

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Regiane Aparecida de Oliveira Souza

O diário de Frida Kahlo: palavras e imagens em busca do (des)cobrir-se

Juiz de Fora
2022

Regiane Aparecida de Oliveira Souza

O diário de Frida Kahlo: palavras e imagens em busca do (des)cobrir-se

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação de Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Silvana Liliana Carrizo

Juiz de Fora
2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

de Oliveira Souza, Regiane Aparecida.

O diário de Frida Kahlo: palavras e imagens em busca do (des) cobrir-se / Regiane Aparecida de Oliveira Souza. -- 2022.
164 p. : il.

Orientadora: Silvana Liliana Carrizo
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

1. Frida Kahlo. 2. Diário. 3. Escrita de si. 4. Autoficção. 5. Cultura latino-americana. I. Liliana Carrizo, Silvana, orient. II. Título.

Regiane Aparecida de Oliveira Souza**O diário de Frida Kahlo:**

palavras e imagens em busca do (des)cobrir-se

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 16 de setembro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves - Membro Titular Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Anna Faedrich Martins Lopez - Membro Titular Externo

Universidade Federal Fluminense

Juiz de Fora, 09/09/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Silvina Liliana Carrizo, Coordenador(a)**, em 16/09/2022, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anna Faedrich Martins Lopez, Usuário Externo**, em 16/09/2022, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Beatriz Rodrigues Goncalves, Professor(a)**, em 16/09/2022, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0942332** e o código CRC **736C35CC**.

Às minhas filhas, Helena e Milena que, compreensivamente, souberam compartilhar o tempo delas com *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela constante companhia neste processo, colocando em meu caminho alguns anjos que me permitiram repensar o significado de minha existência e a importância de seguir estudando;

À minha família, pelo amor e pelo apoio, principalmente, por acreditar que eu seria capaz;

Ao meu querido mestre e orientador, *in memoriam*, Professor Doutor Gilvan Procópio, exemplo de profissional e ser humano incomparável;

À Professora Doutora Silvana Liliana Carrizo, minha orientadora, pelas valiosas contribuições, pelo acolhimento e pela confiança, conduzindo-me para a finalização deste trabalho;

À professora Doutora Ana Beatriz, pela atenta leitura e pelas relevantes sugestões durante a qualificação;

Aos demais professores que aceitaram o convite de integrarem a minha banca de defesa, meus sinceros agradecimentos;

À Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) pelo auxílio concedido por meio da bolsa de estudos.

Aos colegas de mestrado, pela amizade, trocas e aprendizados adquiridos no decorrer desse processo, em especial, à Mayara Peixoto pelo apoio e companheirismo;

À amiga Rosina Bezerra de Mello, com quem dividi momentos de angústia e insegurança, valendo-me de apoio acadêmico e emocional;

À Ana Paula, minha querida amiga, que bondosa e pacientemente, cuidou das minhas filhas enquanto eu me debruçava nas páginas do diário de Frida;

À Frida Kahlo, despertando-me para essa constante busca do (des)cobrir-me.

Aqui estou, para que vivam.
Frida.
(KAHLO, 2017, p. 256)

RESUMO

Essa pesquisa concentra-se em discutir a singularidade da produção artística de Frida Kahlo, sobretudo *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*, produzido a partir de um discurso sociopolítico no contexto pós-revolucionário mexicano. Para tanto, faz-se necessário colocar as perspectivas e os novos dilemas que se abrem durante a Revolução Mexicana, já que as análises partirão do diálogo entre a obra desta artista e os debates culturais, sociais e políticos de seu tempo. Acreditamos, ainda, que este suporte encontrado por Frida para escrever sobre si, seus amores, dores e seu país, busca ir além de um documento pessoal, mas, sobretudo, exaltar as raízes mexicanas que a representavam. A potência e a fragilidade encontradas na obra e na vida da autora desafiaram as normatividades da sociedade na qual viveu ao reproduzir relações de poder, bem como a capacidade de resistir viva dentro de seu tempo e de ultrapassá-lo através do seu legado artístico.

Palavras-chave: Frida Kahlo; Diário; Escrita de si; Autoficção; cultura latino-americana.

RESUMEN

Esta investigación se centra en la singularidad de la producción artística de Frida Kahlo, en especial el diario de Frida Kahlo: un autorretrato íntimo, producido a partir de un discurso sociopolítico en el contexto posrevolucionario mexicano. Por ello, es necesario plantear las perspectivas y los nuevos dilemas que se abrieron durante la Revolución Mexicana, pues los análisis partirán del diálogo entre la obra de esta artista y los debates culturales, sociales y políticos de su época. También creemos que este apoyo que encontró Frida para escribir sobre sí misma, sus amores, dolores y su país, busca ir más allá de un documento personal, pero, sobre todo, exaltar las raíces mexicanas que la representaron. La potencia y fragilidad encontrada en la obra y vida de la autora desafió las normas de la sociedad en la que vivía al reproducir relaciones de poder, así como la capacidad de resistir viva a su tiempo y superarlo a través de su legado artístico.

Palabras clave: Frida Kahlo; Diario; Autoescritura; Autoficción; cultura latinoamericana.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 O DIÁRIO DE FRIDA: EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA	24
1.1 O CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL DO MÉXICO NO INÍCIO DO SÉCULO XX	24
1.2 A FORMAÇÃO POLÍTICA DE FRIDA	33
1.3 O DIÁRIO COMO FORMA	50
1.3.1 O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo	51
1.3.2 Vestígios de uma intimidade feminina	53
2 FRIDA REINVENTA UMA FRIDA	60
2.1 FRIDA COMO PERSONA: UMA ARTE QUE REINVENTA A SI E O MÉXICO	60
2.1.1 A mexicanidade no diário de Frida Kahlo	66
2.2 UM ENCONTRO ENTRE ARTE E POLÍTICA	73
2.3 A INSERÇÃO FEMININA AOS CAMPOS POLÍTICO E LITERÁRIO	79
3 UM DIÁRIO CINGIDO POR PALAVRAS-IMAGENS	86
3.1 A INTERARTE NA ESCRITA DE SI	87
3.2 EM BUSCA DO (DES)COBRIR-SE	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	131
ANEXO A – Reproduções da edição <i>fac-símile</i> consultada	137
ANEXO B – Pinturas de Frida Kahlo e Diego Rivera	161

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Sobre a acolhida aos Zapatistas	35
Figura 2	Zapatista ferido	36
Figura 3	Foice e martelo (1927), fotografia de Tina Modotti	49
Figura 4	Sou filha da revolução	67
Figura 5	Engels, Marx, Lenin, Stalin	68
Figura 6	Contrarrevolução	69
Figura 7	Viva Stalin, Viva Diego	71
Figura 8	La revolucion	74
Figura 9	Ser útil ao movimento revolucionário comunista I	76
Figura 10	Sou comunista	78
Figura 11	El abrazo	80
Figura 12	Ruínas	81
Figura 13	Olho único, Neferisis.....	82
Figura 14	Como as pessoas são feias	83
Figura 15	A foice e o martelo	84
Figura 16	Primeira página do Diário	88
Figura 17	Escrita automática – Letra Aa	89
Figura 18	Pontilhados e rasuras	90
Figura 19	Carta a Diego I	92
Figura 20	Anos emblemáticos 1	93
Figura 21	Xocolat	95
Figura 22	Rasuras I	96
Figura 23	Rasuras III	97
Figura 24	Lágrimas e tinta	99
Figura 25	Rostos Ocultos	100
Figura 26	Gestalt e Pontilhados	101
Figura 27	Rostos e rabiscos	102
Figura 28	Teoria das cores	103
Figura 29	Ave Borrão	104

Figura 30	Danza al sol	105
Figura 31	Asas rotas	106
Figura 32	Apoio para a perna amputada	107
Figura 33	Pés, para que os quero se tenho asas para voar?	108
Figura 34	Eu sou a desintegração	109
Figura 35	Rasuras II	110
Figura 36	Imagens sobre a escrita	111
Figura 37	Escrita sobre escrita	112
Figura 38	Colagem – mulher ao espelho	113
Figura 39	Fertilidade	114
Figura 40	Dia dos Mortos	115
Figura 41	O homem e a Mulher	116
Figura 42	Os Olhos	117
Figura 43	Integração natureza e homem	118
Figura 44	Mundo Real	119
Figura 45	Cachorro	120
Figura 46	Monumento estúpido	121
Figura 47	Rostos Negros	122
Figura 48	Pegadas e marcas de sol	123
Figura 43	Árvore seca	124
Figura 50	Vetores de sofrimento	125
Figura 51	Rosto rabiscado	126
Figura 52	Acolhida aos Zapatistas 2	127
Figura 53	Esquema da minha vida	138
Figura 54	Rostos e Lágrimas	139
Figura 55	Empastelamento	140
Figura 56	Ser útil ao comunismo 2	141
Figura 57	Carta ao Diego II	142
Figura 58	Carta ao Diego III	143
Figura 59	Carta ao Diego IV	144
Figura 60	Anos emblemáticos II	145

Figura 61	Data completa	146
Figura 62	Outra datas I	147
Figura 63	Outras datas II	148
Figura 64	Outras datas III	149
Figura 65	Outras datas IV	150
Figura 66	Outras datas V	151
Figura 67	Outras datas VI	152
Figura 68	Rostos I	153
Figura 69	Rostos II	154
Figura 70	Figuras folclóricas	155
Figura 71	Elementos que se repetem	156
Figura 72	O amor clássico	157
Figura 73	Flor e fruto	158
Figura 74	Sufrimento físico e psíquico	159
Figura 75	Fogo	160
Figura 76	El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl (1949).....	161
Figura 77	Autorretrato com cabelos cortados (1940)	162
Figura 78	A mulher do poço (1913), de Diego Rivera	163
Figura 79	O despertador (1914), de Diego Rivera	164

INTRODUÇÃO

Não fui como Frida. Nunca escrevi um diário. Para mim, diário era para as adolescentes que tinham algo importante, inusitado ou excêntrico para escrever e gostariam de registrá-lo para recordações futuras; ou para aquelas que necessitavam dividir um assunto secreto ou delicado e depositavam em tal suporte todo seu segredo por acreditarem que este seria o único capaz de guardar sigilo; ou ainda, para as que queriam apenas ostentar para as colegas que possuíam um diário, visto que, em determinado momento da vida, foi “moda” ter um. Enfim, como eu não me encaixava em nenhum destes perfis, nunca escrevi sobre mim. Hoje, alguns anos depois dessa fase, mais experiente e menos ignorante, porém ainda carregando em meu íntimo algumas das mesmas inquietações vividas no passado, conheci um diário que se contrapôs a todos os moldes guardados em minha memória. O encantamento surgiu logo no primeiro manuseio, mas a transformação vem acontecendo a cada novo contato, seja para simples apreciação ou investigação. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* vem, desde então, incitando-me crescentes reflexões em diferentes áreas do meu mundo feminino. Escrito em um período de aproximadamente dez anos, o diário de Frida Kahlo foi produzido na fase adulta, revelando-me uma verdadeira obra de arte em que passado e presente mostram-se interligados o tempo todo, fazendo-me acreditar que nossas origens nos marcam muito mais do que imaginamos. Hoje, percebo que sou fruto do meu passado, principalmente, das minhas raízes familiares e do contexto político-social em que estive inserida. Tudo o que sei – e o que ainda não sei – também é consequência da forma como apreendi os ensinamentos oferecidos pela vida. Só agora percebo que sempre tive muitos motivos para escrever um diário; mas, diferente de Frida, não me aventurei, mesmo que tardiamente, como ela o fez. Preferi guardar minhas lembranças, inquietações, amores e desamores em meu próprio íntimo, por desconhecer o local ideal onde registrá-los, como acredito que Frida o fez com sua arte. Ao entender que não há idade, modelo ou assunto específico para se escrever um diário, acredito que, de certa forma, iniciei o meu aqui.

Não fui como Frida. Meu pai não me fez acreditar que, apesar dos contratemplos da vida, podemos ser o que e como quisermos. Sendo a filha do meio, não tinha as vantagens do primogênito, nem as regalias da caçula. Ao meu irmão tudo era permitido, exceto o que ferisse a integridade dele ou da nossa família porque, além de ser o filho mais velho, era homem, educado segundo as regras patriarcais; minha irmã, considerada a mais delicada e frágil, inspirava proteção de todos. Meu pai não tinha como ofício fotografar, ou mesmo outro

que pudesse estreitar nossa relação paternal ao fundir trabalho e prazer, como Guillermo¹ fazia com Frida, por exemplo; mas sempre trabalhou utilizando toda a força braçal que seu corpo forte e ativo, ainda hoje, a todos impressiona. Minha mãe, mulher submissa e dependente financeiramente do meu pai, apoiava-o em suas decisões, mesmo que estas a contrariassem. Ela, assim como Matilde², mãe de Frida, era bastante religiosa e foi a principal responsável por disseminar a fé em nossa família, principalmente em mim e minha irmã, que a acompanhávamos a todas as missas e grupos de oração que frequentava. A oração causava-me grande conforto nos dias menos felizes. Cresci acreditando que as coisas eram mais fáceis para os homens; que eles, sim, poderiam ser o que e como quisessem, mas que, nós, mulheres, nascemos para a casa, para a família, para os filhos e... só.

Não fui como Frida. Não frequentei a melhor instituição de ensino da minha cidade e nem recebi incentivos escolares, pelo contrário³. Aos doze anos de idade parei de frequentar a escola porque já sabia ler, escrever e fazer contas o suficiente para quem não sairia dos arredores de uma pequena cidade da região serrana do Rio de Janeiro, chamada São José do Vale do Rio Preto, segundo julgamento do meu pai. Após um ano longe da sala de aula, morando em uma linda e agradável fazenda, porém afastada da zona urbana, comecei a desenvolver trabalhos manuais, algo que toda típica dona de casa deveria saber, como sempre ouvia da minha mãe. Isso me encantava, pois eu amava meus bordados, marcar meus panos de prato e fazer biquinhos de crochê nas toalhas, mas... Como sentia falta dos meus livros! Minha memória parece trazer-me agora os mesmos sentimentos que me afligiam naquela época. Em quantas noites deitava-me e lágrimas caíam dos meus olhos, mas a esperança em dias diferentes era latente em meu coração. Deus ouviu minhas preces e, no ano seguinte, retornamos à nossa antiga casa. De lá, meu olhar buscava sempre a mesma direção: a pequena e aconchegante Escola Municipal Vicente Morelli, que não mais podia me receber em suas

¹ Wilhelm Kahlo, pai de Frida Kahlo, era alemão e adotou posteriormente o nome mexicano de Guillermo Kahlo. Incentivado por sua esposa Matilde Calderón de Kahlo, Guillermo tornou-se um fotógrafo profissional, o qual registrou a herança cultural do México e fez por merecer o elogioso epíteto de “o primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural do México” (HERRERA, 2011, p. 21).

² Matilde Calderón de Kahlo era o nome da mãe de Frida Kahlo, uma mulher bastante religiosa. Matilde era a mais velha dos doze filhos de Isabel González Y González e Antonio Calderón, fotógrafo de ascendência indígena nascido na cidade mexicana de Morelia. “De acordo com Frida, sua mãe era inteligente, embora analfabeta: o que lhe faltava em educação formal ela compensava em devoção religiosa” (HERRERA, 2011, p. 20).

³ Em 1922, Frida Kahlo ingressou na Escola Nacional Preparatória, considerada a melhor instituição de ensino do México. “Na década de 1920, frequentar essa escola significava ter aulas com as mentes mais brilhantes do México”. Fundada em 1868, quando o colégio Jesuíta de San Ildefonso foi transformado em parte do restaurado sistema republicano de educação secular estabelecido pelo presidente Benito Juárez, era mais parecida com uma faculdade do que com uma escola de ensino médio. Entre os colegas de classe de Frida estavam parte da elite mexicana, os filhos e filhas de profissionais liberais da capital e das províncias, que queriam que seus descendentes se preparassem para cursar as faculdades de graduação e os colégios de ciências e humanidades da Universidade Nacional (HERRERA, 2011, p. 38-39).

salas como fizera anos antes: eu já havia concluído o meu ciclo quando me entregaram meu diploma do Ensino Fundamental I. Isso era o que eu imaginava; porém, ainda naquele ano, pela primeira e única vez naquela escola, resolveram oferecer turmas noturnas de supletivo⁴. Era a oportunidade que eu precisava para retornar às minhas tão sonhadas aulas; mas eu era só uma adolescente, filha de um pai severo e tradicionalista, e não conseguiria permissão para tamanha audácia. Meu irmão, que, apesar de ser apenas quatro anos mais velho, era bastante protetor e dotado da liberdade que seu sexo masculino lhe confiava, conseguiu convencer meu pai de me deixar frequentar as aulas noturnas sob a promessa de que ele ficaria com a responsabilidade de me levar à escola, todos os dias, além de permanecer à minha espera durante o período que eu estivesse em sala. Tal estratégia beneficiou a mim, mas não foi nenhum sacrifício para meu irmão, pois ele gostava de frequentar o trailer do seu amigo que se situava exatamente em frente à escola. Assim concluí meu Ensino Fundamental II.

Não fui como Frida. Nunca pensei em ser médica⁵; sempre sonhei em ser a professora Regiane. Sim, esse era o meu desejo; contudo, por diversas vezes, cheguei a pensar que não conseguiria realizá-lo, pois mais um obstáculo surgia nessa peregrinação estudantil. Meu pai ainda não me apoiava nos estudos, e a única escola pública que oferecia o Ensino Médio ficava no centro da cidade, a alguns quilômetros do bairro onde eu morava e, nesta época, ainda não havia transporte gratuito para os estudantes. Decidi que eu iria concluir meu Ensino Médio, mesmo que para isso eu precisasse estudar escondida do meu pai. Ele sempre se levantou muito cedo para trabalhar e não saberia da minha nova rotina. Dessa vez, foi minha mãe quem me auxiliou e, mesmo temendo a reação do meu pai, matriculou-me no Colégio Estadual Cel. João Limongi, no Curso de Formação de Professores. Tornei-me manicure, e todo o dinheiro que eu conseguia exercendo esse ofício era destinado às despesas com transporte e material escolar. Assim estudei por quase dois anos, até que meu pai descobriu. Era o início de uma revolução familiar. Nessa época, ele já havia percebido que eu era uma menina evoluindo em estatura, amadurecimento, responsabilidade e também profissionalmente. Além disso, minha paixão pelas letras aumentava na mesma proporção. Ele precisava rever seus pré-conceitos sobre a independência feminina.

⁴ Conhecido como uma modalidade de Ensino que oferece oportunidade para alunos que, por motivos diversos, interromperam os estudos e se encontravam fora da idade regular estudantil, o supletivo, hoje denominado Educação para Jovens e Adultos (EJA), proporcionava aos estudantes uma modalidade de ensino em que era possível avançar as séries, visto que era oferecido em contraturno, de forma que os alunos pudessem frequentar a escola em horários que consideravam o turno profissional regular.

⁵ Frida era considerada uma menina de excepcional potencial e Guillermo “escolheu um programa de estudos que dali a cinco anos a deixaria em condições de ingressar em uma faculdade de medicina” (HERRERA, 2011, p. 42).

Não fui como Frida. Namorei muito pouco. Conheci meu ex-marido quando ainda estava para concluir o último ano do Ensino Médio e ele, alguns anos mais velho, já estava concluindo seu curso na faculdade. Homem trabalhador, honesto, íntegro, estudioso e, sobretudo, grande incentivador do meu sonho. Casei-me quatro anos mais tarde e mudei-me para Petrópolis. Logo depois ingressei no curso de Letras, na Faculdade Estácio de Sá, dedicando-me ao máximo aos meus estudos. O dia da minha formatura foi um dos mais emocionantes da minha vida. Cada membro da minha família olhava-me com admiração e orgulho e pude ver, pela primeira vez, discretas lágrimas rolares dos olhos do meu pai e, junto delas, um sincero agradecimento ao meu ex-marido por ele ter me incentivado e subsidiado meus estudos. Foi ali que percebi que pequenas mudanças começavam a acontecer entre nós.

Sim, sou como Frida. Uma mulher que somente na fase adulta resolveu escrever sobre sua própria intimidade como um ato de reflexão e luta por igualdade e liberdade. Motivada por esta pesquisa, descobri memórias ainda não reveladas. Frida foi uma mulher revolucionária no contexto em que cresceu, uma mulher que buscou em suas origens o material necessário para compreender a história do seu país e, conseqüentemente, a sua própria história, igualmente como fiz e ainda faço.

Assim como foi com Frida, o amadurecimento me fez perceber que somos frutos de um passado que não pode e não deve ser apagado, nem negligenciado por outras vozes. Confiante de que tal estudo provocará reflexões e mudanças aos possíveis leitores, apresentarei meu corpus de pesquisa.

“Nunca pintei sonhos. Sempre pintei minha própria realidade.” Quando, ao acaso, li essa frase na rede social de uma amiga, senti certa curiosidade em descobrir qual “realidade” era essa a que Frida Kahlo se referia. Em poucos meses eu me encontrava completamente envolvida pela biografia e pela arte dessa mexicana. O auge da sedução ocorreu, sobretudo, quando minhas mãos e olhos puderam apreciar *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Confesso que a escrita e as imagens encontradas naquele diário deixaram-me fascinada, mas, também, causavam-me certo desconforto: não conseguia encontrar sentido entre o que eu via e lia. Letras e imagens não me pareciam um conjunto de visão aceitável; entretanto, era exatamente esse estranhamento que me mantinha cada vez mais interessada por esta obra⁶ tão singular. Quanto mais pesquisava, mais intrigada eu ficava com a singularidade de vida e produção artística de Frida que, ao mesmo tempo, encantava-me, incomodava-me e

⁶ Nomeio *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* como obra por este apresentar-se como um livro impresso e publicado para apreciação pública.

inquietava-me, incitando-me a buscar respostas para as muitas perguntas que surgiam a cada novo contato com sua produção diarista.

Assim, aproximei-me de Frida Kahlo, deslumbrei-me pela excentricidade de seu diário e, conseqüentemente, envolvi-me com a história do México. Observava que a arte produzida por esta artista, sobretudo a retratada em seu diário, visava a ultrapassar a realidade que ela buscava representar, sendo, também, um potente instrumento de revelação individual e, especialmente, histórico-político-social. Os diversos desenhos, rasuras, letras e cores representados no suporte físico, reproduzido por meio de uma publicação brasileira, permitiu que a essência do objeto original chegasse ao meu alcance. Nele, estava retratado algo que minha ignorância histórica e política não me permitia alcançar de todo num primeiro momento. Optei, então, por estudar o diário de Frida, partindo de um viés historiográfico, relacionando vida e obra dessa artista ao contexto social, cultural e histórico do México, no início do século XX. Assim, mais do que analisar a obra pura e simplesmente, tenho o objetivo de apreciá-la como fonte de informações referentes ao período estudado, a partir de um olhar feminino⁷. Essa escolha, além de me proporcionar uma oportunidade de compreender a história política e social de um país marcado por lutas sociais, como também por inúmeras conquistas que ultrapassaram a América Latina. Este estudo me fará compreender de que forma essa escrita feminina é capaz de dialogar com tantas outras histórias, inclusive com a minha. Além disso, percebi que, ao analisar o diário sem retomar as raízes fridianas, correria o risco de produzir uma pesquisa insatisfatória, pois só seria possível e pertinente compreender um material pessoal e único como esse a partir da relação e identificação dessa artista com sua própria realidade da época. Diante disso, o diário de Frida

⁷ Chamo de “feminino” o olhar de Frida Kahlo por compreendê-la em seu contexto histórico como mulher, ocidental, filha de mãe católica e pai judeu, nascida no meio de uma sociedade marcadamente machista, como é a mexicana – cujos traços “machistas” podem ser entendidos a partir do estudo de Américo Paredes (1967), em que o pesquisador apresenta um panorama das representações da masculinidade e do *macho* desde as canções folclóricas até as produções de literatura e de mídia de massa numa visão contrastiva entre México e Estados Unidos. Ele identifica o *machismo* mexicano pós-Revolucionário como um fenômeno da classe média, que estabelece uma relação de influência dialógica com os Estados Unidos, estando ambos países em processo de afirmação de uma identidade nacional. Não essencializamos, aqui, qualquer atributo “feminino” naturalmente dotado a seres humanos com um tipo específico de anatomia. Sabemos, contudo, o quanto essa anatomia, percebida sócio-histórico-culturalmente, determina grande parte daquilo que vem a ser a trajetória do corpo de uma mulher. As inflexões do sujeito Frida Kahlo, suas respostas frente às forças que muitas vezes a subjugaram, serão lidas – não sem assombro – no que elas têm de “feminino” como uma resposta à supremacia de um poder também sócio-histórico-culturalmente classificado como “masculino”. Numa perspectiva africana, a socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) investiga, em sua tese de doutorado, como os discursos ocidentais de gênero criam a noção de masculino/feminino com base na anatomia dos corpos – essa desconstrução exige enorme esforço cognitivo para nós, que nascemos e vivemos sob os efeitos de uma naturalização tão aparentemente inegável quanto a determinação anatômica de nossas existências. A resistência a essa e outras determinações é o que me intriga e inspira ao me debruçar sobre a vida e a obra de Frida Kahlo.

começou a fazer muito mais sentido para mim, pois mais do que apreciá-lo, busquei também compreendê-lo.

Mediante os diversos contratempos ocorridos no decorrer de sua vida pessoal, principalmente, aqueles consequentes de seu grave acidente⁸, Frida sempre me passou a imagem de uma mulher forte, decidida, otimista e, sobretudo, batalhadora. Contudo, eu não fazia ideia de que sua luta transcendia o aspecto físico: era também emocional, além de política e social. Destacando-se em ambientes nos quais a figura feminina não era tão comum ou desejada, Frida mostrava-se uma mulher ativa, libertária e consciente do seu papel social; todavia, contraditoriamente, vivia subordinada a um homem marcado por uma cultura machista, em que a mulher era um ser objetivado e inferiorizado. A postura de Frida diante do relacionamento amoroso com Diego Rivera permite-nos uma reflexão sobre o verdadeiro papel da mulher em uma sociedade culturalmente patriarcal e de que forma isso ainda se perpetua em pleno século XXI, na vida de tantas mulheres, inclusive na minha. Analisando o passado dessa artista mexicana sobre a qual me debruço, acredito que arte e política, juntas, são capazes de contribuir para a disseminação dessa desigualdade de gênero que ainda hoje persiste nesta e noutras áreas.

Pesquisar o diário de Frida me permitiu rever meu papel social como mulher, como cidadã e, principalmente, como latino-americana que sou⁹.

Ao considerar que nada foi registrado gratuitamente no diário de Frida, buscarei atentar-me aos pormenores das páginas em que esse olhar feminino se mescla aos diversos momentos da vida de Frida, clamando por respostas cujas perguntas sobre Frida e sobre mim mesma, talvez, só existam no universo feminino. Acredito que esta arte fridiana me aponta pistas de uma singular intimidade feminina. Para tanto, buscarei cercar-me dos devidos cuidados quanto a possíveis padrões de comparação, pois não pretendo abordar os registros feitos neste suporte como um espelho biográfico, nem tão pouco traçar um perfil aleatório da artista, mas compreender o seu papel social e político dentro do contexto histórico da

⁸ Frida sofreu um grave acidente no fim da tarde de 17 de setembro de 1925. A mexicana encontrava-se em um ônibus com destino a Coyoacán quando este colidiu com um bonde vindo de Xochimilco. Ela 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 em decorrência da poliomielite), que foi esmagado; sofreu luxação no 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 lado esquerdo. (HERRERA, 2011, p. 69-70)

⁹ Hugo Achugar (RAMA, 2015), no prólogo à obra *A cidade das letras*, diz sobre Ángel Rama que “ser uruguaio era uma forma [de Rama] de ser latino-americano” (RAMA, 2015, não paginado). Não se desenvolve devidamente, em nossa formação educacional brasileira, a percepção crítica de que estamos inseridos em uma cultura latino-americana; entretanto, a pesquisa sobre o diário de Frida Kahlo permitiu-me dar início a essa investigação identitária, tanto de Frida quanto de minha própria, simultaneamente, ainda que em diferentes países da mesma América Latina.

Revolução Mexicana, que se apresenta como uma das mais importantes revoltas da América Latina, no século XX, a qual acredito que Kahlo conseguiu imprimir em sua escrita pessoal que pode e deve ser confundida e com-signada com sua produção artística.

Assim, a relevância desta pesquisa destaca-se ao considerar *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* uma fonte de prazer estético e de interrogações, devido à singularidade com que foram registrados as palavras e os desenhos, os quais parecem expressar, com certa veemência, suas dores físicas e emocionais, suas inquietações amorosas, suas origens culturais, como também sua identificação política e ideológica, não apenas com a Revolução Mexicana, mas com os processos sociais que vinham acontecendo também em outras partes do mundo, sob uma perspectiva marcadamente feminina. Nesse discurso dialógico, a questão extremamente atual de uma busca pelo “eu” estará representada na articulação entre o contexto político-histórico-social de Frida Kahlo e o universo psicológico que a conduziu à produção de uma obra que vem cada vez mais atingindo e mobilizando o público do mundo inteiro, graças à sua competência criativa. Desse modo, considero o diário de Frida uma verdadeira potência expressiva, tanto no campo visual quanto no verbal, ao oscilar fatos e história, memórias e ficções, vozes e silêncios que se cruzam em um discurso que combina e mistura palavras e imagens, capaz de nos permitir abeirar a intimidade dessa excêntrica artista mexicana.

Posto isso, optamos por estruturar esta dissertação em três capítulos: O primeiro, intitulado *O diário de Frida: Em busca de uma história*, estará dividido em três subseções, nas quais buscaremos preparar o leitor para melhor compreender e apreciar a obra a ser analisada. Assim, na primeira subseção apontaremos os principais acontecimentos históricos, políticos e sociais que marcaram o México no início do século XX, com ênfase na Revolução Mexicana, acontecimento político que desencadeou outros movimentos e mudanças significativas em toda a América Latina e outros países, corroborando para a fruição dos registros da escrita autoficcional de Frida, “filha da Revolução”. Para tanto, recorreremos, principalmente, aos historiadores Anna Maria Corrêa (1983) Waldir Rampinelli (2011), Gabriela Soares (2014) e Marcela de Castro Tosi (2016), entre outros, que apontam para a necessidade de se estudar aspectos relativos à realidade latino-americana. Na subseção seguinte, traçaremos um breve percurso biográfico da formação política de Frida, bem como de seu avanço artístico, por constituir-se uma mulher que rompeu parâmetros, participou ativamente da política e levou sua sexualidade muito além do que era permitido para a época. À vista disso, buscamos apoio, primordialmente, nos estudos de Hayden Herrera (2011), considerada uma notável estudiosa da biografia fridiana e autora de um dos mais

disseminados e aceitos textos sobre a pintora mexicana¹⁰, além de outros estudiosos e pesquisadores cômpanes. Na terceira e última seção deste capítulo, buscaremos apontar as principais especificidades que abarcam a obra *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*, como também as características da escrita de si em um suporte considerado pessoal, em que a artista buscou transcrever fatos e momentos de sua vida, sofrimentos físicos e inquietudes políticas e humanas. Logo, partiremos dos pressupostos da escrita de si, sob os estudos de Maurice Blanchot (2005) e Philippe Lejeune (2008), prioritariamente, por identificarmos nessa prática de escrita íntima um potencial transformador do fazer artístico de Frida, seja como forma de conscientização, seja como forma de contestação.

As discussões que serão propostas no segundo capítulo, sob o título *Frida reinventa uma Frida*, esbarram nas questões entre o real e o ficcional. Numa arte profícua, exercendo seu autêntico papel de cidadã mexicana, Frida permite-nos reconhecer, em meio aos diversos registros e procedimentos encontrados em seu diário, a paixão, o orgulho e o resgate das suas origens, como também a esperança que depositava nos governantes políticos e em todos aqueles que almejavam um Novo México. Baseando-nos em textos históricos de análise da identidade feminina mexicana, buscaremos compreender de que modo os rumos da ancestralidade mostraram-se em seu imaginário, cotejando desenhos e textos presentes em sua diário. Partindo da hipótese de que as representações pessoais de Frida parecem-nos compor um ato político que se liga ao evento central do México no século XX, os estudos de Diana Klinger (2006), Ila Brognoli (2009) e Fernanda Assunção (2013) nos permitirão discutir como o ambiente social influenciou a Frida artista e a Frida mulher. Com o objetivo de estudar a imbricação do elemento autobiográfico com a cultura popular mexicana no diário de Frida Kahlo, refletiremos sobre a forma que os registros verbais e pictóricos encontrados neste suporte se relacionam e contribuem para a construção poética da escrita íntima de Frida. Para tanto, nos pautaremos, também, nos ensinamentos de Lúcia Helena Vianna (2017) e Victor Cruzeiro (2018), com o intuito de compreender a escrita diarista como marcas de libertação do vivido, do sentido, do imaginado e do projetado por Frida em um discurso íntimo feminino. Além destes estudos, nos pautaremos em pesquisas afins, como as de Giselle Reis (2013), Maria Lúcia Maestro (2014) e Paulo C. Fachim (2017), por reconhecerem na escrita

¹⁰ As informações referentes a biografia de Frida Kahlo foram, majoritariamente, retiradas do livro de Hayden Herrera, 2011, por considerarmos uma obra clara e completa, escrita por uma competente estudiosa da biografia fridiana. Nascida em 1940, Herrera especializou-se em arte latino-americana, além de historiadora, curadora e professora de história da arte. O livro referenciado nos traz uma escrita clara e fluida, com o rigor e a acuidade de uma especialista, realizada a partir de dezenas de entrevistas.

de Frida Kahlo um potencial transformador do fazer artístico, no qual arte e política sempre se mostraram indissociáveis, concedendo ao fruidor ampla liberdade de interpretações.

No terceiro e último capítulo dessa pesquisa, intitulado *Um diário cingido por palavras e imagens*, buscaremos analisar em que aspectos os elementos verbais e não-verbais se articulam na escrita de si, ou seja, em que medida palavras e imagens abrem novos caminhos de compreensão do diário de Frida. Ao acreditarmos que seu processo criativo tem como premissa produções exuberantes, carregadas por excessos conjuntivos de cores, formas e conteúdos inusitados que nos permitem, a princípio, acessar às diferentes formas de expressão por uma busca identitária feminina, investigaremos nosso objeto de pesquisa detendo-nos a alguns aspectos formais para uma possível interpretação dessa construção iconográfica subjetiva¹¹. Nesse percurso, buscaremos adotar a postura de um leitor comum, não dominante da biografia de Frida, mas, num primeiro momento, como um apreciador do diário. Assim, o possível estranhamento causado pelo impacto da intensidade visual proporcionada por essa obra intimista, permitirá aos futuros leitores passearem por diferentes entendimentos, amparados em construções que os conduzirão dialogar com as Artes visuais, a Psicologia e a Psicanálise e, quiçá, com sua própria vivência. Portanto, não objetivamos uma interpretação, majoritariamente, teórica, nem tão pouco pretenciosas adivinhações sobre as intenções da autora, mas, sobretudo, um leitor-apreciador de Arte.

