

BRÍGIDA DUARTE DE OLIVEIRA MEDEIROS.

Frida Kahlo: uma autoficção?

Brasília.

2016

BRÍGIDA DUARTE DE OLIVEIRA MEDEIROS.

FRIDA KAHLO: UMA AUTOFICÇÃO?

Trabalho de conclusão de curso de Teoria,
Crítica e História da Arte do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.
Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo.

Brasília.

2016

Agradecimentos.

Agradeço à minha amada mãe Graça Aparecida, que me deu total apoio, incentivo e força durante toda vida, e em especial neste período da graduação.

Ao orientador Biagio d'Angelo por me revelar uma nova visão acerca de Frida Kahlo, e pelo suporte e paciência durante a elaboração do presente trabalho.

À banca de avaliação que se disponibilizou a me auxiliar neste momento, e aos demais professores do Instituto de Artes Visuais com os quais tive a oportunidade de conviver e que me levaram a expandir meus conhecimentos e meu olhar crítico não apenas em relação à Arte, mas também em relação à vida. Destaco aqui as professoras que nos acompanham desde o começo: Cecília Mori e Vera Pugliese.

À amiga de todos os tempos, Cássia Paniago que em 2011, ao ficar sabendo da criação do bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte afirmou com convicção que esse era o meu curso.

Aos queridos companheiros que tive a sorte de conhecer graças à Universidade de Brasília, por compartilharem todas as alegrias e dores de estar na primeira turma do curso. Em especial aos amigos Guilherme Moreira e Thalita Caetano por toda a cumplicidade, troca e carinho.

À Frida Kahlo, porque sempre foi e sempre será ela.

*Olha
Será que ela é moça
Será que ela é triste
Será que é o contrário
Será que é pintura
O rosto da atriz
Se ela dança no sétimo céu
Se ela acredita que é outro país
E se ela só decora o seu papel
E se eu pudesse entrar na sua vida*

*Olha
Será que é de louça
Será que é de éter
Será que é loucura
Será que é cenário
A casa da atriz
Se ela mora num arranha-céu
E se as paredes são feitas de giz
E se ela chora num quarto de hotel
E se eu pudesse entrar na sua vida
(Chico Buarque)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. A AUTOFICÇÃO	10
1.1 A evolução da autoficção	11
2. O AUTORRETRATO	14
3. A OBRA DE FRIDA KAHLO	20
3.1 A questão social em sua obra.....	22
3.2 Sua relação com a vida	28
3.3 Leituras sobre Frida Kahlo	31
4. FRIDA KAHLO: UMA AUTOFICÇÃO?	36
4.1 Os autorretratos narrativos	36
4.2 A criação da autoimagem	41
4.3 As duas Fridas	44
CONCLUSÃO	48
REFERÊNCIAS	50

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Albrecht Dürer, <i>Autorretrato</i> , 1500	16
Figura 2: Rembrandt van Rijn, <i>Autorretrato</i> , c. 1655-8	17
Figura 3: Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #13</i> , 1978	18
Figura 4: Frida Kahlo, <i>Autorretrato em vestido de veludo</i> , 1926	21
Figura 5: Frida Kahlo, <i>O tempo voa</i> , 1929	24
Figura 6: Ex-voto mexicano, 1954	25
Figura 7: Frida Kahlo, <i>Autorretrato com o Retrato do Dr. Farill</i> , 1951	27
Figura 8: Frida Kahlo, <i>Moisés</i> , 1945	32
Figura 9: Frida Kahlo, <i>Hospital Henry Ford</i> , 1932	37
Figura 10: Frida Kahlo, <i>A coluna partida</i> , 1944	39
Figura 11: Frida Kahlo, <i>Autorretrato com macaco</i> , 1940	42
Figura 12: Frida Kahlo, <i>As Duas Fridas</i> , 1939	45

INTRODUÇÃO

A proposta desse trabalho de conclusão de curso é refletir sobre a produção de Frida Kahlo, valorizando as questões estéticas e conceituais que nela perduram. A relação entre arte e vida presente em toda a obra da artista não será ignorada, mas sim questionada, problematizada, a fim de evitar leituras que possam acabar reduzindo seu valor enquanto obra de arte.

Ao me deparar com a reprodução de uma obra de Frida Kahlo, há 10 anos em uma aula de Artes Visuais, me vi envolvida no fascínio que sua marcante imagem eternizada nos autorretratos geralmente causa. Mas desde esse momento, quando ouvi uma explicação de que a pintura seria representação de tal momento da vida da artista, e posteriormente, pesquisando por outros meios a mesma obra encontrar outra análise, comecei a me incomodar com essa noção da imagem como ilustração direta de um acontecido de sua vida.

Esse incômodo seguiu e se intensificou durante toda a graduação, quando estive cada vez mais voltada para a poética da pintora mexicana, me deparando com o fato de que a maioria das leituras feitas sobre seu conjunto de obras, informais ou voltadas para uma pesquisa acadêmica, seguem esse mesmo raciocínio. Partindo dessa inquietação e buscando uma investigação que se voltasse mais para a obra em si, e questionando essa visão que pode diminuir sua potência, o tema do presente trabalho foi definido.

A produção pictórica de Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón foi iniciada na década de 1920, se compondo por diversos retratos de amigos, familiares, personalidades que ela admirava, além de pessoas que com suas características físicas pudesse passar a noção de identidade mexicana. Um menor número de naturezas mortas compostas por variadas frutas, folhagens e, às vezes, até animais típicos de seu país, também compõe essa produção. Contudo, a parcela mais expressiva e conhecida da obra da artista é voltada para seus autorretratos que, assim como os outros retratos e naturezas mortas, são construídos com a valorização de detalhes e uma grande preocupação quanto à escolha das cores.

A pintora esteve sempre reforçando a temática pessoal em sua obra, exaltando principalmente suas raízes mexicanas que se tornaram um fator presente em todos os momentos de seu cotidiano por meio de seu engajamento no Partido Comunista Mexicano, pela escolha de suas exuberantes roupas típicas e até pela decoração de sua residência, a Casa Azul, atual Museo Frida Kahlo, na Cidade do México. Sua intensa biografia explorada nas pinturas, fotografias e em seu diário íntimo se destacou de tal forma que em muitos momentos acabou mantendo a produção artística sob sua sombra.

A partir do momento em que se estabelece o objetivo de analisar a obra de Frida Kahlo é necessário, além de colocar essa produção em primeiro plano, questionar alguns pontos que se repetem em estudos feitos sobre a artista. Seriam essas obras registros diretos de momentos vividos? A intenção dessa produção tem um maior valor histórico do que artístico? E nessa pesquisa em especial, principalmente: estaria esse conjunto de obras realmente inserido em um formato autobiográfico? Ou suas especificidades poderiam aproximá-lo mais de uma vertente autoficcional?

Para tornar possível a proposta de estudar e questionar os fatores estéticos e conceituais da produção de Frida Kahlo, sua biografia será utilizada como um apoio, um dos materiais para entendê-la, e não o contrário. As investigações teóricas sustentadas pela bibliografia sobre a obra da pintora, suas especificidades artísticas, além de escritos sobre a autobiografia e a autoficção serão articuladas com tal produção para compor este trabalho.

O assunto abordado neste trabalho, que se volta para a autoficção foi definido para confrontar uma leitura que geralmente se liga sem questionamentos à biografia da artista. Leitura essa que, tão apegada à vontade de confirmar um tema, muitas vezes acaba por desmerecer a qualidade pictórica da obra. O anseio aqui é, então, o de estabelecer análises que tanto explorem os aspectos imagéticos dessa produção artística, quanto questionem a temática e as motivações que a envolvem.

O desenvolvimento do texto está dividido em quatro capítulos: o primeiro se propõe a investigar o conceito de autoficção proposto por Serge Doubrovsky em 1977, destacando as principais proposições desse tipo de construção oriunda da literatura, comparando-as com as questões centrais da autobiografia. Uma subdivisão é feita a

fim de apreender a evolução pela qual o conceito passou durante os anos, inclusive sua adoção para classificar obras de outras áreas de conhecimento.

O segundo capítulo desenvolve um breve panorama sobre a trajetória do gênero do autorretrato que teve suas primeiras experimentações ainda na Pré-história, ganhando uma maior valorização enquanto obra de arte durante o Renascimento e expandindo as possibilidades de técnicas e linguagens artísticas na Arte Contemporânea. Albert Dürer (1471-1528), Rembrandt van Rijn (1606-1669) e Cindy Sherman (1954-) são os artistas que ganham maior destaque durante a elaboração dessa fase.

O terceiro movimento se volta inteiramente para a obra de Frida Kahlo, investigando as principais temáticas, materiais e temas adotados, e analisando a evolução de sua produção de autorretratos com o auxílio de exemplos imagéticos. As divisões desse capítulo se focam na posição social que a artista levou de seu cotidiano para a elaboração de suas pinturas e a temática que percorreu toda a sua trajetória artística: sua vida. Por fim, são analisadas as leituras que fizeram de vida e obra da pintora em diferentes áreas do conhecimento, como a psicanálise, a literatura, e a história da arte.

O último capítulo é homônimo ao trabalho e tem como objetivo traçar as relações entre a produção artística de Frida Kahlo e o conceito literário da autoficção, a partir de análises de alguns de suas pinturas. As principais questões levantadas da obra da artista são seus autorretratos narrativos e a criação de sua autoimagem, e a obra que ganha maior destaque nesse momento é a mais conhecida de sua coleção, *As duas Fridas*, de 1939, que traz a inovadora questão da dupla retratação que a artista desenvolveu em algumas de suas pinturas.

I. A AUTOFICÇÃO

Autoficção é o termo criado pelo escritor e crítico literário francês Serge Doubrovsky em 1977, que surgiu em meio a uma polêmica e continua, desde então, sendo amplamente discutido e problematizado em estudos teóricos de literatura. O *pacto autobiográfico* foi o principal fator desencadeador do conceito doubrovskiano. Neste livro lançado em 1975, o teórico Philippe Lejeune, incomodado com o desprestígio que envolvia a autobiografia no circuito literário, se dispôs a pensar e teorizar sobre essa modalidade. O principal argumento da publicação, e que se tornou seu título, é o pacto autobiográfico, que define que na autobiografia há um trato de veracidade e identidade, onde autor, narrador e personagem principal seriam um só.

Questionando a possibilidade de se desenvolver um romance que carregasse o nome do autor e todas as questões defendidas no pacto autobiográfico, Doubrovsky resolveu escrever um livro sobre si. Em 1977, publicou *Fils*, no qual defende a questão autoficcional proposta a fim de classificar seu escrito:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (DOUBROVSKY apud FIGUEIREDO, 2007)

A autoficção pode ser entendida então como uma construção literária híbrida, que está atualmente presente em diferentes dicionários sob a definição de ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais. Alguns teóricos da literatura a classificam como uma vertente pós-moderna da autobiografia, na qual não se espera a narração de uma verdade literal, linear e coerente, mas onde são aceitas reconstruções literárias manipuladas de diferentes fragmentos de memórias.

