alessandra Pelizzaro (2011) divide a escrita diarística em duas esferas: pública e privada, condicionando o conceito de “íntimo” a esta última. Apoiada em Manuel Hierro, ela explica o conceito de intimidade como “*reflexion*”, desdobramento sobre os próprios sentimentos e consciência, num processo autonarrativo e autointerpretativo.

No momento seguinte da pesquisa, trabalhamos com três autores profundamente envolvidos com a escrita diarística: Roland Barthes (1977), Maurice Blanchot (2005) e Alfonso De Toro (2013). O primeiro escreveu *Roland Barthes por Roland Barthes*, livro em que ficcionaliza declaradamente o narrador do texto, Roland Barthes em maiúsculas. O nome em minúsculas indica o escritor que, ao escrever, torna-se identidade menos relevante, referindo-se não só ao jogo da escritura, como, também, de certa forma trapaceando o jogo do contrato que Lejeune havia pensado como condição certa para reconhecimento do gênero autobiográfico.

O segundo autor, Maurice Blanchot, praticou leituras diarísticas de vários artistas – escritores e pintores, condensando suas considerações em muitas obras. Apesar de não permanecermos totalmente fiéis ao entendimento desse autor, pelo menos no que diz respeito às ideias pertinentes aos conceitos de sinceridade e de obediência ao calendário em relação ao diário, encontramos em seus textos muitos momentos de fruição.

Alfonso De Toro (2013, p. 42) é o estudioso que integra um grupo de pesquisa voltado para o discurso midiático da atualidade dos temas transversais. A sua defesa de que as artes em geral “têm a capacidade de evocar e antecipar novas mídias, de criá-las e explorá-las em seu contexto inicial”, insere nomes como Flaubert, Proust, Borges, Faulkner dentre outros escritores e, no meio desses, ele também analisa o diário de Frida Kahlo. Portanto, sob a perspectiva da transmedialidade, ele mostra como a artista cria “um novo conceito de gênero”, ao atravessar escrito e pintura de tal modo que

parece mudar suas funções e estatutos. Para esse autor, a escrita e a pintura da artista são organizadas de acordo com seu poder gestual e visual, bem como com sua capacidade performática de representar.

Pensar o segundo capítulo como resultado das inúmeras leituras que fizemos do livro, assim como sobre ele e sua autora foi o caminho encontrado para mostrar os incalculáveis trabalhos desenvolvidos nos diversos âmbitos da Academia. Essa amostragem também serviu para confirmar a extensão da arte de Frida Kahlo para além de fronteiras e/ou de culturas. Esses trabalhos contribuíram para mostrar não só a importância, como a complexidade que envolve a trajetória da artista. Cada um deles trouxe, pelo menos, um ponto de reflexão ou esclarecimento à nossa pesquisa, mas dentre todos, ressalte-se num primeiro momento a noção de *puesta en abismo*, ou *miseen abyme*, levantada por Maria de La Luz Hurtado (2002) para enfatizar o conjunto textual – pintura e escrita – não só do diário de Frida Kahlo, mas de todo o seu processo de significação. Mais tarde, tomando um breve contato com o texto de Alfonso De Toro (2013), verificamos a confluência dessa noção aos objetivos que havíamos proposto e, até, atualizados numa perspectiva pós-moderna.

O terceiro capítulo foi todo centrado na pessoa e obra de Frida Kahlo, detendo-se na análise d'*O diário*. O fio condutor desse centramento é o conceito de memória entendido sob duas acepções: psicanalítica e histórica. A acepção psicanalítica é freudiana e liga a memória ao inconsciente em constante movimento: memória de traços e de diferenças (rearranjo e retranscrição) que se reordena segundo as novas circunstâncias, nunca é a mesma.