Deste modo, acredito que essa aproximação com a escrita autobiográfica de Frida Kahlo nos permitirá ultrapassar o prazer estético que nossos olhos encontram na superfície dos registros iconográficos textuais - verbais e não-verbais. Hoje, reconhecendo o diário de Frida Kahlo como um instrumento de transformação e veículo de revolução que almeja

¹¹ O psicanalista Christian Dunker (2017) aponta que “o espaço da intimidade, tal como o conhecemos hoje, se originou de certas transformações sociais ocorridas ao longo do século XIX. Uma das mais importantes foi a conformação da família como um lugar de refúgio e isolamento” (DUNKER, 2017, p. 78). A esse destaque do lugar da família o analista sobrepõe a aparição de um ideal de amor romântico, que deslocaria a verdade para a esfera da subjetividade: “essa sensibilidade prescrevia o íntimo como condição crucial para dar garantias aos relacionamentos privados e encontrar a certeza subjetiva que faltava” (DUNKER, 2017, p. 78). Vinculamos essa noção de intimidade ao já explicitado traço “feminino” do diário fridiano, entendendo as marcas do substrato europeu na conformação da subjetividade da artista ao tomarmos alguns de seus elementos biográficos como parâmetro. Consideramos, em especial, a vinculação religiosa de seus pais e sua devoção como esposa a Diego Rivera, compreendida como um desejo atávico de formar um núcleo familiar que significasse refúgio e possibilidade de isolamento, moldado pelo ideal de amor romântico – a despeito das rasuras instituídas por ambas partes do contrato. O reconhecimento de tais marcas não nos faz reduzi-la a elas, certamente: Frida é uma habitante de fronteiras, segundo Flora Guzmán (2010). A que existe entre o masculino e o feminino, o México e a Europa, o prazer e a dor, a militância comunista e a iconografia cristã... Entre outras tantas. Esse dualismo, contudo, é identificado por Oyèwùmí (2021) como traço de uma ontologia ocidental: “Assim, dualismos como natureza/cultura, público/privado e visível/invisível são variações sobre o tema dos corpos masculinos/femininos hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro” (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 35). Nesse sentido, ressalta-se o caráter “privado” do diário de Frida Kahlo como reiteração da polaridade feminina de seu discurso, de uma forma historicamente circunscrita, decerto, e compreendida dentro das ressalvas aqui feitas.

ultrapassar a puridade que, por vezes, desconhecemos em nós mesmos, desejo que esta pesquisa possa despertar aos futuros leitores e estudiosos o encantamento que a arte fridiana é capaz de proporcionar a todos aqueles que desejam se despir de crenças estereotipadas e dialogar consigo mesmos.

1 O DIÁRIO DE FRIDA: EM BUSCA DE UMA HISTÓRIA

Desejo cooperar com a Revolução para transformar o mundo em um só, sem classes, para dar um ritmo melhor às classes oprimidas. (KAHLO, 2017, p. 236).

Início este capítulo com uma citação retirada do diário íntimo de Frida Kahlo e que, para mim, melhor retrata o ideal de vida que essa mexicana almejou veemente: *um mundo sem classes*. Conscientes de que a arte assume um caráter político e transformador para a sociedade, buscamos analisar *O diário de Frida: um autorretrato íntimo* como *corpus* de pesquisa para compreender o contexto político-social mexicano do início do século XX, pelo olhar de uma personagem feminina inserida e atuante na sociedade.

Nessa obra, encontramos fragmentos da autobiografia fridiana, quase tão fracionada e mutilada quanto a própria história de vida da autora. Em seus registros, encontramos desde referências ao tumultuado relacionamento com Diego e seu amor quase que maternal por ele, até palavras de fé e apoio à Revolução Comunista, o culto aos seus líderes, Lênin, Stálin e Trotski, e admiração pelas ideias de Marx e Engels. São mencionados momentos históricos, como a Revolução Mexicana, Russa e 2ª Guerra Mundial, provocando-nos uma sensação de que o real e o ficcional se entrecruzam na vida e na obra de Frida. A esses temas sobrepõe-se, ainda, a fidelidade de uma mulher cosmopolita, à cultura mexicana. Tema que atravessa insistentemente toda essa obra, permitindo-nos um contato envolvente com a mexicanidade de Frida. Estes e outros temas presentes no diário permitem a aproximação da subjetividade fridiana, objetivo principal que almejamos alcançar no decorrer dessa pesquisa. Partiremos, assim, rumo ao nosso desígnio.

Neste primeiro capítulo, optamos por resgatar as “origens” que embasaram a arte pictórica de Frida Kahlo, sobretudo as que encontramos em seu diário íntimo. Assim, iniciamos este primeiro capítulo comentando os principais acontecimentos político-sociais que marcaram a vida dessa artista ainda nos primeiros anos de vida e que, direta ou indiretamente, encontram-se presentes na sua produção artística dessa mexicana.

1

1.1 O CONTEXTO POLÍTICO-SOCIAL DO MÉXICO NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Sempre Revolucionário
nunca morto, nunca inútil. (KAHLO, 2017, p. 236).

Historicamente, a Revolução Mexicana é descrita, no México, como um dos acontecimentos políticos e sociais mais importantes do século XX. No entanto, partiremos da perspectiva de que a revolução não só foi um evento central, como também o eixo sobre o qual se desenvolveram os mais relevantes movimentos sociais do país após 1910, com os primeiros levantes que derrubaram o ditador Porfirio Díaz¹². Diante disso, faz-se necessário elucidar o início desse processo revolucionário que marcou o país e repercutiu mundialmente, com o objetivo de demonstrar a influência que o contexto histórico mexicano exerceu na vida e na obra da artista Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, ou, somente, Frida Kahlo.

Entre 1877 e 1911, permaneceu no poder mexicano, mediante consecutivas reeleições, muitas vezes sem adversários e com suspeitas de fraude, o general Porfirio Díaz. Este período ficou conhecido pela história mexicana como Porfiriato. Durante os 34 anos de estabilidade política sob um regime ditatorial, o México experimentou um notável crescimento econômico, nunca antes visto, que fez de Porfirio Díaz o construtor de um México moderno, “o herói não só da paz, mas também do progresso” (GONZALEZ, 2000, p. 665 *apud* RAMPINELLI, 2011, p. 3). Porém, o desenvolvimento mexicano girava em torno da excessiva dependência econômica externa, responsável por impulsionar a industrialização do país. O investimento estrangeiro, sobretudo estadunidense, ao mesmo tempo que ajudava na consolidação da modernização do país e gerava novos empregos, também acelerava a desintegração dos antigos costumes dos camponeses, aumentava a expropriação das terras dos indígenas e proletarizava os trabalhadores e artesãos, acentuando, assim, as diferenças de desenvolvimento entre as regiões mexicanas. Deste modo, alguns grupos sociais começaram a manifestar seu descontentamento com o governo vigente, uma vez que os favorecidos por este progresso eram apenas os grandes latifundiários e investidores estrangeiros.

O governante Díaz possibilitou ainda mais a concentração agrária nas mãos de famílias de grandes latifundiários e de empresas internacionais quando promoveu, em 1883, um levantamento das terras públicas do país. Todos podiam fazer um contrato com o governo para realizar a medição e ganhar, por este trabalho, um terço das terras medidas. A porção restante ficou nas mãos do Estado, que a vendeu a preços irrisórios, principalmente para os estrangeiros e amigos pessoais do presidente. Esta reforma das posses da terra gerou uma transformação na vida dos mexicanos e, conseqüentemente, o aumento do custo de vida.

¹² Ditador mexicano que se mantém no poder de 1876 a 1911, com uma breve interrupção entre 1880 e 1884. Adotou uma política econômica que trouxe o progresso para uma região do país, mas não o desenvolvimento para o povo mexicano. Ao contrário, manteve um padrão de acumulação baseado na exportação de produtos primários, acelerou a dependência da economia e governou com o apoio da oligarquia, dos científicos, dos guardas rurais, do Exército, da hierarquia da Igreja Católica e do capital externo. O *porfiriato*, como é conhecido esse período, adotou o lema de pouca política e muita administração.

Aliado a isto, a desestruturação da economia camponesa e dos direitos das comunidades rurais – a população rural vivia um regime de quase servidão nos grandes latifúndios, e os povos indígenas perderam as suas terras – passa a gerar uma onda de fome e migração do campo para as cidades. Nas minas ou na indústria a situação não era muito diferente.

Estradas de ferro foram construídas com o objetivo de escoar a riqueza do país para o exterior. Embora as ferrovias tivessem um objetivo econômico – fazer do país um partícipe mais competitivo no panorama capitalista internacional – tinham elas uma finalidade política também, qual seja, chegar o mais rapidamente possível a qualquer parte do país para reprimir as rebeliões que surgiam. O crescimento da malha ferroviária, juntamente com um sistema de comunicação, estava diretamente ligado à entrada de capitais externos – que, por sua vez, ocasionaram um processo de urbanização.

A industrialização e a classe operária acentuaram a entrada do capitalismo e de suas respectivas contradições no país. Com o tempo, alguns trabalhadores adquiriram maior consciência da luta de classes e passaram a manifestar-se com greves de relevância nacional¹³. Operários, mineiros, ferroviários e camponeses iniciaram grandes movimentos em prol de melhorias salariais, laborais e organizacionais; porém, foram reprimidos violentamente pelos exércitos da oligarquia vigente, com o apoio do capitalismo internacional. As greves ocorridas no México, duramente reprimidas, configuraram alguns dos movimentos precursores da Revolução Mexicana.

Havia uma insatisfação generalizada quanto às consecutivas reeleições que transcorriam havia mais de três décadas. O último mandato de Porfirio Díaz teria fim no ano de 1910. Foi neste ano que Francisco Madero¹⁴, filho da burguesia agrária mexicana, de família de grandes latifundiários do norte do México, decidiu concorrer com ele nas eleições. Madero diferenciava-se de seus companheiros de classe porque simpatizava com os trabalhadores rurais e manifestava preocupação com seus funcionários. Representando uma parte da elite fundiária do Estado de Coahuila, que não estava entre os privilegiados regidos por Porfirio Díaz, Madero passou a representar essa classe, que se sentia sufocada pela ditadura vigente, e a liderar a classe abastada do norte do México. Em virtude disso, Madero

¹³ Entre os principais movimentos grevistas, podemos citar a greve dos trabalhadores de Cananea (México - 1906), a dos mineiros de Iquique (Chile - 1907), a dos operários de Río Blanco (México - 1907), a dos ferroviários de São Luís Potosí (México - 1907) e a dos camponeses bananeiros de Tegucigalpa (Honduras - 1954) (RAMPINELLI, 2011, p. 4).

¹⁴ Francisco I. Madero era considerado um dos intelectuais da classe alta e representava um pequeno número de famílias oligárquicas de gerações médias e jovens. Afastado dos problemas das massas, Madero pretendia refletir a crise econômica e as tensões sociais que afetavam a sua classe, buscando, então, novas alianças políticas para introduzir a democracia liberal no país. (RAMPINELLI, 2011, p. 6).

iniciou sua luta frente aos *Clubes Antireeleccionistas*¹⁵, cujo objetivo baseava-se, principalmente, numa convocação aos mexicanos para que se rebelassem contra a ditadura porfirista. Esta iniciativa fez com que o líder revolucionário ganhasse adeptos e alcançasse grande popularidade, apresentando-se como candidato de oposição nas eleições de 1910.

Ao se aproximarem as eleições, Díaz, usando a máquina governamental, perseguiu Madero e o prendeu sob a acusação de rebelião e ultraje às autoridades. As eleições ocorreram e Díaz foi, novamente, reeleito. Madero recebeu liberdade condicional e optou por refugiar-se nos Estados Unidos, mais especificamente no Texas, de onde redigiu o *Plan de San Luis Potosí*¹⁶. Este documento conclamava o povo mexicano à Revolução, considerando a reeleição um ato ilegal.

A resposta a conclamação foi positiva à causa maderista, e diferentes setores da sociedade, alguns à distância, organizaram um levante armado para 20 de novembro de 1910. Com uma participação absolutamente heterogênea de manifestantes, cujo denominador comum limitava-se à oposição à ditadura de Porfírio Díaz, iniciava-se a Revolução Mexicana.

O jornalista estadunidense John Reed¹⁷ esteve no México em plena Revolução e assistiu a leitura de um decreto do governador de Durango, onde este acentuava a causa ou as causas pelas quais os homens e mulheres oprimidos lutaram contra os grandes proprietários de terras e contra o governo:

¹⁵ Em dezembro de 1908 começou a circular em São Pedro, estado de Coahuila, o livro *A sucessão presidencial em 1910 – O partido nacional democrático*, de Francisco I. Madero. Neste livro, o autor analisava a situação política e incitava a transformação democrática do país, mostrando-se um acérrimo defensor da democracia. Em 1909, quando o governo de Díaz começou as preparações para celebrações do centenário da independência do México, Madero fundou o Clube Central Antirreelecionista, com o slogan: “Sufrágio efetivo, não reeleição”. Havia uma crítica ao porfiriato, mas com um viés moderado, pois, na realidade, Madero buscava a substituição de Díaz, mas não de seu modelo. (RAMPINELLI, 2011, p.8) .

¹⁶ *O plano de San Luis Potosí* consistia em um apelo ao povo mexicano para que em 20 de novembro de 2010 se levantasse em armas, desconsiderando a reeleição de Díaz ao cargo.

¹⁷ John Reed (1887 - 1920) foi um jornalista, escritor e ativista que participou ativamente na cobertura de eventos emblemáticos do século XX. Em um artigo comentando a respeito da produção do filme *Reds*, de 1981, Howard Zinn (2021), resume a trajetória intensa e apaixonante do jornalista; nele, faz uma observação que sintetiza seu espírito revolucionário: “Rebeldes sombrios podem ser presos, mas a maior traição, para a qual não há punição adequada, é tornar a rebelião atraente” (ZINN, 2021, não paginado). Em 1912 John Reed começa a escrever para a revista *The Masses*, que reunia artistas e escritores contra o Establishment do capitalismo estadunidense – para a qual contribuíram também figuras como Gorky e Picasso. Em 1914, foi enviado como correspondente pela revista *Metropolitan* para acompanhar a rebelião camponesa liderada por Pancho Villa, e nela esteve imerso – experiência da qual resultou o livro *México Insurgente*, de onde a citação foi extraída. O livro reúne artigos em que o escritor notadamente se colocou a serviço da revolução, contrariando o dito “jornalismo objetivo”, que se pretende imparcial. Antes e depois da Revolução Mexicana ele cobriu greves de trabalhadores nos Estados Unidos. Quando inicia a Primeira Guerra Mundial, Reed é enviado à Europa, à qual retorna em outras ocasiões; em 1917, quando tem a notícia da Revolução Russa, Reed embarca para a Finlândia e Petrogrado com Louise Bryant, escritora feminista e anarquista que ele havia conhecido no ano anterior. Ambos produziram suas coberturas da Revolução Russa; Reed publicou, então, o livro *Dez dias que abalaram o mundo*, lido e prefaciado pelo líder comunista Lênin, de quem Reed se tornou amigo (RUY, 2020, não paginado). O jornalista ainda atuou em frentes políticas antes de falecer precocemente, aos 33 anos, em um hospital de Moscou, vítima do tifo.

Considerando que o principal motivo de descontentamento entre o povo de nosso Estado, que o obrigou a levantar-se em armas em 1910, foi a falta absoluta da propriedade individual; e que as classes rurais atualmente não possuíam meios de subsistência, nem nenhuma esperança para o futuro, exceto a de servir como peões nas fazendas dos grandes proprietários que monopolizavam a terra e o Estado; Considerando que a fonte principal de nossa riqueza nacional é a agricultura e que não pode haver verdadeiro progresso sem que a maioria dos agricultores tenha um interesse pessoal em fazer a terra produzir; Considerando, finalmente, que as povoações rurais foram reduzidas à mais extrema miséria, pois as terras comunais que possuíam se destinaram a aumentar as propriedades das fazendas mais próximas, especialmente sob a ditadura de Porfírio Díaz, como o que perderam a independência econômica, política e social os habitantes do Estado, passando da classe de cidadãos à de escravos, sem que o Governo seja capaz de elevar o nível moral pela educação, porque a fazenda onde eles vivem é propriedade privada (REED, 1978 *apud* TOSI, 2016, p. 6).

A Revolução Mexicana foi considerada uma consequência do progresso capitalista que forçava a ruptura, em todo o país, das relações agrárias tradicionais que dominaram a vida no campo mexicano. Sentindo-se enfraquecido em seu mandato, Díaz renunciou à presidência em maio de 1911 e exilou-se na França, onde faleceu poucos anos depois.

Em outubro do mesmo ano, após a nova eleição, Madero assumiu a Presidência com o objetivo de reorganizar o cenário político mexicano. Alguns grupos se negaram a aceitar a paz que o presidente propagava e não concordavam com a interrupção do processo revolucionário antes proposto por Madero, dando continuidade aos conflitos existentes. A postura do novo presidente mostrava-se conservadora e não atendia à demanda dos camponeses pela distribuição de terras, assim como acontecia no regime porfirista. Esta postura causou indignação a população mexicana, atravancando, substancialmente, o mandato de Madero. A reforma agrária era um problema grave a ser resolvido e exigia a adoção de soluções rápidas e radicais; no entanto, o presidente queria resolver o problema agrário institucionalmente e insistia na desmobilização das forças revolucionárias populares. As exigências do Exército Revolucionário tornaram-se um peso ao novo governo que, em seus breves dezesseis meses de mandato, enfrentou rebeliões de direita e de esquerda.

Assim, inúmeros confrontos populares começaram a surgir de norte a sul do país. Ao sul, aconteceu a mais emblemática tomada de posição, em 25 de novembro de 1911, tendo como principal líder o indígena camponês Emiliano Zapata. O sucesso do grupo armado *Exército Libertador do Sul* continha um programa consubstanciado no *Plano de Ayala*¹⁸, que

¹⁸ O *Plano de Ayala* é a ata de nascimento do zapatismo. Tornou-se um símbolo venerado, a exemplo da Sagrada Escritura, tendo como lema “Liberdade, Justiça e Lei”. Foi a primeira bandeira do experimento mais notável e mais discutido de reforma agrária na América Latina. A principal característica do Plano é sua recorrência à história do país, mais especificamente à Constituição de 1857, com suas famosas Leis da Reforma, exigindo a devolução das terras expropriadas dos indígenas e dos camponeses. O Plano não faz referência à “paz”, ao

se encontrava bastante difundido no México. Alçados em armas, camponeses lutavam contra latifundiários, sob o lema *Terra e Liberdade*, bradando o grito de “abajo haciendas y vivan los pueblos!”¹⁹. Ao norte do México, sob o comando do líder camponês Pascual Orozco²⁰, revoltosos também desafiavam o governo vigente contra a democratização política que o então presidente preconizava.

Madero, ao considerar injustas as revoltas de seus adversários, nomeou o general Huerta como comandante de um exército nacional, enviado para combater a insurgência dos revolucionários camponeses orozquistas. Huerta sentiu-se entusiasmado com o poder que lhe confiara e adquiriu pretensões políticas, que culminaram em um golpe militar contra Madero em 9 fevereiro de 1913. O levantamento militar, conhecido como a *Decena Trágica*²¹, terminou com a morte de Madero, do seu irmão Gustavo e do vice-presidente Pino Suárez. Huerta tornou-se o novo comandante político do Estado Mexicano.

No poder, Huerta passou a operar um movimento de retrocesso ao ambiente político do porfiriato, resgatando as figuras políticas de autoridades. Vários grupos – os que eram contra e os que eram a favor de Madero – rebelaram-se contra o presidente, sobretudo os camponeses. Esta postura de retorno ao antigo regime promoveu um esforço de consenso e harmonização entre os grupos opositores de Huerta, que antes se firmavam em projetos e perspectivas diferentes.

Neste íterim de insatisfação política, surgia outro líder popular de destaque, conhecido como Pancho Villa²², que passou a liderar um exército sob o nome de *Divisão do Norte*. Este exército apresentava uma vertente camponesa, entretanto, diferente dos camponeses do exército zapatista, já que muitos eram bandoleiros que chegaram ao norte do México para compor as colônias militares.²³ Os ideais agraristas estavam muito presentes no

“progreso” e à “democracia”, metas recorrentes dos demais projetos e preocupação eminente dos homens urbanizados daquela época. A finalidade é “reconquistar as liberdades” de um povo republicano e dar lugar à “prosperidade e o bem-estar” (RAMPINELLI, 2011, p. 9). Segundo a professora Gabriela Soares (2014), há uma discussão historiográfica sobre o real responsável pela escrita desse plano. Acredita-se que Zapata não escreveu esse projeto sozinho, mas que houve outros interlocutores na elaboração desse projeto, principalmente o professor de escolas rurais, Otilio Montaña, considerado um homem engajado, politizado, intelectualizado, que se vale de textos do jornal “La Regeneración” para produzir este plano (SOARES, 2014).

¹⁹ O Plano avançava ao grito de “*Abaixo as fazendas, vivam os povoados*”. (Tradução minha)

²⁰ Pascual Orozco era o líder do exército de guerrilheiro em Chihuahua, situada na região norte do México.

²¹ A Decena Trágica consiste na etapa de dez dias de combates em que tropas antagônicas no Palácio Nacional e na Ciudadela bombardearam-se mutuamente, causando tremenda destruição e mortandade (HERRERA, 2011, p. 25).

²² Pancho Villa era considerado um líder nato. Era uma figura carismática que encantava as mais diferentes classes populares, visto como uma das figuras mais populares da Revolução Mexicana (SOARES, 2014).

²³ O norte do México era um local de fronteira com os Estados Unidos, por isso alguns homens chegaram à região para compor as colônias militares e trabalhar nas fazendas. Estas colônias foram uma estratégia mexicana para definir a linha fronteirista, e também conter os ataques dos índios apaches que habitavam o sul dos Estados Unidos e invadiam o México saqueando e assustando os moradores daquela região. Os villistas eram, sobretudo,

horizonte para o qual sinalizava Pancho Villa; tanto que, em 1915, ele decretou uma lei agrária que definiria os objetivos e as estratégias que seriam utilizadas para alcançar as terras que se encontravam sob o domínio dos grandes latifundiários. Porém, tais planos não tiveram tempo de serem realizados, devido aos ataques ocorridos na região.

Também ao norte mexicano, emergia um outro grande líder popular, conhecido como Venustiano Carranza, na época, governador do Estado de Coahuila. Pertencente a uma tradicional e prestigiada família de grandes fazendeiros, Carranza despontou na revolução com um *Exército Constitucionalista*.²⁴ Os carrancistas lutavam em nome dessa classe elitizada que não se sentia privilegiada pelo porfiriato: os mesmos revolucionários que antes apoiaram Francisco Madero, agora se assumiam contra Huerta. O número de rebeldes aumentava cada vez mais, sendo difícil conter as turbas que reconheciam a necessidade e a legitimidade de sua luta por terra e liberdade. Carranza adquiriu projeção com seu exército, tendo como principal aliado Álvaro Obregón. Huerta, sentindo-se encurralado pelos adversários, renunciou à presidência e fugiu do país em 14 de agosto de 1914. A partir de então, não havia um inimigo comum entre os líderes, mas diferentes revolucionários em defesa das causas que beneficiariam suas respectivas classes e regiões.

Em meio a forças heterogêneas, foi convocada uma *Convenção Revolucionária Mexicana*, em Aguascalientes, como tentativa de unificar as principais lideranças revolucionárias envolvidas na guerra civil desde 1910. Carranza foi ao evento com expectativa de ser aclamado o novo presidente da República; porém, isso não ocorreu, e este mostrou-se bastante decepcionado com a atitude de seus aliados. Os exércitos de Villa e Zapata declararam-se independentes. Como solução dessa articulação, Eulalio Gutiérrez²⁵ foi, então, designado presidente do país, apesar de considerado um líder menos importante.

Pancho Villa e Emiliano Zapata resolveram unir seus exércitos revolucionários e encontraram-se, pela primeira vez, nos arredores da Cidade do México, em 6 de dezembro de 1914, onde lançaram o *Pacto de Xochimilco*, um acordo verbal que definia as principais linhas da luta armada. O momento da chegada dos exércitos camponeses tornou-se simbólico.

A capital ocupada pelos exércitos camponeses é a síntese do que acontece no país. A guerra camponesa chegou a seu ponto mais alto. A velha oligarquia perdeu o poder para sempre, juntamente com boa parte de seus bens, fato esse que ainda não havia acontecido, e não ocorreria tão cedo nos países da América Latina. Os representantes da nova burguesia ainda não haviam

homens que trabalhavam na terra, mas que também roubavam e saqueavam como outras formas de sobrevivência, já que viviam em situação de extrema pobreza (SOARES, 2014).

²⁴ O *Exército Constitucionalista* indicava o horizonte político de Carranza em redigir uma nova constituição no México, restabelecendo uma normalidade institucional de república no país (SOARES, 2014).

²⁵ Eulalio Gutiérrez exerceu o cargo de 3 de novembro de 1914 a 16 de janeiro de 1915.

podido manter o poder em suas mãos. Não apenas não tinham logrado, como também tiveram que ceder ao embate das armas camponesas, abandonando o centro político do país, a capital, e o símbolo material desse poder, o palácio nacional, ocupado pelas tropas zapatistas (GILLY *apud* RAMPINELLI, 2011, p. 9).

No entanto, Pancho Villa e Emiliano Zapata não confirmaram uma aliança entre si e cada qual retornava à sua respectiva região, lutando cada qual pelos interesses dela. Enquanto isso, Venustiano Carranza, desacreditado no governo da Convenção e no desfecho político mexicano, passou a lutar com seu *Exército Constitucionalista* para a consolidação do seu projeto revolucionário e também pela derrota de seus antigos aliados, agora vistos como seus adversários. Assim, na medida que se distanciava de Villa e Zapata, Carranza passava a buscar outras formas de recompor suas forças e percebeu a necessidade de apresentar uma proposta popular para conseguir superar o prestígio de seus rivais com os trabalhadores; em 6 de janeiro de 1915, a Reforma Agrária foi decretada.

Como imposição de autoridade, Carranza enviou Álvaro Obregón para combater os villistas e compor a divisão do norte. Em meados de 1915, Obregón comandava as sangrentas batalhas de Celaya, nas quais perdeu seu braço direito. Envoltos por verdadeiros “Batalhões Vermelhos”, revolucionários lutaram ao lado da burguesia agrária contra a facção camponesa, que, aos poucos, foi sendo esfacelada.

Em outubro de 1915, Carranza conseguiu ser reconhecido pelos Estados Unidos como presidente do México. Villa encontrava-se desarticulado e Zapata era o alvo da vez. Carranza voltou a estabelecer-se na Cidade do México e, em 1917, promulgou uma nova Constituição, na qual incluía medidas relativas ao trabalho e à proteção social, bem como reformas destinadas a restringir a posse de explorações mineiras e de terras por estrangeiros²⁶, representando um drástico ataque às empresas exploradoras das riquezas mexicanas, causando constantes conflitos aos exploradores de petróleo, principalmente.

Ao incorporar demandas da Revolução, a Constituição de 1917 revelava um consenso político em relação a Constituição de 1857. Porém, ainda assim, não ultrapassava os diferentes planos de rivalidades entre seus líderes, que se encontravam insatisfeitos com o atual regime. Zapata fez uma dura acusação ao presidente em uma carta aberta, onde dizia:

Cidadão Carranza, você reverteu a luta em seu próprio benefício e no de amigos que o ajudaram a subir e agora compartilham o butim: riquezas, negócios, banquetes, festas suntuosas, bacanais, orgias. Nunca lhe ocorreu

²⁶ Entre as suas determinações para a vida do povo mexicano podemos destacar a laicização do ensino, diminuição do poder da Igreja, expropriação de terras não cultivadas em favor dos *ejidos* (posse comunal da terra), nacionalização das reservas naturais – como minério e petróleo –, jornada de trabalho de oito horas diárias, regulamentação do trabalho da mulher e do menor, direito de greve, organização sindical, além de outras relações entre capital e trabalho.

que a revolução se deu em prol das massas, das legiões de oprimidos que você motivou através de suas arengas? (BROGNOLI, 2009, p. 20).

A resposta de Carranza veio em uma emboscada armada para Zapata em seu próprio território – Morelos. Na soleira da porta, à queima-roupa, os soldados dispararam duas saraivadas de balas, liquidando com o líder revolucionário, que, até hoje, congrega uma legião de apreciadores por todo o México. Acredita-se que Zapata realmente foi o rebelde que mais lutou em favor das classes oprimidas, e não em busca de benefícios particulares.

O mandato de Carranza iria até o ano de 1920 e seu sucessor lógico parecia ser Álvaro Obregón. Carranza, entretanto, optou por apoiar outro candidato. Obregón sentiu-se traído e organizou, então, uma nova rebelião, marchando em direção à capital em maio deste ano. Carranza fugiu para Veracruz, mas foi assassinado no caminho, o que facilitou a ascensão de Obregón à presidência. Este, decidido a manter a paz no país, propôs um acordo com Villa, o último dos revolucionários que ainda poderia ameaçar seu intento. Em troca de abandonar as armas, Villa tornou-se proprietário de um latifúndio de cerca de 10 mil hectares em seu estado natal – Durango. Três anos depois morreu em uma emboscada, assassinado com 47 balas. Os assassinos nunca foram identificados.

Quando eleito, em 1920, Obregón assumiu um país devastado por uma década de guerras internas, em ruínas e que perdera cerca de um oitavo de sua população, em torno de dois milhões de mexicanos. Estava determinado a reconstruir o país mantendo a paz e apoiando-se na Constituição de 1917, ignorada por seu antecessor. Começou a perseguir seus objetivos de forma bastante modesta, a começar pela distribuição de terras através do *ejidos* – porções comunais da terra, uma antiga prática dos indígenas do México. Seu grande feito, contudo, foi possibilitar, pela primeira vez em quarenta anos, uma sucessão de poder pacífica e dentro da ordem. Em 1924 assumiu a presidência Plutarco Elías Calles. Em 1928, Obregón foi novamente eleito presidente, no entanto, 17 dias depois foi assassinado por um jovem fanático religioso.

Em 1929, foi fundado o Partido Nacional Revolucionário, concedendo ao México uma nova configuração política. Foi com o seu advento que se estabeleceram as campanhas políticas abertas, as convenções adequadamente convocadas e as lutas pessoais e ideológicas passaram a ser discutidas em debates e negociações em vez de levantes armados.

Dentre as conquistas que a Revolução trouxe ao México, ainda que tenha como ônus levado à morte violenta de seus líderes, Madero, Zapata, Obregón e Villa, além de milhões de mexicanos, certamente destaca-se como a mais importante a Constituição de uma nação. Desde que Díaz assumira o poder, o México não era mais do que vários grupos de pessoas que

ocupavam um mesmo território, mas que não se identificavam como um povo com perspectivas em comum. Através da lei, pouco a pouco os objetivos da Revolução foram sendo atingidos. Ainda que não tenha conseguido acabar com a pobreza e o analfabetismo, conferiu à sua gente a noção de justiça social e um progresso econômico menos díspar e que garantia direitos aos trabalhadores. Foi também a Constituição de 1917, oriunda da Revolução, que fez do México uma República Democrática.

Este sentimento de nação que, de alguma forma, unia o povo mexicano e que surgiu com o processo revolucionário, ecoou pelo país, sobretudo no campo das artes, da literatura e da arquitetura, que passaram a refletir as conquistas que a luta, com todos os seus reveses e cruéis desfechos, trouxe para este país. Deste modo, é sobre este reflexo da história mexicana observado na arte de Frida Kahlo, sobretudo em sua escrita pessoal, que aspiraremos abordar mais adiante.

Ainda sobre o cenário político mexicano, após o governo de Obregón e até o momento da morte de Kahlo, seguiram-se oito presidentes, todos pertencentes ao Partido Nacional Revolucionário (PRN), que depois originaria o Partido Revolucionário Institucional (PRI), assumindo de 1938 a 1946 o nome de Partido da Revolução Mexicana (PRM)²⁷.

1.2 A FORMAÇÃO POLÍTICA DE FRIDA

Aprender que sou
apenas parte “ínfima”
do movimento revolucionário.
(KAHLO, 2017, p. 236)

O ano de nascimento que Frida escolheu para si, 1910, a princípio, pareceu-nos a principal evidência de sua impetuosa verve política; no entanto, acreditamos que foi, ainda na primeira infância, que o sentimento de pertencimento ao seu país tomou conta de Frida Kahlo, chegando ao auge na fase adulta. Para tanto, traçaremos um breve percurso biográfico, com ênfase em seu precoce engajamento político, por acreditarmos que tal estratégia torna-se relevante para melhor compreendermos a obra e o espírito revolucionário desta artista mexicana registrados em grande parte de tudo que produziu, sobretudo em seu diário. Nesse sentido, compactuamos com Carlos Fuentes quando ele afirma, na introdução ao diário de

²⁷ Entre os presidentes eleitos com mandatos de três anos, estavam Plutarco Elías Calles – fundador do PRN no ano de 1928, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez, Lázaro Cárdenas del Río, Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán e Adolfo Ruiz Cortines, presidente em exercício no ano da morte de Frida Kahlo, 1954.

Frida, na versão brasileira em estudo, que a artista ultrapassa os limites históricos que marcaram seu país, deixando-nos um discurso ideológico em sua escrita íntima.

O México é um país feito por suas feridas [...]. Nossos corpos estão partidos ao meio [...]. Nascida com a revolução, Frida Kahlo tanto reflete como transcende o evento central do México no século XX. Ela o reflete em suas imagens de sofrimento, destruição, chacina, mutilação, perda, mas também nas imagens de humor e de alegria, que tanto marcaram sua vida penosa. (FUENTES, 2008, p. 09-10)

A eclosão da Revolução Mexicana deu-se quando Frida tinha apenas três anos de idade. Nos dez anos seguintes, conflitos e revoltas estenderam-se pelo país, deixando um clima de tensão e insegurança que refletiram na infância e adolescência de Frida; mas foi na fase adulta que a consciência desse turbulento passado histórico, atrelado ao político, aparece refletido na produção artística de Frida, como também em sua escrita diarista.