Tendo em mente que “Serge Doubrovsky, criador do termo ‘autoficção’, questiona a categoria da verdade, mostrando quão construída é toda autobiografia.” (FIGUEIREDO, 2013) se torna mais simples entender a questão essencial de distorcer e reformular os acontecimentos com o auxílio de alguns artifícios ao se escrever um romance autoficcional. Exagerar na manipulação da verdade, manipulação essa que

sempre esteve presente na autobiografia, intencionalmente ou não, é uma forma de provocar questionamento sobre a construção do pacto autobiográfico lejeuniano. Anna Faedrich Martins resume essa interferência na realidade dos fatos como:

Assim a autoficção parte de experiências vividas pelo autor, mas, ao narrá-las, o autor já não tem mais o domínio da escrita, nem daquilo que é falso ou verdadeiro, o que é realidade e o que é ficção, o que foi inventado, imaginado e o que foi esquecido. (MARTINS, 2014)

No conceito autoficcional, assim como na autobiografia, o biógrafo também é o autobiografado, ou seja, tem a função de narrar sua própria história, contudo, a forma de transmiti-la nas duas é diferente. Enquanto na autobiografia, há o objetivo de expor toda a trajetória, majoritariamente seguindo a cronologia correta dos fatos, portanto se fundamentando como um relato retrospectivo; a autoficção não tenta dar conta de toda a biografia, optando por trabalhar com recortes, em um curso mais livre da memória, além de permitir a inclusão de intensidades narrativas variadas para determinadas fases, o que a localiza em um lugar mais próximo do presente.

Segundo a defesa de seu criador, a autoficção não deve ser lida como uma recapitulação histórica, o que geralmente é proposto em narrativas biográficas, já que ela estaria entre lugares, apesar de próxima da temática autobiográfica e do formato do romance, não pode ser classificada como nenhum dos dois. É válido ressaltar que Lejeune defendeu em seus escritos que a autobiografia necessariamente deveria ser uma narrativa escrita em prosa, enquanto o conceito doubrovskiano permite e incentiva, uma linguagem mais híbrida, contando com a modificação da forma e a mistura de gêneros.

1.1. A evolução da autoficção.

Como já comentado, o termo autoficção vem sendo, desde o seu surgimento, muito estudado e problematizado entre teóricos da Literatura e, por conseguinte, com o passar do tempo e a evolução das pesquisas, esse conceito vem sofrendo algumas modificações e, principalmente, sendo expandido.

Para Doubrovsky, a autoficção **não é** invenção, é matéria inteiramente autobiográfica, entretanto, hoje, já percebemos uma flexibilização no campo conceitual do gênero, permitindo, sim, que o autor invente e se reinvente de diferentes formas através do texto literário. (MARTINS, 2014, grifo do autor)

A ficção na visão doubrovskiana é adotada no sentido de se modelar, dar uma nova forma a uma realidade, e não de se inventar partindo do zero. Entretanto, os teóricos pós-Doubrovsky tem uma visão mais ampliada em relação a autobiografia e defendem a invenção tanto de particularidades do personagem-autor-narrador, quanto de acontecimentos por ele narrados. Inclusive, atualmente, é possível identificar diversas facetas da autobiografia, algumas que se estruturam de forma mais próxima ao comando original e outras que se expandem e se conectam mais com o fator ficcional.

Em meio a suas investigações, o crítico francês Vincent Colonna identificou e nomeou quatro propostas diferentes para a autoficção. A biográfica seria a mais próxima da noção de Doubrovsky, onde a história se desenvolve a partir de fatos reais que são distorcidos. A vertente fantástica é aquela em que o personagem-autor tem sua identidade e existência elaboradas de forma ideal, o transformando em um ser extraordinário, em um herói. Na especular o autor fica em uma posição secundária que é refletida no texto, estipulando uma metáfora do espelho. Por último, a autoficção intrusiva é a que tem o autor não na posição de personagem principal, mas de narrador, mantendo-se a margem da intriga desenvolvida na narração.

Eurídice Figueiredo é um dos principais nomes na pesquisa sobre autoficção no Brasil, relacionando-a principalmente com questões de gênero, classe e etnia. No livro *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*, dialogando com diferentes áreas do conhecimento, como a psicanálise e a sociologia, a autora vai esmiuçando as especificidades de obras literárias que seguem o padrão autoficcional, como aquelas das escritoras Conceição Evaristo e Régine Robin. Em meio aos diversos escritos analisados durante o livro, destaca-se o fato de um de seus capítulos ser voltado para o estudo de uma obra de arte visual que é inserida na classificação de autoficção. *Espelho diário*, instalação multimídia que posteriormente foi registrada em forma de livro, realizada por Rosângela Rennó e Alícia Duarte Penna, tem seu processo de criação descrito como:

Espelho diário é uma tradução de *Daily Mirror*, título do jornal inglês bastante sensacionalista, e foi concebida pela artista plástica Rosângela Rennó, que durante oito anos (1992-2000) coletou, em jornais brasileiros, notícias referentes a mulheres chamadas Rosângela, como ela. As notícias foram organizadas num diário-colagem pela artista e recontadas, sob a forma de monólogos, por ela mesma e pela escritora Alícia Duarte Penna. (FIGUEIREDO, 2013)

O dado autoficcional é revelado a medida que Rennó apropria-se de fatos da vida de outros indivíduos que foram selecionados pelo motivo de que todos, inclusive ela, partilham de um dado em comum: o nome Rosângela. A artista cria assim uma multiplicidade de identidades que se concretiza no momento em que encarna, em uma ação performática, cada uma das mulheres a contar suas notícias na filmagem que faz parte da instalação.

Ao construir um discurso coerente e bem embasado que sustenta a categorização dada a *Espelho diário*, Eurídice Figueiredo expande a noção de autoficção, tirando-a de um ambiente estritamente literário para poder lançá-la em outras linguagens artísticas. As flexibilizações garantidas pelos teóricos pós-Dobrovsky além de aumentarem as possibilidades de criação, permitem que pesquisas possam levar o conceito de autoficção para uma interação multidisciplinar, como no caso do presente trabalho, que se propõe a relacioná-la com a produção da pintora mexicana Frida Kahlo.

II. O AUTORRETRATO

“todo o retrato pintado com sentimento é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é simplesmente o acidente, a ocasião. Não é ele que o pintor revela; quem se revela sobre a tela colorida é o próprio pintor.” (Oscar Wilde)

Produzido desde antes de se tornar um conceito e receber validação enquanto proposta artística, o autorretrato já estava presente no desenrolar da história da arte e da humanidade em seus primórdios. A ação de se retratar é uma constante na existência do ser humano, mas a forma de desenvolver esse retrato de si mesmo a cada novo momento artístico vem se expandindo. Impulsionado a deixar sua marca para a posteridade, o homem da Pré-História já declarava sua presença no mundo ao gravar sua mão na parede de cavernas de duas formas, em positivo como um carimbo que tinha como tinta o sangue de animais, barro ou outros líquidos oriundos de materiais naturais; Ou em negativo partindo do processo que consistia em utilizar um pó colorido obtido pela trituração de rochas que era então soprado, através de um canudo, sobre a mão pousada na superfície.

Com produções modestas e sem protagonismo da imagem do artista, o autorretrato só veio a ganhar maior visibilidade e valorização a partir da mudança de pensamento despertada pelo Renascimento. Exemplo de obra que explora a autorretratação, o afresco *Juízo Final* (1303-1305), pintado por Giotto di Bondone na Capela Arena em Pádua na Itália, explora o momento em que Jesus e seus apóstolos julgam o futuro dos homens de acordo com suas ações durante a vida. O que diferencia esse mural dos outros tantos realizados seguindo a temática religiosa é que, nesse, o pintor inclui sua imagem de forma discreta entre aqueles eleitos para o paraíso. A motivação que levou Giotto a incluir-se na obra, seja por questões de religião, vaidade ou puramente artística, não é conhecida, mas sua decisão estabeleceu um marco na produção de autorretratos.

Marcado pelo ressurgimento do interesse na Antiguidade clássica, o Renascimento empenhou-se em disseminar o humanismo, que além de colocar o homem no centro de todas as coisas, estimulava uma visão mais racional e baseada

na experiência direcionada às questões sociais, políticas, religiosas e artísticas. Adotando uma estética naturalista os pintores desse período investigavam não só o corpo humano com observação empírica e desenhos de anatomia, mas também buscavam o domínio da perspectiva, e da luz e sombra, buscando realizar obras cada vez mais harmoniosas e simétricas. Mesmo apegado à *mimesis*, o pintor renascentista se via em uma posição superior à natureza, tendo o poder de modificá-la a fim de torná-la o mais ideal e bela possível. Por ter seu ofício realizado a partir de um trabalho intelectual, deixou de ser encarado como um mero artesão como era até então classificado, e ganhou maior importância, tendo o talento individual considerado.

Na história da arte europeia, o século XV engloba a fase de mudanças que permitiram que as imagens religiosas se transformassem em obras de arte autônomas, que o artesão-*artifex* se tornasse um artista que pensava por si, e que as autorrepresentações que desempenhavam apenas funções documentais se desenvolvessem em autorretratos dos artistas. O termo 'Renascimento' foi cunhado por esta mudança, tornou-se a palavra chave para inovações muito vastas em diferentes áreas. (REBEL, 2009)

Os autorretratos eram produzidos até então mais para cumprir uma questão funcional do que para um posterior deleite estético. A realização dessa produção geralmente se dava para cumprir o papel de documentação, registro de suas fisionomias, já que a pintura foi por muito tempo a única possibilitada de executar essa função. Também eram produzidos como uma forma de estudo quando, sem modelos, os artistas se autorrepresentavam a fim de testar materiais, experimentar técnicas e aperfeiçoar seu fazer artístico que seria explorado em obras posteriores. Como a produção de retratos era muito condicionada à encomenda de nobres e burgueses que faziam diversas exigências sobre como queriam que sua imagem fosse perpetuada, o processo de realizar um autorretrato carregava um certo valor libertário, já que o artista em um momento íntimo de autoanálise e descobertas sobre si próprio, podia desenvolver sua arte dependendo unicamente de sua intenção e vontades.

A partir do momento em se tornaram profissionais valorizados no meio social, os pintores do Renascimento passaram a explorar com mais vigor sua própria imagem em suas produções, e poder enfim torná-las públicas, ganhando visibilidade e reconhecimento com obra de arte. Albrecht Dürer (1471-1528) foi o primeiro artista a levar ao público sua série de autorretratos que foi iniciada como uma forma de investigação quando ele ainda era muito jovem, aos 13 anos de idade, e que apesar de não muito extensa é de grande peso para a história da arte. Desenvolvida com

materiais diversos, essa parcela da obra de Dürer confirma seu preciosismo técnico e sua preocupação com o uso de luz e sombras. Seguindo os moldes de um retrato clássico, o recorte é sempre feito na altura do busto, o foco central está no seu rosto que revela pouca expressividade e o olhar fixo. É importante ressaltar que em grande parte dessa série é possível observar o destaque que o pintor dá às suas mãos, suas principais ferramentas de trabalho, que aparentam estar posicionadas em um plano mais próximo do observador, e que ora estão realizando alguma espécie de gesto, ora carregam algum objeto. Em seu Autorretrato de 1500, o pintor traz uma grande inovação, que continua sendo explorada e comentada até hoje:

[...] fez de si próprio o modelo do ser humano, do artista e próximo de Deus. Aquilo que confundiu todos os amantes da Arte e os peritos ao longo dos séculos nesta obra sensacional, o seu decisivo embora confuso toque de gênio, foi a transformação do aspecto do artista como se fosse visto num espelho sob a imagem idealizada de Jesus Cristo. [...] (REBEL, 2009).



(Fig. 1) Albrecht Dürer, *Autorretrato*, 1500.