Nosso objetivo, ao condensar as acepções psicanalítica e histórica da memória, foi mostrar como, na escrita diarística de Kahlo, aquilo que entendemos como documento de uma memória individual tornou-se indissociável do que venha a ser memória coletiva. A apreensão dos fatos e eventos que marcaram o período histórico vivido pela autora confirma que ela os reelabora e reorganiza por meio de um traçado pessoal, apaixonado e apaixonante. Consequentemente, nossa intenção é perceber, pela análise, de que modo tais memórias manifestam-se, captando nesse processo de fusão a sua verdadeira hibridização, fruto de uma visão de mundo expressada por original poética pessoal. Talvez, por isso, caiba-nos deixar no ar a pergunta de Merleau-Ponty

(1980, primeira orelha), filósofo da fenomenologia da percepção que se manteve perto da experiência sem limitá-la exclusivamente ao empírico, mas estendendo-a – cada experiência – à “cifra ontológica com que está marcada interiormente”:

Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque despertam um eco em nosso corpo, porque este lhes faz acolhida. Este equivalente interno, esta fórmula carnal da sua presença que as coisas suscitam em mim por que não haveriam de, por seu turno, suscitar um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontrará os motivos que sustentam a sua inspeção do mundo?

Em continuidade a esse questionamento, “se a performance existe fora da duração”, conforme sugere Zunthor (2000, p. 50, p. 79), a memória pode ser entendida, no caso do corpus que foi analisado nesse terceiro capítulo, como

Uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo de sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo.

Desse modo, o quarto e último capítulo trata da poética que percebemos no objeto de estudo: *O diário de Frida Kahlo*, e do movimento performático que pudemos assimilar, apoiados, especialmente, no texto de Paul Zunthor (2000), que nos facilitou o entendimento da vibração textual pictórica e escrita da artista, integrando-se em nós mesmos, abrindo-se em intervalos que procuramos momentaneamente preencher com a nossa percepção sensorial e retornar indefinidamente a fim de escutar/sentir a potência dessa voz e desse encontro que se revela em performance, porque, como diz a artista,

Morna e branca é sua voz./Ficou sem nunca chegar.

Para reforçar mais, ainda, os motivos que sustentaram nosso olhar no mundo da autora, deixamos aberto o diálogo e o encontro, pela reflexão de Octavio Paz (1982, p. 27):

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

Portanto, no entrelaçamento entre acontecimento, relato e narrativa desponta a performance e, nesse caso, podemos constatar que a artista não se apaga completamente devido ao lugar de atração que exerce a narrativa em relação ao relato, como queria Blanchot. Pelo contrário, parece-nos – ao perceber a ressonância poética de seus textos diarísticos e de suas telas pintadas – que é justamente nesses lugares que ela desponta como performer, direta ou indiretamente, pelos acontecimentos que aborda, mostrando as fraturas de sua vida contextualizadas num tempo distante de nós e, mesmo assim, promovendo o encontro luminoso com o leitor que se aproximar de seu legado. A proposta do pintor renascentista Hieronymus Bosch (1977), de acordo com seus comentaristas, requeria – para ser absorvida – que o homem modificasse o centro de suas preocupações, pela simples razão que ele não pintava a aparência do homem, tentava pintá-lo por dentro. Frida Kahlo, sua admiradora confessa, realiza esse feito e ao se personalizar, “pinta-se” e se “diz”, por dentro.