Ainda na primeira infância, ela testemunhou, junto a sua família, momentos marcantes de manifestações políticas e constantes batalhas entre os exércitos revolucionários que ocorriam na Cidade do México. A casa de Frida fora aberta por sua mãe como refúgio aos zapatistas feridos ou famintos, e muitos dos ferimentos foram tratados ali em momentos de batalhas, conforme ela nos descreveu em seu diário:

Lembro-me de que estava com quatro anos quando ocorreu a *Dezена Trágica*. Vi com meus olhos a luta camponesa de Zapata contra as tropas de Carranza. Minha posição era muito clara. Abrindo as janelas que davam para a rua de Allende minha mãe deixava entrar os zapatistas fazendo com que os feridos e os famintos entrassem na “sala” passando pelos balcões de minha casa. Ela os tratava e lhes dava bolo de milho – único alimento que na época se podia conseguir em Coyoacán. [...]

Em 1914, as balas passavam zunindo. Ainda hoje ouço aquele som sibilante extraordinário. [...] Da janela espiei também um zapatista com um ferimento de bala no joelho, agachado e calçando as sandálias [aqui Frida faz esboços do carrancista e do zapatista] (FRIDA, 2017, p. 265).²⁸

Ao registrar em seu diário íntimo as lembranças dos camponeses zapatistas que lutavam em prol de um país mais igualitário, percebemos o envolvimento que a família de Frida demonstrava pelas questões políticas do seu país, e que Frida, ainda muito jovem, testemunhava aquele tenso contexto que abarcava o México no início do século XX.

²⁸ As lâminas referentes a esta citação encontram-se no Anexo A, Figuras 1 e 2.

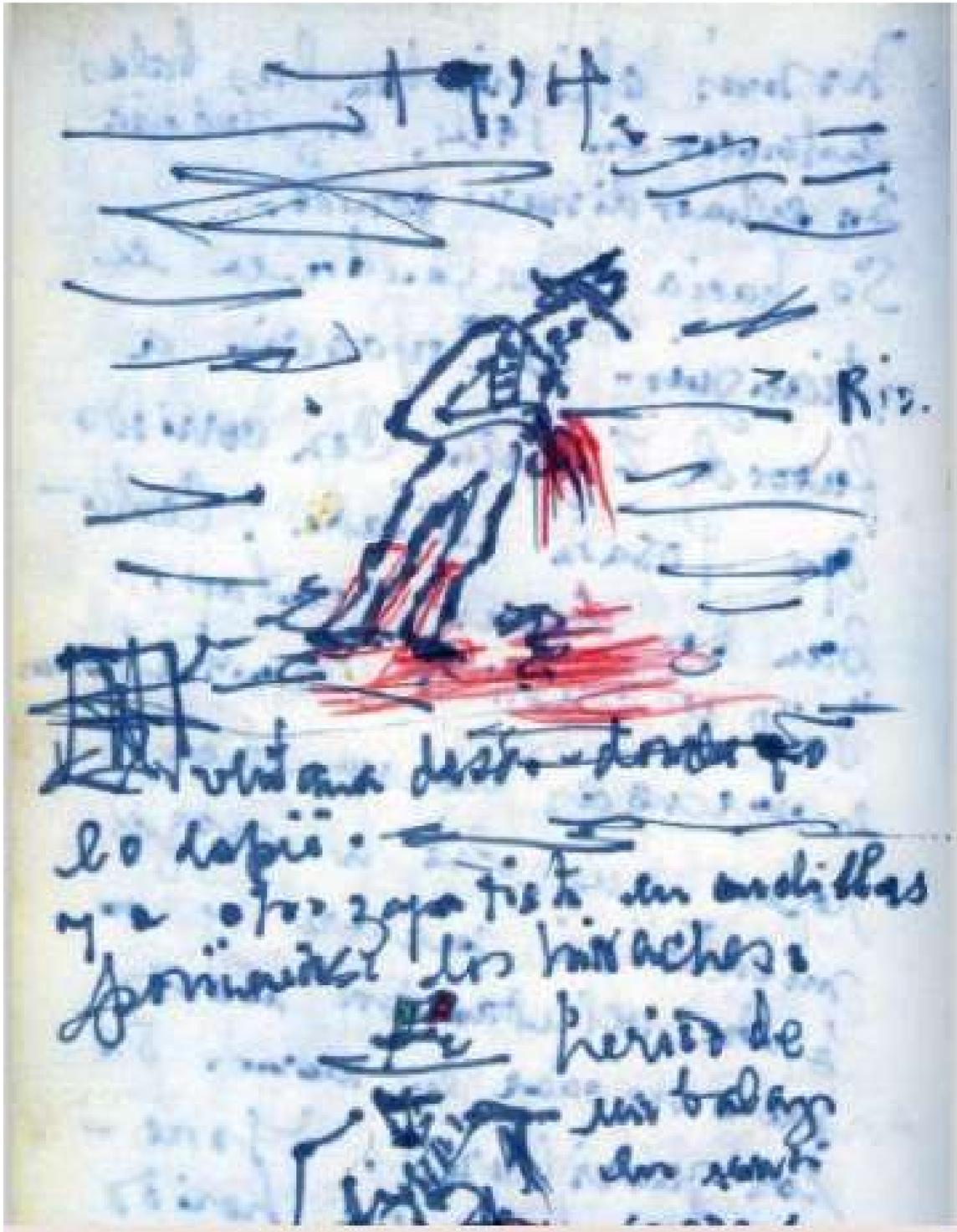
Figura 1: Sobre a acolhida aos zapatistas 1

he cuando que los heridos
 y hambrientos saltaron por
 los balcones de mi casa hacia
 la "sala". Ellos los curaban
 y les daban galletitas de maíz
 único alimento que en ese
 entonces se podía conseguir en
 Coyoacán. Eramos cuatro
 hermanas Matita, Adri
 yo (Frida) y Cristi, la que
 jamás voy a describir más
 tarde. La emoción clara
 y precisa que yo guardo
 de la "revolución mexicana"
 como fue la base para
 que a los 13 años de
 edad ingresara en la
 juventud comunista.

Fonte: KAHLO, 2017, p. 174²⁹

²⁹ “[...] fazendo com que os feridos e os famintos entrassem na ‘sala’ passando pelos balcões da minha casa. Ela os tratava e lhes dava bolos de milho – único alimento que naquela época se podia conseguir em Coyoacán. Éramos quatro irmãs Matita, Adri eu (Frida) e Cristi, a baixinha (as descreverei mais tarde). A emoção clara e precisa que conservo da ‘Revolução Mexicana’ foi o motivo pelo qual aos 13 anos de idade ingressei na juventude comunista” (KAHLO, 2017, p. 265).

Figura 2: zapatista ferido



Fonte: KAHLO, 2017, p. 176³⁰

³⁰ “1914 / janela da qual eu o observava. e outro zapatista abaixado / calçando suas *huaraches* / ferido / por uma bala / numa / perna” (KAHLO, 2017, p. 266).

A família Kahlo vivia confortavelmente com o dinheiro que Guillermo, pai de Frida, recebia com as encomendas fotográficas do governo de Porfírio Díaz³¹; porém, com a queda do governo, seguida de uma década de guerra civil, “era com grande dificuldade que se conseguia viver”³², já que os trabalhos fotográficos passaram a ficar cada vez mais escassos. Guillermo Kahlo compartilhou com Frida seu interesse pela arqueologia e arte mexicanas, ainda quando sua filha era uma criança. Também lhe ensinou a manusear sua máquina fotográfica, revelar, retocar e colorir fotografias, educando o olhar da artista sobre a história cultural do seu país. Acreditamos que este minucioso e despretensioso trabalho contribuiu para a construção de pormenores encontrados nas pinturas da artista, principalmente em seus autorretratos, assim como Herrera analisa:

Em relação ao comportamento de Kahlo diante das câmeras, entendemos que a fotografia foi uma aliada importante para a construção de uma imagem de si mesma que extrapola os seus autorretratos. A artista escolhia muito bem a maneira como seria retratada. Em muitas fotografias, ela aparece esteticamente próxima aos seus autorretratos (HERRERA, 2011, 36).

Segundo a biógrafa Hayden Herrera³³, Frida e Guillermo eram bem próximos, principalmente após a pólio de Frida, adquirida aos 6 anos de idade. Ele dizia reconhecer na filha algo da sua própria sensibilidade, introspecção e inquietude, que ela era a que mais se parecia com ele e que também era a mais inteligente das suas filhas. Movidada pelo sentimento de admiração e proteção que Frida nutria pelo pai devido aos ataques de epilepsia que ora testemunhava, Frida passou a acompanhar Guillermo em suas incursões fotográficas para ajudá-lo quando precisasse (HERRERA, 2011, p. 34-36).

Em 1922, aos 15 anos de idade, Frida ingressou à Escola Nacional Preparatória³⁴. O acesso à Escola indicou um marco na formação política de Frida em muitos aspectos, a começar pelo fato de representar uma das raras mulheres aprovadas no exame de admissão. O ingresso de meninas à Escola Preparatória era bastante recente, e Frida tornou-se uma das 35 alunas em um corpo discente de 2 mil alunos. Ainda era pouco comum o acesso feminino à

³¹A partir do ano de 1904, Guillermo Kahlo, a pedido do presidente Porfírio Díaz, começava a viajar pelo país fotografando monumentos a fim de documentar o patrimônio cultural da nação mexicana para a celebração do centenário de independência. Com este trabalho, Guillermo Kahlo tornou-se o “primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural mexicano”. Ele era fotógrafo especializado em construções arquitetônicas, no entanto, no arquivo de fotografias pessoais da artista, podemos observar uma quantidade enorme de retratos e de autorretratos tirados por seu pai.

³²Palavras ditas por Frida Kahlo citadas na biografia escrita por Herrera (2011, p. 26).

³³Hayden Herrera é historiadora, curadora e professora de história da arte, especializada em arte latino-americana, e lecionou na Universidade de Nova York.

³⁴Considerada a melhor instituição de ensino do México. Fundada em 1898, depois da execução do imperador Maximiliano, quando o colégio jesuíta de San Ildefonso foi transformado em parte do restaurado sistema republicano de educação secular estabelecido pelo presidente Benito Juárez, era mais parecida com uma faculdade do que com uma escola de ensino médio. Na década de 1920, frequentar essa escola significava ter aulas com as mentes mais brilhantes do país. (HERRERA, 2011, p. 38-39)

educação; as que chegavam às grandes instituições eram filhas de profissionais liberais da capital e das províncias, que queriam que suas descendentes se preparassem para o tão esperado ingresso à Universidade Nacional, parte integrante da Preparatória, e exercessem papéis de liderança nacional.

Foi na Escola Nacional Preparatória que Frida encontrou o ambiente propício para desenvolver aquilo que, de certa forma, já estava latente desde a sua infância. Ela mostrou-se ainda mais interessada pelas causas sociais e pelos contextos em que a questão política era o cerne. A Preparatória era centro de grande efervescência política e cultural nutrida pelos ideais nacionalistas revolucionários. Estudar na Escola Nacional Preparatória significava estar no centro das discussões políticas e sociais do México. Frida Kahlo, “longe do controle da mãe, das irmãs, das tias, longe da vida de vilarejo, lenta e pacata, de Coyoacán, foi empurrada para o coração da capital mexicana, onde o México moderno estava sendo inventado e onde os estudantes participavam efetivamente dessa invenção” (HERRERA, 2011, p. 38).

Nesta época, Frida conquistou amigos de vários grupos importantes, entre eles *Los Cachuchas*³⁵. Este grupo era formado por sete rapazes e duas meninas, sendo uma delas a própria Frida. Famosos pela inteligência e travessuras, foi com eles que Frida conheceu a verdadeira amizade e também seu primeiro amor, Alejandro Gómez Faria, considerado o líder do grupo. Unida aos novos colegas, Frida passou a participar, ativamente, da construção de um Novo México, em que buscavam resgatar os valores genuinamente nacionais, distanciando-os da cultura europeia valorizada por Porfirio Díaz. Foi exatamente nesse período que, sentindo-se “filha da década revolucionária, [...] Frida decidiu que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano” (KAHLO, 2017, p. 256), mudando sua data de nascimento. Em seu diário, Frida afirma-nos ter nascido em 1910, ano em que a Revolução Mexicana eclode; porém, dados biográficos registram 6 de julho de 1907 como sendo a data oficial de seu nascimento. Em uma das páginas do seu diário íntimo, verificamos a própria artista atribuir o ano de 1910 como sendo o ano de seu nascimento: “1910 – Nasci no quarto de esquina da Londres com Allende, Coyoacán. À uma hora da manhã” (KAHLO, 2017, p. 264)³⁶.

³⁵*Los Cachuchas* era formado por Miguel N. Lira (que Frida apelidou “Chong Lee”, porque era um respeitado especialista em poesia chinesa), José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles (Frida o chamava de Chucho Paisajes, “paisagens”, por causa do sobrenome, “rios e vales”, Alfonso Villa, Manuel González Ramírez e Alejandro Gómez Arias, além de Carmem Jaime e Frida - um coletivo político da classe média mexicana, com crença no socialismo e formado por integrantes que mais tarde vieram a ser fortes lideranças da esquerda mexicana por ocuparem posições de destaque entre os profissionais liberais (HERRERA, 2011, p. 44).

³⁶ Ver Figura 5 no Anexo A.

Após três anos na Escola, em 1925, Frida precisou ausentar-se devido ao grave acidente que sofreu, o qual comprometeu sua saúde e mudou para sempre os rumos de sua vida. “A menina que corria loucamente pelos corredores da escola feito um passarinho em pleno voo [...] agora se viu imobilizada e presa a uma série de gessos e outras geringonças” (HERRERA, 2011, p. 70). De acordo com relatos da própria pintora, e, segundo Herrera, este acidente teve repercussão em outro aspecto de sua vida. Teria sido este acontecimento o impulsionador para que Frida desse início à sua produção pictórica.

Eu nunca pensei na pintura até 1926, quando fiquei de cama por conta de um acidente automobilístico. Eu estava morrendo de tédio na cama, com um colete de gesso (...), então decidi fazer alguma coisa. Roubei do meu pai umas tintas a óleo, e a minha mãe encomendou pra mim um cavalete especial porque eu não conseguia ficar sentada (HERRERA, 2011, p. 85-86).

Até o final dos anos vinte e início dos anos trinta, Kahlo ainda não se considerava uma pintora e não havia frequentado nenhuma escola tradicional de arte, nem mesmo as escolas de pintura ao ar livre que eram comuns no México na época. Entre os anos de 1926 e 1929, Kahlo experimentou diversas técnicas plásticas; sua obra passou a se aproximar cada vez mais da cultura popular mexicana, com inspiração nas representações de santos e virgens católicos, nos ex-votos que se encontravam nas igrejas e nos retratos populares mexicanos do século XIX. Esta mudança esteve ligada ao amadurecimento de Kahlo enquanto artista, além de reverberar a ampliação de sua rede de sociabilidades, o que a deixou em contato com ideais nacionalistas em voga no México, nos anos vinte, que apregoavam a cultura popular mexicana em detrimento a uma arte atrelada aos moldes europeus.

Segundo Herrera (2011), foi por volta de 1927, fora do ambiente hospitalar e sentindo-se mais revigorada, que Frida começou a frequentar o mundo artístico e intelectual do México. A artista passou a reencontrar alguns amigos e também conheceu outros, incorporando novos elementos ao seu círculo de amizade artística e política. O líder estudantil Germán de Campos, o exilado comunista cubano Julio Antonio Mella e a fotógrafa ítalo-americana e também comunista Tina Modotti representaram alguns dos seus novos contatos. Houve uma admirável identificação entre Tina e Frida, e logo as duas tornaram-se amigas íntimas. Frida passou a frequentar as reuniões e festas semanais que a fotógrafa organizava em sua própria casa, em que diversos artistas, especialmente os comunistas, encontravam-se presentes.

A rede de sociabilidade de Frida indicou uma mudança particular no âmbito social e artístico de Frida, conforme nos afirmou Herrera (2011). Como já mencionamos, o país estava vivendo uma efervescência artística e cultural no período após os acontecimentos de 1910 e,

ao frequentar um grupo da intelectualidade mexicana, Frida conheceu Diego Rivera, um dos membros do Partido Comunista na época³⁷. Após alguns encontros, ambos perceberam que outros pontos os aproximavam cada vez mais, além das participações políticas no Partido, ao qual Frida havia se filiado pouco tempo antes. A pintura e a preocupação social eram assuntos convergentes entre eles e, em pouco tempo, estavam apaixonados, casando-se em 21 de agosto de 1929, apesar da desaprovação da mãe de Frida e da fama de mulherengo que Rivera possuía³⁸.

A euforia dos primeiros anos do renascimento muralista tinha começado a esfriar no México e, na segunda semana de 1930, os Rivera partiram para os Estados Unidos, rumo à “Cidade do Mundo”, como Frida se referia a São Francisco. Diego tinha muitas encomendas, entre elas pintar uma alegoria da Califórnia na Bolsa de Valores e na Escola de Belas-Artes da cidade. Antes de iniciar seus murais, Diego e Frida percorreram e exploraram a cidade por quase dois meses, com o intuito de absorver a atmosfera e o aspecto de seu tema. O muralista admirava os capitalistas dos Estados Unidos como verdadeiros mestres que se encontravam por trás dos mais maravilhosos avanços tecnológicos. O homem apelidado de “Lênin do México” sentia-se fascinado pela beleza da tecnologia e pretendia provar que a arte revolucionária seria aceita numa nação industrial dominada por capitalistas (HERRERA, 2011).

Nesse período, Rivera já era considerado um grande pintor mexicano, sendo constantemente requisitado para palestras e cursos sobre arte. Considerado um mestre na pintura, Rivera passou a receber vários assistentes, alguns remunerados e outros voluntários, que vinham do mundo todo para serem seus aprendizes. Enquanto ele estava às voltas com compromissos sociais e com a confecção de seu mural, Kahlo passou a explorar a cidade sozinha. Diferente de Rivera, que tinha um apetite voraz por novas experiências e sensações, Frida se sentia tímida e desgostosa naquele ambiente, chegando a ser desdenhosa em relação às pessoas que Diego as apresentava, dizendo-o: “não morro de amores pelos gringos. São chatos e todos têm cara de pão cru” (HERRERA, 2011, p. 151). No entanto, foi nesse mesmo período que Frida conheceu Leo Eloesser, um famoso cirurgião torácico, especializado em

³⁷ Herrera cita Baltasar Dromundo, orador e ensaísta político, que descreveu a cena em que Diego fora nomeado o secretário-geral do Partido Comunista Mexicano. “A amizade com grupos e indivíduos de esquerda que não professavam a ortodoxia comunista e o fato dele aceitar encomendas de um governo reacionário foram vistos como desvios de inclinação direitista, culminando em sua expulsão, dirigida pelo próprio Diego” (HERRERA, 2011, p. 130-131).

³⁸ A desaprovação da mãe vinha do fato de Rivera ser vinte e dois anos mais velho que sua filha e, além da má fama, era também ateu e comunista, fatores inaceitáveis para a moral católica vigente na família da artista.

cirurgias ósseas, que conquistou a amizade e a confiança da mexicana e passou a acompanhá-la pelo resto da vida.³⁹

A cultura de São Francisco, região da Califórnia, a influenciou em termos artísticos. Durante os seis meses de sua estadia na cidade, Frida dedicou-se cada vez mais ao seu ofício, aumentando consideravelmente o número de quadros pintados. Os quadros dessa época eram, principalmente, retratos seus e de pessoas conhecidas num estilo que se remetia aos retratos populares mexicanos do século XIX, apresentando-se sob uma estética mais realista. Entretanto, é logo após este mesmo período que Kahlo iniciou outro estilo e passou a pintar quadros que se ligavam a um universo considerado pelos surrealistas, por exemplo, como parte dos sonhos e da fantasia. Apesar de algumas obras se identificarem com o movimento, Frida não se intitulava uma surrealista e não lhe agradava tal comparação. Para Herrera, Frida foi uma descoberta surrealista e não uma artista surrealista (HERRERA, 2011, p. 312). Em 1952, em carta a Antonio Rodríguez, a artista esclareceu mais sobre essa questão:

Alguns críticos tentaram me classificar como surrealista; mas eu não me considero surrealista. [...] Eu realmente não sei se meus quadros são surrealistas ou não, mas sei que são a expressão mais sincera de mim mesma. [...] Eu detesto o surrealismo. Pra mim, parece uma manifestação decadente de arte burguesa. [...] Eu quero ser digna, com a pintura, do povo a que pertença e das ideais que me fortalecem. [...] Eu quero que minha obra seja uma contribuição para a luta das pessoas em seu esforço pela paz e a liberdade (HERRERA, 2011, p. 320).

Em 8 de junho de 1931, cinco dias depois de Rivera terminar seu afresco, o casal retornou ao México, para alegria de Frida e tristeza de Diego – mas ele precisava concluir o mural que havia começado a pintar na escadaria do Palácio Nacional. Uma semana após o retorno dos Rivera, Frida relata ao Dr. Eloesser a insatisfação de Diego ao regressar ao México:

O Diego não está feliz, já que sente falta da amizade e cordialidade do povo de São Francisco bem como da cidade em si, e agora ele não quer outra coisa a não ser voltar aos Estados Unidos para pintar. Eu cheguei me sentindo muito bem, muito magrinha como sempre e entediada com tudo, mas me sinto muito melhor (HERRERA, 2011, p. 160).

³⁹ Segundo Herrera, o Dr. Eloesser consultou Frida pela primeira vez em dezembro de 1930, quando diagnosticou uma deformação congênita de sua coluna e achatamento de um disco vertebral. Assim que chegou a São Francisco, o pé direito de Frida começou a virar para fora de forma mais pronunciada, dificultando seu caminhar. Frida confiava mais nas opiniões médicas do Dr. Eloesser do que de qualquer outro especialista. A amizade entre ambos ultrapassava os limites entre paciente e médico. Frida tinha grande admiração e carinho pelo seu médico e escrevia-o com frequência, relatando-o sobre os mais diversos assuntos. (HERRERA, 2011, p. 152).

Segundo Herrera (2011), o casal Frida-Diego não ficou muito tempo no México. Em julho Rivera recebeu a visita de Frances Flynn Paine⁴⁰, junto a um irrecusável convite para uma mostra retrospectiva no emplumado Museu de Arte Moderna de Nova York. Diego não resistiu à honraria e, em novembro, ele e Frida adentram a enseada de Nova York a bordo do *Morro Castle*, deixando, mais uma vez, inconclusos os murais do Palácio Nacional. Diego dispunha de um pouco mais de um mês para preparar a mostra com 143 pinturas, aquarelas, desenhos e mais sete painéis em afresco móveis, três dos quais seriam composições novas, baseadas em suas observações de Manhattan. Apesar do pouco tempo que tinha, trabalhando dia e noite, Diego e Frida ainda participavam da sucessão de festas e recepções que eram organizadas em homenagem ao casal, onde conheceram nova-iorquinos poderosíssimos do mundo das finanças e do mundo das artes. “Naturalmente, Diego está trabalhando e a cidade está tremendamente interessada nele e em mim também” – escreveu Frida para o Dr. Eloesser, em 23 de novembro (HERRERA, 2011, p. 163). A mostra de Rivera atraiu o maior público já presente a uma exposição em toda a história do Museu de Arte Moderna, além da aclamação da crítica, sobretudo a respeito dos painéis em afresco recém-concluídos, em que foram retratados trabalhadores oprimidos pelos latifundiários, evidenciando a visão marxista que o muralista tinha do México.

A estada dos Rivera em Nova York transformou a artista mexicana em uma mulher menos reclusa e tímida do que quando chegou à cidade. Com o sucesso da exposição de Diego, Frida enredou-se numa vida ativa e glamorosa, conheceu muitas pessoas e conquistou novos amigos, entre os quais encontrava-se Lucienne Bloch, filha do compositor suíço Ernest Bloch. Juntas, com ou na companhia de Diego, ambas passaram a explorar Manhattan e deleitar-se em demorados e deliciosos almoços, além de frequentes idas ao cinema. Herrera (2011) revela-nos que, apesar do reconhecimento que aquela cidade trazia para a vida artística de Diego, Frida não escondia as impressões que tinha dos nova-iorquinos, conforme registrado em outra carta ao Dr. Eloesser:

A alta sociedade daqui me deixa muito desanimada, e sinto um pouco de raiva desses ricos daqui, já que vi milhares de pessoas na mais terrível miséria sem nada pra comer e sem lugar pra dormir, que é o que mais me impressionou aqui, é horrível ver esses ricos dando festas dia e noite enquanto milhares e milhares de pessoas morrem de fome. [...] os norte-americanos não tem um pingão de sensibilidade e bom gosto (HERRERA, 2011, p. 164).

⁴⁰ Negociadora de arte de Nova York, conselheira de arte dos Rockefeller e membro do conselho diretivo da Associação Mexicana de Artes.

O reconhecimento artístico de Rivera, conforme observou Herrera (2011), aumentava consideravelmente e, em 21 de abril de 1932, o casal mexicano desembarcou no “coração da indústria norte-americana”, como afirmava Diego. Lisonjeado com o convite feito por Willian Valentiner e Edgar Richardson, diretor e historiador de arte do Instituto de Artes de Detroit, respectivamente, Diego chegou à cidade para pintar murais sobre o tema da indústria moderna, mais especificamente, sobre a indústria automotiva e, mais especificamente ainda, a Ford.

Conforme descreve Herrera (2011), a Comissão de Artes tinha grande expectativa no trabalho que Diego realizaria e aprovou os esboços e os minuciosos pedidos feitos pelo artista. Diego manifestava ambições ao pintar um vasto retrato do império industrial de Henry Ford, em que almejava reunir tanto a admiração deste por sua obra, quanto suas realizações pessoais nos princípios marxistas. Segundo trechos mencionados da autobiografia de Diego, Herrera o cita: “Marx fez teoria, Lênin aplicou a teoria com sua noção de organização social em larga escala. [...] E Henry Ford tornou possível o trabalho do estado Socialista” (HERRERA, 2011, p. 170).

Assim como tinha ocorrido em Nova York, o casal era incensado pelos abastados apoiadores da cultura e pela elite de Detroit; porém, Frida sentia ainda mais enfado pelos gringos deste do que daquele estado. Os costumes mexicanos – que Frida fazia questão de enaltecer com suas ações e vestimentas – causavam grande estranhamento à sociedade, sobretudo às mulheres, deixando-a ainda mais esnobe àquela população. A fim de exemplificar suas atitudes de menosprezo aos detroitistas, ilustraremos algumas inusitadas situações:

Convidada para um chá na casa da irmã de Henry Ford, ela discorria entusiasticamente sobre o comunismo; numa casa católica, fazia comentários sarcásticos sobre a Igreja. Ao voltar para casa depois de mais um almoço ou chá organizado por alguma das várias comissões de mulheres da sociedade, ela encolhia os ombros e, tentando compensar o dia enfadonho fazendo um relato engraçado das suas mais recentes traquinagens, contava como tinha usado palavras e expressões como “Vá cagar merda em você!”, fingindo não saber o significado. “O que eu fiz com aquelas galinhas velhas!”, ela exclamava, gargalhando com evidente satisfação. Uma vez, quando Frida e Diego voltaram após uma noite na casa de Henry Ford, que Frida sabia ser antissemita, [...] perguntou: “O senhor é judeu?” (HERRERA, 2011, p.170-171).

Herrera (2011) relata-nos que, para Frida, tudo em Detroit parecia inferior ao México, alegando que seu país tinha mais brilho e vivacidade, além de maior contraste entre luz e sombra. Também sentia falta da comida, não se adaptava à culinária norte-americana. Frida vivia cada vez mais solitária, doente e entediada naquela cidade, quando descobriu estar

grávida de dois meses. Sua fragilidade física trazia grande preocupação aos médicos e também a Diego, apesar de ter demonstrado pouco entusiasmo em ter um filho, já que se encontrava empolgadíssimo com seu trabalho e não tinha a menor intenção de ficar em casa cuidando da esposa. Ao consultar-se com o Dr. Pratt, médico indicado pelo Dr. Eloesser, Frida encheu-se de esperança, apesar dos problemas de saúde apontarem para um aborto. Com quatro meses de gestação, Frida sentia-se incomodada com o calor do verão, que parecia sufocá-la no pequeno apartamento onde residia. Ela começou a ter manchas pelo corpo, seu útero “doía” e ela sofria prolongados ataques de náusea, piorando ainda mais sua saúde. Frida não conseguiu dar continuidade a gestação e perdeu seu filho em 4 de julho de 1932, permanecendo treze dias no hospital.

Para ajudar Frida a combater a depressão, Lucienne, que veio visitá-la quando soube da gravidez e ainda permanecia com a amiga, juntamente com Diego, conspiraram para mantê-la ocupada. Quando estava suficientemente forte para sair do apartamento, Rivera obteve permissão para que Frida e Lucienne usassem uma oficina de litografia em uma cooperativa de artes e ofícios local. Após ajuda de um assistente técnico e livros sobre o assunto, ambas começaram a desenhar sobre pedras de litografia, chegando a resultados tecnicamente satisfatórios. No entanto, Frida preferia o caráter direto e imediato da pintura a óleo e voltou para o cavalete. Em um arroubo de energia, pintou quatro ou cinco telas no período que esteve em Detroit; no entanto, Frida nunca escondeu a tristeza que sentia por não ter filhos. Apesar de encontrar na pintura o melhor antídoto para a sensação de esterilidade e aridez, Frida abordou essa questão a um amigo no ano de sua morte: “Minha pintura carrega consigo a mensagem da dor. [...] a pintura completou a minha vida. Perdi três filhos. [...] As pinturas substituíram tudo isso. Acredito que o trabalho é a melhor coisa” (HERRERA, 2011, p. 186).

Em setembro daquele ano, Frida recebeu um telegrama informando que sua mãe, que tinha desenvolvido um câncer no seio seis meses antes, encontrava-se bastante doente, levando Frida a retornar ao México, porém sem Diego. Lucienne acompanhou a amiga e ambas partiram de trem no dia seguinte da dolorosa notícia. “Frida chorava no compartimento escuro”, Lucienne relatou-nos em seu próprio diário. “Dessa vez era por deixar Diego e também por não saber como sua mãe estava. Frida tremia feito uma criancinha.” (HERRERA, 2011, p. 193). Matilde Calderón faleceu uma semana após a chegada da filha. Frida passou cinco semanas no México, dedicando-se inteiramente à família e, junto com sua amiga, retornou a Detroit em 21 de outubro.

Diego encontrava-se ainda mais envolvido com seu mural e com os novos projetos de trabalho que surgiam com frequência. O excesso de trabalho fazia de Diego um marido inconstante, impaciente e distante, levando Frida a sentir-se cada vez mais solitária, dedicando-se à execução de seus quadros. Seu entusiasmo à pintura aparece revelado no artigo do *Detroit News*, sob a manchete: “Esposa do mestre do mural passa o tempo brincando alegremente com obras de arte”. Apesar do tom de menosprezo, o artigo contribuiu para propagar a pintura de Frida, chamando a atenção à arte e à personalidade dela.

Após terminar seus afrescos no Instituto de Artes em Detroit e exibi-los oficialmente, uma campanha publicitária contrapõe-se à sua arte, irrompendo uma onda de desaprovação à sua pintura. Para os clérigos, sua pintura era sacrílega; para os conservadores, era comunista; para os pudicos, era obscena. Porém, confiante de que a “forma de arte da sociedade industrial tinha tido um esplêndido prelúdio”, os Rivera deixam Detroit uma semana depois da exibição dos murais.

Em março de 1933, Diego e Frida iniciaram um novo ciclo de vida ao desembarcarem na estação *Grand Central*, em Nova York. Rivera daria continuidade ao seu trabalho pintando um mural no Rockefeller Center. Frida encontrava-se satisfeita à cosmopolita Manhattan, onde tinha muitos amigos tanto no mundo das artes como na “alta sociedade”, e onde se sentia mais à vontade. Mas, assim como em Detroit, Frida passava a maior parte do tempo em casa e agora, dedicava-se muito pouco a pintura. No período de oito meses e meio que passou na cidade, Frida produziu apenas uma tela, que ainda estava inconclusa quando ela foi embora.

De acordo com Herrera (2011), em abril, Diego já havia pintado mais de dois terços do seu afresco, quando críticas começaram a surgir na imprensa, devido à predominante cor vermelha que se destacava no mural. Em 1º de maio, Diego tinha transformado o esboço de um “líder trabalhista” em um inequívoco retrato de Lênin, desagradando Rockefeller, que pediu substituição daquele rosto por um desconhecido. A negativa de Rivera aumentou ainda mais o clima de desaprovação entre os líderes sociais, culminando com a demissão do muralista. Nove meses depois, quando o casal já tinha ido embora de Nova York, o mural foi despedaçado e jogado fora. Diego teve outros contratos, já aprovados, cancelados, sentindo-se amplamente golpeado, apesar de receber apoio de alguns defensores.

Esse clima de tensão fez com que Frida quisesse retornar ao México. Mesmo depois de viver ininterruptamente nos Estados Unidos, ela ainda se sentia alheia à Gringolândia e seu estilo de vida; Diego, porém, ignorava o pedido da esposa. Ao final de 1933, apesar da divergência de opiniões, o casal retorna ao México; Frida e Diego passam a viver em casas

separadas, mas dividiam a mesma esquina e parede de cactos que cercava ambas residências⁴¹. Neste período ela não pintou praticamente nada, mantendo-se ocupada em arrumar as duas casas, o tipo de tarefa que ela adorava, aparentando estar feliz. Pouco tempo depois, as esperanças de manter uma vida nova e harmoniosa com Diego eram escassas, já que descobriu que Diego e Cristina Kahlo, sua irmã caçula, tinham um caso amoroso.

Apesar do enorme sofrimento que aquela dupla traição trouxe a Frida, ela tentou “não se deixar ser levada por preconceitos idiotas” e se aferrava à esperança de que seus “inomináveis problemas” passariam e que sua vida voltaria ao normal. Frida saiu abruptamente de sua casa em San Ángel e, levando consigo seu macaco-aranha favorito, foi morar num pequeno e modesto apartamento no centro da cidade do México. Diego, porém, estava com a saúde bastante debilitada, e Frida o visitava com frequência. Ao final de 1935, “com as chamas do ressentimento amainando dentro dela”, conforme nos relatou Herrera (2011), a mexicana resolveu pôr de lado o caso Diego-Cristina e resignar-se à um casamento de “independência” mútua. Frida perdoou sua irmã, mas talvez nunca tenha perdoado completamente Diego, pois acreditava que seu foi marido o responsável em seduzir Cristina. Sua irmã mais nova voltou a ser mais uma vez sua grande companheira, sua aliada de aventuras e seu consolo na dor.