Durante o Barroc, as pinturas de paisagem, retrato e natureza morta tiveram suas produções valorizadas e disseminadas ao ponto de passarem a ser definidas como gêneros pictóricos, o que tornou a criação de autorretratos ainda mais constrante e presente no âmbito artístico. Quando se discute a autorretratação é imprescindível citar Rembrandt van Rijn (1606-1669) que produziu cerca de cem pinturas que exploraram esse gênero e, assim como Dürer, ele também se destacou

não apenas como pintor, mas também como artista gráfico. Essa extensa produção do artista foi desenvolvida partindo do anseio de investigar as particularidades de cada ser humano. Exímio retratista, estava sempre em busca de detalhes, e em suas autoimagens experimentava diferentes trajés e expressões faciais tentando apreender o máximo de possibilidades. O conjunto de autorretratos de Rembrandt permite que, partindo de uma ordem cronológica, seja feita uma análise tanto do amadurecimento de sua imagem, que é explorada desde os 23 anos até o fim de sua vida aos 63, quanto da evolução de sua técnica. Em *A história da arte*, Ernst Gombrich discorre sobre um dos autorretratos (Fig. 2) do artista:

Não era um belo rosto, e Rembrandt nunca tentou, supomos, esconder sua fealdade. Observou-se num espelho absolutamente sincero. E por causa dessa sinceridade depressa as indagações sobre beleza ou finura. Temos, diante de nós, o rosto de um ser humano real. Não há qualquer sinal de pose, nenhum indício de vaidade, apenas o olhar penetrante de um pintor que examina atentamente as próprias feições, sempre disposto a aprender mais e mais sobre os segredos do rosto humano. (GOMBRICH, 2011)



(Fig. 2) Rembrandt van Rijn, *Autorretrato*, c. 1655-8.

O autorretrato é definido em muitas pesquisas como uma versão visual da autobiografia, já que ambos têm a mesma pessoa atuando como autor e personagem da obra. Essa associação pode ser questionada baseando-se nos argumentos que Doubrovsky lançou em 1977 que partiam da afirmação de que todo contar sobre si de alguma forma envolve o fator ficcional. Como afirmou Gombrich, o autorretrato pode

ser realmente considerado um espelho sincero da imagem do artista? Os pintores não modificam e manipulam de certa forma a realidade mesmo as mais simples decisões tomadas ao se autorretratar? O autorretrato estaria tão comprometido em representar essa forma fiel e real que não poderia se abrir em direção a uma maior liberdade de criação de seu autor?

A autorretratação veio evoluindo ao decorrer dos séculos e acabou por se libertar dos moldes clássicos do retrato, deixando de se portar como mero registro para se lançar no campo mais livre da obra de arte, possibilitando assim a experimentação de variados materiais, superfícies, formatos e linguagens artísticas. Com essa maior liberdade de criação é natural que a atuação da ficcionalização seja também explorada e aceita, desde seus níveis mais brandos até os radicais.

A norte-americana Cindy Sherman (1954-) produziu entre 1977 e 1980 *Untitled Film Stills*, uma série de 69 autorretratos concebidos por meio de narrativas completamente ficcionais e realizados em uma linguagem artística até então não muito comum para esse tipo de produção, a fotografia. O ensaísta André Rouillé define essa série como:

De fato, fotografias de cena, clichês são encenações inteiramente concebidas, interpretadas e fotografadas por Cindy Sherman, fazendo referência ao imaginário popular: o cinema 'série B', a fotonovela, a imprensa sensacionalista e a televisão. Trata-se de um inventário de estereótipos da solidão e das frustrações da mulher ocidental pós guerra [...] (ROUILLÉ, 2009)



(Fig. 3) Cindy Sherman, *Untitled Film Still #13*, 1978.

. A artista constrói diversas personagens inspiradas em estereótipos do universo feminino manipulando sua imagem com auxílio de maquiagem, figurinos, acessórios e cenários. Iniciada no mesmo ano em que instaurou-se o conceito dubrovskiano, *Untitled Film Stills* pode ser encarada como um dos principais exemplares da autoficção na Arte Contemporânea. Assim como Rennó em *Espelho diário*, Sherman se apropria de múltiplas identidades, entre elas a da jovem abandonada, da dona de casa, da sedutora, que são validadas no momento em que ela se fotografa, concluindo esse processo de criação.

III. A OBRA DE FRIDA KAHLO

Ainda sobre o autorretrato, mas agora adentrando o contexto latino americano, Frida Kahlo figura um lugar destacado por conta da extensão, qualidade e notoriedade de sua produção. Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón (1907-1954) desenvolveu entre as décadas de 1920-50 uma produção pictórica estritamente ligada ao seu contexto social e biográfico, sendo a maior e mais importante parte dessa produção dedicada aos autorretratos. Ela se tornou uma das artistas mexicanas mais reverenciadas mundialmente não apenas pela potência autorreferencial de sua pintura, mas também pela popularização de sua imagem marcante. Assim como Rembrandt, Kahlo produziu uma grande quantidade de autorretratos, que ao serem analisados cronologicamente revelam sua evolução na técnica e na forma de se pensar a autorretratação, além de afirmarem sua identidade que envolve uma potencialização da cultura mexicana.

Frida Kahlo começou a pintar em meio a Revolução Mexicana, iniciada em 1910, que conseguiu derrubar a ditadura de trinta e quatro anos de Porfirio Díaz. Valorizar as raízes mexicanas para despertar um maior sentimento de patriotismo na população era o grande interesse do novo governo. Graças a esse anseio, surge o Muralismo Mexicano, movimento artístico diretamente ligado ao Partido Comunista que com forte preocupação social buscava destacar a imagem do povo mexicano, sua vida, história e valores, tendo os pintores José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera como principais nomes.

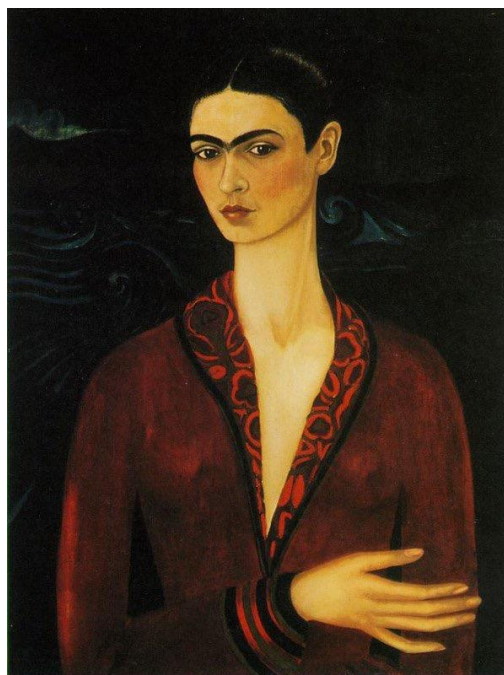
Além de Frida ser uma mulher artista em meio a um momento majoritariamente masculino, o fato de que ela desenvolveu uma temática que se ligava muito mais ao âmbito pessoal do que ao social e político, já demonstra uma postura decidida e um olhar projetado para além de seu tempo, revelado hoje quando se observa no Muralismo uma produção bem datada, pela questão do exarcebado nacionalismo em meio à Revolução, enquanto a da pintora ainda pode ser encarada de forma atual, por ter como principais temáticas as dores e paixões.

É válido ressaltar que a produção pictórica de Frida é composta não somente por autorretratos, mas também por retratos de parentes, amigos e pessoas que ela admirava, e naturezas-mortas que envolvem frutas e plantas típicas do México. Sua

pintura, mesmo não contendo explicitamente sua imagem, esteve sempre voltada para ela mesma, seu universo íntimo. Em uma carta enviada a Carlos Chávez em 1939 e publicada no livro *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*, compilado por Martha Zamora, ela escreveu “[...] meus temas sempre foram minhas sensações, meus estados de espírito e as reações profundas que a vida tem causado dentro de mim, [...]” (KAHLO apud ZAMORA, 2011).

O primeiro autorretrato que Frida Kahlo levou a público, *Autorretrato em vestido de veludo* (1926, Fig. 5), apresenta características da arte renascentista italiana, que era natural até então nas produções mexicanas, além de serem despertadas pelo grande interesse que ela tinha pela história da arte desde quando estudou na Escola Nacional Preparatória do México entre 1922 e 1925.

Feito com o objetivo de presentear seu então namorado Alejandro Gómez Arias, Frida o apelidou de “seu Botticelli”, por tê-lo construindo adotando algumas características recorrentes nas figuras humanas pintadas pelo artista florentino, como os pescoços bem alongados e um acentuado caimento dos ombros. Há também uma grande semelhança entre a pose em que ela se retrata e a que Botticelli escolheu para representar a personagem principal de sua célebre obra *O nascimento de Vênus*, concebida aproximadamente no ano de 1485.



(Fig. 4) Frida Kahlo, *Autorretrato em vestido de veludo*, 1926.

Hayden Herrera, autora de umas das mais conhecidas biografias da pintora mexicana, lança ainda mais ligações que podem ser estabelecidas entre o *Autorretrato em vestido de veludo* e a produção de outros artistas:

A principal influência é claramente da pintura renascentista italiana, em especial a de Botticelli. Em carta a Alejandro, ela menciona sua admiração pelo retrato *Eleonora di Toledo*, do maneirista italiano Bronzino, e no gesto aristocrático e delicado do Autorretrato de Frida pode-se ver algo da graça pungente das mãos da duquesa. Há também traços da elegância linear dos pré-rafaelitas ingleses, e das sensuais figuras alongadas de Modigliani. (HERRERA, 2011)

Apesar de já anunciar o interesse pela questão da autorretratação que seria muito explorada durante toda a sua produção, nesse primeiro exemplar Frida Kahlo ainda está muito presa às imposições acadêmicas, que em maior parte seguiam um modelo europeu. Condição que se modificaria em seus autorretratos posteriores, cada vez mais se aproximando de uma arte mexicana independente, sempre em busca da valorização de suas raízes. O traje que ela exhibe no quadro também se aproxima de um estilo clássico europeu, sua modelagem se relaciona, de certa forma, com a daquele pintado por Dürer em seu *Autorretrato* de 1500 (Fig. 1). As escolhas em seu vestuário, principalmente as feitas no momento de se autorretratar, também evoluíram nesse próximo momento, onde se há uma preferência por vestes comuns à cultura popular do México.

3.1. A questão social em sua obra.

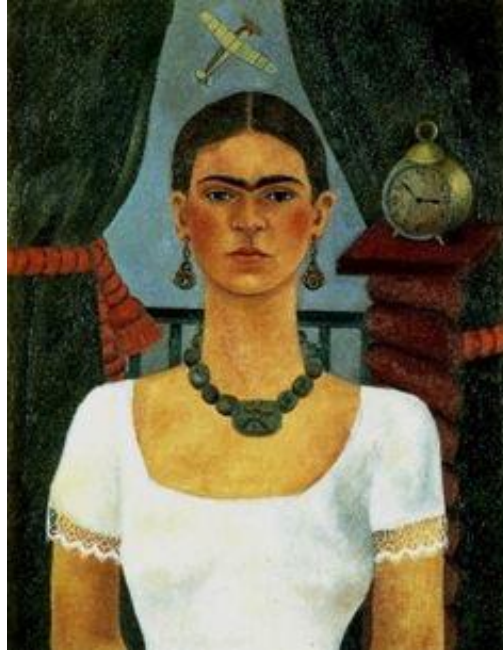
A elaboração de uma arte mexicana independente dos mandamentos acadêmicos e mais próxima da arte popular era a principal preocupação dos artistas e intelectuais que ali produziam no período pós-ditatorial, que com suas criações ansiavam causar um sentimento de identificação no povo. Frida Kahlo, apesar de construir uma produção sempre voltada para si mesma, acaba se inserindo nessa vertente de arte que valoriza as questões nacionais no mesmo período em que se torna membro do Partido Comunista Mexicano.

Transitando em meio a esse circuito político e intelectual, Frida começou um relacionamento amoroso com o grande muralista e militante das causas sociais Diego Rivera, fato que também a impulsionou no desenvolvimento dessa nova visão abordada em suas criações. Nos últimos anos da década de 1920, produz um significativo número de retratos de cidadãos típicos de seu país, como crianças e mulheres com aparência indígena, além de alguns de seus amigos e parentes. Há uma certa modificação em sua paleta de cores desde aquela utilizada em *Autorretrato em vestido de veludo*, também é notável a adição de elementos e cenários típicos da realidade mexicana.