Escutar o texto pictórico e escrito dessa pequena mulher, que neles gesta – calada – a performance de sua vida, tão grandiosa em suas ideias e em sua arte, não foi tarefa simples. Em muitos momentos faltou alcance para lidar com tintas, telas e declarações. Então, lançamos mão dos sentidos e da intuição para escutar seu silêncio. Entendemos o silêncio como o vão – morte, real – o interstício que se dá com o cruzamento dos outros três elementos: o encenado, o visto e o escrito. À semelhança de um jogo de caça-palavras, o silêncio foi a letra solta, o resto que sobrou das unidades descobertas. Quando não há trapaça no jogo, torna-se mais fácil decifrar o enigma proposto. Com o jogo do texto, a diferença está em que é preciso sondar o enigma com a própria experiência para ouvir o que diz. Desse modo, encontramos-nos com nossa própria realidade, sabedores *a priori* da ilusão vertiginosa a que estamos submetidos e, no entanto, marcados indelevelmente pela sondagem do olhar implacável da pintora, tornado máscara em seus quadros, bem como pelos “ais”, proferidos ou não, de sua aflição e desespero.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Frida Khalo**, o martírio da beleza. In: Pequenas epifanias. Porto Alegre: Sulina, 1996, p. 174-176
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: mapa do território*. In: \_\_\_\_\_. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. 4ed. São Paulo – Brasília: Hucitec/Edunb, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4ed. São paulo, 1998.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por roland barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. Trad. Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70. 1987 (Col. Signos).
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras escolhidas. Trad. Rubens Rodrigues torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011, v. II.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. Ficções. Trad. Carlos Nejar. 4ed. Porto alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- BOSCH, Hieronymus. **Mestres da pintura**. 1ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- BURRUS, Christina. **Frida Kahlo: pinto a minha realidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- CANCLIN, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa/ Heloisa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000 (Ensaio Latino-americanos, 1).

- CARLSON, Marvin. **Performance**. Uma introdução crítica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CHEVALIER, Jean *et al.* Coordenação Carlos Sussekind. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CHRISTLIEB, La epidemia dolorosa del siglo XXI. (Fibromialgia.) El dolor incomprendido. Mexico, **Nexos**: Sociedad, Ciencia, Literatura, May, 2008, Vol.30(365), p.98(2). Disponível em: <<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&article=>> Acesso em: 14 de junho de 2013.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COUTINHO, Angela. A especificidade da memória em psicanálise. **Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 11, n° 1, p. 59 a 74, jun./2013. Disponível em <<https://www.estudosdalinguagem.org/seer/index.php/estudosdalinguagem/article/download/300/336>>. Acesso em 31 de maio de 2014.
- DA CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2ed. As. Cláudio Mello sobrinho *et. al...* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DREBES, Haidi. **A expressão da espiritualidade em obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da teologia da cultura de Paul Tillich**. 2005. 173 f. Tese (Doutorado em Teologia) - Escola Superior de Teologia.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Nova Reunião**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009, v. 1, 2.
- EL UNIVerso de Frida Kahlo e Diego Rivera, en una exposición en su casa museo. **Elmundo.es**, 05/07/2014. Disponível em: <<http://elmundo.es/elmundo/2007/07/05/cultura/1183604065.html>>. Acesso em: 01/09/2014.
- FARTHING, Stephen (Editor geral). **Tudo sobre arte**. Trad. Paulo Polzonoff Jr. *Et al.* Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si* In: \_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política**. Org. e sel. De Manuel Barros da Mota. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162. (Col. Ditos e Escritos; v.V).
- FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. In: \_\_\_\_\_. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.1, edição original: 1895.
- FUENTES, Carlos. Introdução. In: KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 7-24.
- GIDE, André. **Journal 1889 – 1938**. Paris: Gallimard, 1948.

GOMES, M. M. F. **Um diário como corpo simbólico: uma leitura da obra O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. 2011. 83 f. (Dissertação em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. (École des Hautes Études en Sciences Sociales). **Dicionário de semiótica**. Trad. De Alceu Dias Lima *et alii*. São Paulo: Cultrix, 1989.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins fontes, 2000.

HENRI MATISSE. Coord. e Org. Folha de São Paulo. Trad. Martin Ernesto Russol. SP: Editorial Sol 90, 2007 (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura, v. 8).

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

**HISTÓRIA da Arte**. São Paulo: Salvat/Editora do Brasil, 1978, tomo 9.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HURTADO, Maria De La Luz. Frida Kahlo. Del imaginario al language: um circuito de doble via. **Revista Chilena de Literatura**, México, nº 61, p. 111-144, 2002. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=157071>> Acesso em 14 de junho de 2013.

JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. Autoportrait d'une femme. France: Babel, [1985-1995] 2006.

JUSTINO, Maria José. **Mulheres na arte**. Que diferença isso faz? Pref. Jacques Leenhardt. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2013.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Intr. Carlos Fuentes; comentários Sarah M. Lowe; trad. Mário Pontes. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo (1907-1954): Dor e paixão**. Trad. Sandra Oliveira Lisboa. Alemanha: Taschen, [1994] 2010.

LACAN, Jacques. O Seminário: livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

LAIDLAW, Jill A. **Frida Kahlo**. São Paulo: Ática, 2004.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. **Diego e Frida**. Trad. Vera Lúcia dos Reis. Rio de Janeiro: Record, 2010.



LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. O pacto autobiográfico(bis). O pacto autobiográfico, 25 anos depois*. In: **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Org. de Jovita Mª Gerhein Noronha . Trad. Jovita Mª Gerhein Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.13-14.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* 5ed. Campinas/São Paulo: Unicamp, 2003.

LEVENE, Ricardo. **História das Américas**. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: W. M. Jackson, inc., 1964.

LOWE, Sarah M. **Frida Kahlo**. New York, NY: Universo, 1991 (Série Universo em mulheres artistas).

\_\_\_\_\_. Comentários. In: KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo**: um autorretrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 202-287. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 25-29.

MACDONALD, Fiona. **Astecas**. Trad. Silvio Antunha. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

MASINI, Lara Vinca. **L'arte del novecento**: Dall'Espressionismo al Multimediale 3. Florença: Giunti, 1989.

MASSON, Jeffrey Moussaieff (editor). **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887 – 1904)**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito *Apud*: **Textos escolhidos** (Sel. Marilena de Souza Chauí). Trad. Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).

MIRKIN, D. C. Margaret A. Lindauer, Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo. (Book review). **Aurora, The Journal of the Annual History of Art**. Chicago, 2002, Vol.3, p.131(6) WAPACC Organization. 2002. Disponível em: HighBeam <<http://www.highbeam.com>>. Acesso em 14 Jun. 2013.

MONASTERIO, Paulo Ortiz (Org.). **Frida Kahlo**: suas fotos. Trad. Gênese Andrade e Otácilio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MOURA, Geraldo. **Radicais gregos e latinos do Português**. Vitória: EDUFES, 2007.

NABOKOV, Vladimir. **Fala, Memória**. Trad. de Luiz Carlos Dolabela Chagas. Rio de Janeiro: Saga, s/d.

NARLOCH, C. **Hibridismo**. Disponível em: Publicações Acadêmicas. <http://publicacoesacademicas.blogspot.com.br/2008/04/hibridismo-categorias-em-xeque-as.html> Acesso em 04/09/2014.

NONAKA, Masayo. A influência materna em Frida Kahlo. In: MONASTERIO, Pablo Ortiz (org.). **Frida Kahlo: suas fotos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 25-32.

OLIVEIRA, Jô; GARCEZ, Lucília. **Explicando a arte: uma iniciação para entender e apreciar as artes visuais**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e Post-scriptum**. 2ed. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984 (Testemunhos, v. 3).

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 ( Coleção Logos).

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10ed. 2. Reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **Escritos coligidos**. Trad. Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).

PELLIZZARO, Alessandra. **“Diários” públicos y privados: Juana Manuela Gorriti y Teresa Wilms Montt**. 2011. 189 f. Tesi (Dottorato in Letterature Ispanoamericane)– Università Ca’Foscari Venezia.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. 10ed. Lisboa: Ática, 1978.

PLATÃO. **A República**. (Superv. Edit. Jair Lot Vieira). São Paulo: Edipro, 2000 (série clássicos).