O caso amoroso entre Rivera e Cristina transformou Frida em uma mulher mais forte e, de certa forma, mais autônoma, afirmou-nos Herrera. Segundo a historiadora, Frida decidiu ser – ou fingiu ser – mais que um acessório para seu esposo, apesar de continuar brilhando e refletindo a resplandecência ofuscante da órbita de Diego, porém Frida começou a atrair as pessoas com a luz que irradiava dela própria. A artista começou a encarar com mais seriedade sua vida profissional, passando a pintar de maneira mais diligente e disciplinada, aperfeiçoando suas habilidades técnicas (HERRERA, 2011).

Herrera (2011) declara-nos que, em 1934, quando o clima político do México parecia ter dado uma guinada à esquerda com a eleição de Lázaro Cárdenas⁴², Rivera ainda se

⁴¹ A nova casa do casal situava-se na esquina da Palmas com a Altavista em San Ángel. Eram duas formas cúbicas modernas internacionais “mexicanizadas” por conta de suas cores – a de Diego era rosa e a de Frida era azul. As duas casas eram separadas, mas desiguais. A de Rivera era maior e continha um enorme estúdio de pé-direito alto, que na verdade era um lugar semi-público onde ele recebia visitas e vendia pinturas, e uma espaçosa cozinha onde fazia a maior parte das refeições. A casa azul de Frida era mais íntima e compacta. Tinha três andares: uma garagem no térreo; acima, sala de estar e jantar e uma cozinha pequena; no pavimento superior, uma escada de caracol, um quarto/estúdio com uma enorme janela panorâmica, além de um banheiro. Seu telhado plano foi convertido em terraço pela adição de um parapeito de metal; dali a ponte levava ao estúdio de Diego (HERRERA, 2011, p. 221).

⁴² Seu mandato à frente do governo presidencial ocorreu entre 1934 e 1940 e pautou-se pela tentativa de estimular a modernização da sociedade mexicana e de atender algumas das reivindicações que foram exigidas durante a revolução. Cárdenas recolocou o país no rumo das reformas agrária e trabalhista e nacionalizou a indústria do petróleo, expropriando inúmeros investimentos estrangeiros.

encontrava sob os ataques do Partido Comunista e que estes tornaram-se ainda mais intensos desde o início de 1933, quando Leon Trotski⁴³, convencido da impossibilidade de continuar na mesma Internacional que Stálin, começou a formar a IV Internacional⁴⁴, e soube da simpatia que o muralista nutria pelo movimento trotskista. Consoante pesquisa já citada, Diego enxergava na figura heroica do líder exilado uma identificação pessoal, já que ele próprio se sentia exilado e ultrajado pelo Partido Comunista Mexicano pró-Stálin. Rivera filiou-se, oficialmente, à seção mexicana do partido de Trotski em 1936. Frida, assim como Diego, também compartilhava seu entusiasmo pelo russo, embora nunca tenha se filiado ao partido trotskista.

Sob asilo político concedido pelo presidente Lázaro Cárdenas, em dezembro de 1936, o casal Leon e Natália Trotski embarcaram rumo ao México. Após um longo período de exílio, o revolucionário russo e sua esposa hospedaram-se na casa azul de Coyoacán, onde permaneceram por dois anos. Ambos estavam animadíssimos, aliviados por estarem fora de risco imediato, felizes com a nova casa, com seu pátio repleto de plantas, cômodos espaçosos e arejados com arte popular e pré-colombiana e numerosas pinturas. “Estávamos num novo planeta na casa de Rivera”, escreveu Natália (HERRERA, 2011, p. 253).

Embora Diego e Trotski fossem bastante comprometidos com o trabalho, com pouco tempo para a vida social, os dois casais costumavam almoçar ou jantar juntos com regularidade, além de fazerem piqueniques e outros passeios nas cercanias do México, o que contribuiu para uma relação sem formalidades entre os casais. A reputação de herói revolucionário, o brilhantismo intelectual e a força do caráter de Trotski fizeram com que Frida se sentisse atraída por ele. Usando os seus consideráveis poderes de sedução para atrair seu hóspede, Frida conquistou Trotski. Ela percebeu que um caso com o amigo e ídolo político do marido seria a retaliação perfeita para a traição de Rivera com sua irmã Cristina. Em pouco tempo, ambos se encontravam fascinados pela presença do outro que, entregues ao desejo, mantiveram um caso amoroso por quase um ano. Temendo um desastre, os amantes romperam o romance, tornando-se apenas amigos próximos, conforme informações retiradas da pesquisa de Herrera (2011).

⁴³ Intelectual marxista e revolucionário bolchevique, organizador do Exército Vermelho e, após a morte de Lênin, rival de Stálin na disputa pela hegemonia do Partido Comunista da União Soviética. Tornou-se figura central da vitória bolchevique na Guerra Civil Russa.

⁴⁴ A Quarta Internacional foi uma organização comunista internacional composta por seguidores de Leon Trótski (trotskistas), com o objetivo declarado de ajudar a classe trabalhadora a alcançar o socialismo. Historicamente, foi fundada na França em 1938, onde Trotski e seus seguidores, após terem sido expulsos da União Soviética, consideraram a Comintern ou Terceira Internacional como “perdida para o stalinismo” e incapaz de levar a classe trabalhadora internacional ao poder político. Assim sendo, os trotskistas fundaram sua própria Internacional Comunista.

Após o fim do caso amoroso entre Frida e Trotski, a vida do casal voltou à normalidade habitual, mais ou menos aceito e estabelecido, de atividades em comum e autonomia mútua, apesar dos eventuais casos e romances fortuitos. Frida estava ainda mais produtiva que antes e suas pinturas não se limitavam a retratar “incidentes” de sua vida, mas havia uma preocupação de conceber sua relação com o mundo e vislumbres de seu eu interior, desenvolvendo obras com maior complexidade psicológica e sofisticação teórica. Suas pinturas passaram, também, a revelar uma preocupação com suas raízes no passado mexicano, com a *mexicanidad* cada vez mais presente.⁴⁵

Frida era bastante modesta em relação aos seus quadros e relutava divulgá-los. Porém, por insistência de Diego, ela participou de uma mostra coletiva na Galeria Universitária, na cidade do México, no início de 1938, onde deixou críticos, donos de galerias e também outros artistas bastante impressionados com suas pinturas. Nesta época, Frida recebeu uma carta de Julien Levy, dono de uma pequena e elegante galeria de orientação surrealista, situada em Manhattan, relatando-a sobre o interesse que ele tinha em fazer uma exposição dela em sua galeria. Do mesmo modo, o pintor e ensaísta surrealista André Breton encantou-se com os quadros de Frida. Breton tinha sido enviado ao México pelo ministério francês das relações exteriores para dar algumas palestras e, ao longo dos meses remanescentes que ele e sua esposa passaram no México, hospedaram-se na casa de Diego e Frida. Apesar de não simpatizar muito com o “papa do surrealismo”, achando-o vaidoso e arrogante, Frida sentiu-se lisonjeada ao receber seus elogios. André Breton, extasiado com a obra de Frida, não somente se ofereceu para organizar uma exposição dela em Paris, depois de sua estreia em Nova York, como também escreveu um elogioso ensaio para o catálogo da mostra de Julien Levy, proclamando Frida uma surrealista autocriada. “Eu nunca soube que eu era uma surrealista, até Breton vir ao México e dizer que eu era uma. A única coisa que sei é que eu pinto porque preciso, e pinto tudo que passa pela minha cabeça, sem levar nada mais em conta” (HERRERA, 2011, p. 309). Frida queria ser vista como uma artista original, cuja fantasia pessoal era alimentada de maneira geral mais pela tradição popular mexicana do que pelos “ismos” estrangeiros. Frida era demasiadamente sofisticada e muito bem informada sobre a arte do passado e do presente para ser uma artista completamente pura e autocriada, se é que tal coisa existe. No fim das contas, Frida estava certa quando afirmou: “Pensavam que eu era surrealista. Mas não sou. Eu nunca pintei sonhos. Eu pintei a minha própria realidade”

⁴⁵ *Mexicanidad* pode ser entendido, em linhas gerais, como a busca, no período logo após a Revolução Mexicana, por uma identidade genuinamente nacional que pudesse se contrapor aos ideais europeizados. Entre os ideais defendidos pela mexicanidade se destacam a valorização do indígena e da mestiçagem.

(HERRERA, 2011, p. 323). Frida, porém, sabia que o rótulo de surrealista a ajudaria a conquistar a aclamação da crítica, o que, de fato, aconteceu.

Segundo diferentes pesquisas, Frida, tornou-se uma artista conhecida e reconhecida fora e dentro do seu país, participando de muitas exposições em grupo; no entanto, até o ano anterior a sua morte, a mexicana ainda não havia realizado uma exposição individual em seu país. A fotógrafa Lola Álvarez Bravo decide, então, realizar uma exposição individual dos quadros fridianos na Galeria de Arte Contemporânea, mesmo sabendo da frágil condição de saúde em que Frida se encontrava. Dias antes da exposição, Frida encontrava-se bastante debilitada e padecia de uma pneumonia. Por recomendações médicas, ela não poderia deixar sua casa, logo não compareceria ao evento. No entanto, logo após a abertura da exposição, uma ambulância estacionou a porta da galeria e dela saiu Frida Kahlo, deitada em sua cama, revestida por quatro colunas em que se encontravam acoplados um espelho e um Judas de papel cartão. Frida trajava vestido e joias tipicamente nacionais. O espaço físico da galeria transbordava-se da imagem física de Frida, como também da “refletida em seus quadros” e nos espelhos em volta de sua cama. A história da artista acamada que surgiu em sua última exposição, contrariando as expectativas, teve grande repercussão nacional e internacional. A imagem abaixo registra esse momento.

Figura 3: Frida acamada em sua exposição individual



Fonte:

<https://histormundi.blogspot.com/2015/10/frida-kahlo-no-instituto-tomic-ohtake.html>. Acesso em 10 dez. 2018.

O retrato dessa imbricação entre os campos literário e político mostra-se refletido em toda a produção artística de Frida, mas principalmente em sua escrita autobiográfica, em que nos é oferecido muito mais que simples confissões pessoais, mas sim, relato de quem vivenciou o segregador contexto político-social-literário mexicano. O que a princípio parece-nos um diário íntimo, cuja escrita pessoal demonstrava uma reflexividade de si, no decorrer de uma análise mais detalhada, revela um material que não suprime particularidades íntimas, mas que a todo momento alude a uma história, a uma cultura que representa o passado mexicano e o povo colonizador que se mescla a fatos relevantes de sua vida pessoal.

1.3 O DIÁRIO COMO FORMA

Experimentarei os lápis
apontados para o ponto infinito
que olha sempre
para frente (KAHLO, 2017, p. 220).

O diário como gênero textual remete-nos, primeiramente, a uma liberdade de expressar e produzir o que e como quiser, de forma a expor o que há de mais variável no que se conhece da intimidade humana. Geralmente apresentando textos de caráter informal, o autor reproduz experiências vividas e situadas em um tempo e lugar determinados, com o intuito de registrar vivências e sentimentos frente ao mundo que o cerca, provendo um caráter intimista e confidente.

Debruçando-nos sobre *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*⁴⁶, podemos notar que a liberdade dominou todo o processo escritural do diário de Frida. Ainda que o objeto analisado não seja a obra original, acreditamos que a versão analisada manteve fiel às principais peculiaridades que nos propusemos analisar neste momento. O diário pareceu-nos ficcionalizar parte do universo pessoal dessa mexicana. Deste modo, a escrita íntima de Frida traz-nos uma excentricidade criativa, revezando entre o verbal e o pictórico, e enceta um olhar próprio de quem vivenciou intensamente questões políticas e sociais que marcaram sua terra natal.

⁴⁶ Nosso objeto de pesquisa remete-se à investigação de *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*, uma edição brasileira publicada pela editora José Olympio a partir de reproduções em *fac-símile*, com suas partes escritas traduzidas para o português, do diário escrito pela artista mexicana nos seus últimos anos de vida – de 1944 a 1954.

1.3.1 O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo

A vida silenciosa..
 doadora de mundos..
 Veados feridos
 Roupas de *tehuanas*
 Raios, penas, sóis
 Ritmos ocultos
 “A menina Mariana”
 frutos muito vivos
 a morte se afasta –
 linhas, formas, ninhos.
 as mãos construindo
 os olhos abertos
 sentidos de Diego
 lágrimas inteiras
 todas muito claras
 cósmicas verdades
 vivendo sem ruído
 (KAHLO, 2017, p. 255)

Após algumas atentas releituras sobre as páginas de *O diário íntimo de Frida Kahlo*, depreendemos que a epígrafe que inicia esta subseção poderia ser, basicamente, uma síntese sobre os principais temas que encontramos nesta obra a qual analisamos. Retirada de uma das últimas páginas do *diário*, Frida pareceu-nos condensar neste trecho as principais inquietações que a afligiam, deixando-nos traços de um universo feminino em sua produção íntima.

A escrita do diário de Frida Kahlo iniciou-se em meados de 1940, quando a mexicana se encontrava com, aproximadamente, trinta e sete anos de idade, durando até 1954, ano da sua morte. Guardado por quarenta anos, o diário fridiano foi reproduzido, primeiramente, em 1995, transformando-se em *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Esta primeira edição foi escrita em castelhano, com introdução do mexicano Carlos Fuentes e ensaios e comentários de Sarah M. Lowe, publicada pela empresa mexicana chamada *La Vaca Independiente* a qual preocupou-se em manter toda a riqueza do texto manuscrito. As variações de caligrafia, os instrumentos e os materiais utilizados pela artista, as rasuras, os desenhos e o tipo de papel proporcionam-nos uma fidedigna semelhança com o diário produzido por Frida no decorrer de seus últimos anos. Em 2001, o livro foi reeditado pela mesma empresa mexicana, com reimpressões em 2005, 2008 e 2010. Em 2012 houve uma nova edição, ligada aos Museus Diego Rivera e Frida Kahlo, e, só a partir de então, os direitos da edição brasileira foram reservados à Editora José Olympio, numa edição denominada *fac-símile* completa. A escrita foi traduzida para a língua portuguesa por Mário Pontes, com introdução de Frederico Morais, crítico de arte e jornalista.

O título da versão brasileira, *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*, manteve-se sem modificações de sentido das edições anteriores em castelhano, cabendo-nos uma reflexão sobre a escolha das palavras “autorretrato” e “íntimo”, empregadas ainda no título desta obra para caracterizar o diário escrito por Frida.

O termo autorretrato, tomado emprestado às artes visuais, ressurge nos estudos das escritas de si como um conceito amplo e relativizável, sujeito a diversas nuances que o tornam tão escorregadio quanto instigante, conforme nos afirma o estudioso Luciano Moraes (2017), em seu artigo *Contornos do espaço autobiográfico: o autorretrato literário em Sergio Kokis*. Dentre as diferentes expressões empregadas para designar o espaço autobiográfico de Frida, o autorretrato encontra-se na fronteira da escrita de si, em que palavras e pintura parecem complementar-se em um suporte.

Segundo o teórico Michel Beaujour, autorretrato se distingue da autobiografia pela ausência de um relato contínuo, e pela subordinação da narração a um desdobramento lógico, reunião ou bricolagem de elementos em categorias que chamaremos provisoriamente de “temáticas” (BEAUJOUR, 1980, p. 8 *apud* MORAES, 2017, p. 697). Um dos traços distintivos entre autorretrato e autobiografia seria o emprego de diferentes estratégias de narração: o autorretrato é uma categoria cuja narratividade passa pelo uso metafórico e poético da linguagem. Nele, a coerência se constrói por meio do acesso a instantes de memória, retomadas e superposições não lineares, conferindo ao texto uma aparência de descontinuidade, conforme observamos no diário de Frida.

Acerca desse tema, a pesquisadora Anna Flávia Salles, em *Retratos em abismo: poses e posses do diário de Maura Lopes Cançado* (2017), também toma como referência o pensamento de Beaujour em seus estudos e ressalta-nos alguns dos aspectos discutidos por ele acerca dos termos que destacamos, remetendo-nos às características encontradas na escrita de Frida. Encontramos na pesquisa de Salles que, segundo o autor citado, diferentemente do relato sucessivo que caracteriza a autobiografia, o autorretrato configura-se como montagem de migalhas, uma escrita que se faz à borda do vazio, sem um eixo cronológico organizador (BEAUJOUR, 1980, p. 9 *apud* SALLES, 2017, p. 88). Essa definição se aplica à obra que analisamos apesar dos fragmentos descontínuos, trechos, poemas, citações de personalidades, etc. utilizados por Frida na composição de seu diário, construindo, a sua maneira, um mosaico de memórias.

Ao caracterizarmos Frida como uma autorretratista, torna-se relevante considerarmos a capacidade inventiva da escrita de Frida, na medida em que, ao buscar o “quem eu sou”, a autora parece se encontrar em meio aos seus registros no espelho linguageiro sua própria

imagem borrada, manchada, tingida pela tradição cultural a que pertence: *miroirs d'encre*, espelhos de tinta, espelhos borrados (BEAUJOUR, 1980 *apud* SALLES, 2017, p. 88).

Deste modo, depreendemos que as imagens projetadas no papel seriam reproduções de fragmentos e distorções íntimas, sob os mais variados desdobramentos que Frida foi capaz de retratar. Ainda fundamentando-nos em Beaujour,

o autorretratista nunca sabe claramente aonde vai, o que faz. Mas a sua tradição cultural o sabe por ele: e é ela quem lhe fornece prontas as categorias que lhe permitem ventilar as migalhas de seu discurso, de lembranças e de fantasmas. Cada autorretrato é escrito como se fosse único em seu gênero. (BEAUJOUR, 1980, p. 8-10 *apud* MORAES, 2017, p. 700).

Mesmo diante de uma obra explicitamente sustentada por fatos reais, como o diário de Frida Kahlo, a artista sempre esteve recriando sua realidade a partir de fatos poetizados que expressam e criam algo novo. Sendo assim, podemos inferir que os registros encontrados neste suporte atendem a um projeto de dizer, único e intrasferível, dessa artista. À vista disso, compactuamos com Sarah Lowe ao afirmar que o diário de Frida Kahlo “constitui a expressão mais íntima da artista” porque nunca teve a intenção de publicá-lo, e o considera “uma série de anotações de caráter estritamente pessoal realizadas por uma mulher” (LOWE, 2008, p. 25).

1.3.2 Vestígios de uma intimidade feminina

Respeito-lhes
a vontade e farei tudo
o que puder para escapar
do meu próprio mundo
(KAHLO, 2017, p. 213)

É sabido que os gêneros textuais não se definem por seus aspectos formais, antes se distinguem por seus aspectos sociocomunicativos e funcionais, recriando-se a partir dos diferentes usos e relações entre oralidade e escrita. Segundo Rosa Meire Carvalho Oliveira (2002), citada no artigo *Frida Kahlo entre palavras e imagens: a escrita diarista e o acabamento estético*, de Maria da Penha Alves (2012), os diários foram, no início, manifestações públicas e comunitárias, cujo objetivo consistia em narrar acontecimentos inerentes a um grupo social ou feitos históricos de determinados personagens de certas comunidades: diário de bordo, diário de guerra, diário de classe. Depois de algum tempo, a escrita de diários esteve relacionada à escrita autobiográfica, principalmente à entrada na

adolescência, visto como veículo de testemunho diante dos impasses da puberdade. O caráter privado do diarismo modelou o conceito com o qual conhecemos hoje o gênero diário.

Segundo o teórico Philippe Lejeune (2008), a escrita autobiográfica consiste numa “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Para o francês, alguns elementos são considerados fundamentais para que uma obra seja considerada autobiográfica, a saber: linguagem (narrativa e em prosa); assunto (no caso, a individualidade e história de uma personalidade); situação do autor (aspecto diretamente ligado à sua identidade – consequentemente a uma pessoa real – e do narrador) e posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal, além da perspectiva em *flashback* da narrativa).

No entanto, segundo Lejeune (2008), o diário, considerado um gênero vizinho da autobiografia, não precisa preencher necessariamente todas as condições enumeradas pelo autor; porém, é relevante que o assunto seja *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Lejeune acredita que atualmente é muito difícil manter a escrita de um diário nos moldes antigos. Geralmente, as pessoas iniciam essa atividade em momentos específicos da vida, seja durante uma crise, uma fase de dificuldade ou durante uma viagem, mas, raramente, se obrigam a escrever diariamente durante longos períodos da vida. Deste modo, “a maioria dos diários segue um tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele, às vezes, o destruimos...” (LEJEUNE, 2008, p. 257).

A escrita de um diário se dá, via de regra, como uma atividade secreta, realizada em sigilo, longe dos olhos dos outros, implicando exatamente no registro da intimidade⁴⁷. Segundo o autor,

desde a Antiguidade, no Ocidente, assistimos a uma progressiva individualização do controle da vida e da gestão do tempo. É o que se chamava antigamente de “foro íntimo”, bela expressão que designa a passagem de uma jurisdição externa e social (fórum) a um tribunal puramente interior e individual, o da consciência. O desenvolvimento atual do diário corresponde talvez a essa delegação de poder: cada indivíduo tem de administrar a si mesmo, com seu próprio setor de contenciosos e seus próprios arquivos (LEJEUNE, 2008, p. 259).

⁴⁷ No início, os diários foram coletivos e públicos, antes de entrarem também na esfera privada, depois individual, e, enfim, na mais secreta intimidade (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Remetendo-se a uma escrita quotidiana, o diário pessoal se constitui à medida que nele encontramos uma linguagem escrita, manifestada sob a ótica de quem o escreve, com características próprias e registro de relatos intimistas correspondentes aos acontecimentos relacionados ao seu autor. O diário serve também como confidente de quem escreve, assume a função de um “amigo” sobre o qual o diarista descarrega suas emoções com maior liberdade, longe das pressões sociais e contribuindo, portanto, para “a paz social e o equilíbrio individual”. Neste sentido, esse relato íntimo “pode ser espaço de análise, de questionamentos, um laboratório de introspecção” (LEJEUNE, 2008, p. 262-3), convertendo-se mais em instrumento de autorreflexão e menos como registro diário. Inclusive tudo isso se torna mais relevante quando o diário, como no caso de Frida Kahlo, corresponde a uma composição já na idade adulta de uma artista.

Segundo o mesmo teórico, o uso da data é uma das principais características do gênero diário, considerando o calendário a base desse gênero: “O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever” (LEJEUNE, 2008, p. 260).

um diário sem *data*, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. (LEJEUNE, 2008, p. 260).

Conquanto, convictos que “o uso do dêitico cronológico nem sempre quer referir-se à passagem do tempo, mas fixá-lo em um momento-origem”, conforme declarou-nos o próprio teórico (LEJEUNE, 2008, p. 260), acreditamos que Frida preocupava-se mais com a captura do âmago de um momento captado do que com o momento em si, visto que os registros encontrados no diário de Frida Kahlo, em sua maioria, não apresentam data; em outros, encontramos apenas o ano. Também não são necessariamente testemunho do cotidiano, e alguns são compostos de palavras soltas, de poemas, de colagens e de pequenos desenhos, apresentando-nos descon continuidades. De qualquer forma, a descon continuidade dos textos não é um fator que impossibilita olharmos esses escritos tendo como norte os traços característicos de um diário, na singularidade do laboratório escolhido pela artista mexicana. Lejeune afirma:

Diz-se frequentemente que o diário se define por um único traço: a datação. A ordem cronológica é seu pecado original (...). Isso significa reduzir o gênero a uma de suas variantes, que não é a mais frequente. (...) o diário é, muitas vezes, uma atividade de crise: a descon continuidade lhe é habitual e se inscreve, aliás, no âmago de seu ritmo (LEJEUNE, 2008, p. 274-275).

Da mesma forma, Maurice Blanchot (2005) compartilha da opinião de seu conterrâneo e afirma que o calendário deve ser respeitado, sendo a temporalidade uma característica marcante no diário íntimo, distinguindo-o de outras modalidades de escrita, apesar de sua forma livre:

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Cientes que a escrita diarista de Frida Kahlo extrapola esses muros ao encontrarmos escassas “entradas”⁴⁸, bem como inúmeras rasuras e reflexões sobre a própria realidade, acreditamos que esta artista mexicana buscava um retorno cíclico em si mesma, sem desqualificar de modo algum a autenticidade do momento. Pautando-nos na afirmação feita pelo próprio pesquisador francês ao admitir que “[...] essas categorias não são absolutamente rigorosas: certas condições podem não ser preenchidas totalmente”, levamo-nos a determinar não o que *é*, mas o que *não é* um diário (LEJEUNE, 2008, p. 260).

Considerando que o diário de Frida fora escrito no decorrer de vários anos, nos últimos dez anos de sua vida, mais especificamente, acreditamos que não era intuito da artista registrar-se quotidianamente, mas sempre que sentia vontade, necessidade ou mesmo envolvida com algum acontecimento amoroso, político ou familiar, ou ainda perturbada com alguma lembrança ou memória que o levava até seu passado e suas raízes, conforme observamos por meio dos assuntos reincidentes em seu diário. Deste modo, concordamos com Blanchot ao afirmar que

O interesse do diário é sua insignificância. Essa é sua inclinação, sua lei. Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como o que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado (BLANCHOT, 2005, p. 273).

Um outro aspecto abordado por Lejeune e que é de extrema relevância para o estudioso da escrita íntima é o vestígio. Para o autor, o que há de mais individualizante é o texto manuscrito: a grafia guarda algo de muito íntimo do diarista. Esse vestígio preserva as inflexões, o tempo que talvez tenha sido curto para escrever, bem como a caligrafia mais elaborada, que sugere maior dedicação ou intensa necessidade de se debruçar sobre o diário. Além de tudo o que a grafia carrega de mais individualizante, o diarista pode ou não a

⁴⁸ Denomina-se “entrada” ou “registro” tudo aquilo que está escrito sob uma mesma data. (LEJEUNE, 2008, p. 260).

acompanhar de outras marcas. Lejeune sublinha também que: “Às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida quotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos” (LEJEUNE, 2008, p 260), conferindo originalidade ao suporte.

A pretensa edição fac-similada da escrita autobiográfica de Frida, que lemos no livro de edição brasileira, permite que o leitor se aproxime das sensações vividas pela autora graças à variedade de vestígios que este suporte abarca. A descontinuidade narrativa, o regresso ao texto já escrito, a escolha da melhor palavra sugerida pelas rasuras, os poemas e os muitos desenhos que encontramos neste suporte confere-nos o que há de mais pessoal e íntimo em seus registros.

A letra arredondada e firme com que inicia o diário vai vergando-se ao longo do tempo, à medida que se sucedem as cartas, os poemas nascidos da escrita automática, anotações soltas e pensamentos ociosos. A grafia torna-se trêmula, transmitindo ao corpo do texto a mesma fragilidade que avança sobre seu corpo físico. Outras vezes, o sofrimento se inscreve diretamente na página, quando, por efeito das lágrimas, dissolve-se a tinta da escrita, dando lugar a borrões que se agregam aos desenhos. Também ocorre escrever ou desenhar sobre textos já grafados, usando outro tipo de caneta e outras cores, resultando em um empastelamento⁴⁹, que sugere um palimpsesto, tantas são as escrituras sobrepostas umas às outras.

Enquanto narrativa autobiográfica, a escrita do diário permite o movimento de idas e vindas, num jogo de lapsos de memória, permitindo ao sujeito da enunciação ficcionalizar-se com certa liberdade, operando nos interstícios do real e do imaginário. No entanto, a sequência temporal indeterminada, assim como o conjunto de vestígios encontrados tanto por meio da escrita quanto dos desenhos – sendo este outro aspecto pouco visto nos diários – suscitam questionamentos, tais como se o conteúdo publicado em *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* poderia ser classificado como diário, já que não encontramos informações em que Frida o denomina desta forma. Apesar dessas ressalvas, por ora, continuaremos nos referindo a essa composição como um diário.

Baseados no artigo no qual o pesquisador Lejeune analisa diários de garotas francesas do século XIX, podemos identificar na escrita diarista de Frida os três principais problemas elencados pelo pesquisador francês. Primeiro, nem tudo está explícito no diário, cabendo ao

⁴⁹ Termo utilizado nas artes gráficas. Significa amontoar confusamente (caracteres tipográficos) inutilizando a composição; desordenar, misturando caracteres ou outro material tipográfico de diferentes caixas ou caixotins. (Dicio, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/empastelar/>> Acesso em: 07 jun. 2020). Consultar, no Anexo A, a Figura, que traz um exemplo dessa técnica aplicada ao diário.

leitor acionar um conhecimento mais especializado sobre a autora, sua vida e sua obra; segundo, há temas que se repetem obsessivamente, tal como o amor da artista por Diego Rivera; e por fim, há lacunas evidentes no diário enterradas no silêncio ou no contexto da própria escrita, pois várias informações estão registradas sem datas ou em frases lacônicas.

Diante do exposto, é bastante comum entre os artistas plásticos contemporâneos que o registro de reflexões, esboços ou anotações diversas, tais como encontramos no diário de Frida, sejam classificados como *caderno de artista* ou *livro de artista*. O caderno de artista é basicamente um diário; porém, o registro remete-se a anotações livres de sentimentos, pensamentos e inspirações, desenhos, colagens e imagens de referências, trabalhando a partir de distintos materiais em suas produções. O processo de criação do caderno de artista é muito parecido com o que sabemos sobre a produção do diário. Na maioria das vezes, ele supõe uma escrita momentânea, mas não necessariamente diária, pois o importante é registrar suas ideias, sejam elas de qualquer natureza e tais conteúdos transformam-se em uma obra única e pessoal de cada artista.

O pesquisador Paulo Silveira, um dos expoentes na pesquisa sobre o assunto desde a década de 1990, no Brasil, afirma-nos que:

Em toda e qualquer situação, o livro de artista será sempre obra. Sempre. Seus arautos decidirão ou não, e tentarão nos convencer se ele é uma obra “de” arte ou se é uma obra “da” arte, por mais tola que possa parecer uma divisão feita dessa forma. O que teria uma importância apenas relativa, já que não ter o olhar crítico tornado apto para o desfrute dessa riqueza, isso sim seria uma bobagem (SILVEIRA, 2012, p. 57).

Deste modo, *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* pode ser classificado por muitos artistas e pesquisadores atuais como um *caderno de artista* por apresentar, basicamente todas as características referentes a este, apesar de ser nomeado, ainda no título, como “diário”. No entanto, retomando a citação de Paulo Silveira, interessa-nos menos a classificação que a riqueza artística que esta obra imana. O que percebemos é que,

ele tem muito da arte, outro tanto da bibliotecnia, fortes elementos da comunicação visual e do projeto industrial, apropriações literárias, um pouco de gramática cinematográfica, algumas intenções políticas e quase quantos et ceteras se puder imaginar (MANGUEL, 2001, p. 123).

Todavia, Lowe (2008) salienta-nos que o fato de Frida incluir desenhos e pinturas em seu diário torna-o único, mas também o diferencia de um caderno de esboços de artista, pois apenas um dos rascunhos foi usado para compor diretamente a construção de uma pintura⁵⁰.

⁵⁰ Sara Lowe faz referência a pintura de 1949, *El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (O abraço de amor do Universo, a terra (México), Eu, Diego e o senhor Xólotl). Esta pintura aparece esboçada no diário de Frida, datada em agosto de 1974, sob o título de “O céu, a terra, eu e Diego” e

Assim, sendo este *livro de artista* ou *diário*, o que sabemos é que a obra de Frida Kahlo se encontra na fronteira entre a literatura e as artes visuais.

Diante das observações acima, notamos que os registros encontrados no diário de Frida apresentam elementos que se convergem e outros que se divergem das definições dos principais estudiosos sobre o diário. Quer em aspectos como datação, fragmentação ou repetição, quer nas possíveis utilidades que tais textos desempenham na prática de sua escrita, acreditamos que as convergências superam os traços divergentes que buscam caracterizar este gênero diarista. Os aspectos divergentes da proposta destes estudiosos da literatura confessional podem ser justificados pelas variações que o subgênero memorialístico apresenta: “O diário é simplesmente humano. Tem suas forças e suas fraquezas. E as formas que assume, as funções que preenche são tão variadas que é bem difícil tratá-lo como um todo” (LEJEUNE, 2008, p. 267).

No capítulo seguinte, buscaremos esmiuçar de que maneira compreendemos o diário de Frida Kahlo como uma escrita de si autoficcionalizante, que permitiu à artista (re)inventar-se de forma livre e criativa, dando vazão aos seus padecimentos físicos, emocionais e psíquicos decorrentes de suas circunstâncias individuais e coletivas.

encontra-se na página 91 do suposto *fac-símile* que chega na versão brasileira, editado em 2017 e Figura nos Anexos A e B, respectivamente – a lâmina do diário e a pintura).

2 FRIDA REINVENTA UMA FRIDA

Desejo cooperar com
a Revolução para transformar
o mundo em um só, sem classes, para dar
um ritmo melhor às classes oprimidas
(KAHLO, 2017, p. 236).

Compartilhando a ideia defendida por Lejeune de que “nenhum leitor externo poderá fazer a mesma leitura que o autor, embora leia justamente para conhecer sua intimidade” (LEJEUNE, 2008, p. 299), iniciamos este capítulo conscientes de que a real intencionalidade com a qual Frida efetuou os registros em seu diário só pôde ser conhecida por ela mesma; porém, os fatos reputados e relacionados à vida da artista, associados aos registros encontrados em seu diário íntimo, permitem-nos fazer uma tentativa de descrição enunciativa desse objeto de pesquisa.

Ainda segundo Lejeune (2008), os diários podem ser relacionados a câmaras escuras, às quais se chega vindo de um exterior iluminado e, ao se permanecer nesse ambiente por um tempo considerável, gradativamente, os contornos e as silhuetas vão sendo revelados e vamos familiarizando-nos com o que encontramos. Ou seja, ao nos depararmos com o diário de Frida, se não conhecemos o contexto no qual ele foi produzido, este pode nos parecer um ambiente totalmente estranho, mas as informações que vamos colhendo e as leituras que vamos fazendo permitem-nos aproximar de um universo mais familiar e talvez palpável, o qual buscamos aqui analisar.