A exploração dessa *mexicanidad*, valorização da identidade mexicana, em sua produção de autorretratos é iniciada em sua segunda pintura que segue esse gênero, realizada em 1929. Em *O tempo voa* (Fig. 5) ela aparece com o rosto simetricamente posicionado no meio da pintura, totalmente voltado para a frente, encarando diretamente o observador. O pescoço ainda é alongado com um certo exagero, característica que se repetiria em algumas de suas pinturas posteriores. Sua roupa parece ser de algodão, material mais simples do que o veludo do autorretrato anterior e de um modelo comum até hoje nos mercados populares do México.

O colar e os brincos são formados por pedras de coloração esverdeada, provavelmente jades, gemas extremamente importantes para as sociedades pré-colombianas que viam nelas um símbolo da vida, utilizando-as na construção de máscaras e formas antropomórficas que representavam seus deuses. A constante inserção de elementos dessa cultura são uma forma que Kahlo encontrou de reafirmar suas raízes em suas pinturas. Quanto ao estilo de pintura com um forte tom folclórico que ela passou a adotar em suas criações, é necessário ter em mente que:

Não era por provincianismo que Frida tomava de empréstimo as modalidades da arte folclórica. Ela era versada em arte e conhecia artistas críticos e historiadores da arte. [...] A adoção do primitivismo como solução de estilo e arsenal imagético tinha diversas vantagens para Frida. Além de reafirmar seu compromisso com a cultura nativa do México, era, de certo sentido, uma declaração de posicionamento político esquerdista, pois expressava sua solidariedade para com as massas. (HERRERA, 2011)



(Fig. 5) Frida Kahlo, *O tempo voa*, 1929.

As cores da bandeira do México, maior símbolo nacional, estão presentes em grandes massas cromáticas que se destacam em meio à pintura, há tonalidades de branco em sua blusa, de verde nas cortinas e acessórios, e de vermelho no móvel que sustenta o relógio e no tecido que prende a cortina. A expressão presente no título é ilustrada na própria composição pela inserção das figuras do relógio e do avião em seu cenário. As escolhas quanto à forma de se retratar, e construção do cenário com cortinas, características dos retratos da arte colonial mexicana, marcam sua transição dos moldes renascentistas italianos para uma arte mais próxima da popular, mais livre. Com *O tempo voa*, Frida se afirma definitivamente não só como pintora, mas também como mulher mexicana com consciência nacional.

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

Empenhados em preservar as raízes mexicanas, Frida Kahlo e Diego Rivera, casados desde 1929, acumularam, durante décadas, um extenso acervo com mais de 50 mil peças da cultura pré-hispânica, cujo parte significativa está exposta no *Museo Anahuacalli*, idealizado pelo muralista. Uma menor quantidade, acompanhada por

esqueletos e imagens de Judas feitos em papel machê, elementos típicos do imaginário nacional, estão espalhados pela Casa Azul, atual *Museo Frida Kahlo*, também localizado em Coyoacán, na Cidade do México. O museu dedicado à pintora também abriga sua significativa coleção de exemplares de pinturas ex-votivas, prática cultural de cunho religioso muito propagada no país. Os ex-votos (Fig. 6) são realizados em diversas linguagens artísticas como o desenho, a escultura, a fotografia, e principalmente a pintura, e têm como função agradecer algum tipo de milagre ou graça alcançada por intermédio de um santo ou outra entidade religiosa e geralmente seguem uma mesma estrutura composicional, que pode ser resumida pela historiadora Ana Helena Duarte como:

Numa descrição formal, usualmente essas pinturas possuem a seguinte composição: no primeiro plano encontra-se a legenda. No segundo plano tem-se a representação da cena que motivou o ex-voto e no terceiro plano vê-se a imagem da entidade intercessora envolvida comumente por volumosas nuvens. (DUARTE, 2014, p. 147)



(Fig. 6) Ex-voto mexicano, 1934.

Popular em meio a um México extremamente católico, esse gênero não era visto por Frida apenas como um item da arte popular a ser inserido em sua coleção, mas também como uma fonte a se beber a fim de enriquecer ainda mais a *mexicanidad* em sua obra. Apesar de não explorar temáticas religiosas, a pintora incorporou características formais e estilísticas dos ex-votos em alguns de seus

quadros. A maioria de suas pinturas foi realizada em pequenas escalas, assim como a produção ex-votiva, entretanto no caso da artista vincula-se a essa opção principalmente por conta de sua debilitada condição física que a manteve presa a coletes e cadeira de rodas por grande parte de sua vida.

As legendas, recurso muito utilizado nos ex-votos para informar o nome do agraciado, o milagre e a santidade que o realizou, foram também adotadas em muitos retratos e autorretratos feitos por Frida Kahlo, nas quais ela identificava a pessoa retratada, por vezes ainda citava sua idade, expunha o local e data de quando foram realizados e incluía uma dedicatória para aqueles a quem as pinturas seriam ofertadas. A paleta cromática utilizada em ambas as produções é quase sempre reduzida, partindo da mistura de variações de cores primárias e secundárias e tons pastéis, pretos e marrons, tendo determinados pontos de maior iluminação. Os cenários propostos nesse tipo de criação geralmente são constituídos por simplificadas paisagens ou elementos arquitetônicos, e não apresentam grande preocupação quanto à noção de profundidade, já que estavam a serviço da cena principal, apenas como plano de fundo que dá a ela oportunidade de se destacar em seus valores de dramaticidade e importância.

[...] as escolhas de cores são estranhas, a perspectiva é desajeitada, o espaço é reduzido a um cenário rudimentar, e a ação é condensada aos momentos mais importantes. A fidelidade em relação à aparência externa é menos importante do que a dramatização do evento horrível ou o encontro milagroso entre a vítima e a resplandecente imagem santa. [...] registram, em detalhes e sem melindres, fatos da angústia física. Ambos evidenciam um tipo de objetividade jornalística e inexpressiva, [...] (HERRERA, 2012)

Assim como as pinturas ex-votivas ilustram uma história que envolve o problema, a promessa feita a determinada santidade e a graça concebida, Frida também criou um considerável número de autorretratos que, de alguma forma, narravam os fortes acontecimentos de sua vida. Pode-se dizer que ela “[...] materializou as agruras de sua vida em composições narrativas pictóricas, escrevendo diários não verbais, como se tivesse construindo votos e ex-votos de sua própria história de vida.” (DUARTE, 2014).

Destaca-se aqui pela semelhança com a construção narrativa comum à pintura ex-votiva o *Autorretrato com o Retrato do Dr. Farill* (1951, Fig. 7), no qual ela aparece em trajes e penteado típicos da cultura indígena, sentada em uma cadeira de rodas

ao lado do retrato de seu médico, que pela indicação da paleta e dos pincéis ela teria acabado de pintar. Em uma comparação com um típico ex-voto, Frida é entendida como a pessoa que foi agraciada, a cadeira de rodas, utilizada por conta dos sérios problemas na perna e coluna oriundos de um acidente ainda na adolescência, seria o símbolo do problema que necessitava de intervenção, e a figura do Dr. Farill traz a potência da divindade, é o salvador, responsável pelos cuidados médicos que ela havia necessitado no último ano. Em seu diário íntimo, editado e publicado anos após sua morte, há uma passagem na qual ela comenta sobre a importância de Dr. Farill e sobre o processo que a levou a conceber esta pintura:

1910-1953. No curso da minha vida me submeti a 22 cirurgias – O Dr. Juanito Farill, que considero um grande homem da ciência, é também um ser heroico porque passou toda a sua vida salvando os enfermos sendo ele também um enfermo. [...] 1950-51. Passei um ano doente. Sete operações na coluna vertebral. O Dr. Farill me salvou. Me devolveu a alegria de viver. Mas ainda estou na cadeira de rodas, e não sei se voltarei a andar imediatamente. Estou usando um colete de gesso que apesar de ser uma *coisa pavorosa*, faz com que me sinta melhor da coluna. Não sinto dores. Apenas um... cansaço assustador, e, como é natural, muitas vezes desespero. Desespero que palavra nenhuma é capaz de descrever. Mesmo assim, quero viver. Já comecei a pintar novamente. Um quadrinho para dar de presente ao Dr. Farill que estou fazendo com todo o carinho. (KAHLO, 2012)



(Fig. 7) Frida Kahlo, *Autorretrato com o Retrato do Dr. Farill*, 1951.

A paleta de tinta que a artista segura se configura com a forma de um coração e dos pincéis que ela leva em sua outra mão escorre um líquido vermelho, que pode

ser entendido como sangue, simbolizando que o retrato que ela pintara é um pedaço de si oferecido ao médico, que foi “feito de coração” para ele. Além do jogo metalinguístico que se constitui com a imagem da artista que se retrata pintando um outro retrato, há também nesse quadro a inserção desses elementos fantásticos, paleta-corção, tinta-sangue, misturando realidade e fantasia, o que se tornou característica constante na produção de Frida Kahlo.

3.2. Sua relação com a vida.

Frida Kahlo inegavelmente se tornou um mito. Sua intensa biografia carregada de sofrimento e paixão, unida a uma imagem marcante e potencializada de *mexicanidad*, despertou grande interesse não apenas no México mas também em um circuito internacional, interesse esse que se expandiu a níveis ainda mais abrangentes após seu falecimento. Sua arte e vida estão atreladas de tal forma que se vê impossível discutir uma sem citar a outra. A forte presença de elementos mexicanos em suas pinturas passou também a figurar seu cotidiano por meio da escolha de suas roupas, adereços e penteados. E os acontecimentos mais marcantes de sua vida se tornaram temas recorrentemente abordados em seus quadros.

A Casa Azul, situada na Rua Londres 247, em Coyoacán na Cidade do México, residência construída por seus pais em 1904, foi o local aonde Frida nasceu e veio a falecer. Atualmente abriga o *Museo Frida Kahlo*, mantendo diversos móveis e objetos da artista, além de alguns de seus quadros e fotografias, eternizando assim sua memória. Filha de Wilhelm Kahlo, alemão filho de húngaros que, ao se mudar para o México em 1891 adotou o nome Guillermo, e Matilde Calderón y González, nascida em Oaxaca, com ascendência indígena e espanhola, a pintora encontrou nos pais fatores que a impulsionaram em seu fazer artístico. Da mãe herdou a forte fascínio, identificação e o orgulho pela história e cultura mexicana desde seu período pré-hispânico; já o pai, fotógrafo profissional e pintor amador, a introduziu no campo das artes, ensinando-a como operar a câmera, revelar, retocar e colorir fotografias, e principalmente, incentivando-a ao desenvolvimento da produção pictórica.