REIS, L. C. **Paratexts to Frida Kahlo's Oeuvre: The Relationship between the Visual and the Textual, the Self and the Other, from the Self-Portraits to the Diary Entries**. Oxford University Press, Forum for Modern Language Studies, Volume 48, Número 1, 11 de janeiro de 2012, p. 99-111 (13). Disponível em: <http://www.ingentaconnect.com/content/oup/formod/2012/00000048/00000001/art00009>. Acesso em 14 de junho de 2013.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus.

SCHUH, C. I. **A prospecção pós moderna na comunicação visual no imaginário de Frida Kahlo**. 2006. 212 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SECRETARIA de relaciones exteriores. México, Brasil. Disponível em: <http://www.sre.gob.mx/>. Acesso em 12 de junho de 2014.

SECCI, Maria Cristina. **Con la imagen en el espejo**: El autorretrato literario de Frida Kahlo. Trad. Maria Eugenia Vázquez Semadeni. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2009.

SIEGA, Paula Regina. O corpo do pensamento: formas do realismo grotesco em Gaviões e passarinhos de Pier Paolo Pasolini. **Revista Alceu**, São Paulo, v.13, nº 25, p. 63 a 76. jul./dez. 2012.

SO Ra Lim. **Da imagem à palavra** : medo e ousadia em Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo. 2005. 415 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SOUZA, A. M. A. de. **Frida Kahlo**: Imagens (auto)biográficas. 2011. 145 f.:il. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

TAPAJÓS, Vicente. **História da América**. 5ed. Rio de Janeiro: 1968.

TEOTIHUACÁN, cidade dos deuses. In: **Os últimos mistérios do mundo**. 1ed. Lisboa: Seleções do Reader's Digest, 1979.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna**. Teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979 (Coleção Debates).

TORO, Alfonso De. Stratégies transmédiales hybrides et transculturelles dans l'oeuvre de Frida Kahlo: Le 'journal intime' de Frida Kahlo: 'écrit-picture'. In: \_\_\_\_\_. **Translatio**: transmedialité, et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinema. Sous la direction de Alfonso De Toro. Paris: L'Harmattan, 2013, p 5-17; 39-81; 129-174.

VIANNA, L. H. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector. **Revista Estudos Feministas** [en línea] 2003, 11 (Enero-Junio). Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38114351005>> Acesso em 14 de junho de 2013.

ZAMORRA, Martha (Comp.). **Cartas apaixonadas de Frida Kahlo**. 4ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira/ Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

**ANEXO**  
**LEITURAS ACADÊMICAS**

<b>AUTOR</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>INSTITUIÇÃO</b>	<b>ANO</b>
HURTADO, M.D.L.L.	Frida Kahlo. Del imaginário al lenguaje: un circuito de doble via	Revista Chilena	2002
MIRKIN, D. C.	Margaret A. Lindauer, Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo.(Book review)	Aurora, The Journal of the Annual History of Art, , 2002, Vol.3, p.131(6)	2002
VIANNA, L. H.	Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector	Revista Estudos Feministas, 2003, Vol.11(1), p.71	2003
PEREZ GAY, R.	Entre las ruinas y el jardín: trazos de la cultura en Mexico, 1978-2002.(hitos culturales recientes )	Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura, Feb, 2003, Vol.25 (302), p.30(19)	2003
GABARA, E.	Facing Brazil: The Problem of Portraiture and a Modernist Sublime	CR: The New Centennial Review, 2004, Vol.4(2), p. 33-76	2004
ACERO, R. M.	Novo ante Novo. Un novíssimo personaje homosexual	Oropesa, Salvador A.Chasqui, May, 2004, Vol.33(1), p.157(2)	