Partindo da hipótese de que o diário íntimo de Frida Kahlo pode nos oferecer novas respostas ou suscitar novas questões sobre o México revolucionário e, ainda, sobre as relações interculturais entre o México e outros movimentos artísticos europeus a partir de um olhar feminino, buscaremos tensionar nossa análise entre uma Frida artista-mulher que, em pleno século XX, assumiu para si mesma diferentes identidades, notabilizando-se politicamente por suas produções artísticas.

Deste modo, cientes da impossibilidade de se estudar o diário da pintora mexicana em sua completude no contexto da presente pesquisa, pretendemos dedicar este capítulo a análise da postura política visivelmente encontrada em algumas páginas deste material.

2

2.1 FRIDA COMO PERSONA: UMA ARTE QUE REINVENTA A SI E O MÉXICO

Quem diria que as manchas

vivem e ajudam a viver?
 Tinta, sangue, cheiro.
 Não sei que tinta usar
 qual delas gostaria de deixar desse modo
 o seu vestígio
 (KAHLO, 2017, p. 213).

Conforme discutimos no capítulo anterior, a crença na mudança acompanhou homens e mulheres envolvidos na Revolução Mexicana. A escrita autobiográfica de Frida nos apresenta a revolução como um campo de experiência e busca por um passado, não como uma obra declaradamente política, mas por meio de uma insígnia arte intimista e pessoal. O material produzido por Kahlo no decorrer de seus últimos anos de vida revela-nos um amadurecimento intelectual e artístico de quem vivenciou um profundo processo de busca por uma nacionalidade genuína. Assim, como bem nos afirmou o ensaísta Fuentes, o diário de Frida “tanto reflete quanto transcende o evento central do México no século XX” (FUENTES, 2008, p. 15).

Debruçar-se sobre a tarefa de interpretar a escrita íntima de Frida requer o mesmo esforço de tentar traduzir a própria artista, e isto não se valida, apesar de ela ter nos declarado que sua realidade era a única materialização de sua obra. Partindo dessa afirmação, nos propomos analisar, em uma perspectiva dialógica, a escrita diarista de Frida como um enunciado concreto atrelado à realidade política e social vivenciada por ela, por acreditarmos que “o diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha que pode se abrir sem risco, antes de voltar mais leve, ao mundo real” (LEJEUNE, 2008, p. 262). Partindo do pressuposto de que arte, política e vida não se encontravam separadas ou em dissonância na escrita diarista de Frida, observamos que, por vezes, a identidade dessa mulher mexicana mostrou-se simbolizada por sua cultura e seus respectivos elementos étnicos.

Reconhecida por sua criação pictórica, acreditamos que foi somente na escrita autobiográfica que Frida revelou-nos sua verdadeira intenção como artista, ainda que já se destacasse na postura de uma cidadã consciente e engajada com os problemas enfrentados pelo seu país no decorrer de anos. Segundo Bastos (2010),

Frida Kahlo tem sua maneira própria de se inserir na questão política, que, embora não se evidencie como tal na maioria dos seus quadros, está explícita simbolicamente na sua figura, no seu modo de se conduzir na vida e na sua marcante cidadania, sempre valorizando sua cultura e desafiando a ideologia burguesa imperativa nos meios sociais de seu tempo. A artista utiliza em sua plástica – pessoal e artística – os símbolos do México, além de deliberadamente assumir uma posição ideológica marcante que fez dela uma

das representações mais expressivas da luta nacionalista em que mergulhava sua nação, identificada à causa mais popular (BASTOS, 2010, p. 65) .

Ao reiterarmos o fato de que, apesar de seus registros e documentos indicarem 1907 como o ano de seu nascimento, Frida insistiu em afirmar que nascera no ano em que se deu a eclosão da Revolução Mexicana, em 1910, ressaltamos que o vínculo que existia entre a artista e a história política de seu país era muito mais intenso do que se pode supor à primeira vista.

Embora a artista sempre se orgulhasse de suas origens mexicanas, foi após seu amadurecimento como mulher, já na cerimônia de casamento, que ela fez questão de caracterizar-se com maior rigor e detalhes, representando suas raízes, segundo Herrera (2011, p.140).

Não foi a informalidade boêmia que instigou Frida a usar em seu casamento roupas emprestadas de uma criada indígena. Quando optou por vestir as roupas *tehuanas*, Frida estava escolhendo uma nova identidade, o que ela fez com todo o fervor de uma freira que toma o véu. Mesmo em menina, para Frida as roupas eram uma espécie de linguagem, e a partir de seu casamento as intrincadas relações entre roupas e auto-imagem, entre estilo pessoal e estilo de pintura, formam uma das tramas secundárias do desenrolar do seu drama (HERRERA, 2011, p.140).

A afirmação das raízes mexicanas revelada na utilização do traje pelo qual Frida ficou conhecida: o traje de *tehuana* foi um marco na construção da sua nova identidade. Podemos ainda interpretar como uma personagem criada por ela. Este termo *tehuana*, segundo Assunção (2013, p. 41) “é empregado às mulheres da região do istmo de Tehuantepec, no estado de Oaxaca, região sul do México”.

As mulheres dessa região adquiriram a fama de serem fortes, belas e inteligentes e, na crença popular, essa sociedade era considerada um “matriarcado”. Para a autora, “o uso deste tipo de roupa, acompanhada de joias com inspiração pré-colombiana e de penteados também inspirados nas mulheres do istmo de Tehuantepec, concedeu à Frida uma peculiaridade que a tornou alguém que chamava bastante atenção” (ASSUNÇÃO, 2013, p. 40). O uso desses trajes representava uma conotação política ligada à chamada mexicanidade, que, ao se tornar uma referência, era também criticada e mesclada às tradições hispânicas. A composição de seu visual era algo bastante valoroso para Frida, que dedicava um tempo considerável para se arroupar, pensando em cada peça e sua combinação com o todo, para que sua aparência ficasse impecável. Com o passar dos anos e o declinar de sua saúde, as cores foram ficando mais fortes, os detalhes adicionados em maior quantidade, deixando seu visual ainda mais incrementado; porém, de acordo com Herrera (2018, p. 40), Frida dizia que usava este tipo de

vestimenta por “coqueteria”⁵¹, já que queria esconder as cicatrizes e ocultar a perna manca. Confirmando, assim, o entendimento de que ela criou uma persona para si, demonstrando sua preocupação com a autoimagem.

Partindo do princípio de que a arte é a expressão cultural de um povo, podemos afirmar que Frida Kahlo foi a artista mexicana que melhor soube representar a cultura popular através da sua persona, das suas pinturas, principalmente, nos desenhos encontrados em seu diário íntimo. A arte produzida por Frida sempre buscava ir além da expressão do belo: ela procurou exprimir a vontade, a cultura, a liberdade e os valores de um povo, do seu povo, de quem tanto se orgulhava. Com sua arte, Frida pretendia traduzir tanto situações do cotidiano quanto relações de poder e dominação, ideologias, ideias e formas de organização política. Em meio aos diversos registros pictóricos encontrados no diário fridiano, podemos perceber uma real e sincera admiração e devoção pelo passado cultural mexicano.

Além disso, até o início da década de 1930, Kahlo utilizava a variante ortográfica alemã de seu nome, Frieda,⁵² como fora batizada por escolha de seu pai; contudo, partindo do propósito de se afastar do contexto europeu que o nome carregava, passou a se nomear Frida, como ficou mundialmente conhecida. Essa constante busca por uma identificação nacionalista impulsionou Frida a construir um discurso que fosse além da vestimenta, do nome e das palavras, mas que penetrasse, também, o íntimo a partir das características particulares encontradas na imagem, nas cores e na forma, descortinando alguns dos seus posicionamentos políticos, conforme observamos no decorrer de seu diário íntimo.

Entre os recursos utilizados pela artista para marcar seus registros no diário em estudo, Frida adotou procedimento diversos em sua escrita, de modo que foi comparada à técnica surrealista. A *écriture automatique*⁵³ foi um procedimento artístico idealizado pelos surrealistas e liderado, na França, por André Breton. No início dos anos 1920, artistas parisienses “partilhavam uma profunda desconfiança na sociedade burguesa materialista que,

⁵¹Coqueteria: alguém que não quer agradar a outrem.

⁵² Os primeiros dois nomes de Magdalena Carmen Frida Kahlo Y Calderón foram dados a Frida para que ela pudesse ser batizada com um nome cristão. Seu terceiro nome, significa “paz” em alemão, embora em sua certidão de nascimento conte a grafia “Frida”, o nome da pintora foi escrito com um *e* – Frieda -, à moda alemã, até o final da década de 1930, quando ela abandonou a letra por causa da ascensão do Nazismo na Alemanha (HERRERA, 2011, p 24).

⁵³ A *écriture automatique* foi um método muito mais simbólico que prático; os níveis mais profundos do inconsciente representava para os surrealistas o combustível infalível e indefectível do processo criativo, banindo desse modo qualquer inspiração racional. Além de Breton, eram adeptos dessa corrente, Salvador Dalí, Hans Arp, Pablo Picasso, Paul Klee, Joan Miró, Max Ernst, Giorgio de Chirico, René Magritte, Alberto Giacometti, alguns dos quais Frida teve contato direto, mesmo negando enfaticamente a se considerar surrealista. (ASSUNÇÃO, 2013).

acreditavam eles, era responsável pela Primeira Guerra Mundial e as suas terríveis consequências” (KLINGSÖHR-LEROY, 2007, p. 7 *apud* ASSUNÇÃO, 2013).

No caso dessa primeira lâmina escrita no Diário de Kahlo, Lowe também concorda com uma predominância do inconsciente, aproximando desse modo esse registro inicial a uma manifestação surrealista.

A escrita automática, mencionada, aos moldes do surrealismo, era uma das formas recorrentes no diário de Frida, assim como algumas construções versificadas. Vejamos um exemplo da escrita em sucessão que consta da primeira página escrita do diário:

não lua, sol, diamante, mãos – ponta do dedo, ponto, raio, gaze, mar.
pinheiro verde, vidro rosa, olho, grafite, borracha, lodo, mãe, vou. = amor
amarelo, dedos, menino útil, flor, desejo, ardil, resina. potreiro, bismuto,
santo, sopeira. galho, ano, estanho, outro potro. pontilhado, máquina, arroio,
sou. metileno, monotonia, câncer, riso. gorjeio – olhar – pescoço, vinha
cabelo negro seda menina vento = pai pena pirata saliva tirar mordança
consumo vivaz onda – raio – terra – vermelho – sou (KAHLO, 2017, p.
191).⁵⁴

Assunção (2013) afirma-nos que a identidade fridiana exala da cultura que ela partilha; portanto, ela nem é efetivamente controlada por um projeto político e nem se encontra deslocada dessa ambiência mudancista do México na primeira metade do século XX. Assim, norteadada pelo conceito de representação difundido pelo historiador Roger Chartier (2002), Assunção (2013) questiona o próprio título do *fac-símile*, *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*, por entender esta produção de escrita de si mais como uma autobiografia⁵⁵ – que se caracteriza por trazer um fluxo de memória e de consciência – do que um diário propriamente dito, principalmente por não apresentar registros diários de acontecimentos da vida da artista e conter poucas páginas datadas. O conceito de representação abordado pelo historiador citado encerra-se em uma ambiguidade, pois, por um lado, traz algo ausente, mostrando uma distinção entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação é a exibição de uma presença, apresentação de algo ou alguém. A representação é pensada como um instrumento que faz ver o ausente através da substituição (CHARTIER, 2002 *apud* ASSUNÇÃO, 2013).

Ainda pensando com Chartier (2011), no texto *A verdade entre a ficção e a História* o autor discorre a respeito da utilização de obras de ficção como objeto pelos historiadores. O autor retoma a questão das representações, alertando-nos de que elas têm uma lógica própria e é esse tipo de lógica que deve ser apreendida, na medida do possível. É apenas pela decifração

⁵⁴

⁵⁵ Percebemos o diário como uma escrita autobiográfica, conforme já discutido no capítulo anterior; no entanto, os termos parecem apresentar significações distintas para Assunção (2013).

da lógica que governa as práticas da representação, que jamais são neutras e estão sempre indissociavelmente ligadas a questões, estratégias e conflitos específicos, que se pode apreender, de uma certa maneira, as práticas representadas e conduzir sobre elas uma análise (CHARTIER, 2011, 353 *apud* ASSUNÇÃO, 2013, p. 21).

Deste modo, este conceito nos chama a atenção sobre a irreducibilidade entre os princípios e as lógicas que dirigem as práticas e as que governam as representações textuais ou imagéticas, tais como os registros encontrados no diário de Frida.

No texto mencionado, Chartier (2011) adverte-nos que a “verdade da ficção” não pode ser associada, sem escalas, a uma “verdade objetiva do mundo social”; ou seja, não se trata de tomar a verdade da ficção como “seguidamente se fez, como a duplicação do social, como se o que é dado a ver fosse uma simples tradução estética da realidade”. Há, na relação entre práticas e representações, a inserção de um campo heterogêneo que, ao mesmo tempo, “apresenta a representação de uma prática” e desloca essa mesma prática por meio da representação. Nesse sentido, é preciso “romper com uma abordagem estritamente documental ou imediatamente sociológica” (CHARTIER, 2011, p. 350-351).

A apreensão dos fatos e eventos que marcam o período histórico vivido por Kahlo que, por sua vez, os reelabora e reorganiza por meio de um traçado pessoal, aparecem expressas pela estética/performance da artista, entrelaçando-se. É assim que, através das palavras e das imagens, fundem-se momentos de vida privada e eventos históricos, reflexões íntimas e considerações políticas, influências de vanguardas artísticas e tradições pictóricas, heranças de uma vivência familiar e de uma cultura ancestral⁵⁶. Assim, nas páginas que se seguem no próximo capítulo, pretendemos analisar de que modo palavras e imagens complementam-se para captar esse processo de fusão, fruto de uma visão de mundo expressa por uma poética pessoal feminina.

Neste sentido, a dinâmica entre a criação estética e o mundo social observados no diário de Frida revela-nos que ela busca expressar o campo de experiência ao deslocar os significados dos elementos do cotidiano em suas produções, utilizando uma abordagem em que, simultaneamente, vai ao encontro de seus registros e amplia-se a partir deles, sem deixar que arte e vida se dissociem.

⁵⁶ A consciência do pertencimento nacional se expressa também na sua figura pública, na maneira pela qual se apresentava na cena social. Ela tinha o hábito de vestir-se com roupas indígenas e pentear os cabelos com torçais de lã de cores brilhantes ou com um toucado *tlocoyal*, enfeitando-se com anéis, colares e brincos de ouro, jadeíta, pérolas e conchas, muitos dos quais incorporavam símbolos e hieróglifos da cultura autóctone. (VIANNA, 2003, p. 74)

2.1.1 A mexicanidade no diário de Frida Kahlo

Sempre revolucionário
nunca morto, nunca inútil
(KAHLO, 2017, p. 236)

A mexicanidade aparece no diário de Frida como uma dupla busca de identidade, subjetiva e política, capaz de nos oferecer uma perspectiva pessoal e universal concomitantemente. A origem etimológica da palavra identidade é latina, *idem*, que remete a igual, idêntico, o mesmo. Logo, um objeto que serve de metáfora para a identidade não poderia mesmo se desfigurar, perder sua semelhança com o real. Nesse sentido, afastar-se do modelo estético proposto pelos surrealistas para o corpo é uma maneira de manter a identidade mexicana em dois sentidos. O primeiro deles diz respeito à tentativa de afastar-se de um modelo estético proposto pelos europeus; o segundo tem a ver com o corpo presente e que se reconhece no espelho, a partir do movimento de reelaborar a nação mexicana, transmutada pela experiência revolucionária. “A fragmentação do corpo não está posta como uma não representação, mas para representar a fragmentação da nação” (ASSUNÇÃO, 2013, p. 127).

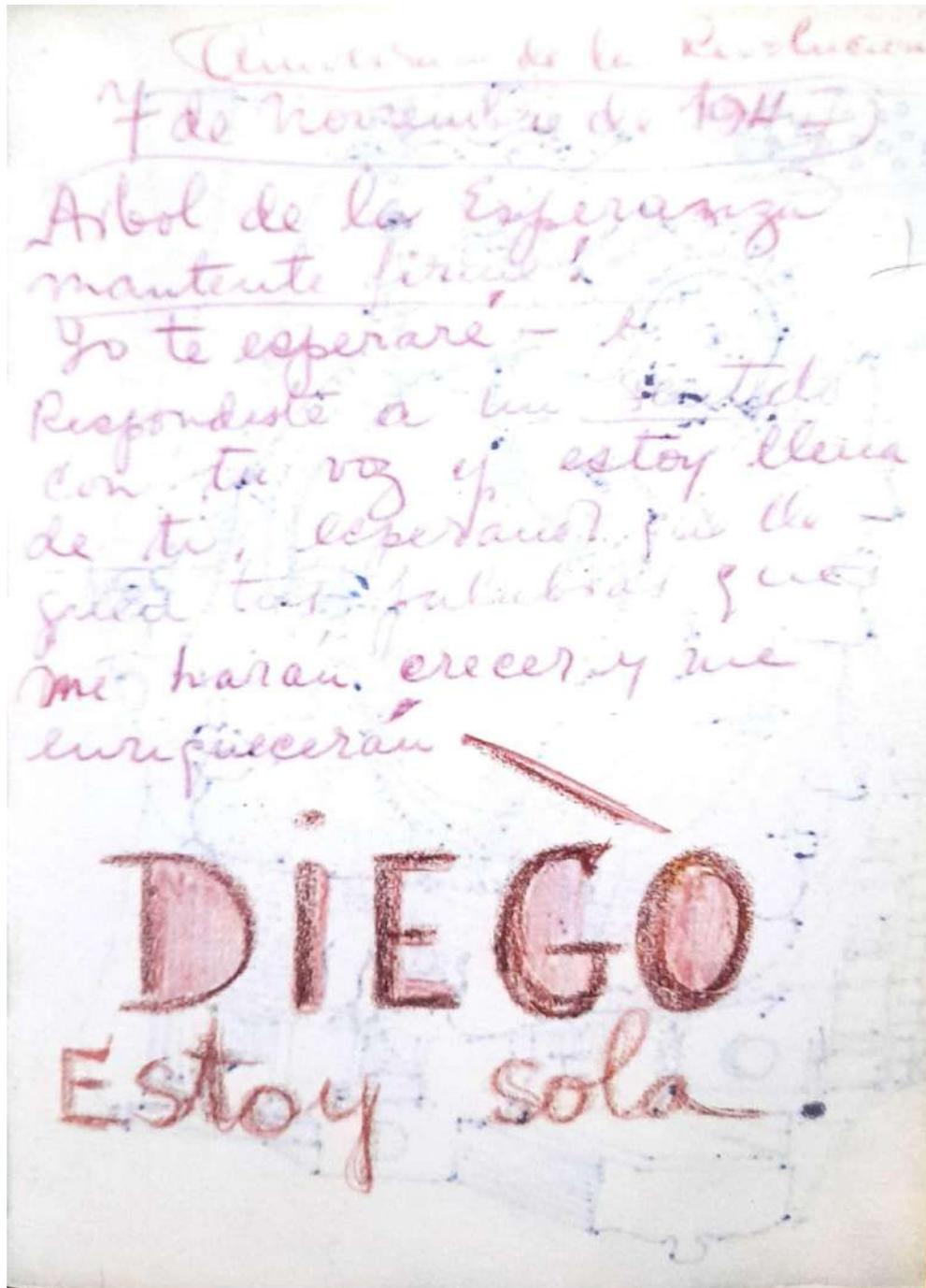
Expressões de contestação marcadas pela subjetividade, autenticidade e idealismo puderam ser vistos em suas pinturas, mas, principalmente, em seu diário íntimo, o qual nos deixa registrado, verbal e pictoricamente, sua consciência e entusiasmo políticos, objeto de análise do próximo capítulo.

Produzido no decorrer dos seus últimos e mais maduros anos, este diário representa ainda um material que expressa incômodo e ruptura frente aos modelos tradicionais de feminilidade, construídos pelos interesses patriarcais. Frida tornou-se uma artista singular ao posicionar-se como uma mulher ativa, cuja vida sempre esteve imersa na dimensão política.

Segundo Diana Klinger (2006), em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, a escrita de si em prol da formulação de uma identidade nacional, e também os relatos e testemunhos relativos às ditaduras latino-americanas, aparecem como dois momentos relevantes para o desenvolvimento da escrita de si na América Latina. A obra artística de Frida Kahlo ilustra muito bem este primeiro momento, em que percebemos uma profunda preocupação com o processo de constituição da nacionalidade do seu país, evidenciada tanto em suas pinturas, autorretratos e em seu diário, o qual trazemos para discussão. Neste, podemos observar páginas inteiras tomadas por uma escrita nostálgica, própria de quem deixou para trás sua

essência; é uma busca por uma ‘identidade íntima’ (grifo nosso), pois a persona nacional e, consequentemente, aquela de que se sentia e se autointitulava “filha da revolução mexicana” predominava aos olhos de todos.

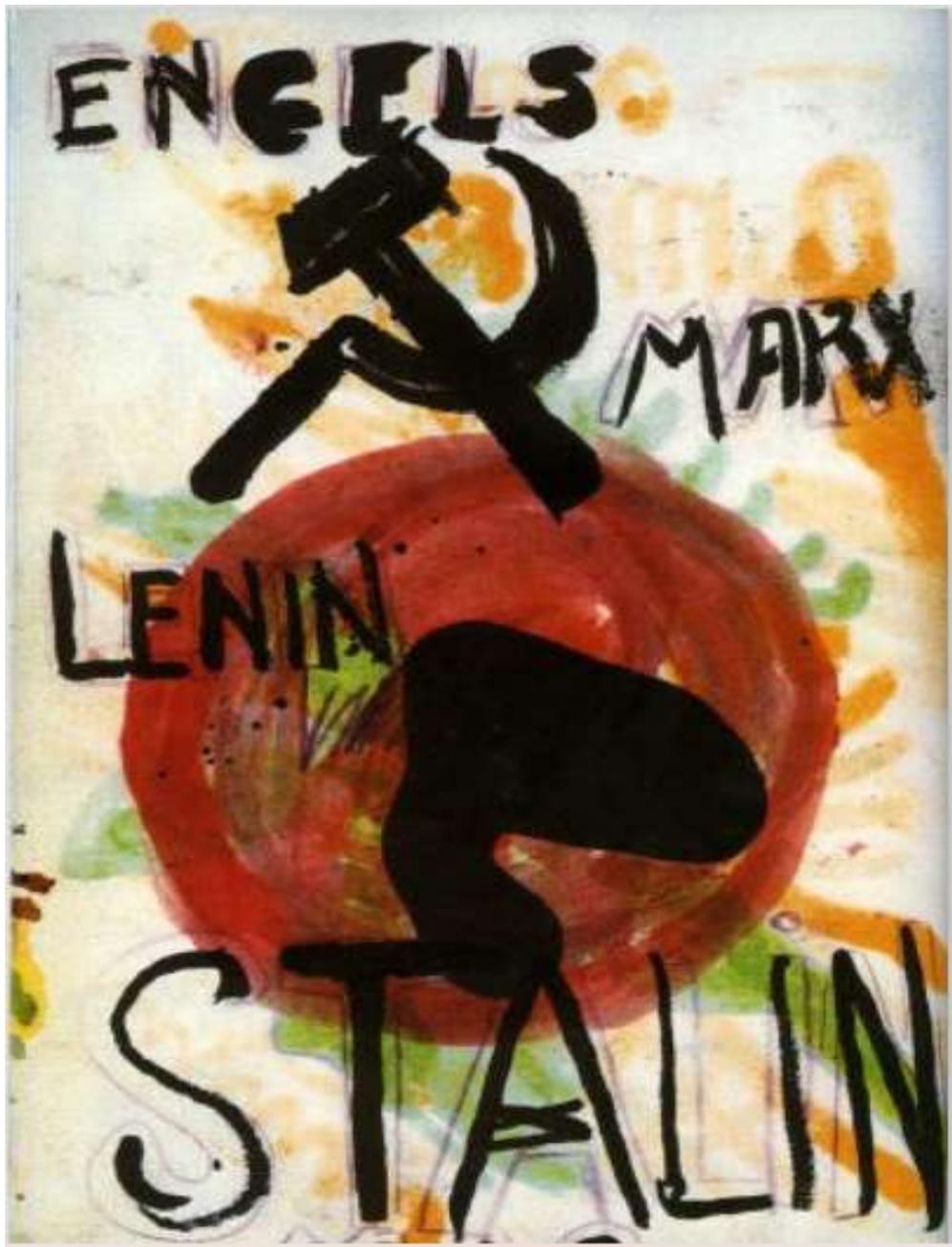
Figura 4: sou filha da revolução



Fonte: KAHLO, 2017, p. 97

As convicções políticas e quebras de padrões mostravam-se presentes nas produções artísticas, na linguagem irônica e também na estética de cores e formas que encontramos presentes no que produzia e vestia.

Figura 5: Engels, Marx, Lenin e Stalin



Fonte: KAHLO, 2017, p. 132.

Dentro do contexto histórico de época, esses líderes políticos estavam realizando de modo prático a teoria marxista na União Soviética. A esquerda nascente com a revolução Russa propagava suas ideias pelo mundo. Nessa ocasião, tais ideais representavam o caminho para a redução das desigualdades sociais e combate às consequências do colonialismo,

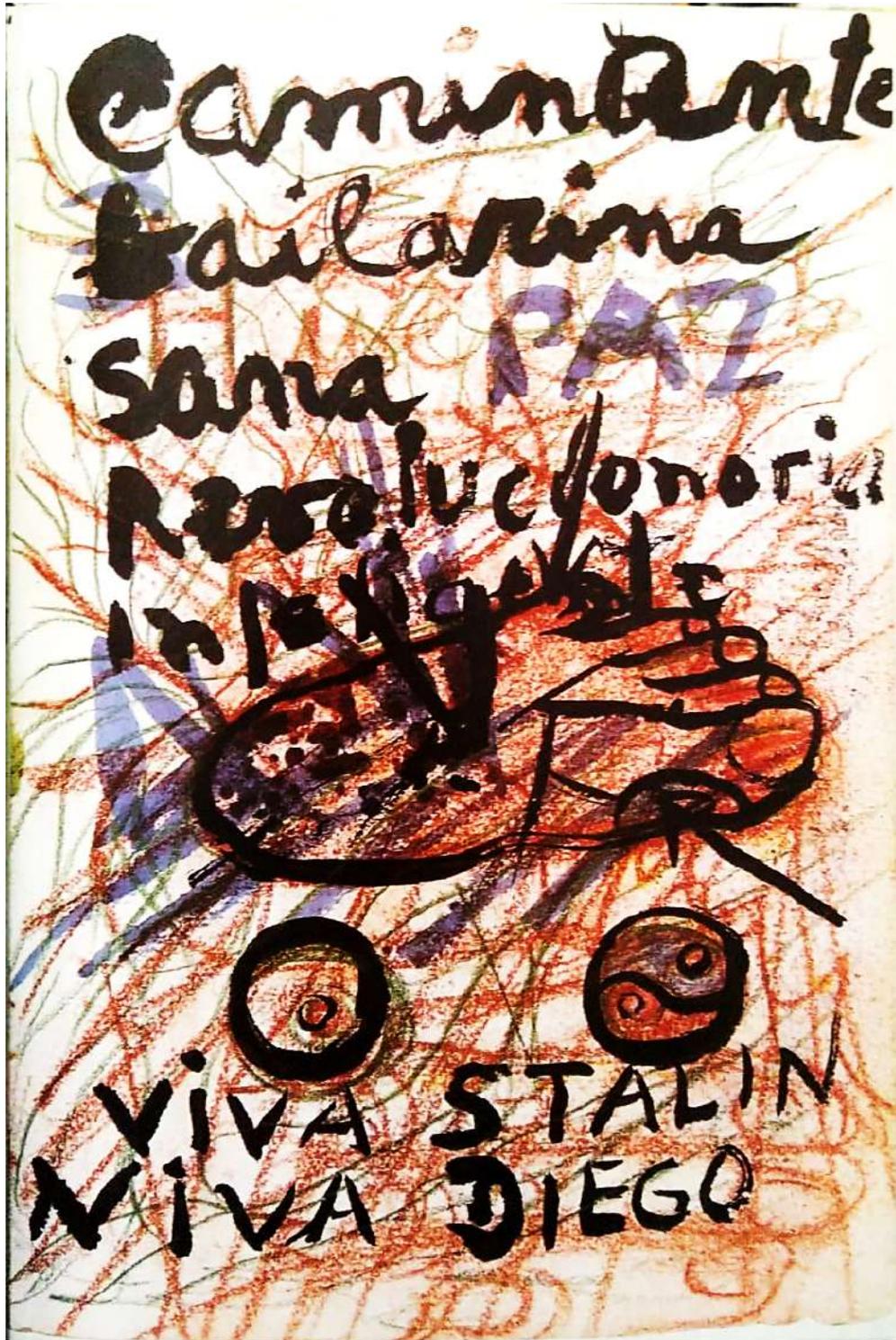
Apesar de assumir um discurso de que sua arte era algo pessoal e não possuía ligação política, Frida aproximou-se esteticamente de uma arte dita “primitiva” mexicana, a partir dos últimos anos da década de vinte, conforme podemos observar nos elementos do imaginário popular mexicano utilizados pela artista em seus diferentes registros autobiográficos (ASSUNÇÃO, 2013, p. 64). Nas palavras de Frida, “1ª convicção de que não estou de acordo com a contrarrevolução – imperialismo-fascismo-religiões-estupidez-capitalismo-e toda a gama de truques da burguesia” (KAHLO, 2017, p. 236).

Durante os anos de 1950 a 1954, embora ainda ativa em seu trabalho, foi observada uma queda significativa na produção de seus quadros; o contrário aconteceu com seus escritos, no entanto. É neste período que Frida parece refletir mais sobre sua condição de artista e do papel da arte como fomentadora de discussões políticas e ideológicas.

Estou inquieta em relação à minha pintura. Sobretudo quero transformá-la para que seja algo *útil* ao movimento revolucionário comunista, pois até agora pintei somente a expressão honrada de mim mesma, mas completamente distante daquilo que em minha pintura poderia servir ao Partido. Devo lutar com todas as forças para que o pouco de positivo que a saúde me deixa fazer seja direcionado no sentido de ajudar a revolução. A única verdadeira razão de viver (KAHLO, 2017, p. 237).

Frida parece incomodar-se ao perceber a importância de se ligar à realidade para poder transformá-la. Muitos são os registros encontrados no seu diário que denotam a relação existente entre obra e identidade, ambas interligadas politicamente, sobretudo no momento em que ela se apresentava cada vez mais frágil, permitindo questionar-se a respeito das escolhas que fizera ao longo de sua história, conforme nos ilustra o trecho a seguir:

Figura 7: Viva Stalin, Viva Diego



CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: KAHLO, 2017, p. 129⁵⁷

⁵⁷ "Caminhante / bailarina / saudável PAZ / Revolucionária / inteligente / VIVA STÁLIN / VIVA DIEGO" (KAHLO, 2017, p. 244).

Neste momento, referimo-nos não somente aos registros encontrados em sua escrita autobiográfica, mas também aos elementos utilizados por ela, como os esqueletos de papel e açúcar, os judas de cartão, as bonecas encontradas com facilidade em mercados populares mexicanos, as máscaras, as figuras em terracota, entre outros. No caso da obra de Kahlo, as maiores influências são percebidas por meio da estética adotada dos ex-votos e da tradição retratística mexicana, especialmente no que diz respeito à influência dos retratos populares do século XIX. A cultura indígena é outro tema recorrente nas obras de Kahlo, sendo que podemos perceber tanto a influência de povos pré-hispânicos quanto de descendentes desses povos (ASSUNÇÃO, 2013).

Isolda Kahlo, sobrinha de Frida, escreveu sobre seu contundente posicionamento político: “Ser comunista, lembrarão, era um dos orgulhos de minha tia; assim o disse quase ao final de sua vida, quando algum repórter lhe perguntou o que queria fazer quando sarasse e ela disse: “Viver com Diego, pintar e ser comunista” (KAHLO, 2004, p. 117).

Carlos Fuentes conheceu Frida pessoalmente; ele declara que ela considerava a si mesma herdeira de uma fonte incrivelmente rica de imagens, e acrescenta que invocar a civilização asteca, origem de sua cultura, soava para ela como um gesto político, em um período pós-revolucionário. O relato de Fuentes traduz a força dessa arte e também seu compromisso político com a nacionalidade:

Kahlo foi revolucionária e libertária. Estava politicamente engajada na luta pela revolução comunista nas Américas. Admirava as ideias de Marx e Engels. Endeusava Lênin e recebeu Trotsky em sua casa, a Casa Azul, e tiveram um caso amoroso. Todos frequentaram o seu diário. Esteticamente estava ao lado das vanguardas, principalmente do surrealismo. Não se deixou, contudo, submeter às imposições de André Breton e continuou afirmando nos seus trabalhos os traços inconfundíveis da cultura mexicana. Rechaçou com firmeza as ingerências colonialistas dos europeus na sua arte. Viveu na primeira metade do século XX atravessada pelas tensões culturais que hoje, explodidas, obrigam o pensamento crítico a buscar novos parâmetros. As questões de gênero, étnicas, sexuais, transgressões comportamentais, o cosmopolitismo e as ideias de nacionalidade já agitavam internamente a sensibilidade dessa mulher excepcional (FUENTES, 2008, p. 11).

Fuentes conta a história de Frida permeada pela história do México e seus pensadores, assim como os da comunidade global. Segundo ele, Frida vivia aquilo que ela pintava, considerando-a uma das maiores intérpretes que o século XX conheceu acerca do sofrimento, passando para a tela uma espécie de poesia agônica. Segundo Fuentes, a arte fridiana trazia para a cena uma nova realidade, uma realidade inventada por ela. “O que está ‘fora’ e ‘dentro’ do criador não se dissociam, fazem parte de uma rede que interage, interfere e se modifica

permanentemente. Isso é inerente ao processo de criação – englobar ação e reação ininterruptamente” (MACEDO, 2008).

Vale destacar que a realidade política e social do México foi fator preponderante para a formação artística e pessoal de Frida Kahlo, contribuindo para seu amadurecimento pessoal e artístico. Ao perceber que somos seres essencialmente sociais e nos relacionamos com o mundo a partir daquilo que nele identificamos e reconhecemos, a escrita autobiográfica de Frida incita-nos a refletir sobre a necessidade de construirmos um novo mundo.