É válido destacar que Guillermo Kahlo produziu uma série de autorretratos fotográficos com a função de registrar as diferentes fases de sua vida, o que também

pode ser entendido como um fator a direcionar as escolhas de Frida enquanto artista. Por ter crescido tendo sua imagem retratada, ela criou intimidade e um olhar crítico em relação à sua própria imagem. No livro *Frida Kahlo – Suas fotos*, organizado por Pablo Ortiz Monasterio, há um texto escrito por Hilda Trujillo Soto, diretora do *Museo Frida Kahlo*, no qual ela comenta que “Graças ao acervo que Frida acumulou, [...] Desde os retratos que o pai tirou dela na infância, pode-se perceber um surpreendente conhecimento da artista de seus melhores ângulos e poses.” (SOTO *apud* MONASTERIO, 2010)

Sua débil condição de saúde, explorada em demasia durante toda sua obra, foi afetada pela primeira vez quando Frida ainda era uma criança. Aos seis anos de idade foi acometida por poliomielite que além de forçá-la a ficar confinada em seu quarto na Casa Azul por meses, deixou como sequela a perna direita mais fina que a esquerda, motivo de apelidos e piadas maldosas durante toda a infância. Mas o trágico acontecimento que marcou seu corpo e sua história de forma definitiva, foi o acidente entre o ônibus em que estava com seu namorado Alejandro e um bonde elétrico no dia 17 de setembro de 1925. A grave colisão entre os dois veículos fez com que o ônibus rachasse no meio, deixando muitos feridos; ela foi encontrada no meio aos destroços, muito machucada e com um pedaço do corrimão que atravessava sua região pélvica. Encaminhada ao Hospital da Cruz Vermelha, diagnosticaram que:

Frida teve a coluna quebrada em três lugares na região lombar. Quebrou a clavícula, fraturou a terceira e a quarta vértebras, teve onze fraturas no pé direito (o atrofiado), que foi esmagado; sofreu luxação do cotovelo esquerdo; a pélvis se quebrou em três lugares. A barra de aço tinha literalmente entrado pelo quadril esquerdo e saído pela vagina, rasgando o lábio esquerdo. (HERRERA, 2011)

As diversas lesões que Frida Kahlo, com então 18 anos de idade, sofreu, a enclausuraram por um longo período, além de a sentenciarem a uma vida inteira marcada por dores crônicas, coletes de couro e gesso para imobilizar sua coluna, e dezenas de cirurgias. Esses elementos são sempre apresentados em suas pinturas, fotografias e desenhos como símbolos de seu sofrimento. Segundo os relatos da artista, no período em que esteve de repouso para recuperar-se do acidente começou a desenvolver sua pintura graças ao pai que lhe emprestou sua maleta de tintas e pincéis e a mãe que encomendou a um carpinteiro uma espécie de cavalete adaptado que a permitia pintar deitada. Os ferimentos também tornaram-na impossibilitada de

manter uma gravidez, causando abortos todas as vezes em que ela engravidou, fato que muito a fragilizou e também acabou se tornando assunto para algumas de suas intensas obras.

Outro grande marco na vida e obra de Frida Kahlo, foi seu relacionamento com o grande nome do muralismo mexicano, Diego Rivera. Quando se conheceram formalmente Rivera tinha 41 anos de idade e já estava consolidado como artista mais famoso do país, sendo muito admirado por ela graças às suas fortes posições políticas, ideológicas e artísticas. Graças à amizade com a fotógrafa Tina Modotti, Frida se associou ao Partido Comunista, em 1928, o que a fez se aproximar do muralista, com quem se casou no dia 21 de agosto do ano seguinte. O casamento, apesar da grande cumplicidade entre os dois, foi muito conturbado e marcado pelos diversos casos extraconjugais, principalmente por conta do marido que sempre teve fama de galanteador. Se separaram por aproximadamente um ano, retomando a relação com uma segunda celebração em 1940.

O amor quase obsessivo por Diego e o sofrimento que seus momentos de deslealdade lhe causavam são representados por diversas vezes e com diferentes símbolos durante a produção imagética de Frida. Em seu diário íntimo encontram-se os relatos sobre esse relacionamento com frequência e intensidade ainda maiores, sendo o mais conhecido entre eles, o que ela constrói uma espécie de poema onde descreve o companheiro como:

Diego começo
 Diego construtor
 Diego meu menino
 Diego meu namorado
 Diego pintor
 Diego meu amante
 Diego 'meu esposo'
 Diego meu amigo
 Diego minha mãe
 Diego meu pai
 Diego meu filho
 Diego = eu =
 Diego *Universo*
 Diversidade na *unidade*.
 Por que o chamo de meu Diego?
 Nunca foi nem será meu.
 Ele pertence a si mesmo. (KAHLO, 2012b)

3.3. Leituras sobre Frida Kahlo.

Sua vida, inquestionavelmente, foi material principal a ser trabalhado em suas composições; sua paixão pelo México e por Diego Rivera e o sofrimento causado pelo acidente e todas as sequelas que ele deixou se tornaram os temas de praticamente todos os exemplares da produção de Frida Kahlo. Por elaborar uma obra majoritariamente composta por autorretratos, suas pinturas são, por muitas vezes, automaticamente associadas a uma visão autobiográfica, e sofrem o risco de acabar sendo ofuscadas em detrimento da narrativa. A terceira edição da tradução para português do diário da pintora, traz um texto introdutório escrito pelo crítico de arte Frederico Morais, no qual ele comenta sobre a relação entre arte e vida presente nos autorretratos da seguinte maneira:

Para Frida Kahlo, o conceito de autorretrato abrange tudo o que se encontra ao seu redor, ou mesmo distante, no tempo e no espaço, tudo o que ela viveu, pensou, sentiu. Para ela, o autorretrato é sua biografia visual. Tudo o que foi tocado por ela – objetos, a flora e a fauna, corpos, roupas, países – e mesmo o imaterial do mundo: ideias, ideologias, crenças – tudo é parte de sua biografia, e como tal se encontra em seus autorretratos, mesmo quando ela não figure na tela. [...] Tudo é biografia. Tudo é pintura. (MORAIS *apud* KAHLO, 2012c)

Vida e obra de Frida foram, e continuam sendo, assuntos pesquisados por profissionais de diferentes áreas do conhecimento, como a arte, a psicanálise, a literatura e outras. Em *Frida Kahlo: para além da pintora*, a psicanalista Marli Bastos propõe aproximações entre a história e produção da artista e conceitos psicanalíticos. Já em sua introdução, a autora desenvolve a noção de sublimação, que seria a capacidade de substituir um impulso de ordem sexual por outro que fosse mais valorizado perante a sociedade, geralmente direcionado às questões intelectuais, como atividades artísticas, políticas e científicas. A pulsão seria então sublimada quando se consegue fazer esse desvio, concluíram Freud e Lacan ao investigar vida e obra de algumas personalidades, como Leonardo da Vinci e Sófocles. Após fazer um levantamento das principais passagens da vida da pintora, destacando suas obras mais conhecidas e inserindo observações embasadas na ciência a qual se dedica, Bastos chega ao ápice de sua escrita quando volta seu olhar para o quadro *Moisés* (Fig. 8), que Frida pintou no ano de 1945, a partir das impressões que teve ao ler *Moisés e o Monoteísmo*, obra de Freud publicada em 1939.



(Fig. 8) Frida Kahlo, *Moisés*, 1945.

Nesta que, provavelmente seja a mais complexa pintura de Frida Kahlo, por conta de sua composição com grande quantidade de informações e detalhamentos, o tema principal é o nascimento de Moisés. Grandes heróis históricos, conquistadores, criadores de religiões, inventores, etc., são representados nas duas extremidades. Do lado esquerdo estão os oriundos do Oriente, como Nefertiti, Freud e Buda, e do lado direito os ocidentais, como Napoleão, Jesus Cristo e Lutero. Acima deles encontram-se as divindades de cada divisão e, abaixo, as massas, o povo. No centro se desenrola a ação principal da pintura, o nascimento do herói, sobre a qual Marli Bastos desenvolve uma leitura não voltada para os aspectos técnicos e visuais da tela, mas muito mais baseada na narrativa que ela desenvolve, partindo de relatos da artista e de suas próprias análises enquanto psicanalista, que tem como resultado:

Frida explicou [...] o sol como o centro de todas as religiões, o primeiro DEUS, o criador e reproduzidor da VIDA. Um grande sol com suas irradiações envolve todos os personagens históricos, religiosos, políticos e cenários de sua vida. Suas dificuldades de manter uma gravidez são bem expressas nas cenas de fecundação e gestação: a primeira divisão celular, o útero com o bebê. Suas lágrimas, que se concentram no colo do útero, trazem uma referência à sua impossibilidade de ter um filho de Rivera: elas estão dirigidas ao personagem central, ao bebê Moisés, que está colocado no centro. Ela o faz com o rosto de Rivera, que tem na testa o terceiro olho, o

olho da sabedoria. O nascimento de Moisés representa todos os heróis e Rivera, podemos dizer, o seu herói. (BASTOS, 2010)

A psicanalista encontra no discurso e na obra de Frida Kahlo o mesmo dualismo pulsional estabelecido por Sigmund Freud, que defende que a satisfação da pulsão nunca é total, mas apenas parcial. Ela também compara Frida e Freud citando algumas similaridades na biografia de ambos, sendo sua mais interessante aproximação dada quando ela comenta que a pintora condensa sua história e cultura em sua obra, e o fato do “pai da psicanálise” também utilizar a autoanálise por diversas vezes a fim de desenvolver e comprovar sua teoria. Por fim, Marli Bastos afirma que a produção de Kahlo ao permitir um contato com a pessoa que está por trás de sua realização, além de impactar, estimula questionamentos e confirma a relação próxima entre arte e psicanálise.

Passando para o campo da literatura, destaca-se aqui *O segredo de Frida Kahlo*, livro de Francisco Haghenbeck que une os fatos marcantes da vida da pintora a uma narrativa fantástica. A infância em Coyoacán, a relação próxima com o pai, o grave acidente que sofreu na adolescência, o desenvolvimento de sua produção artística, o orgulho de suas raízes, o conturbado casamento com Diego Rivera, a passagem pelos Estados Unidos, os relacionamentos amorosos extraconjugais, dos quais se destacam aqueles com o fotógrafo Nickolas Murray e com o revolucionário León Trotsky e outros acontecimentos são comentados durante o romance, mas seu ponto de partida se dá na noite em que a artista veio a falecer, 13 de julho de 1954, quando ela recebe a visita do Mensageiro a mando de sua Madrinha, a Morte.

Segundo a história desenrolada no texto, o encontro entre Frida e a Morte teria se dado quando a artista morre pela primeira vez, no grave acidente de 1925, mas elas fazem um trato no qual sua Madrinha a deixaria viver com a condição de que ela preparasse, todos os anos, uma oferenda para a celebração do Dia dos Mortos, principal festividade mexicana que acontece no dia 2 de novembro. Vivendo dias emprestados, toda a dor e sofrimento que Frida passou serviam para lembrá-la de seu compromisso, que era cumprido a cada ano e tinha sua receita anotada em um caderno de capa preta, que ela apelidou como livro da erva santa. Relacionando-se com o conceito de sublimação já discutido, o autor descreve o momento em que Frida pinta seu primeiro autorretrato, durante sua convalescença, como um momento que lhe causou sensações semelhante às despertadas durante o ato sexual:

Aspirou o inconfundível cheiro dos pigmentos e segurando o pincel como um potente falo que penetra uma mulher, mergulhou-o na tinta, deixando escapar um suspiro de prazer e dor, para conseguir com esse ato o nascimento de uma obra. [...] Pela primeira vez na vida sentiu algo que a afastava deste mundo, que lhe concedia a exuberância do sexo, o prazer da comida e o aprumo de mulher. Sentiu liberdade. Aquela noite voltou a sonhar com a Madrinha, que levava o quadro até seus recintos, como oferenda. [...] Ao acordar, soube que seu destino era sobreviver, mas que deveria purgar um calvário, tal como advertira aquela dama. Aceitou que sua vida pendia de um fino cordão que a qualquer momento podia arrebentar, mas agora podia ver tudo da nova perspectiva de saber que vivia com dias emprestados. (HAGHENBECK, 2011)

Francisco Hagenbeck, também mexicano, utiliza elementos da cultura popular de seu país para criar essa biografia fantástica da artista. A firmeza com que desenvolve a narrativa é tanta que por vezes o leitor não consegue perceber se determinada parcela é ou não verídica. O livro da erva santa é uma presença constante no livro que encerra cada um dos capítulos com uma receita supostamente saída desse caderno que, segundo o autor, desapareceu no dia em que uma exposição em homenagem à Frida no Palácio de Belas Artes da Cidade do México iria exibi-lo ao público. A arte e a história de Frida são postas aqui a favor de uma construção literária livre e sem obrigações quanto à realidade.