BLANCO, F.	Artes visuales contemporaneas: figuras femeninas para una memoria en obra, Primera parte.	Cyber Humanitatis, Autumn, 2004, Issue 30	2004
Project MUSE if outside the national territory. Sonia Pierre is founding coordinator of MUDHA(El Mov. de Mujeres Dominicano-Haitiana/	Voices from Hispaniola: A Meridians Roundtable with Edwidge Danticat, Loida Maritza Perez, Myriam J. A. Chancy, and Nelly Rosario	Meridians: feminism, race, transnationalism, 2004, Vol.5(1), p. 68-91	2004
NUNEZ, V.	Salir de la fosa comun.(La vieja guardia. Protagonistas del periodismo mexicano)	Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura, Sept, 2005, Vol.27(333), p.96(3)	2005
VALLEJO MURCIA, O.	Publicaciones recientes sobre la literatura colombiana.(Seccion bibliografica)	Estudios sobre las Culturas Contemporaneas, Dec, 2006, Vol.12(24), p.101(18)	2006
HUACUJA, M. G.	Mi vida en el Circuito Interior.(ciudad de Mexico; narrativa	Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura, Jan, 2006, Vol.28(337), p.73(3)	2006
CRISTIAN, R. M.	Culturas de identidad: las imagenes en movimiento de Frida Kahlo	Estudios sobre las Culturas Contemporaneas, Dec, 2006, Vol.12(24), p.101(18)	2006

ESTRADA, O.	Periili, Carmen. Catalogo de angeles mexicanos: Elena Poniatowska	Wntr-Summer, 2006, Vol.35(1-2), p.159(3)	2006
CROSBY, M.	The voyage through pain: conceptualizing illness in Isabel Allende's Paula	Hispanofila, May, 2006, Issue 147, p.83(16)	2006
ESQUINCA, B.	Frida y los pudrideros.(Frida Kahlo 1907-2007, exposicion)	Nexos: Sociedad, Ciencia,Litera-tura, August, 2007, Vol.29 (356), p.92(1)	2007
JUAREZ G, D.	De la A a la Z	Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura, Nov, 2007, Vol.29(359), p.102(3)	2007
BARRIENDOS RODRIGUEZ, J.	El arte global y las politicas de la movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporaneo.(Seccion Abierta)	Revista Liminar, June, 2007, Vol.5(1), p.159(24)	2007
BAHAONA NOVOA, A. ; SANABRIA, C.	Migrantes finiseculares, identidades postnacionales: La frontera de cristal de Carlos Fuentes.	Revista de Filologia y Linguistica de la Universidad de Costa Rica, Jan-June, 2008, Vol.34(1), p.9(27)	2008
FERNANDEZ CHRISTLIEB, F.	La epidemia dolorosa del siglo XXI. (Fibromialgia.) El dolor incomprendido	Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura, May, 2008, Vol.30(365), p.98(2)	2008
RICHARD, N.	Exodos, muerte y travestismo	Nomadias, Oct, 2008, Issue 8, p.155(8)	2008

MIRKIN, D. C.	Women, agriculture, and civilization in Diego Rivera's murals of Chapingo	Aurora, The Journal of the History of Art, Annual, 2008, Vol.9, p.101(15)	2008
CATOIRA, P.	La cultura latinoamericana en la Espana de hoy: el caso cubano	Confluencia: Revista Hispanica de Cultura y Literatura, Spring, 2010, Vol.25(2), p.18(13)	2010
PLIEGO, R.	Vargas Llosa en el laberinto mexicano	Nexos: Sociedad, Ciencia, Literatura, Nov, 2010, Vol.32(395), p.47(2)	2010
OÑATE, A.	French Bankers in Revolutionary Mexico: Exploring the Limits of Informal Empire, 1917–1928	French Colonial History, 2011, Vol.12(1), p. 143-166	2011
ARBOLEDA RIOS, P.	?Ser o estar "queer" en Latinoamerica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas.	Iconos, Jan, 2011, Issue 39, p.111(12)	2011
REIS, L. C.	Paratexts to Frida Kahlo's Oeuvre: The Relationship between the Visual and the Textual, the Self and the Other, from the Self-Portraits to the Diary Entries	Forum for Modern Language Studies, 2012, Vol. 48(1), p. 99-111	2012