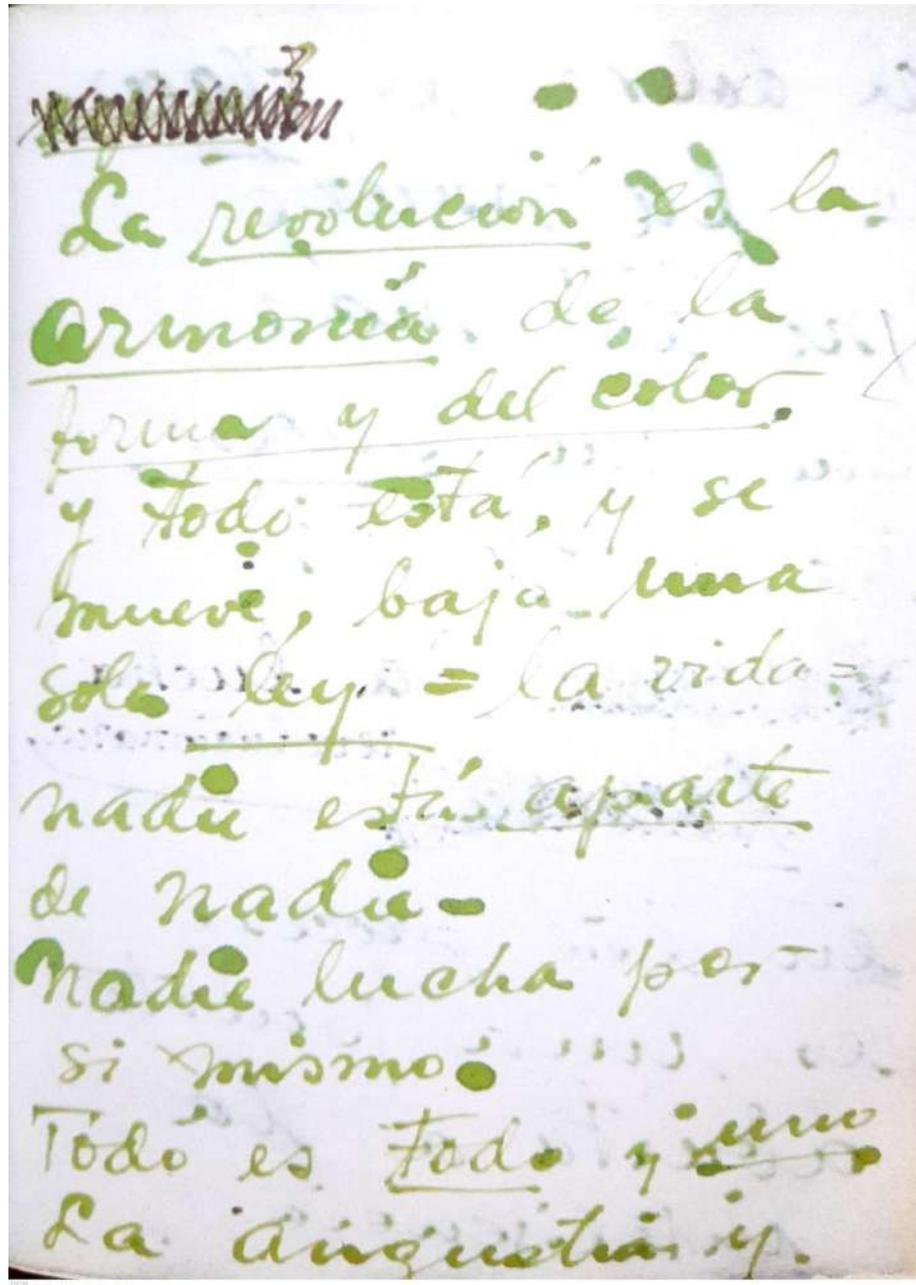
2.2 UM ENCONTRO ENTRE ARTE E POLÍTICA

Ninguém luta por
si mesmo.
Tudo é *todos* e é *um*
A angústia e a
dor, o prazer
e a morte
nada mais são
do que um *processo*
para *existir*
(KAHLO, 2017, p. 228)

Como já mencionado, Frida iniciou a escrita de seu diário quando se encontrava mais madura, segura e confiante em suas escolhas políticas; no entanto, somente nas páginas finais desse suporte é que a mexicana expressou com mais veemência sua identificação política e ideológica, não somente com a Revolução Mexicana, mas com os processos sociais que vinham acontecendo também em outras partes do mundo.

Em 1948, após filiar-se novamente ao Partido Comunista Mexicano, é possível percebermos uma aproximação mais evidente entre a Revolução e seu trabalho como artista plástica, comparando a revolução a uma bela obra de arte. Provavelmente entre os meses de agosto e novembro deste mesmo ano, Frida escreveu: “A *revolução* é a *harmonia* da *forma* e da *cor* e tudo se encontra e se move sob a mesma lei = a vida=” (KAHLO, 2017, p. 228).

Figura 8: La revolucion



Fonte: KAHLO, 2017. p. 228

Contudo, na intimidade do seu diário, provavelmente após compreender de fato os reais interesses dos líderes revolucionários ela interpreta os fatos de modo muito pessoal e, aparentemente, contraditórios.

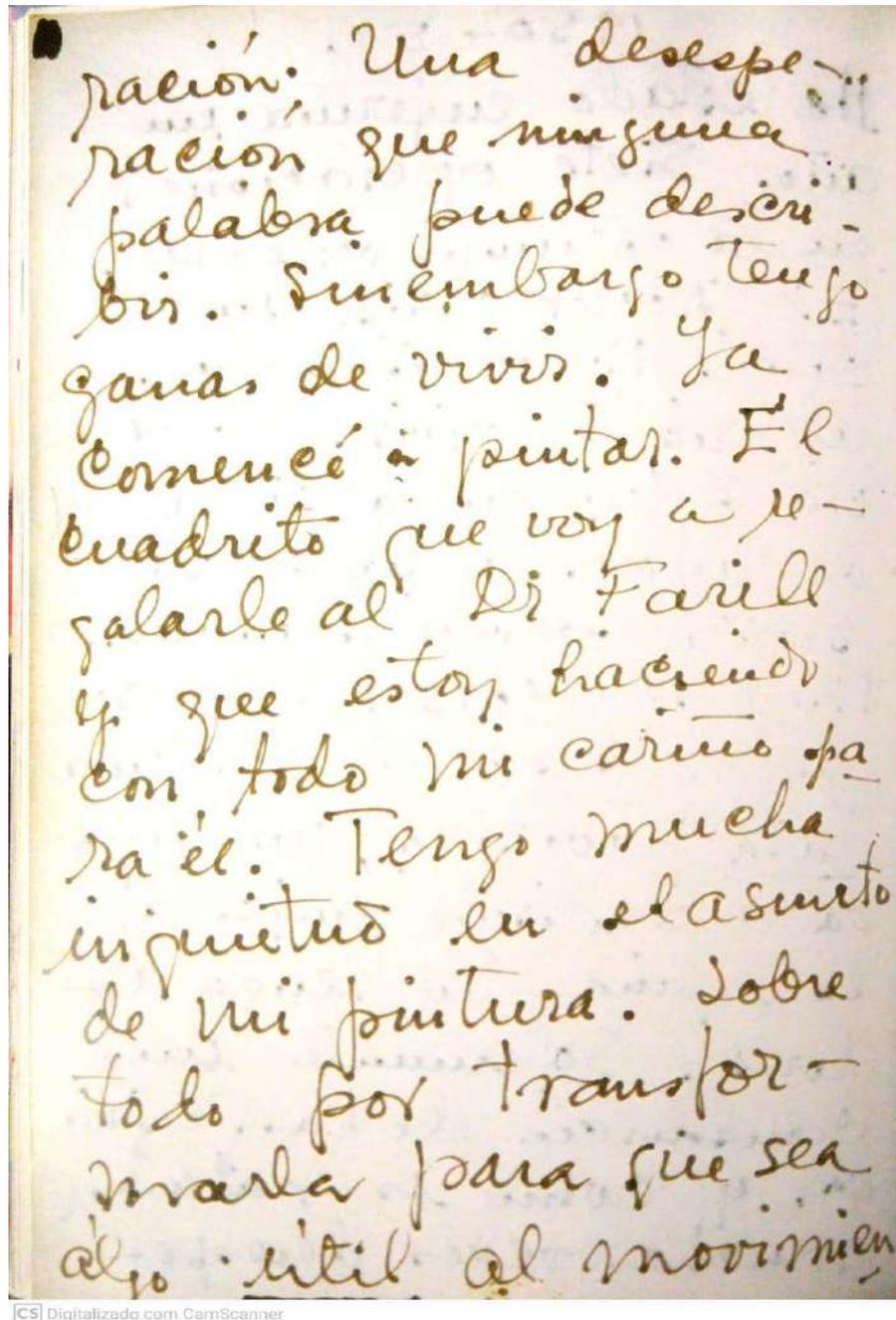
No entanto, neste momento nos valem da advertência de Assunção (2013) a fim de alertar os apreciadores e estudiosos do diário de Frida:

Para alcançar a ponte entre individual e coletivo, é necessário atentar-se a duas armadilhas anunciadas. A primeira delas é não lermos as obras apenas como um diário visual, uma transposição de sua vida para o suporte. A segunda é não tratar as obras de Kahlo como sendo carregadas de uma temática política, ansiando por ver ou “ler” o processo revolucionário mexicano refletido nos quadros. Esse tipo de análise é perigoso para qualquer imagem, pois estas são sempre uma reconstrução do real, ou melhor dizendo, são uma realidade transfigurada, dotada de sentidos simbólicos (ASSUNÇÃO, 2013, p. 18).

Após nove meses internada, Frida, apesar de debilitada física e emocionalmente por encontrar-se presa a uma cadeira de roda ou a muletas, em função do constante inchaço de seus dedos do pé direito, registrou palavras de esperança em dias melhores, parecendo encontrar-se mais consciente sobre o papel transformador exercido pelo artista. É neste momento que suas anotações deixam-nos entrever uma preocupação em relação à função social de sua arte e uma inquietação para iniciar uma arte transformadora e “*útil* ao movimento revolucionário comunista”, conforme evidenciado no trecho a seguir.

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.
Estou inquieta em relação
à minha pintura. Sobre-
tudo quero transformá-la
para que seja
algo *útil* ao movimento
revolucionário comunista,
pois até agora pintei somente
a expressão honrada
de mim mesma,
mas completamente distante
daquilo que em minha
pintura poderia servir ao Partido.
Devo lutar com todas
as forças para que
o pouco de positivo que
a saúde me deixa fazer
seja direcionado no sentido
de ajudar a revolução.
A única verdadeira razão de
viver (KAHLO, 2017, p. 237)

Figura 09: “Ser útil ao movimento revolucionário comunista 1



Fonte: KAHLO, 2017, p. 114⁵⁸

Este conhecimento, aliado à clara compreensão – que ela estava certa de ter – sobre o materialismo dialético de Marx, sobre as leituras de Engels, Lênin, Stálin e Mao-Tsé, faziam-na sentir-se apegada a estas teorias como a única salvação para a criação de um mundo

⁵⁸ “Desespero que palabra 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. Estou inquieta em relação à minha pintura. Sobretudo quero transformá-la para que seja algo útil ao movimento [revolucionário comunista] [...]” (KAHLO, 2017, p. 237).

mais justo, onde os direitos de todos os seres fossem respeitados e a consciência humana se sobreporia ao poder do capital sobre a vida dos indivíduos, conforme Brognolli nos expõe em sua pesquisa (BROGNOLLI, 2009, p. 81). Podemos conferir na segunda parte da citação retirada do diário fridiano:

1ª Convicção de que não estou de acordo
 com a contrarrevolução – imperialismo –
 fascismo – religiões – estupidez –
 capitalismo – e toda a gama
 de *truques* da burguesia –
 Desejo cooperar com
 a Revolução para transformar
 o mundo em um só, *sem classes*, para dar
 um ritmo melhor às classes oprimidas
 2ª momento oportuno para
 esclarecer os aliados da
 Revolução
 Ler Lênin – Stálin –
 Aprender que sou
 apenas parte “ínfima”
 do movimento revolucionário.
 Sempre *revolucionário*
 nunca morto, nunca inútil (KAHLO, 2017, p. 236)

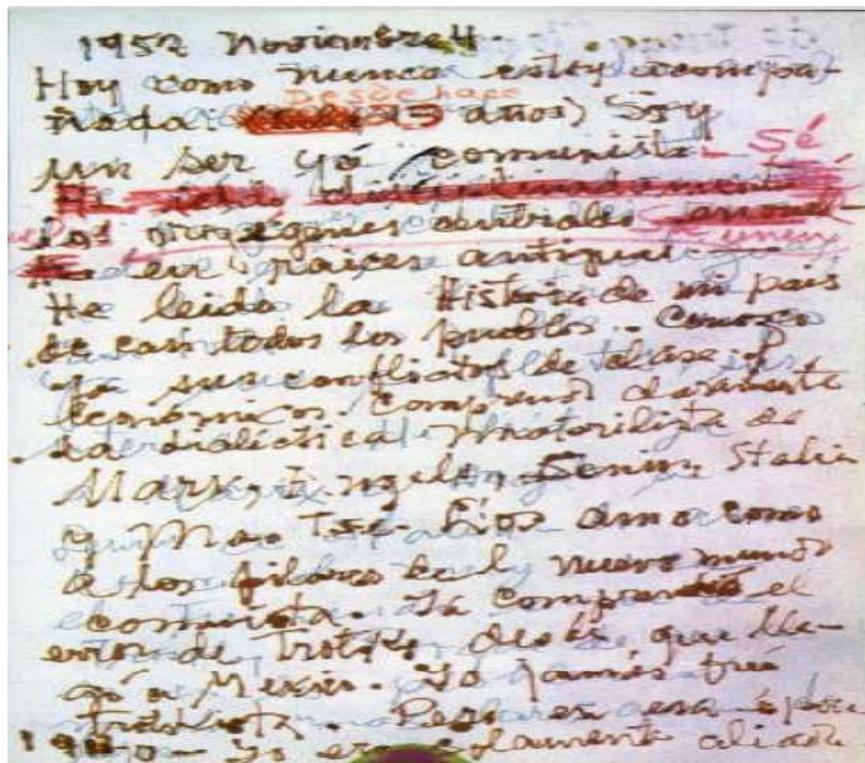
Nesse fragmento da Figura 09, Frida evidencia-nos sua aversão à contrarrevolução e a toda e qualquer política imperialista, referindo-se ao fascismo e ao capitalismo como os responsáveis pelos “*truques* da burguesia”, ou seja, aqueles que impediam a construção de um mundo sem classes, o qual ela tanto almejava. Frida coloca-se disposta a lutar juntamente com os revolucionários que comungavam dos mesmos ideais políticos e sociais que ela. Frida passou a acreditar que as teorias de Marx, se bem implementadas, gerariam um mundo como ela idealizara e descrevera em seu diário: “o mundo em um só, *sem classes*, para dar um ritmo melhor às classes oprimidas” (KAHLO, 2017, p. 236).

Esse desejo de Frida transcrito para o diário ilustra o nosso objetivo principal nessa pesquisa, que visa compreender como o advento da Revolução Mexicana, assim como outras implicações políticas sucedidas a partir dela, influenciaram a vida pessoal, as obras pictóricas e, principalmente, a escrita autobiográfica de uma mulher latino-americana nascida no início do século XX. Somente em 4 de novembro de 1952 Frida escreveu que se sentia totalmente a par da história de seu país e de todos os seus povos, desde as tribos anteriores à chegada dos espanhóis, seus conflitos sociais e econômicos, permitindo-nos considerar que somente na fase mais madura de sua vida ela teria entendido o verdadeiro sentido de suas produções artísticas.

Hoje estou mais bem-acompanhada do que
já estive durante (~~sozinha~~ 23 anos). Sou
uma pessoa, sou comunista,
Sei
li ~~metodicamente~~
que as origens básicas ligam-se
às raízes antigas.
Li a História do meu país
e a de quase todos os povos. Conheço
suas lutas de classe e seus conflitos e
seus conflitos econômicos
(KAHLO, 2017, p. 240).

Frida passa a reconhecer sua arte como um veículo de difusão de seus ideais revolucionários e começa a questionar o valor de seu trabalho como ferramenta política aliada ao seu envolvimento com as forças revolucionárias que estavam agindo na esfera mundial: a Revolução Russa de 1917 e suas consequências, e a formação da República Popular da China. A partir deste pensamento, passa a ser recorrente em seus escritos uma contundente posição política e sua crença na necessidade de transformar a realidade do mundo com base nos preceitos de Karl Marx e do socialismo.

Figura 10: “Sou comunista”



Fonte: KAHLO, 2017, p. 121.⁵⁹

⁵⁹ “4 de novembro de 1952 – Hoje estou mais bem-acompanhada do que já estive durante (~~sozinha~~ 23 anos). Sou uma pessoa sou comunista, / Sei / li ~~metodicamente~~ / que as origens básicas ligam-se às raízes antigas. Li a História do meu país e a de quase todos os povos. Conheço suas lutas de classe e seus conflitos econômicos. Compreendo claramente o materialismo dialético de Marx, Engels, Lênin, Stálin e Mao Tsé. Eu os amo por

Traduzindo mais um fragmento do texto da figura 10, Frida afirma uma posição política, o que nos parece contraditória tal afirmação, uma vez que ela já tentou se desvincular sua arte das questões políticas ideológica. “Eu os amo por serem os pilares do novo mundo comunista” (KAHLO, 2017, p. 240).

Compreender a arte enquanto discurso necessariamente vinculado ao seu contexto de produção nos permite ler as relações que a obra pública e privada de Frida Kahlo estabelecem com a história e a política do México – mais ainda, permite-nos verificar que há uma tomada consciente de posição, tanto como cidadã pertencente a uma coletividade social quanto em seu âmbito familiar. Em ambos podemos verificar um traço revolucionário; ambivalente, por certo, em especial no caso de sua relação com Diego Rivera, uma vez que, de forma contrária a todo o seu caráter subversivo e desafiador de paradigmas.

Declarada, definitivamente, como comunista, revolucionária e nacionalista, a imagem que resgatamos de Frida é a de mulher socialmente construída, engajada politicamente e à frente do seu tempo, conforme nos evidenciaram alguns registros encontrados em seu diário autobiográfico.

2.3 A INSERÇÃO FEMININA AOS CAMPOS POLÍTICO E LITERÁRIO

Em *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*, um ininterrupto diálogo entre estes campos mostra-se bastante evidente, conforme pretendemos expor no decorrer dessa pesquisa. Considerada uma obra de teor íntimo, o diário é visto como uma obra “totalmente alheia aos cânones vigentes”, conforme caracterizada por Frederico Morais (2017) ainda na abertura do diário. No entanto, observamos no decorrer do suporte um objeto de suma importância para compreendermos o procedimento criativo adotado e a postura política dessa artista que tanto contribuiu para o desenvolvimento cultural do seu país.

serem os pilares do novo mundo comunista. Desde que Trotski chegou ao México compreendi o seu erro. Jamais fui trotskista. Mas naquela época / 1940 – minha única aliança era com [Diego (pessoalmente)] [...]” (KAHLO, 2017, p. 240).

Figura 11: “El abrazo”



Fonte: KAHLO, 2017, p. 91⁶⁰

Sabemos que a dominação cultural espanhola sobre os nativos do México, com patriarcado cristão de predominância masculina engendrada do campo social também se desdobrou no campo literário e, infelizmente, até hoje encontramos vestígios em grande parte do mundo, mas, principalmente, na América Latina, espaço territorial de nosso interesse no momento. Apenas nos últimos tempos mulheres têm ocupado espaços dentro do campo literário com maior destaque – sejam como produtoras, consumidoras, críticas ou acadêmicas

⁶⁰ 1947 / Agosto / O céu / a terra / eu e / Diego (KAHLO, 2017, p. 226).

– em convergência com os avanços feministas externos ao campo. Desde então o acultramento mexicano tem deixado as tradições regionais em estado de ruínas, bem representado na figura a seguir.

Figura 12: Ruínas



Fonte: KAHLO, 2017, p. 157.⁶¹

Por outro lado, o impedimento e controle da participação da mulher no âmbito público negligenciaram o desenvolvimento intelectual feminino por décadas e, talvez por isso é que, somente anos após a morte de tantas artistas, como é o caso de Frida Kahlo, lhe são atribuídos os devidos méritos e reconhecimento artístico. Durante muitas décadas, mulheres latino-americanas foram afastadas dos debates sobre economia, política e cultura de seus países, assim como do acesso à educação – principalmente mulheres negras e indígenas. A participação política feminina era igualmente impossibilitada pela crença na existência de

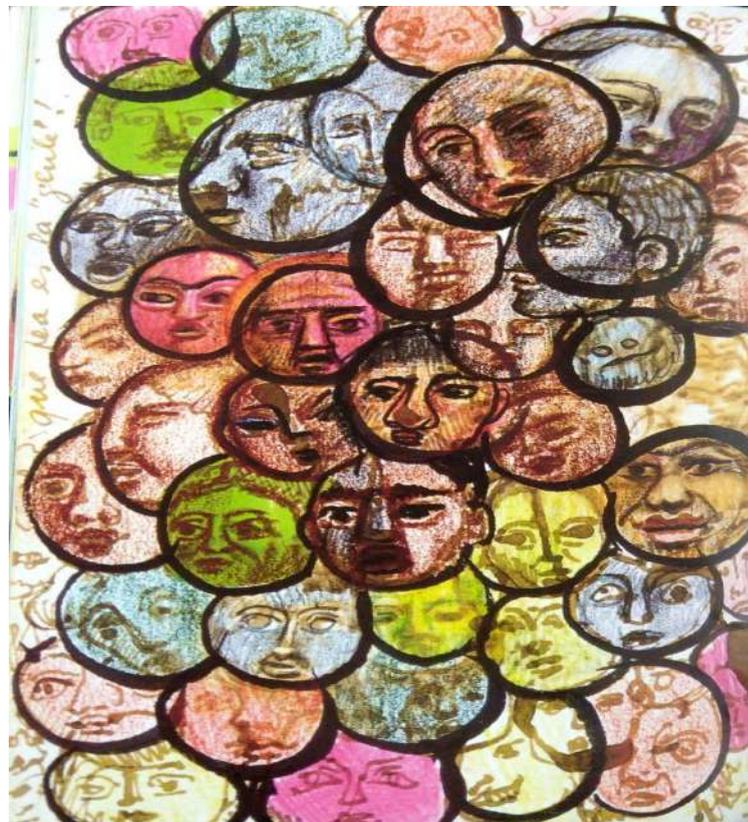
⁶¹ “RUÍNAS” (KAHLO, 2017, p. 258).

certa “incapacidade feminina para a luta física ou mental”, ou em que quando as mulheres se envolviam nas ações políticas, seria apenas por “diversão passageira de meninas teimosas que queriam sobressair”, conforme informações fornecidas por Norma Telles (2004):

Diante disso, é possível perceber que tanto no campo literário quanto no campo político, ambos em construção e em tentativa de autonomização no início do século XX, a presença de mulheres não era comum, aumentando ainda mais nossa admiração pela pessoa e pela artista mexicana, autora do nosso objeto de estudo. Protagonista diante de inúmeros empecilhos que buscavam afastá-la do seu lugar de direito, a artista Frida Kahlo conquistou um lugar digno, que sua condição feminina não facilitava à época.

Compreendendo a impossibilidade de se estudar o diário da pintora mexicana em sua completude no contexto da presente pesquisa, pretendemos atentar às diferentes formas com as quais os elementos verbais e visuais se relacionam ao abordar os aspectos sociais, culturais e políticos encontrados nas páginas do diário íntimo de Frida Kahlo. Inspirada na cultura popular mexicana, ela adotou um estilo de arte que explorava questões referentes à identidade, ao pós-colonialismo, ao gênero e etnia em sua arte, aqui ilustrada pela figura a seguir.

Figura 13: Como as “pessoas” são feias

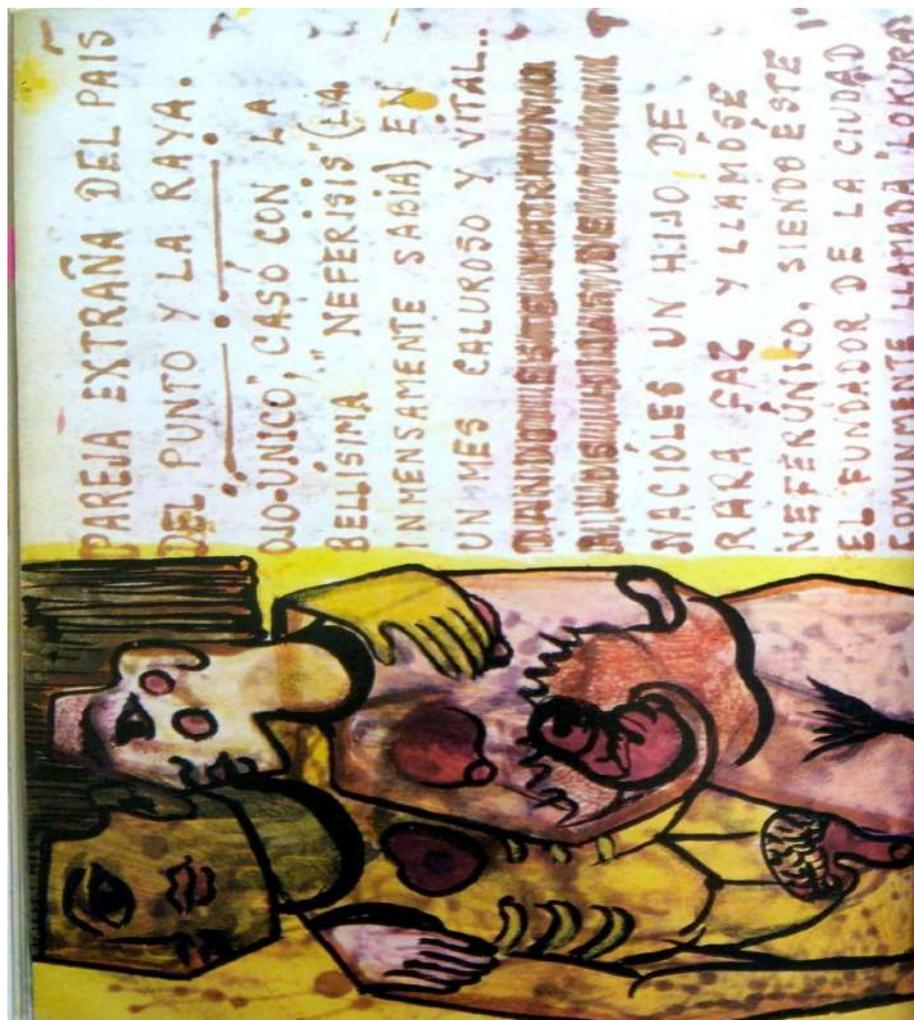


Fonte: KAHLO, 2017, p. 68.

Acreditamos que a referência da artista à ausência de beleza nas pessoas pode ter sido motivada pela percepção que Frida teve em relação à perda da identidade cultural. Tanto que há, no diário, uma sequência de pintura dando continuidade aos rostos com expressões idênticas, sem o aspecto individual (homogeneidade) que caracteriza as identidades. Também podemos interpretar como uma aprovação do comunismo, regime político de governo em que todos são iguais, sem distinção identitária individual.

Podemos relacionar também à citação do Olho único e a uma entidade Neferisis, uma espécie de deusa da beleza, da cultura mexicana, capaz de gerar um ser “único”, isto é, alguém que difere do comum.

Figura 14: “Olho único e Neferisis”



Fonte: KAHLO, 2017, p. 46.⁶²

⁶² “ESTRANHO CASAL DA TERRA DO PONTO E DA LINHA. . . . ‘OLHO ÚNICO’, CASOU COM A BELÍSSIMA ‘NEFERÍSSIS’ (A IMENSAMENTE SÁBIA) EM UM MÊS CALORENTO E VITAL... DESSE CASAMENTO NASCEU-LHES UM FILHO DE ROSTO ESTRANHO QUE SE CHAMOU

Baseado nos estudos de Ángel Rama (2015)⁶³, a construção do campo literário na América Latina foi submetida a uma delimitação social-ideológica advinda desde a colonização, gerando desdobramentos diversos daqueles observados do mesmo campo na Europa. Segundo este, enquanto os escritores europeus se agrupavam em salões ou criavam vidas alternativas para os artistas menos abastados e recém-chegados aos grandes centros, os autores latino-americanos tratavam, na sua grande maioria, de europeizar seus textos, fugindo, muitas vezes, do cotidiano e das problemáticas intrínsecas à cultura na qual estavam objetivamente inseridos.

Tal realidade, entretanto, sofre transformações significativas quando inicia um diálogo de emancipação que busca ir além do territorial. No México, os muralistas mostraram-se grandes contribuidores para a mudança dessa situação ao resgatarem a cultura mexicana em seus afrescos e representarem a participação de figuras femininas como integrantes da temática política. Contudo, vale destacar não apenas a representação do feminino nas obras de autoria masculina, porque as artistas mulheres também estavam contribuindo de forma autoral para o que ficou conhecido como “Renascimento Mexicano”. Lembramos, aqui, a produção de Tina Modotti, amiga pessoal de Frida; a fotografia que inserimos a seguir pode ser lida conjuntamente com a, lâmina do diário que também traz uma representação da foice e o martelo, emblema comunista.⁶⁴

Figura 15: Foice e martelo (1927), fotografia de Tina Modotti



NEFERÚNCIO, E QUE FOI O FUNDADOR DA CIDADE COMUMENTE CHAMADA ‘LOKURA’” (KAHLO, 2017, p. 207).

⁶³ RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

⁶⁴ Segundo Herrera (2011, p. 105-106), a amizade de Frida e Tina Modotti tem início quando Frida é introduzida no círculo de amigos do exilado cubano comunista Julio Antonio Mella, de quem Modotti era amante. Por meio desta amizade Frida filia-se ao Partido Comunista Mexicano e então inicia sua relação com Diego Rivera. Sobre as duas artistas, vale conferir, no YouTube, o curta-metragem *Frida Kahlo & Tina Modotti* (1983), com direção de Laura Mulvey e Peter Wollen. O documentário-ensaio, produzido a partir de arquivos expostos na Whitechapel Art Gallery em 1982, contrasta Frida e Tina, mostrando suas convergências e divergências – mas, principalmente, localiza-as no panorama cultural da época, em especial no que toca a participação artístico-política de ambas no chamado “Renascimento Mexicano”, frisando a forma como elas provocavam e desafiavam quaisquer tentativas de caracterização estável de suas figuras femininas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AjEH00FZDFY>. Acesso em 10 maio 2022.

Fonte: Bertelli (2020, p. 121).

Esta realidade começa, efetivamente, a mudar quando os movimentos feministas tomam força em nosso contexto, a partir de debates e reivindicações sobre os direitos políticos das mulheres. Assim, no século XX, o movimento feminista se espalhou pelo mundo, com manifestações como queima de sutiãs em praça pública e libertação da vida sexual da mulher com a criação da pílula anticoncepcional. Multiplicaram-se as palavras de ordem: “Nosso corpo nos pertence!” “O privado também é político!” “Diferentes, mas não desiguais!”.

No campo político, ainda hoje a atuação feminina não se equipara à masculina; porém, ainda que ínfima, muitas representantes ocupam espaços significativos dentro dos partidos. Ao filiar-se ao Partido Comunista e, posteriormente, participar ativamente da conjuntura política latino-americana em pleno século XX, Frida reitera-se na malha social feminina, que a reconhece como símbolo de conquista em termos de equidade de gênero. Sua história pessoal exprime muito dessa força de combate a um espaço que privilegia o universo masculino. Deste modo, são os registros encontrados em seu diário, escritos no decorrer de anos, que procura deslegitimar e reconstruir um novo espaço político em que a história da sociedade mexicana possa vislumbrar possibilidades de ações futuras.

Deste modo, vem se tornando progressivamente mais comum encontrarmos mulheres que narram suas próprias experiências com o intuito de terem suas vozes desentaladas de suas gargantas e, na melhor das hipóteses, ouvidas. Estas mulheres representam um grupo do qual todas nós fazemos parte e nele reconhecemos esse complexo processo de constituição.

Por tudo isso, o legado artístico deixado por Frida nos aponta não somente para uma obra representativa do universo particular dessa artista mexicana, mas, profundamente consubstanciada na mudança de uma postura social, aparece amparada pela mexicanidade tão bem observada por Octavio Paz (1984) no “[...] gosto pelos adornos, descuido e fausto, negligência, paixão e reserva” (PAZ, 1984, p. 16). Segundo o autor, é característica do mexicano trazer consigo o desejo de querer ser diferente, assim como a necessidade de firmar sua impressão, possivelmente, por conta da própria história de povos que foram colonizados e que viveram a imposição de novos elementos culturais, religião, língua, valores, proporcionando-os uma profunda consciência de si mesmos.

3 UM DIÁRIO CINGIDO POR PALAVRAS-IMAGENS

O dia, ou a hora,
ou o minuto que vivesse
seria meu e
de todos –
minha loucura não seria
uma fuga
do “trabalho”
(KAHLO, 2017, p. 227).

As folhas do diário de Frida revelam uma intimidade pessoal tal qual a sua arte pictórica, e ambas (escrita e imagens) auxiliam na compreensão dos pensamentos e posições assumidos por esta artista mexicana no decorrer de sua marcante trajetória. No entanto, a singularidade do diário de Frida advém, principalmente, da combinação dos registros verbais e iconográficos, escritos de maneira pouco linear, sobre aspectos pessoais, políticos e sociais que nos permitem experienciar fatos acerca da cultura e do indivíduo de quem executa o registro, indo além de uma escrita aparentemente autoficcional⁶⁵.

Por compreender que a arte fridiana denotou um intenso processo de busca de integração e de encontro consigo mesma, consideramos o diário de Frida Kahlo um instrumento de libertação de dores e sofrimentos advindos de inúmeras fatalidades, vivenciadas desde seu nascimento. Reconhecendo a proximidade assumida entre a vida e obra dessa artista, numa relação não apenas circunstancial entre sofrimento e criação e, sim, como movimento de autoconhecimento, avançaremos em direção ao nosso objeto de pesquisa a partir das pistas encontradas em sua escrita de si.