As biografias e investigações acadêmicas sobre a artista costumam seguir um caminho que culmina em uma análise da obra de arte como reflexo direto dos acontecimentos de sua vida, como é o caso do famoso escrito da historiadora de arte Hayden Herrera. *Frida: a biografia* (2012) é um dos mais disseminados e aceitos textos sobre a pintora, onde a autora desenvolve completos relatos sobre sua história de vida incluindo diversas entrevistas com pessoas que foram próximas à ela, a contextualização do cenário social, político e artístico em que viveu, e extensas descrições sobre momentos que impulsionaram a fruição de suas pinturas.

Mesmo se tratando de uma biografia escrita por uma pesquisadora do campo da arte, as reflexões sobre as obras têm um espaço de discussão e aprofundamento nas questões de cunho artístico proporcionalmente inferior ao das descrições dos acontecimentos da vida da artista. Há em suas leituras, muito mais uma preocupação em buscar indícios na composição que confirmem a veracidade dos fatos históricos que a precederam, como se a pintura fosse mais um material, assim como as cartas, e entrevistas, para o estudo da vida de Frida Kahlo.

Frida priorizou a escolha de temas que quase sempre carregavam uma natureza trágica, como as dores causadas pelas dezenas de cirurgias, os desentendimentos com Diego Rivera, os abortos que acabou sofrendo e a morte sempre iminente. O posicionamento de explorar visualmente seu sofrimento é entendido em alguns escritos como uma espécie de expurgo, onde a linguagem artística seria um meio de se atingir um outro objetivo, como acontece na arteterapia.

Este tipo de leitura que propõe analisar sua produção, mas a coloca em uma posição inferiorizada e meramente ilustrativa da biografia, além de impossibilitar o desenvolvimento de debates e novos questionamentos acerca dela, acaba por diminuir e desvalorizar sua potência enquanto obra de arte. Quando se estuda a produção artística de Frida Kahlo, é necessário sempre manter em mente que apesar de realizar uma arte com caráter fortemente pessoal, suas escolhas não eram ingênuas. Além de grande estudiosa da história da arte, ela transitou nos círculos culturais e intelectuais mais importantes de seu período, convivendo com personalidades como Marcel Duchamp, Pablo Picasso, André Breton e tantos outros, e ao decorrer dos anos tendo suas obras expostas e vendidas em diferentes países, foi ganhando voz e cada vez mais notoriedade no meio artístico.

As decisões que Frida fez em relação a temas, técnicas e estilo de imagem durante toda a evolução de sua obra, contaram com o respaldo de um grande arcabouço teórico enquanto buscavam imprimir sua marca como artista e levantar as questões que ela considerava necessárias no momento, fossem elas de cunho puramente pessoal ou mescladas a questões sociais, políticas e ideológicas.

IV. FRIDA KAHLO: UMA AUTOFICÇÃO?

Os autorretratos pintados por Frida Kahlo podem ser divididos em dois grupos que se diferem quanto às suas especificidades. A grande maioria se enquadra em uma configuração que explora um recorte só do rosto ou na altura do busto, se focando mais na exploração da questão da *mexicanidad*. E aqueles em que ela se retrata de corpo inteiro geralmente se voltam para narrativas de acontecimentos de sua vida, “[...] resumos metafóricos de experiências concretas.” (KETTENMANN, 2006). As pinturas que se encaixam nessa segunda divisão costumam servir de exemplos para a defesa de uma associação da produção artística de Frida com a questão autobiográfica. Entretanto, é justamente na leitura dos elementos composicionais imagéticos e temáticos delas que se pode aproximar a obra da pintora muito mais a uma postura autoficcional do que autobiográfica.

4.1. Autorretratos narrativos.

Um dos primeiros autorretratos que a artista fez inserindo sua imagem de corpo inteiro foi *Hospital Henry Ford* (Fig. 9), em 1932, concebido durante sua estada na cidade de Detroit. Graças ao grande interesse despertado pelo momento de valorização da cultura mexicana, Diego Rivera e Frida Kahlo tomaram a decisão de passar uma temporada, que acabou durando quatro anos, nos Estados Unidos, onde puderam trabalhar e estabelecer novos contatos com artistas e intelectuais que também residiam no país. Diego fora incumbido de pintar um painel que celebrasse a potência industrial moderna no *Detroit Institute of Arts*, e o casal se mudou para a cidade em 1932, quando Frida engravidou pela segunda vez desde que estavam em solo norte-americano. Sendo acompanhada de orientação médica, ela decidiu prosseguir com a gravidez, que acabou culminando em um aborto espontâneo por consequência das fraturas em sua pélvis, sofridas no acidente em 1925.

No autorretrato ela expõe sua nudez de uma forma muito distante da idealização comum às representações de nu feminino presentes na história da arte até então. Frida explora seu corpo sem grandes detalhamentos, de forma crua, quase tosca, destacando a barriga ainda inchada por conta da gravidez recém interrompida

e a grande mancha de sangue nos lençóis da grande cama na qual está deitada, marcando a perda de seu esperado filho. Apesar do rosto mostrar a mesma máscara de imparcialidade que se repete em toda a sua obra, uma única e volumosa lágrima branca escorre de seu olho. Na altura do ventre, ela sustenta seis fitas vermelhas, possivelmente veias ou cordões umbilicais, que em cada uma de suas extremidades carregam uma figura flutuante: um torço feminino visto por dentro, um feto, uma lesma, uma peça de maquinaria, uma orquídea roxa e uma composição dos ossos pélvicos. Apesar de não aparentarem, à primeira vista, uma grande conexão entre si, esses elementos, que exibem uma paleta cromática diferenciada em relação ao resto do quadro, evocam diversas questões relacionadas ao aborto, como a lentidão em seu desenrolar, a lesão em sua pélvis que impedia o desenvolvimento do feto, a fragilidade de seu estado físico e emocional, etc.



(Fig. 9) Frida Kahlo, *Hospital Henry Ford*, 1932.

Hospital Henry Ford [...] datado apenas de julho de 1932, é o primeiro de uma série de autorretratos [...] que dariam a Frida a condição de uma das pintoras mais originais de seu tempo; em termos de qualidade e de poder expressivo, a tela supera de longe qualquer coisa que ela tenha feito antes. Rivera notou a mudança: falando da obra da esposa após o aborto, ele afirmou: 'Frida começou a trabalhar numa série de obras primas sem precedentes na história da arte – pinturas que exaltam as qualidades

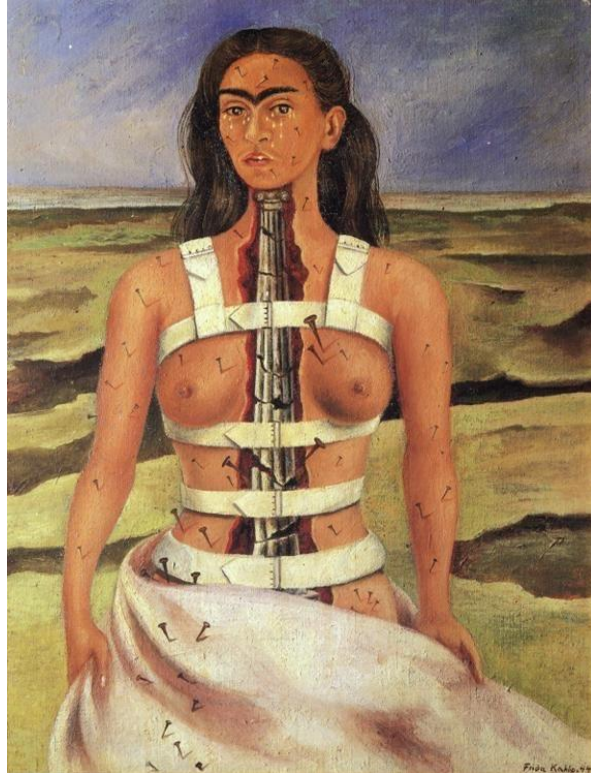
femininas da resistência, realidade, crueldade e sofrimento. Nunca antes uma mulher tinha colocado numa tela tanta poesia agônica como Frida fez naquele período em Detroit. (HERRERA, 2012)

O *Hospital Henry Ford* foi a primeira do conjunto de obras que Frida Kahlo produziu a seguir a linha composicional adotada nos ex-votos mexicanos (Fig. 6), relacionando-se com eles pela escala, tema e estilo. A imagem da pintora que indica o assunto principal, o aborto, se desenvolve no centro da tela, como se daria a cena do milagre ou do infortúnio pelo qual a vítima agraciada passou. A fidelidade na representação das aparências é preterida em relação à dramaticidade do evento, indicada pela mancha de sangue e pela lágrima.

Uma espécie de legenda é apresentada na lateral da cama a fim de informar a data e o local do acontecimento. O fundo chapado ilustra o principal símbolo da indústria automobilística, “O complexo Rouge River indica-nos a cidade onde se deu o traumático acontecimento. Sendo um símbolo de progresso tecnológico, contrasta com o destino humano da artista.” (KETTENMANN, 2006). Os elementos que saem das fitas que Frida segura aparecem flutuando no ar, assim como se retratam as santidades, ou seja, na posição de responsáveis pelo acontecido, e afirmam a natureza híbrida entre realidade e fantasia da pintura.

Apesar da mudança no tratamento das imagens, que ganham uma maior preocupação quanto ao seu apuro técnico e detalhamento, a potencialização do fantástico pela qual a obra de Frida Kahlo passou após a interação com membros do movimento surrealista, seus temas e sua postura social e política se mantiveram sem maiores contaminações. A artista nunca chegou a pintar uma composição sobre o grave acidente que sofreu na adolescência, ou talvez não tenha tornado pública, já que comenta-se sobre um esboço em papel e grafite que ela não chegou a concluir. Entretanto seus desdobramentos foram explorados em uma expressiva parcela de sua produção. Um dos autorretratos que, com caráter narrativo, desenvolveu esse conteúdo foi *A Coluna Partida* (1942, Fig. 10).

Certamente Frida estava entre os artistas para quem o contato com os surrealistas serviu para reforçar uma inclinação cultural e pessoal à fantasia. Embora ela fosse uma descoberta surrealista, e não uma surrealista, em sua obra verifica-se uma mudança decisiva após o contato direto com o surrealismo em 1938. Pinturas do início da década de 1930 [...] mostram um estilo e uma fantasia [...] baseados na arte popular mexicana. Depois de 1938, os quadros ficam mais complexos, mais penetrantes e mais perturbadoramente intensos. (HERRERA, 2012)



(Fig. 10) Frida Kahlo, *A coluna partida*, 1944.