As peculiaridades encontradas na arte de Frida, sobretudo em sua escrita íntima, conferem-nos estranhamentos os quais nos desafiam como leitores, fazendo-nos buscar por diferentes interpretações; acabamos por nos aproximar de um discurso íntimo feminino, ainda que, por diversas vezes, tenhamos a percepção de que tudo se encontra misturado entre o dizível e o indizível. Miranda (2014 apud FREITAS, 2016, p. 29), afirma-nos que

A escrita de Frida também é apelativa: forte, multicolorida, tocante, apaixonada. Clama para ser lida, solicita o olhar. *O Diário de Frida Kahlo: o autorretrato íntimo de uma produção dos últimos dez anos de sua vida, onde ela expõe sua intimidade e retrata despidamente sentimentos, sofrimentos físico e psíquico, lembranças, experiências e acontecimentos, desde o nascimento até a expectativa de morte, numa escrita poética, em cadeia associativa. Aí Frida exibiu-se, se retratou e recriou, recontando sua história* (MIRANDA, 2014 apud FREITAS, 2016, p. 29).

⁶⁵ Termo cunhado por Serge Doubrovsky e redefinido por Philippe Lejeune. O conceito foi discutido na seção 1.3.2 deste trabalho.

Desse modo, ao criar uma linguagem rica em significações, Frida concede à sua arte níveis de gradações construtivas que oscilam entre o verbal e o pictórico, envolta por codificações inigualáveis no mesmo plano da escrita íntima, conforme apontaremos adiante, neste terceiro e último capítulo. Antes, vale ratificar que esta pesquisa debruçou-se por uma reprodução em fac-símile do manuscrito original; o tratamento dado ao objeto plástico transformado em imagem estará submetido a essas circunstâncias. Acreditamos na possibilidade de que uma consulta ao diário original revelaria muitas outras camadas de sentido e presença, inacessíveis no momento.

3.1 A INTERARTE NA ESCRITA DE SI

Frida não hesitava em dizer que pintava a sua própria realidade. Mesmo sendo vista como surrealista por alguns críticos de arte, sua obra apresentava características muito próprias, que não nos permitem enquadrá-la em um determinado movimento artístico. No entanto, as imagens verbais (as letras são representações gráficas) e pictóricas, híbridas e sobrepostas permitem-nos fazer fortes referências ao movimento surrealista. Algumas de suas obras sugerem a vazão do inconsciente e a negação de um discurso lógico, linear, racional.

No entanto, se pensarmos no Surrealismo tal qual Octavio Paz propõe, veremos que se trata de abolir a ideia de uma realidade única imposta pela sociedade e perceber a libertação do homem de uma ideia preconcebida das coisas. Ao pensarmos em Frida Kahlo sob essa perspectiva, identificamos a presença de algum surrealismo em sua obra, considerando que “o Surrealismo não é uma escola, nem uma poética, nem uma religião ou partido político e sim uma ‘atitude do espírito humano’” (PAZ *apud* CAVALCANTI, 2011, p. 1).

André Breton, o “pai” do Surrealismo, foi quem mais afirmou que suas pinturas eram verdadeiramente surrealistas, quando ela própria dizia o contrário.

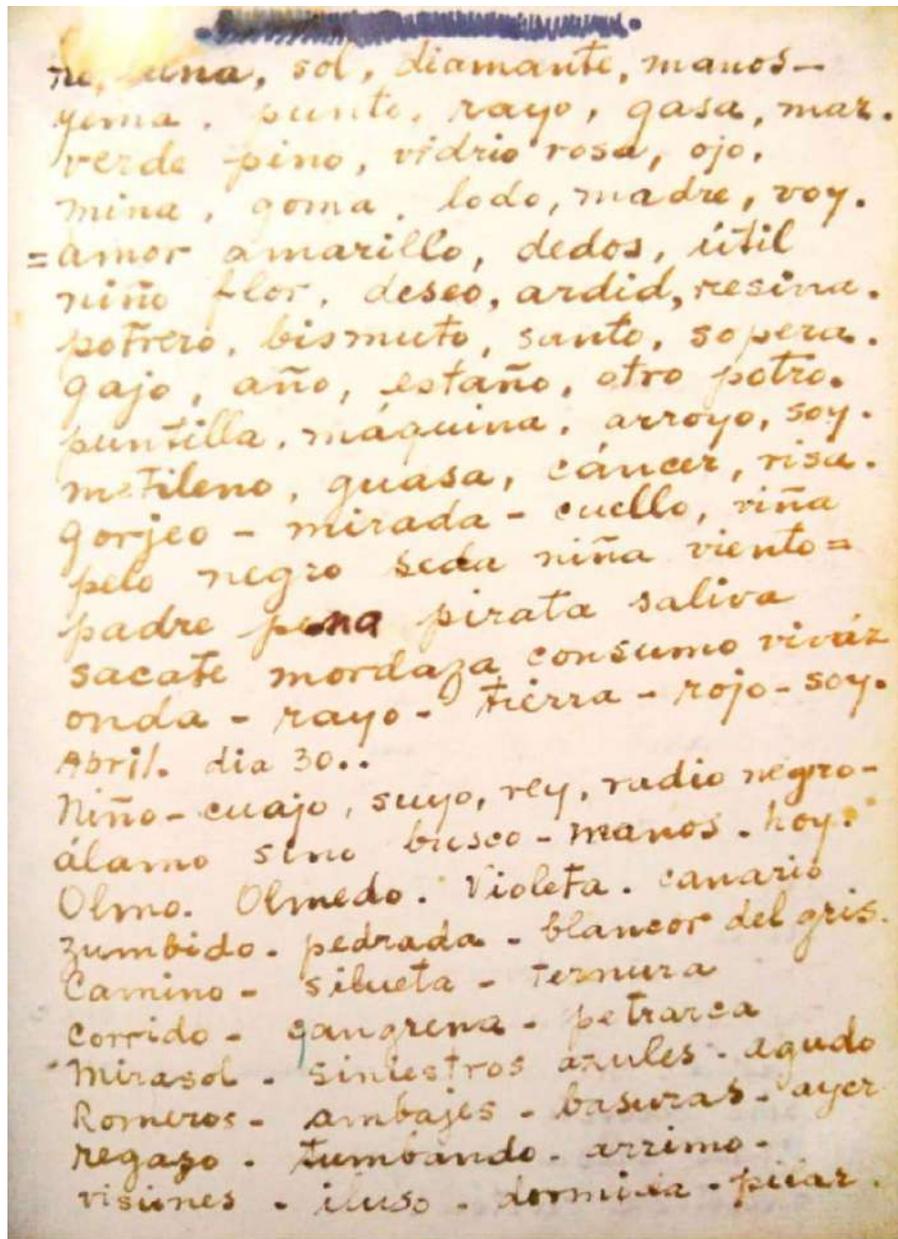
“Alguns críticos tentaram me classificar entre os surrealistas; mas eu não me considero como uma surrealista (...). Verdadeiramente eu não sei se minhas pinturas são surrealistas ou não, mas eu sei que elas são a expressão mais franca de mim mesma” (HERRERA, 2011, p. 320)⁶⁶

De acordo com Herrera (2011), a liberdade com que as palavras e as imagens fluem no decorrer da escrita de Frida pode ter sido fruto do conhecimento acerca do “automatismo” surrealista. É no diário que “Frida despejava um solilóquio poético composto de imagens e de palavras. Uma vez que o diário é particular [...] tinha liberdade para ser verdadeiramente

⁶⁶ Nesse fragmento, Herrera utiliza as palavras de Frida Kahlo, daí a necessidade de aspas.

surrealista se assim o quisesse” (HERRERA, 2011, p. 320). Há páginas com palavras e frases desconexas, revelando o aspecto citado.

Figura 16: Primeira página do diário



CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: KAHLO, 2017, p. 191⁶⁷

⁶⁷ “não lua, sol, diamante, mãos – ponta do dedo, ponto, raio, gaze, mar. pinheiro verde, vidro rosa, olho, grafite, borracha, lodo, mãe, vou. = amor amarelo, dedos, menino útil, flor, desejo, ardil, resina. potreiro, bismuto, santo, sopeira. galho, ano, estanho, outro potro. pontilhado, máquina, arroio, sou. metileno, monotonia, câncer, riso. gorjeio – olhar – pescoço, vinha cabelo negro seda menina vento = pai pena pirata saliva tirar mordança consumo vivaz onda – raio – terra – vermelho – sou. / Abril, dia 30. / menino – coalho, seu, rei, rádio negro – álamo então procuro – mãos. hoje. Olmo. Olmedo. Violeta. canário zumbido. Pedrada – brancura do cinza / caminho – silhueta – ternura / seguidilha – gangrena – Petrarca – girassol – azuis sinistros. Agudo / Romeiros – circunlóquios – esterco – ontem / regaço – desmoronando – arrimo – visões – irreal – adormecida – pilar” (KAHLO, 2017, p. 191).

Observamos outras características relacionadas ao automatismo, tal como listas de palavras iniciadas pela mesma letra, por vezes dispostas como se fossem poemas.

Figura 17: Escrita automática – letra A a



Fonte: KAHLO, 2017, p. 206.⁶⁸

⁶⁸ “A a A a A a A a / Adalgisa – augúrio – alento – aroma – amor – antena – ave – abismo – altura – amiga – azul – arena – arame – antiga – astro – axila – aberta – amarelo – alegria – Almiscar – Alucema – Armonia – América – Amada – água – agora – ar – ansia – Artista – acácia – assombro – assim – aviso – ágata – áurea – aurora – apóstolo – árvore – atar – ara – alta – acerto – abelha – arca – airoso – arma – além / amargura” (KAHLO, 2017, p. 206).

Frida adorava o disparate e o absurdo, de que o seu diário está repleto. Há áreas com padrões visuais e desenhos obsessivos, em que marcas repetidas se apresentam tais como as listas de palavras sem sentido. Ela inventa formas e criaturas fantásticas, pessoas bizarras, cerimônias selvagens (HERRERA, 2011, p. 321).

Figura 18: pontilhados e rabiscos



Fonte: KAHLO, 2017, p. 195.

Arlindo Daibert (1995), no ensaio “A imagem da letra”, traça um histórico da correlação entre o universo da palavra escrita e o mundo das imagens. O desenhista e ilustrador juiz forano contextualiza a discussão a partir das chamadas vanguardas históricas do século XX, comparando inicialmente o tratamento plástico dado à palavra na arte cubista e como se deu essa passagem para a estética surrealista. A ideia de que as imagens têm um “poder narrativo” (DAIBERT, 1995, p. 75) nos interessa para a análise que aqui empreendemos; e também a forma como o autor contrasta o tratamento dado à palavra pintada por cubistas e surrealistas, em especial, devido à ambígua filiação fridiana à estética surrealista, como comentado anteriormente⁶⁹.

[...] há uma diferença considerável no tratamento dado pelos surrealistas à palavra pintada se o compararmos com o comportamento dos cubistas. A impessoalidade da escrita tipográfica, que tão bem se prestava ao ‘realismo’ da natureza-morta cubista, cede lugar à escrita cursiva e à caligrafia no surrealismo. Essa interferência gráfica, extremamente pessoal, vem acompanhada, como era de se esperar, de uma proporcional subjetividade do discurso. Estamos frente à pintura de textos e reflexões poéticas. A palavra não mais evoca uma realidade visual preexistente da qual participa como ícone; a palavra retoma sua autonomia de discurso literário (DAIBERT, 1995, p. 79).

Considerando essa distinção feita por Daibert é impossível não nos lembrarmos da presença da caligrafia de Kahlo não apenas no diário, o que seria demasiado óbvio, mas também em seus quadros. A título de ilustração, deixamos, no Anexo B, Figura 77, uma reprodução do *Autorretrato com cabelos cortados* (1940).

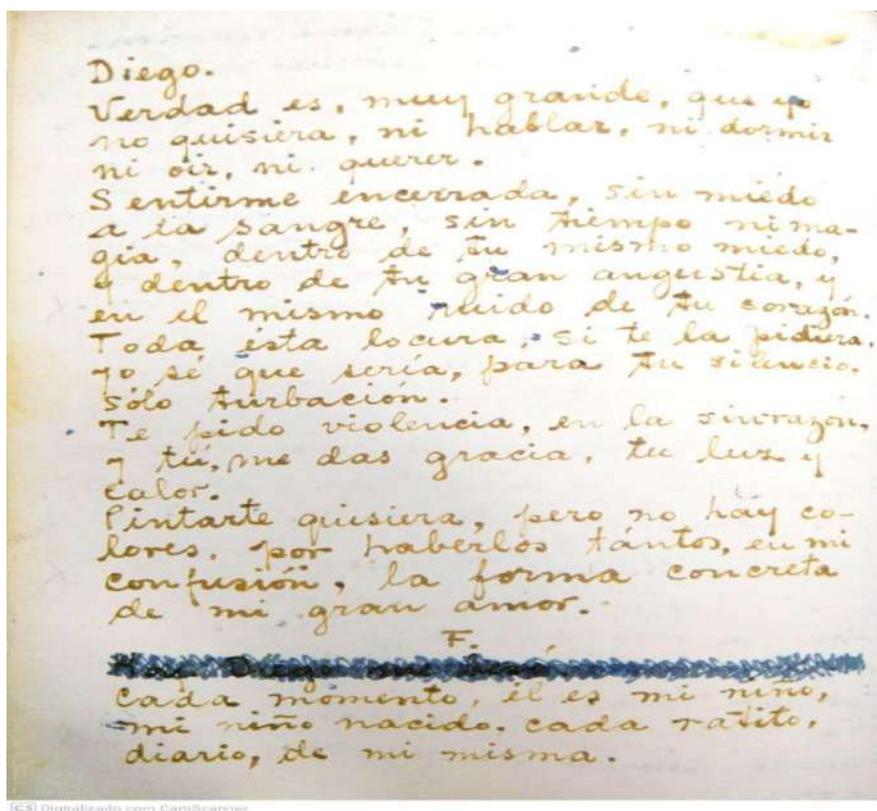
No caso da produção artística fridiana, entendemos a “interferência gráfica” da caligrafia nos quadros como a manifestação pública do mesmo fenômeno que acontece, no diário, de maneira muito mais íntima e pessoal, ainda que as duas ocorrências expressem a referida “subjetividade do discurso”. Nessa verve, ressaltamos, em consonância com Daibert, a ambivalência da palavra: seja como ícone ou como caligrafia, ela também pode ser lida como imagem, como discurso simultaneamente verbal e plástico. Tal ambivalência nos será de fulcral importância para a análise das páginas do diário, que denominamos aqui “lâminas” seguindo uma nomenclatura encontrada nos outros estudos sobre o diário consultados ao longo do processo da pesquisa.

⁶⁹ Uma breve análise das obras de Diego Rivera nos mostra como ambos pintores mexicanos estavam atentos às tendências artísticas europeias da época, ainda que as assimilassem de formas distintas. No Anexo B (Figura e Figura) encontram-se duas imagens de pinturas de Rivera que exemplificam a assimilação feita pelo muralista mexicano; a primeira, que data de 1913, traz a “busca da totalidade e da simultaneidade dos planos” (DAIBERT, 1995, p. 77) própria dos quadros cubistas; já na segunda, produzida em 1914, pode-se observar a livre associação imagética, compreendida paralelamente à livre associação do discurso psicanalítico instrumentalizado artisticamente pelo Surrealismo.

A escrita de si vem sendo praticada desde a era clássica da cultura greco-romana, em especial, na forma de Hypomnematas e correspondências. Segundo Medeiros (2019), Hypomnematas eram os registros individuais, feitos em cadernetas. Esses registros diferiam daqueles que passaram a ser feitos em diários íntimos séculos depois. A diferença está no fato de nos diários são registradas confissões de foro íntimo; nas cadernetas clássicas eram registradas reflexões, citações, fragmentos de obras, pensamentos, comentários ouvidos, entre outros, que muitas vezes eram relidos e meditados com a finalidade de produzir um aprendizado em relação ao passado (MEDEIROS, 2019, p. 13).

O diário de Frida Kahlo não contém apenas impressões íntimas, confissões e cartas direcionadas a Diego, seu esposo, com reflexões e sentimentos que, provavelmente nunca foram ditos ou revelados a ele como nos mostra a figura a seguir.

Figura 19: carta ao Diego I



Fonte: KAHLO, 2017, p. 26.⁷⁰

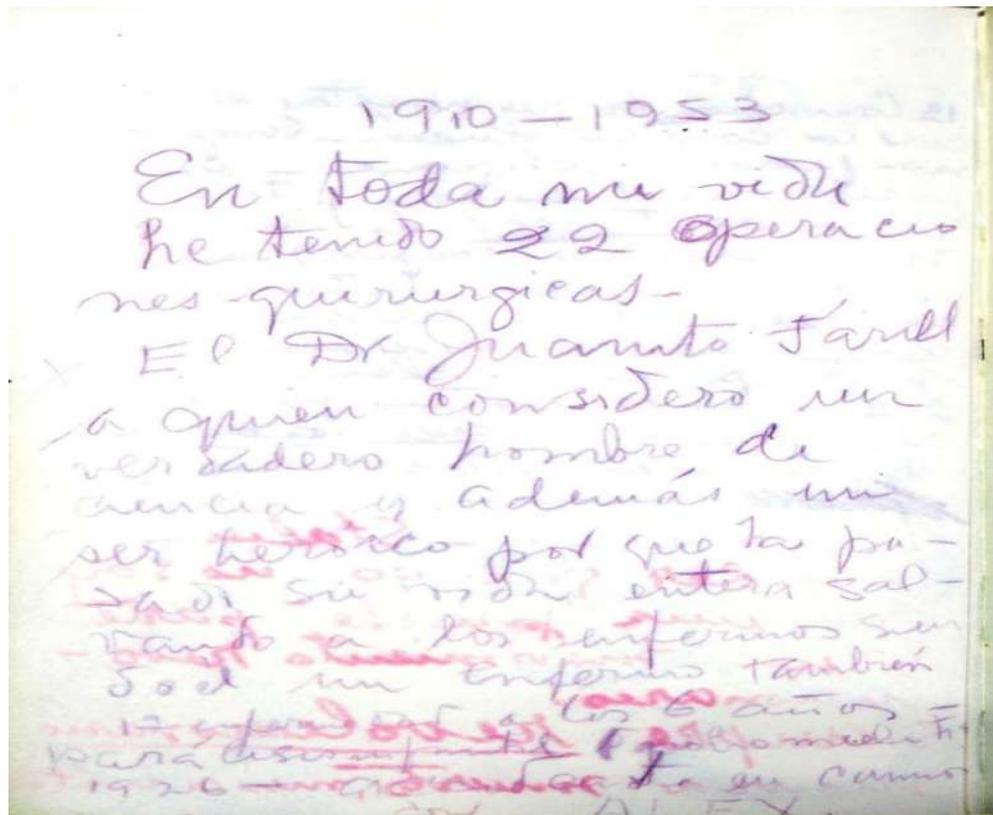
⁷⁰ “Diego. / É uma verdade, bem grande, que eu não queria falar, nem dormir, nem ouvir, nem querer. Sentir-me encerrada, sem medo de sangue, sem tempo nem magia, dentro do teu próprio medo, e dentro da tua grande angústia, e mesmo no ruído de teu coração. Toda essa loucura, se a ti perguntasse, sei que seria, para o teu silêncio, pura confusão. / Peço-te violência, na desrazão, e tu me dás a graça, tua luz e calor. / Gostaria de pintar-te, mas não há cores, por haver tantas, em minha confissão, a forma concreta do meu grande amor. F. / Hoje Diego me beijou. / Cada momento, ele é meu filho, meu filho nascido a cada instante, a cada dia, de mim mesma” (KAHLO, 2017, p. 193).

O conteúdo-forma verbal e pictórico dialoga com a realidade e com a experiência de vida da artista, bem como registra fatos históricos relacionados à revolução mexicana, traz imagens folclóricas, harmonização de cores comuns à cultura local. Parece ser uma mistura de “caderneta” com o diário íntimo. É de algum modo uma autoficção.

Visivelmente ela o revisitava, ainda que não houvesse registro de data em todas as suas páginas, nem registro datado de suas releituras. As formas de si trabalhadas no diário de si registradas no diário são fragmentadas e até confusas, no sentido de misturadas pelos movimentos de revelar e ocultar, de escrever, ler, reler e apagar/rasurar.

A fragmentação das narrativas pode ser observada na ausência de uma datação sequencial, indicando uma revisitação ao que já fora escrito ou rascunhado. Como dito em capítulo anterior, as datas aparecem poucas vezes e de modo impreciso; algumas citam apenas o ano. A primeira datação completa surge na página 112 – novembro, 4 de 1952; há também a datação completa de “Viernes, 20 de enero de 1953” (sexta-feira, 20 de janeiro de 1953).

Figura 20: Anos emblemáticos I



Fonte: KAHLO, 2017, p. 112.⁷¹

⁷¹ “1910-1953 / No curso da minha vida me submeti a 22 cirurgias – O Dr. Juanito Farill, que considero um grande homem de ciência, é também um ser heroico porque passou toda a sua vida salvando os enfermos sendo ele também um enfermo / 1ª enfermidade, aos 6 anos / paralisia infantil (poliomielite) / 1926 – acidente de trânsito com ALEX” (KAHLO, 2017, p. 236).

Por essas observações, ousamos afirmar que, na verdade, o diário não relatava dias sequenciais, mas retratava impressões reflexivas das lembranças dos fatos em ordem aleatória, ou de sensações que afloravam naquele momento íntimo de escrita de si. São também relatos de quem busca organizar o caos de suas memórias e sentimentos, das leituras e releituras que faz dos fatos vividos.

Os textos autobiográficos nem sempre tiveram valor literário. A esse respeito, Medeiros (2019, p. 14) esclarece que os gêneros da escrita de si, como autobiografia, crônicas, diários, memórias, confissões encontram-se em um espaço considerado limítrofe entre ficção e não-ficção.

Lejeune, remeteu-se a este gênero como uma narrativa retrospectiva da vida do autor de modo a construir uma verdade sobre si, dando ênfase à história de sua personalidade. “Os princípios de identidade e veracidade são as forças motrizes do pacto autobiográfico”, segundo Medeiros (2019, p. 15). Em relação ao princípio de identidade, o autor deve convencer o leitor acerca da unidade no elemento autor-narrador-protagonista. Essa tarefa pode ser auxiliada por elementos externos, como a existência de informações extratexto ou paratexto, como por exemplo, prefácio, entrevistas, apêndices. Havendo uma concordância insuspeitável sobre a vida do autor, o princípio da veracidade deve ser afirmado como um compromisso assumido entre autor e leitor (MEDEIROS, 2019, p. 15).

O movimento de rememorar situações vividas e escrevê-las já é algo que torna o relato de si ficcionalizante, como nos afirmou Doubrovsky. São essas memórias previamente selecionadas pelo autor, de modo consciente ou não, o que implica uma combinação entre criação e manipulação. Em vista disso, o autor criou o termo autoficção, definindo-a como a narrativa que tem como ponto de partida as experiências vividas pelo autor; porém, ao narrá-las, o autor já não domina o ato da escrita, nem tem noção do que é falso ou verdadeiro, do que é verídico ou ficcional, do imaginado ou do esquecido. A autoficção então é uma construção híbrida, fragmentada, não tem a obrigação de desenvolver uma retrospectiva linear e cronológica da história individual do autor (MEDEIROS, 2019, p. 17).

A conceituação de autoficção se justifica pelo fato de o diário em estudo transgredir à formalidade do que se entende por diário. Também como modo de conceder uma licença para a análise que se segue. Considerando a escrita de si um movimento introspectivo e subjetivo, a análise que aqui se apresenta é fruto de uma interpretação também subjetiva e fragmentada, até certo ponto; olhamos inicialmente as páginas do “diário” como “um alguém leitor” que não conhecia a biografia de Frida Kahlo, que não traduziu o conteúdo verbal e que só posteriormente buscou amparo em diferentes referenciais teóricos.

3.2 EM BUSCA DO (DES)COBRIR-SE

Observamos nas imagens verbais e pictóricas dois movimentos antagônicos registrados no decorrer do diário: um revelar-se, descobrir-se e, em seguida, esconder-se, cobrir-se. Esses movimentos permitem ao leitor comum pensar em um arrependimento. No entanto, à medida que esse leitor começa a penetrar no universo da pintora, aflora a percepção intuitiva da intencionalidade dos movimentos. Nenhum deles parece ter sido aleatório.

Folheando as páginas, a primeira percepção em relação à intencionalidade é de que a artista possui uma vitalidade presente, pulsante e vibrante e, ao mesmo tempo, contida e ocultada por opção. Todavia, quando esse universo oculto clama por vir à tona, Frida Kahlo cede a essa pulsão em um primeiro movimento. É como um êxtase. Depois, de volta ao controle de suas emoções, torna a encobrir ou ocultar o que foi revelado sobre si, ou até mesmo para si. O ocultar o conteúdo revelado, por vezes, parece não ocorrer no momento seguinte ao que é revelado, parece fazer parte de uma releitura, de uma visitação posterior às páginas escritas ou desenhadas de si, daí a ausência de uma datação sequencial.

Para exemplificar, citamos a página 44 do diário. Nela, após expressar-se verbalmente, a artista retorna e desenha sobre parte da escrita. Também o desenho parece ter sido encoberto posteriormente e assim sucessivamente, até que escrita e imagem não pudessem ser identificadas, tornando-se confusas e indecifráveis.

Figura 21: Xocolatl

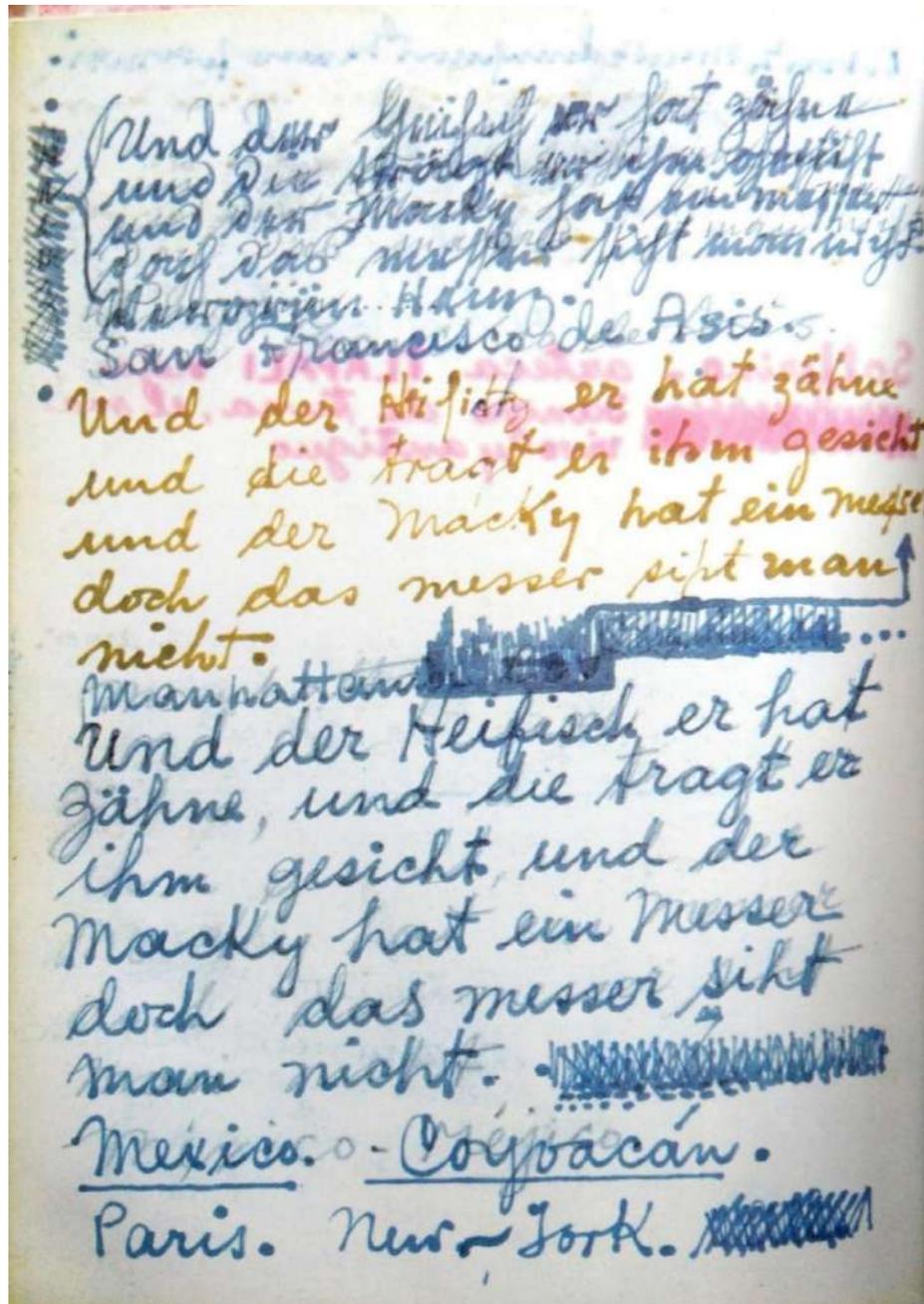


Fonte: KAHLO, 2017, p. 44.⁷²

⁷² “XOCOLATL / CROMÓFORO / AUXOCROMO / 13 DE JULHO DE 1945 / FRIDA KAHLO” (KAHLO, 2017, p. 205).

Já nas figuras 22 e 23, a escrita foi formalmente rabiscada, do modo como fazemos quando não possuímos uma borracha para apagar um erro ou uma palavra ou frase inadequadas.

Figura 22: rasuras I



Fonte: KAHLO, 2017, p. 34.⁷³

⁷³ “Und der Heifisch er hat zähne / und die tragt er ihm gesicht / und Macky hat ein messer / doch das messer siht man nicht. / São Francisco de Assis / Und der Heifisch er hat zähne / und die tragt er ihm gesicht / und Macky hat ein messer / doch das messer siht man nicht. / Manhattan. / Und der Heifisch er hat zähne, und die tragt er ihm gesicht und der Macky hat ein messer doch das messer siht man nicht. / México. Coyoacán. / Paris, Nova York.” [as partes em alemão, não traduzidas, são a letra da música *Moritat vom Mackie Messer* (1956-57), composição de Kurt Weill e letra de Bertolt Brecht] (KAHLO, 2017, p. 199).

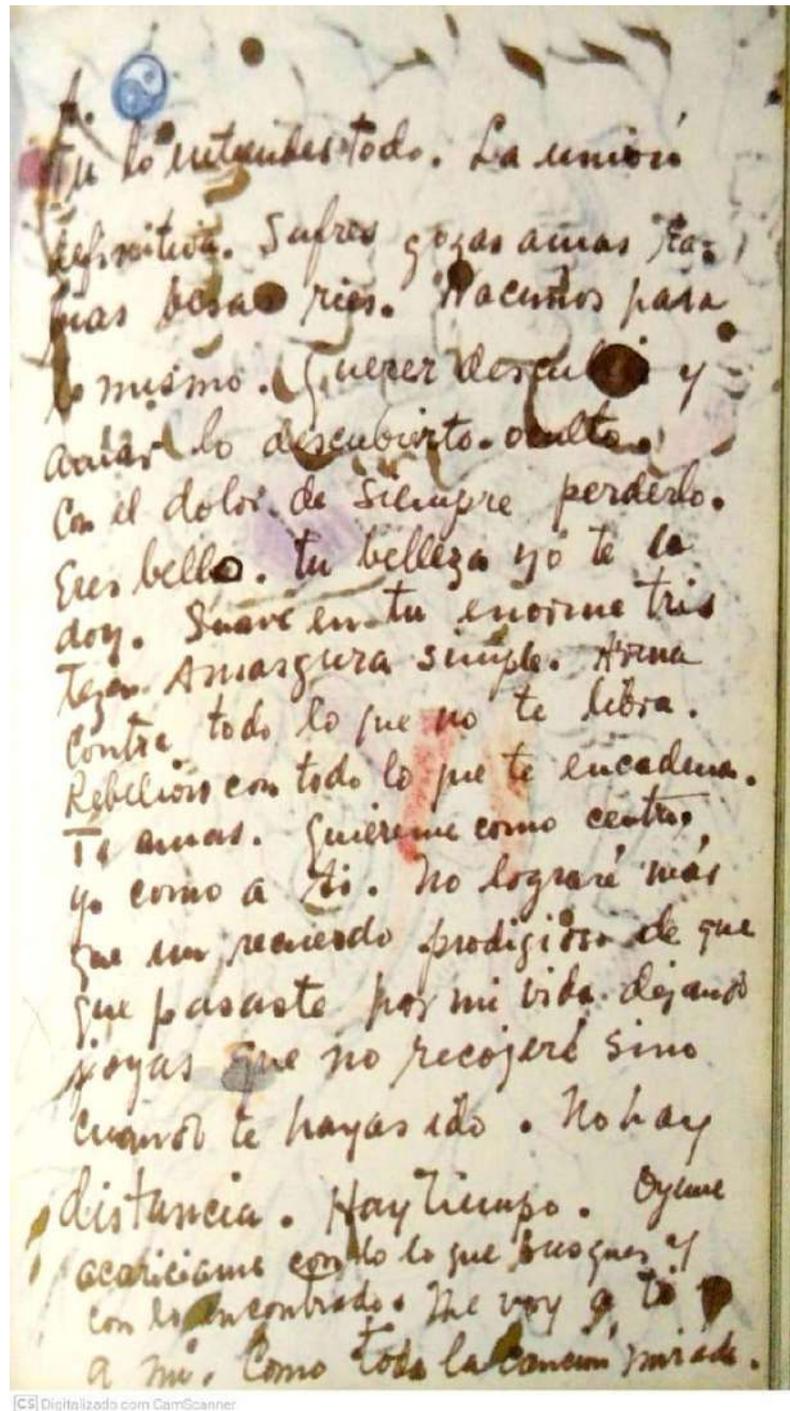
Se o olhar do leitor fosse contaminado pela tentação da psicologia, ele poderia dizer que Frida Kahlo retirava a máscara e a recolocava para viver a persona que mostrava ao mundo. No diário íntimo, no silêncio de sua alma, ao retirar a máscara, ela visitava a si própria, como uma forma de lembrar a si mesma, revelar para si, quem ela era. Para Jung (2001), a persona é o aspecto da personalidade que é revelado ao mundo, ou que a pessoa usa para mostrar-se aos outros, ocultando socialmente o seu verdadeiro eu, seja como forma de proteger-se, seja como receio de críticas e julgamentos, seja ainda por baixa autoestima. A máscara, ou a persona, pode ser entendida como uma personagem criada para esse fim. Contudo, a persona tem aspectos daquilo que a pessoa é, ou que deseja ser.

Já pelo olhar da psicanálise, esse leitor poderia imaginar um recalque. Para Freud (1976), desejos e emoções reprimidas precisam encontrar uma forma de “escapar”, uma chamada válvula de escape, pois cedo ou tarde eles vêm à tona, isto é, revelam-se. Aquilo que se encontrava impossível de se satisfazer encontra na sublimação sua possibilidade de manifestação plena. A sublimação revela a estrutura do desejo humano e não esconde a dor, a angústia e o sofrimento. A escrita e os desenhos podem ser reveladores dos recalques reprimidos e escondidos no subconsciente; essa também poderia ser uma justificativa para a necessidade de “apagar” o que foi revelado.