“Anos. Esperando com a angústia guardada, a coluna partida, e o imenso olhar, sem caminhar, pelo grande caminho. Movendo minha vida enclausurada em aço.” (KAHLO, 2012), escreve Frida Kahlo em seu diário, quase como um resumo dessa pintura que foi concretizada em um período que sucedeu outra de suas inúmeras intervenções cirúrgicas que tiveram início em 1925, fato que é indicado pela extensa fissura em seu tronco. Apesar de ter o rosto salpicado de lágrimas brancas que ganham destaque pelo contraste em relação ao tom de sua pele e o negro de suas sobrancelhas, Frida mantém o mesmo olhar impassível e seguro direcionado ao observador. Seu nu agora apresenta uma maior preocupação estética, mostrando formas mais delicadas e detalhadas, quase se voltando para o lado sexual, que é contraposto radicalmente pela violência do rasgo que parte seu corpo e permite uma visão de seu interior. Interior este que surpreende pela presença de mais um elemento fantástico, uma coluna arquitetônica jônica no lugar da composição óssea, cuja estrutura está rachada em vários pedaços se remetendo as fraturas causadas no acidente sofrido há quase duas décadas. A escolha por uma coluna jônica pode ser dar pela ligação que esta tinha com as divindades femininas, o que reforçaria no quadro mais uma vez esse contraste entre delicadeza e violência. Sua extensão

vem da parte inferior do corpo e termina na altura do pescoço e apesar de estar desestruturada, conserva uma força que permite manter o rosto erguido, firme.

A fenda, que parece continuar exercendo tamanha tensão que poderia levar a carne a se rasgar-se ainda mais, é contida pelas ritmadas tiras horizontais do colete ortopédico branco com fivelas, utensílio utilizado pela pintora por longos períodos e um muito presente em sua obra como símbolo de seu sofrimento físico. Os pregos fincados em diagonal no seu corpo e rosto reafirmam a questão da dor valorizada em toda a pintura. O cenário ao fundo é simplificado, exibindo um espaço desértico, com o solo repleto de fendas que se relacionam formalmente com a ferida que ela carrega no torço. A paleta cromática que varia entre tons pastéis, branco e preto é apenas interrompida por uma camada superior de cor azul representando o céu.

Apesar de estarem voltados para acontecimentos que se passaram na vida da pintora, os autorretratos narrativos como *Hospital Henry Ford* (1932), *A coluna partida* (1944) e tantos outros que ela foi desenvolvendo em sua produção, não trazem uma proposta de construir um relato coerente, completo e cronológico de fatos do passado, como é definida uma estrutura autobiográfica. Esse conjunto de pinturas, ao contrário, se compõem enquanto “[...] fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para [...] criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido.” (MARTINS, 2014).

A obra de Frida Kahlo é principalmente construída no presente, cada pintura é um fragmento de sua vivência no qual ela expõe as questões que lhe interessam no momento, o que lhe permite misturar períodos, inserir elementos de acontecimentos do passado que se relacionam com o que estava sendo explorado a priori. As experiências retratadas são recortadas de um todo, sua biografia não está presente por completo nos quadros, há uma seleção dos temas que ela considerou, por algum motivo, com uma maior importância para se explorar.

As experiências reais são manipuladas de modo a cumprir as demandas expressivas e formais desejadas pela artista, ou seja, o material é autobiográfico, entretanto o compromisso com a veracidade é completamente anulado no momento em que se insere a ficcionalização na visualidade da obra. A questão dramática e metafórica das pinturas é potencializada principalmente pela adoção da fantasia, que apesar de não se expandir para campos fora da temática pessoal, é aprofundada na

exploração de si mesma, o que só é possibilitado pela liberdade garantida em uma construção autoficcional.

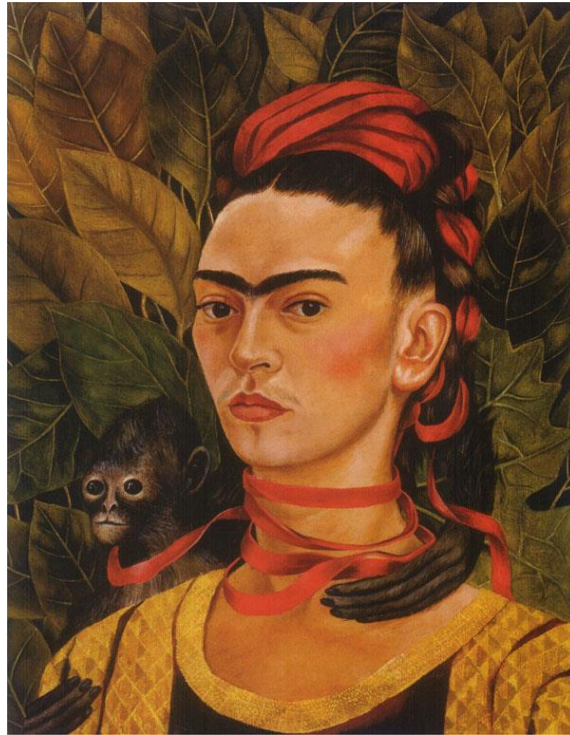
4.2. Criação de uma autoimagem.

No fim da década de 1920, Frida Kahlo, recém casada com Diego Rivera, passou não apenas a adotar elementos da cultura mexicana em sua pintura, como era muito incentivado nesse período pós-revolução, mas também incluiu a *mexicanidad* em seu cotidiano, por meio de roupas, joias e penteados. O traje pelo qual tinha predileção era aquele utilizado pelas *tehuanas*, porque além de permitir esconder sua perna atrofiada desde a poliomielite na infância, era o grande símbolo dessas mulheres que viviam na região do istmo de Tehuantepec, no Sudoeste do México, onde as tradições matriarcais são atuantes e se refletem não apenas na organização social, mas também na econômica. As vestes são compostas por um conjunto de blusão trabalhado com bordados e uma longa saia, geralmente de veludo, com babados em algodão branco na bainha. Entre os apetrechos mais comuns estão as correntes de ouro com moedas penduradas, além de um extravagante adorno de renda branca que envolve o rosto, utilizado apenas em celebrações especiais.

Frida misturava as peças *tehuanas* com acessórios de diversas origens, colares de jade pré-hispânicos, brincos do período colonial, *rebozos*, os coloridos xales de algodão muito comuns nos mercados populares mexicanos, e sempre uma grande quantidade de anéis. Os cabelos eram penteados de diferentes maneiras, trançados ou amarrados com fitas e laços coloridos, como era típico em algumas regiões do México, por vezes, enfeitados com flores frescas a formar uma tiara, e os lábios estavam sempre pintados com batom vermelho. Pelas manhãs ela encarava ritualisticamente a ação de se vestir, que se comparava a preocupação e cuidado que ela empregava na escolha dos pigmentos a utilizar em suas telas.

A combinação de todos esses elementos criou uma marca pessoal muito forte da pintora e desenrolou o processo de criação de sua autoimagem que foi confirmada e eternizada em suas obras. Os trajes das *tehuanas* se tornaram uma parcela tão atrelada à sua figura, que Frida chegou a pintá-las sem estarem em seu corpo mais de uma vez, substituindo sua presença de forma direta por essa representação. Uma

grande parcela desses autorretratos que vieram a consolidar a figura da artista foi pintada no período em que ela esteve separada de Diego, quando produziu um considerável número de exemplares que se configuravam de forma parecida.



(Fig. 11) Frida Kahlo, *Autorretrato com macaco*, 1940.

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

Autorretrato com macaco (1940, Fig. 11) é um exemplo das obras realizadas nesse período, que diferentemente daquelas que seguiram uma linha narrativa e preocupavam-se principalmente em construir uma cena que pudesse representar um momento, esta empenha-se apenas na questão exploração da imagem da artista e a forte *mexicanidad* nela projetada. Configurando-se em um recorte na altura do busto, comum ao gênero do retrato, Frida Kahlo se pinta vestindo uma típica blusa *tehuana*. No lugar dos exuberantes colares que ela costumava ostentar, há uma fita vermelho

sangue que parte dos seus cabelos impecavelmente trançados, contorna seu pescoço quatro vezes, findando em uma volta no pescoço do macaco que a acompanha, provavelmente um entre os diversos animais de estimação que ela mantinha na Casa Azul.

A pintora e seu macaco, que a envolve com suas longas patas, estão unidos pela faixa e encaram o observador compartilhando a mesma expressão que não revela nenhuma emoção. O olhar de Frida destaca-se ao ser emoldurado, como se repete desde seu primeiro autorretrato, pelas densas e negras sobancelhas unidas, enquanto suas bochechas e lábios exibem uma coloração avermelhada. A maior variação cromática reside na fita vermelha, que destaca-se no centro da composição cercada de tonalidades de verde, marrom, amarelo e preto. Os elementos da cultura mexicana estão presentes tanto na roupa, quanto no macaco e na folhagem que ocupa todo o segundo plano, remetendo à riqueza da fauna e flora locais.

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

A criação dessa autoimagem estabelece um estreito laço entre arte e artista, de modo a praticamente unifica-las, reverberando-se também em suas inúmeras fotografias e nos elementos decorativos da Casa Azul em Coyoacán. É relacionar essa construção com a noção de uma autoficção para além da obra, onde esse teor ficcional não se projeta apenas na figura de Frida, mas também em suas falas e escritos, nos quais ela, por vezes, defendeu uma versão manipulada de alguns acontecimentos de sua vida.

A adaptação de um estilo de arte popular coincidia com a cuidadosamente elaborada autoimagem de Frida. Assim como seus trajes, a arte mexicana popular é repleta de cores e *alegría*, e, como a vida de Kahlo, é invariavelmente teatral e sangrenta. Ser uma pintora de imagens folclóricas charmosas, ainda que desconcertantes e perturbadoras, em muito contribuiu para ajudar Frida em seu processo de autoinvenção como criatura fabulosa e exótica. (HERRERA, 2011)

Mesmo que os documentos indicassem 1907 como o ano de seu nascimento, ela mantinha a postura de dizer que nascera em 1910, quando se deu a eclosão da Revolução Mexicana, estabelecendo assim um vínculo ainda maior entre sua história

e a do México. Ainda sobre essa maior conexão com seu país, é válido ressaltar que até o princípio da década de 1930, ela utilizava a variante alemã de seu nome, Frieda, como fora batizada, que sofreu a pequena modificação para Frida, a fim de afastar-se mais desse contexto europeu. Em relação ao sofrimento, uma das questões mais exploradas em sua produção, a pintora costumava exagerar nos fatos que envolviam sua saúde, além de não existir nenhum tipo de comprovação do número de cirurgias pelas quais se submeteu durante a vida, que ela alegava serem mais de vinte, quando tocava no assunto de seu acidente, Frida afirmava que havia passado três meses em recuperação no Hospital da Cruz Vermelha, quando em realidade passou apenas um.

4.3. As duas Fridas.

Assim como já comentado, Frida Kahlo foi percussora na adoção de temas que até então eram de um domínio totalmente privado, encarados como tabus, principalmente para as mulheres. Outra grande inovação, talvez a maior entre elas, que a pintora introduziu na fruição de seus autorretratos foi a dupla retratação. *As duas Fridas* (1939, Fig. 12), sua mais conhecida e reproduzida pintura, segue essa configuração e desde quando foi apresentada pela primeira vez ao público, vem sendo assunto de uma série de escritos, de onde surgem variadas linhas de leituras que apontam para sua origem mestiça, o período em que esteve separada de Diego Rivera, e a amiga imaginária com quem brincava durante a infância, segundo ela relata em seu diário.

ORIGEM DAS DUAS FRIDAS

= Lembranças =

Eu devia ter seis anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma garota mais ou menos da mesma idade. Na janela do que então era o meu quarto, dando para a rua de Allende sobre um dos vidros mais baixos da janela, eu soprava meu 'bafo'. E com um dedo desenhava uma 'porta'. Por essa porta eu saía na imaginação [...] 'minha amiga imaginária' estava sempre à minha espera. Não me lembro da sua imagem nem da sua cor. [...] eu lhe contava os meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas minha voz bastava para que ela soubesse tudo de mim... Quando eu voltava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. [...] Passaram-se 34 anos desde que vivi aquela amizade mágica e cada vez que a recordo mais ela se aviva e mais cresce dentro do meu mundo. (KAHLO, 2012)

Neste que foi o primeiro autorretrato em grande escala que a pintora produziu, o primeiro plano é ocupado pelas duas versões de Frida, representadas de corpo

inteiro, sentadas em um mesmo banco, lado a lado, unindo-se por um aperto de mãos. Ambas têm o enigmático olhar voltado pra frente e carregam as marcantes características faciais da pintora, entretanto, ao se deslocar a atenção para a as vestes que elas utilizam, se torna clara a diferenciação de cada uma. A figura à esquerda, tem a pele um pouco mais clara que a outra, e exibe um vestido branco em estilo europeu clássico, com delicadas texturas e ornamentos na parte superior e detalhes de pequenas flores vermelhas próximas à barra. Já a outra ostenta a típica vestimenta *tehuana*, um blusão na cor azul com faixas amarelas, e uma longa saia verde com o usual barrado branco.



(Fig. 12) Frida Kahlo, As Duas Fridas, 1939.

A Frida mexicana segura um pequeno retrato em formato oval de Diego Rivera quando criança, de onde sai uma veia vermelha que sobe dando voltas em seu braço até chegar no coração exposto fora do corpo, por cima da blusa, de onde sai um novo vaso que se liga ao órgão da outra. A Frida europeia tem o decote de seu vestido está rasgado, mostrando parte de seu seio também enquanto exterioriza a imagem de seu coração, que apresenta algumas áreas brancas, como se estivesse incompleto ou

carecendo de circulação sanguínea. A artéria que a ligou à sua companheira é bifurcada e desce em direção a mão repousada no colo que segura uma pinça cirúrgica a fim de interromper o fluxo de sangue que insiste em escorrer sobre a saia branca. As gotas do líquido vermelho que se desvinculam das duas maiores poças se confundem com a cor e o formato das pequenas flores da faixa final do vestido. O fundo é construído por uma pequena faixa marrom indicando o solo plano, e na parte superior um céu acinzentado com nuvens pintadas sem grande definição, o que cria uma noção de movimento, inquietação, que se vê duramente contraposta pelas feições e poses das figuras no primeiro plano.

As duas motivações mais difundidas em pesquisas sobre a fruição deste quadro são claramente sugeridas em sua composição. A valorização de sua origem mestiça pode ser justificada pela construção da primeira Frida com tom da pele mais claro e o ornamentado vestido europeu branco, remetendo à origem húngaro alemã de seu pai e também à parcela espanhola de sua mãe. Enquanto a outra mais morena, com as coloridas vestes *tehuanas* se conecta diretamente a mistura de sangue índio e a criação em meio a cultura mexicana de Matilde Calderón.

Já o sofrimento amoroso é simbolicamente representado pelo retrato de Rivera que a Frida da direita segura, de onde saí a veia que percorre toda a cena, ligando as duas figuras, e parece ser o fornecedor do sangue que elas compartilham e que acaba se esvaindo mesmo com a tentativa da versão europeia de contê-lo. Segundo o historiador da arte norte-americano MacKinley Helm, que se encontrou com a pintora durante o longo processo de criação deste autorretrato, a Frida que exhibe os trajes mexicanos que o marido tanto admirava era a amada por ele, enquanto a outra foi por ele abandonada, o que pode justificar a violência com que seu coração foi externado do corpo, suas áreas brancas, indicando uma incompletude, e é claro, o fluxo sanguíneo que acaba sendo derramado ao sair dele.

Diante de toda essa gama de detalhes, interpretações e discussões proporcionados por *As duas Fridas*, o que mais concerne ao presente trabalho é a relação que se pode estabelecer entre muitos de seus elementos composicionais e o conceito de autoficção. A cena é totalmente ficcional, começando pela construção das figuras humanas idênticas, muito presente no desenrolar do conceito dubrovskiano por trazer a noção da autoanálise que se dá pelo “[...] tema dos espelhos evoca a reduplicação, que por sua vez aponta para a figura dos gêmeos. [...]” (FIGUEIREDO, 2013). Ainda no campo da ficção pode-se destacar a opção de se retratar os corações

fora do corpo, e a ação que as duas mulheres desenvolvem, na qual uma tenta parar o fluxo de sanguíneo que escorre de uma artéria partindo de uma foto que a outra carrega, e que liga o coração das duas.

A mistura de recortes de experiências e informações de sua biografia é uma das questões que estabelece ligação com a narrativa autoficcional. Como já comentado, Frida ao escrever sobre o quadro em seu diário, refere-se a uma suposta lembrança da amizade imaginária que ela desenvolveu na infância. Além disso é também levantada a questão de suas raízes europeias e mexicanas, e da situação que pela qual estava passando seu casamento com Diego Rivera, em processo de divórcio. A narrativa é fragmentada e híbrida, misturando diferentes elementos simbólicos para representar os fatores que culminaram no momento presente, quando a pintura é realizada.

Há, como na maioria dos autorretratos produzidos a partir da década de 1930, a imagem construída da artista, sua autoficção para além da obra, que vem principalmente potencializando sua *mexicanidad* por meio dos coloridos trajes e típicos penteados. O rosto é pintado nas duas vezes com a mesma máscara de impassibilidade e o magnetismo misterioso do olhar, marcas presentes em toda a trajetória de sua autorretratação.

Se percorrermos, em sua obra, as várias representações de seu rosto, veremos a construção, pouco a pouco, de uma máscara, a personificação de Frida em torno de algo que acompanha toda sua obra: o *olhar*. O olhar de Frida é um olhar enigmático, petrificado, que consegue nos olhar fixamente, em qualquer lugar que nos posicionemos frente ao quadro. Esse olhar faz com que olhemos o quadro e sejamos olhados por ele, num tal jogo de espelhamento que, de certa forma, estejamos nós mesmos no quadro. (FERRERA e RIVERA, 2010)

O fascínio e a atração que a obra de Frida Kahlo exerce está muito relacionada não apenas à sua marcante imagem, mas também aos temas de sofrimento e paixão que ela desenvolve em toda a sua produção, que acabam se aproximando o observador, criando um misto de curiosidade e identificação. Em um de seus textos, Euridice Figueiredo, lembra que Doubrovsky defendeu sobre a autoficção que “[...] ela engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas.” (FIGUEIREDO, 2007). A dor, o amor por Diego Rivera, a necessidade da constante reafirmação de suas raízes mexicanas; toda sua história de vida foi de forma tão potente lhe envolvendo, que Frida optou por se manter nesse jogo de espelhos, sempre retomando a si mesma ao construir suas pinturas.

CONCLUSÃO.

O desenvolvimento do presente trabalho, buscando responder a questão lançada em seu título, voltou-se para a noção da autoficção a fim de questionar uma leitura sobre a produção artística de Frida Kahlo que geralmente a desvaloriza em detrimento de sua biografia. Propondo colocar a obra da artista como fator principal desta investigação e a partir dela tecer relações com o conceito literário, foi estabelecida uma pesquisa dos fatores mais relevantes dos dois assuntos a princípio separadamente, para por fim, quando já fossem conhecidos, pudessem se ligar de forma mais clara.

Da autoficção, as principais questões levantadas foram: seu conceito inicial, defendido por Serge Doubrovsky que seria o de ficcionalização de fatos da realidade, que ao invés de formar uma recapitulação do passado, de forma completa, cronológica e coerente como ambiciona a autobiografia; formaria uma narrativa fragmentada, composta por experiências de diferentes períodos a serem moldadas no presente, segundo a vontade de seu autor que é ao mesmo tempo biógrafo e biografado.

Os teóricos da literatura pós-Doubrovsky expandiram ainda mais a liberdade de criação intrínseca à autoficção, defendendo que esse tipo de construção não deveria se limitar apenas a manipular o real, mas também inventar experiências e características do personagem principal, que inclusive poderia adotar uma outra posição que não a do protagonismo. Por fim, foi destacada a possibilidade de abarcar outras formas de linguagem no conceito de autoficção, como por exemplo, as artes visuais.

A investigação sobre a obra de Frida Kahlo é iniciada levando-se em consideração a potência social nela presente, interesse disseminado entre aqueles que produziam arte no período pós-revolução no México. Apesar desenvolver sua arte em cima de uma temática estritamente pessoal, a artista sempre buscava uma maneira de enriquecê-la com elementos da cultura mexicana, fosse com a constante inserção das cores da bandeira mexicana ou com a adaptação dos elementos composicionais das populares pinturas de ex-votos.

Os marcantes momentos de sua biografia são aqui citados não para justificar as escolhas que a artista tomou em suas composições, mas com o objetivo de facilitar a compreensão dos principais temas desenvolvidos em suas pinturas, As leituras que

encaram as obras como reflexo direto de suas experiências, ou como uma forma de arte terapia são questionadas com o auxílio da própria história de Frida, que comprova seu forte posicionamento em relação às suas escolhas nos âmbitos pessoal e artístico. A divisão de seus autorretratos é estabelecida entre os que ela se pintava de corpo inteiro, criando uma narrativa dramática, e os focados em seu rosto, que serviam para reafirmar seu compromisso com a disseminação da *mexicanidad*, é a jogada que inicia a proposta de relacioná-los com o conceito de autoficção.

A partir da leitura dos autorretratos narrativos, vão se estabelecendo as aproximações com a construção autoficcional. A ficcionalização dos acontecimentos é a principal matéria dessas pinturas que são compostas por fragmentos de memórias que misturam presente e passado. A forte dramatização explorada nas cenas é garantida pelos diferentes níveis de invenção e manipulação que Frida explora nos elementos composicionais. A mistura de realidade e fantasia marca definitivamente o valor autoficcional de sua obra.

Os autorretratos de rosto ou na altura do busto além de serem um veículo para a exploração da cultura mexicana, por meio das roupas, colares, penteados que ela ostentava, e pela flora e fauna típicas do país que geralmente figuravam o segundo plano, também reafirmam a imagem que Frida Kahlo criou para si. A maneira de se vestir, se adornar, se portar e de se autorretratar foram manipuladas pela pintora de modo a criar uma figura única marcante, símbolo de força e *mexicanidad*, uma autoficção que se desenvolveu dentro e fora da obra.

O desenvolvimento do texto termina com uma leitura do autorretrato duplo *As duas Fridas* (1939), o mesmo que me despertou o interesse pela obra da artista anos atrás e o que conclui a resposta para a indagação indicada no título: sim, Frida Kahlo pode ser inserida na noção de autoficção por suas contribuições dentro e fora do âmbito artístico. E essa mesma obra me mostra que ainda há muito o que se explorar não apenas sobre essa relação, mas também sobre as tantas outras que podem ser traçadas a partir sua obra.

Por fim, lanço uma nova pergunta, sobre a qual ainda não possuo uma posição definida, mas que já me desperta o anseio de explorar em uma pesquisa futura: O adotar dessa autoficção em seu cotidiano poderia configurar Frida como uma pioneira nas experimentações de *performance art* no âmbito latino americano?

REFERÊNCIAS:

BASTOS, Marli Miranda. *Frida Kahlo: Para além da pintura* – Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. *O imaginário ex-votivo na pintura de Frida Kahlo*. São Paulo: Revista Cordis nº12, 2014.

FERREIRA, Renata Wirthmann e RIVERA, Tânia. *A Máscara da Feminilidade: o véu e o vazio na obra de Frida Kahlo*. In: FERREIRA, Renata Wirthmann. *Arte e Subjetividade: Diálogos com a Psicanálise*. Brasília: Universa, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Dany Laferrière: autobiografia, ficção e autoficção?* Rio Grande: Revista Interfaces Brasil/Canadá nº7, 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

HAGHENBECK, Francisco Geraldo. *O segredo de Frida Kahlo*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

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

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

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

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

MONASTERIO, Pablo Ortiz (organização). *Frida Kahlo: suas fotos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

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