As interpretações seriam múltiplas e, no entanto, todas poderiam ser ligadas ao sofrimento e à dor. Seja pelo olhar da psicologia ou da psicanálise, viver a persona permanentemente ou manter a pulsão dos desejos recalcados e reprimidos, significa sofrer profundamente. No entanto, por meio da sublimação a realização pode ser plena. A criatividade, a pintura e a escrita de si podem ser um caminho nesse sentido (FREUD, 1976).

Há explicitamente uma dor que precisa ser ocultada do olhar vigilante e julgador do outro; a amargura presente nas imagens é desconcertante. Esse paradoxo está presente em quase todas as imagens. Para esta análise, a escrita é também uma imagem. A caligrafia da pintora sofre alterações e, algumas vezes, compõe a imagem pictórica; em outras, é desenhada de tal modo que se torna indecifrável, mantendo coberto o que se ousou descobrir. Por volta da metade do diário, mais ou menos, a escrita com caneta tinteiro provoca borrões intencionais no desenho caligráfico. Esses borrões compõem as imagens de fundo.

Figura 24: Lágrimas e tinta



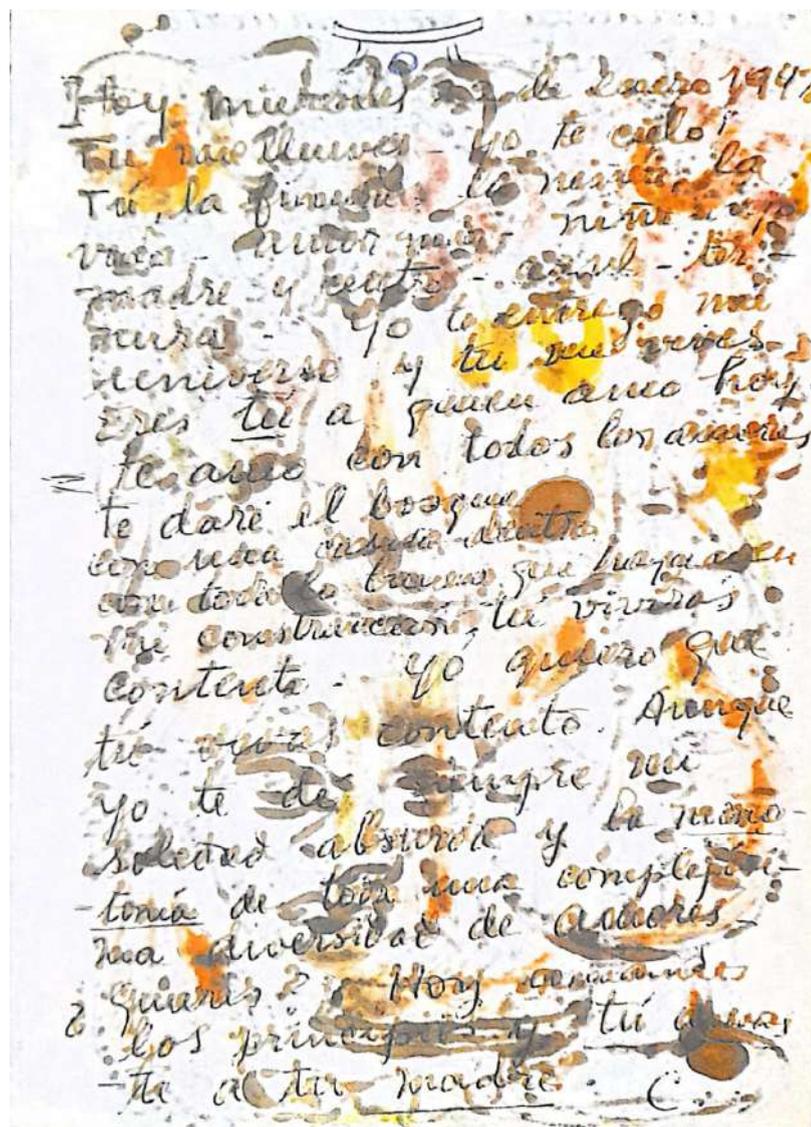
Fonte: KAHLO, 2017, p. 71⁷⁵

⁷⁵ “Compreendes tudo. A união definitiva. Sofres, gozas amas te alegras beijas ris. Nascemos para fazer as mesmas coisas. Para descobrir e amar o descoberto. oculto. Com o medo de sempre perder. És belo. Dou-te a tua beleza. És suave em tua enorme tristeza. Simples amargura. Armas contra tudo o que não te deixa livre. Revolta contra tudo que te acorrenta. Te amas. Me amas como centro. Eu como tu mesmo. Conseguirei ter apenas a maravilhosa lembrança de que passaste pela minha vida semeando joias que só recolherei quando tiveres ido. Não existe distância. Existe apenas tempo. Ouve-me. Acaricia-me com aquilo que procuraste e não encontraste. Vou para ti e para mim. Como toda canção já vista” (KAHLO, 2017, p. 216).

Na maioria dessas rasuras, são observados rostos ocultos que lembram uma imagem de Gestalt. O conceito de Gestalt foi propagado no início do século XX, por volta de 1930. O termo germânico pode ser entendido como “o que está diante dos olhos”. O cérebro humano percebe uma forma por vez até que consiga ordenar as imagens sobrepostas e perceber o todo, organizando o caos inicial, ou as várias imagens em seus detalhes. Os estudiosos acreditavam que a relação entre os elementos de uma cena influenciava, mais do que os elementos individuais, a percepção final de uma pessoa (PERLS, 2002).

Assim, o leitor comum consegue perceber com certa facilidade o uso constante de imagens como pano de fundo, ou sobrepostas à imagem escrita, seja por meio de borrões com a tinta, seja com o uso de procedimentos de técnicas de pontilhados para induzir a percepção visual de uma ou mais novas imagens, seja com rabiscos irregulares.

Figura 25: Rostos ocultos

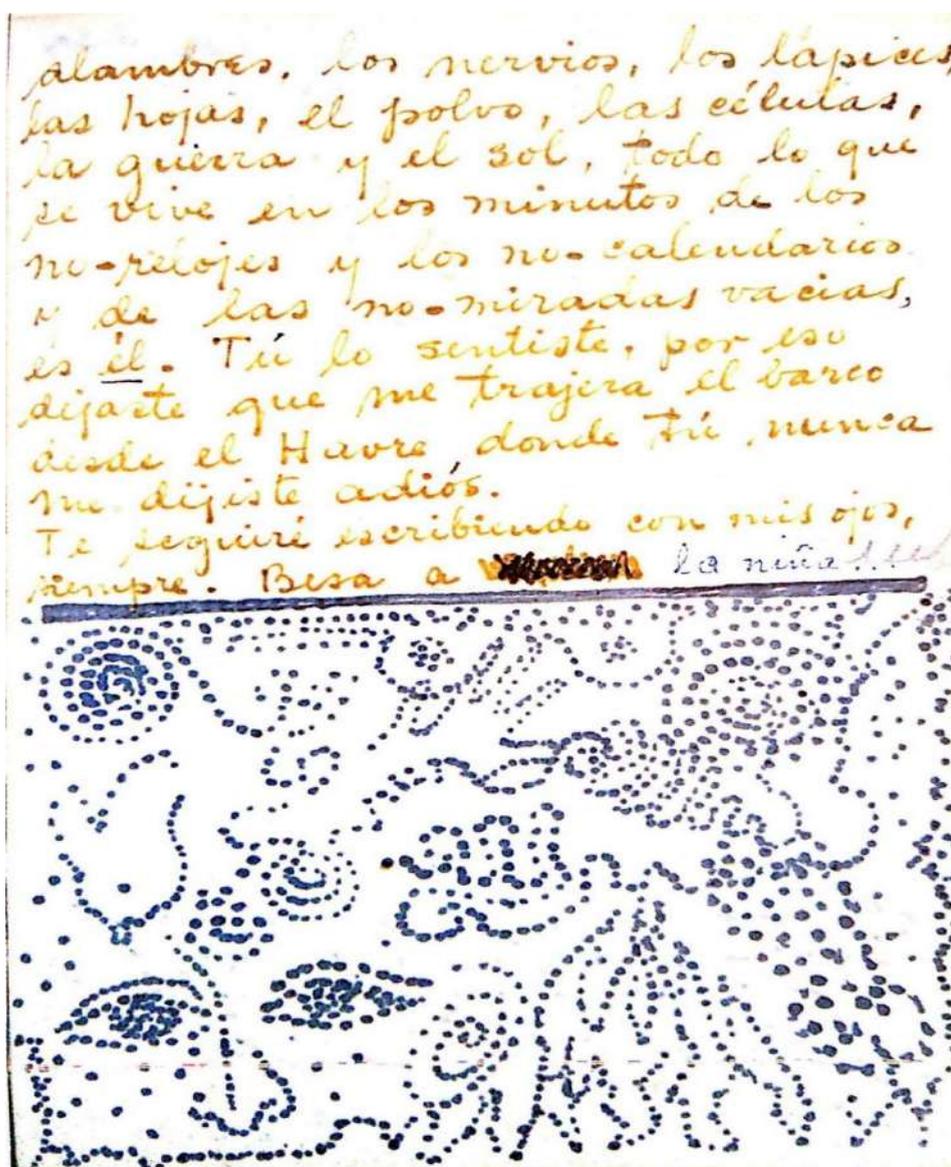


Fonte: KAHLO, 2017, p. 73

Observamos que os rostos são construídos entre os desenhos das letras e os borrões além das manchas coloridas e possivelmente, propositais.

O uso da técnica de pontilhados na construção de imagens, algumas vezes, nasce das letras, ou de preenchimentos de espaços por esses símbolos gráficos. O efeito, como já foi dito, parecia intencional, como uma forma de desviar a atenção do conteúdo da escrita, mas notadamente é um jogo com as formas do objeto diário no qual palavra-imagem se autorreferenciam na procura de reflexão.

Figura 26: Gestalt e pontilhados

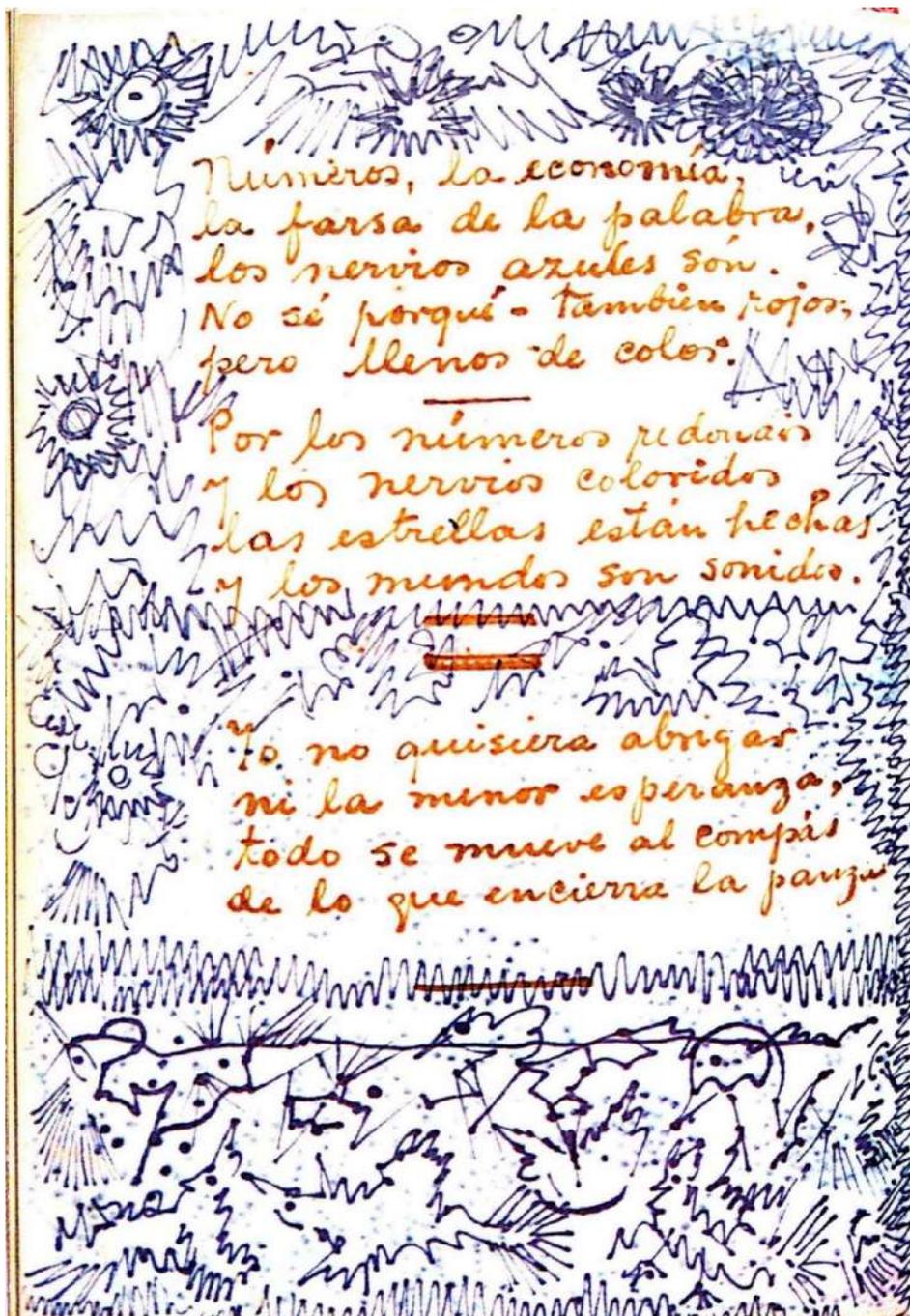


Fonte: KAHLO, 2017, p. 31.⁷⁶

⁷⁶ “[...] fios, os nervos, os lápis, as folhas, o pó, as células, a guerra e o sol, tudo aquilo que se vive nos minutos dos não relógios e dos não calendários e dos não olhares vazios, é *ele*. Tu o sentiste, por isso deixaste que o navio me trouxesse do Havre, de onde nunca me disseste adeus. Continuarei a escrever-te sempre com meus olhos. Beija xxxxx a menina!...” (KAHLO, 2017, p. 196).

Ao longo das constantes apreciações do “diário”, observamos uma mistura de técnicas de desenho ou pintura, como pontilhado, e aquarela, giz de cera, com procedimentos comuns ao cubismo, ao surrealismo e à Gestalt. Há também muitos rabiscos que parecem aleatórios como quem rabisca o papel enquanto pensa.

Figura 27: Pontilhados e rabiscos



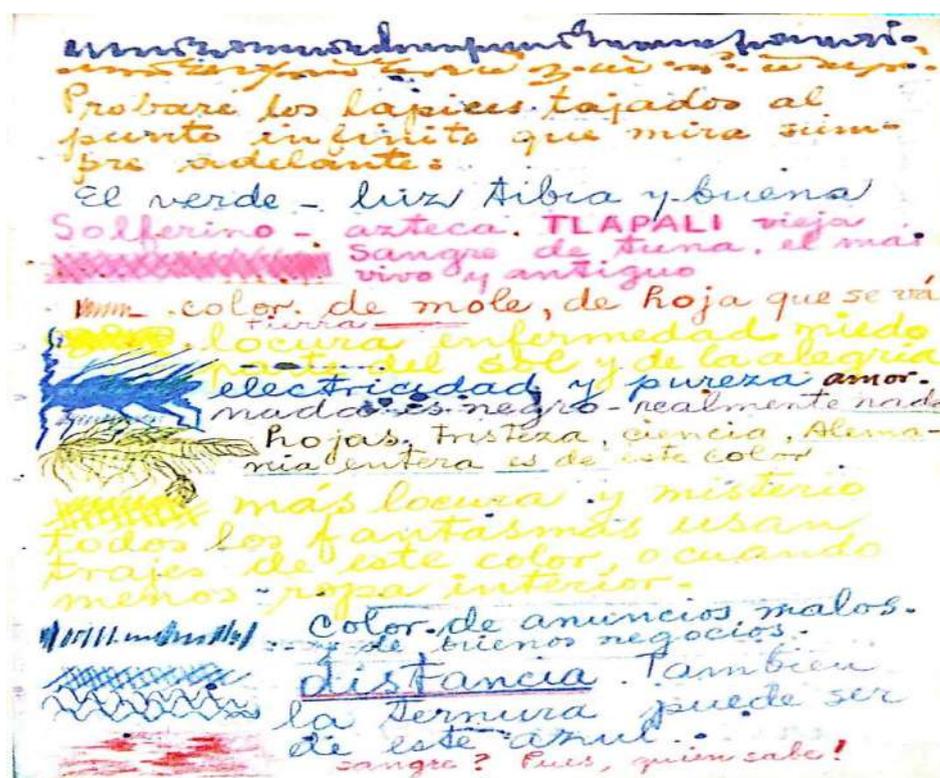
Fonte: KAHLO, 2017, p. 32.⁷⁷

⁷⁷ “Números, a economia, / a farsa da palavra, / os nervos são azuis. / Não sei por quê – também vermelhos, / mas plenos de cor. | Entre os números redondos / e os nervos coloridos / as estrelas foram feitas / e os mundos

O rabisco funciona de alguma maneira como um reflexo da atitude reflexiva que não se cobre, mas sim se (des)cobre no pensar; o campo da Psicologia que estuda o traço (desenho) afirma que os rabiscos são imagens do subconsciente e sua interpretação é muito usada como um instrumento de diagnóstico da personalidade (CAMPOS, 2014).

Também as cores podem ser interpretadas à luz da psicologia, ou mesmo utilizadas como fonte energética para restabelecer a saúde em terapias alternativas, como a cromoterapia. É comum a artista utilizar uma mistura de cores vivas, claras. Porém, em muitos momentos, a artista cobre suas imagens com cores escuras, como marrom, preto, ou vermelho sangue, ocultando a imagem clara e luminosa. É o preto que “apaga” a imagem anterior ou rabisca como quem expressa uma rejeição ou quem nega aquela parte da imagem ou escrita. O preto possui entre seus significados culturais mais comuns a indicação de obscuridade, de ausência de luz. O preto expressa o fim. É a cor da dor. Em muitas culturas expressa o luto (HELLER, 2021).

Figura 28: Teoria das cores



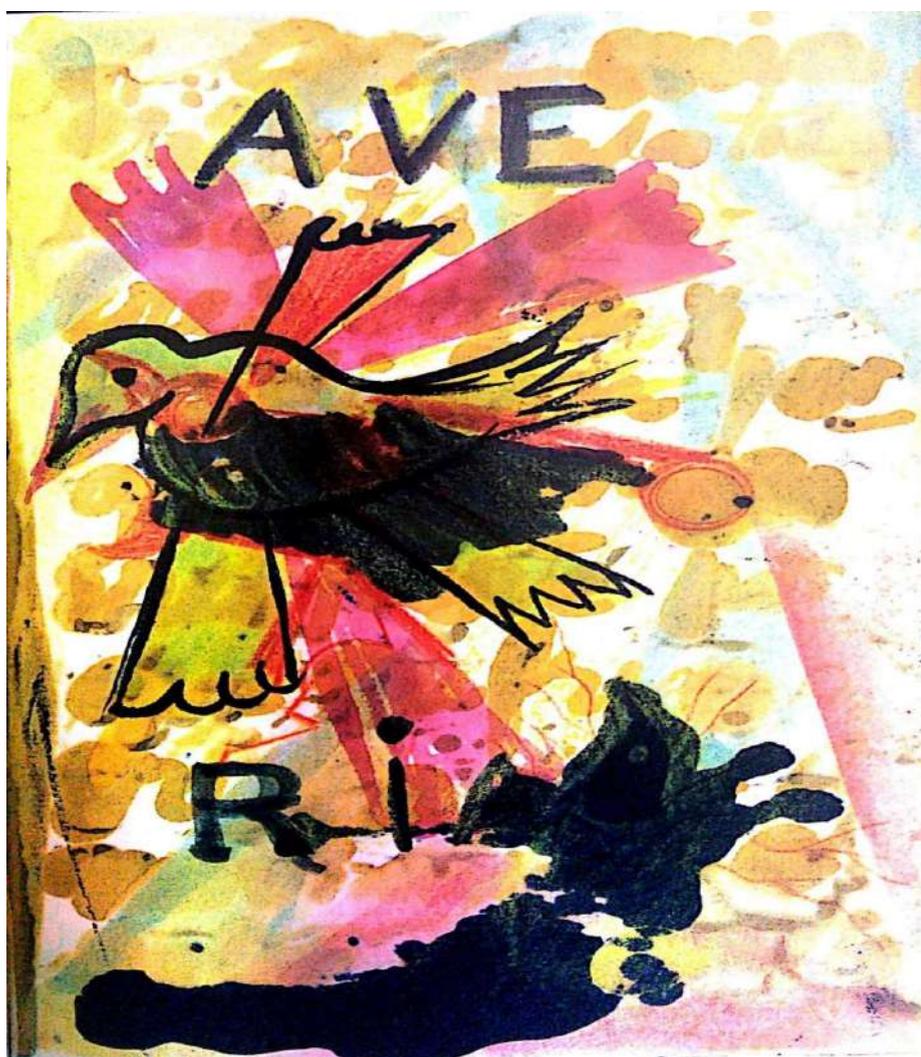
Fonte: KAHLO, 2017, p. 33.⁷⁸

são sons. || Não gostaria de dar abrigo / nem à menor esperança, / tudo se move conforme o ritmo / do que está dentro da pança” (KAHLO, 2017, p. 197).

⁷⁸ “Experimentarei os lápis apontados para o ponto infinito que olha sempre para a frente: / O verde – tépida e boa luz / Magenta – asteca. velha TLAPALI / sangue de atum, o mais vivo e mais antigo / cor de pimentão, de folha que se torna terra / loucura enfermidade medo parte do sol e da alegria / eletricidade e pureza amor. / nada é negro – realmente *nada* / folhas, tristeza, ciência, toda a *Alemanha* / *é desta cor* / mais loucura e mistério / todos os fantasmas vestem roupas desta cor, ou no mínimo roupa interior / cor de anúncios ruins e de negócios

Outro detalhe que merece destaque são os borrões, que parecem esconder o que fora revelado. A definição de borrão é tanto aquilo que apaga quanto a mancha que suja. Os borrões são, de algum modo, uma nódoa. A nódoa pode ser entendida como uma desonra, ou porção de sangue resultante do rompimento de algum vaso. É uma mancha, uma dor na alma ou na honra de alguém, ou ainda um “sangue derramado”. Muitas manchas são feitas no diário com tinta vermelha com um tom que lembra sangue espalhado, derramado. Esse sangue está presente em imagens ligadas à revolução, ao parto, na referência à amputação do pé e na imagem que vem acompanhada da palavra “desintegração” (Cf. 34).

Figura 29: Ave borrão



Fonte: KAHLO, 2017, p. 49.⁷⁹

A palavra desintegração (lembra fragmentação) e as percepções adquiridas durante o passeio pela obra de Frida Kahlo reportam às lembranças reflexivas de Clarice Lispector,

bons. / *distância*. também a ternura pode ser deste azul. / Sangue? Quem sabe, pode ser!” (KAHLO, 2017, p. 198)

⁷⁹ “AVE [AVI-] / RIA [ARIO]” (KAHLO, 2017, p. 208).

autora de uma frase que traduz objetivamente a condição humana: “Existe um nada antes do nosso nascimento e um nada depois da morte. O que temos então é um ‘por enquanto’” (2010, S/P). O “por enquanto” é o único espaço e tempo que a pessoa possui desde o primeiro sopro de vida até o último suspiro. Esses dois vazios humanos constituem tudo o que se possui, sem representação possível.

A obra de Frida Kahlo parece vagar entre os dois vazios, parece fruto do “por enquanto” apontado por Clarice Lispector. Mais do que pulsões, as obras contidas no diário são carregadas por sentimentos intensos, revelam conflitos internos amargos, profundos, cravados com sangue do trágico e da morte. Por outro lado, a artista deixa escapar a própria vivência e afetos. Suas imagens refletem a solidão, o desespero, a tristeza, a angústia, bem como raríssimos momentos de felicidade como em “*danza al sol*”, alegrias e felicidades, como na pintura em que a mulher é carregada no colo pelo homem. Contudo, também nas alegrias há o outro lado, com diversas faces e olhos lacrimejantes.

Figura 30: Dança ao sol



Fonte: KAHLO, 2017, p. 53.⁸⁰

⁸⁰ “Dança do sol” (KAHLO, 2017, p. 209).

Há um *continuum* de organicidade entre escrita e imagem pictórica; é uma espécie de complementação, ou mesmo de um diálogo entre elas, como ocorreu na imagem anterior e nas imagens da mulher com asas quebradas, “*alas rotas*”, e da perna amputada.

Figura 31: Asas rotas



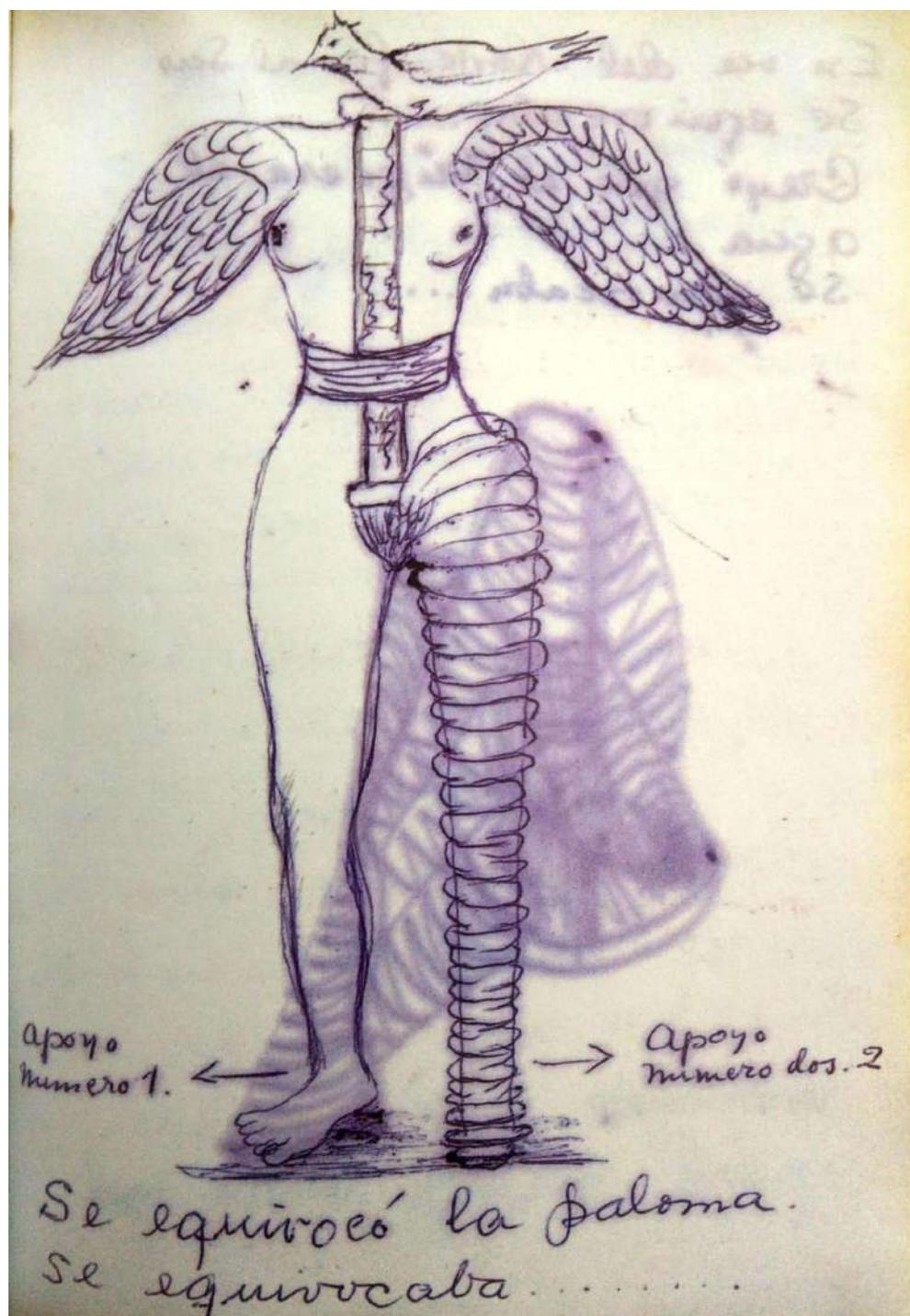
Fonte: KAHLO, 2017, p. 144.⁸¹

Observamos que além da relação palavra e desenho há uma interrogação que provoca uma reflexão mais profunda “te vas? No.” As asas estão partidas e impedem a liberdade de ir, ou de vir,

⁸¹ “Já vais? Não. / ASAS PARTIDAS” (KAHLO, 2017, p. 252).

impedem o movimento. A negação na resposta é monossilábica e seguida de ponto final. Em seguida a imagem da amputada transforma o dito nessa imagem das asas quebradas.

Figura 32: Apoio para a perna amputada.



Fonte: KAHLO, 2017, p. 161.⁸²

⁸² “Apoio número 1 / apoio número 2 / A pomba enganou-se. / Enganou-se...” (KAHLO, 2017, p. 260).

Destacamos a ave no lugar da cabeça, permitindo-nos crer que o pensamento voa livre, apesar da limitação física. Ideia reforçada pela expressão “a pomba enganou-se”.

Sim. A pomba estava enganada! Quem tem asas não necessita de pés.

Figura 33: “Pés, para que os quero se tenho asas para voar?”



Fonte: KAHLO, 2017, p. 154.⁸³

⁸³ “Pés para que os quero se tenho asas pra voar” (KAHLO, 2017, p. 257).

O paradoxo observado nessa sequência de imagens apresentada tem seu ápice na desintegração. Essa é uma clara relação entre sua autoimagem e o sentimento relacionado à amputação de sua perna. Apesar das asas, a perda é atualizada em diferentes momentos registrados em seu diário. Parece ser uma dor, ou apenas uma realidade. Que jamais será superada.

Figura 34: Eu sou a desintegração



Fonte: KAHLO, 2017, p. 58-59.⁸⁴

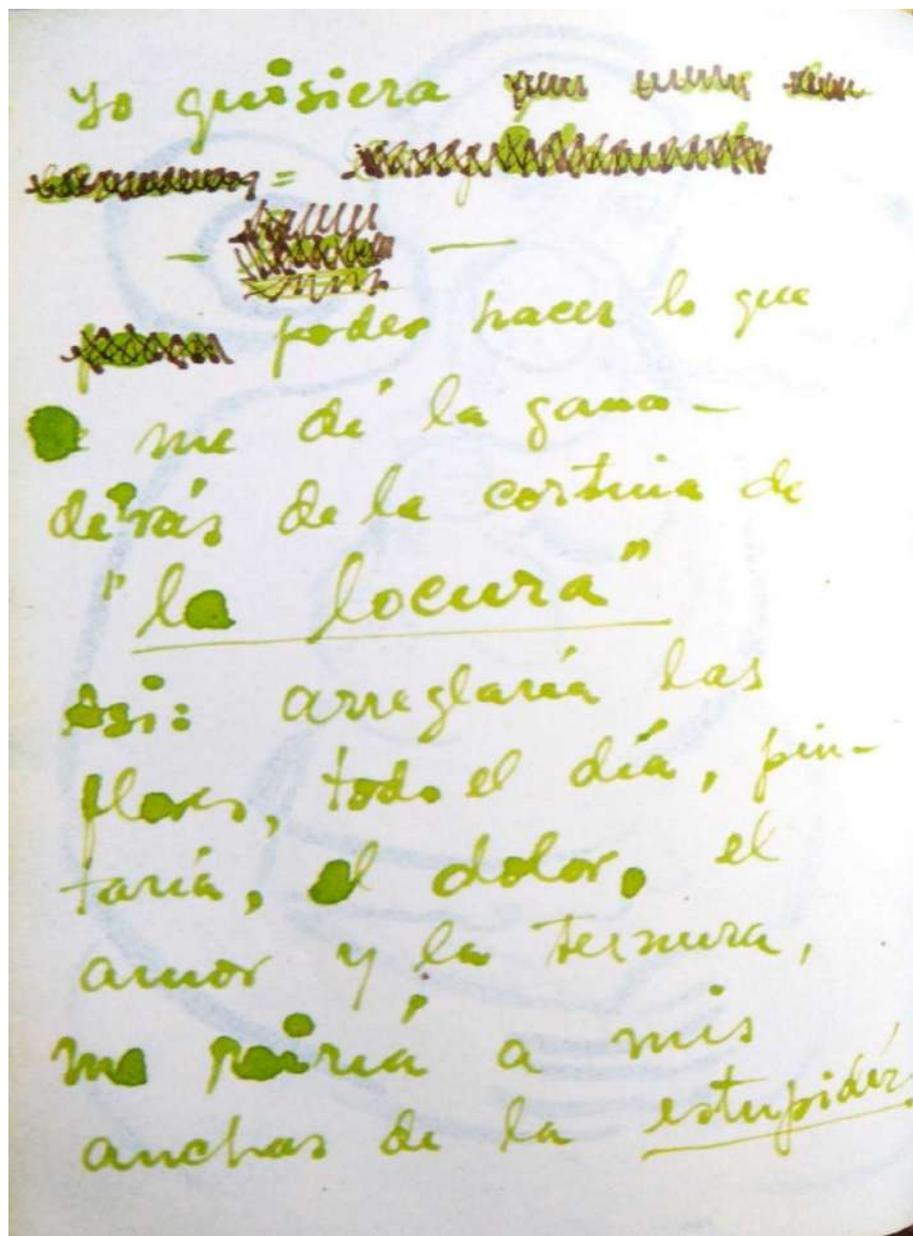
Observamos na imagem uma aparente completa desintegração... cabeça, mãos pés rosto, corpo deformado o ventre borrado e a mistura do homem com animal. Além disso as cores são alegres, confundindo a interpretação do leitor comum.

Dando continuidade à análise com o olhar do leitor comum, podemos citar a sobreposição da escrita que muitas vezes ocorre simulando uma reescrita, mais uma vez, dando a impressão de haver uma verdade a ser coberta e outra a ser descoberta. Ela escreve, revela e apaga. Nesses movimentos há também a sobreposição de cores e de procedimentos das artes visuais, como o uso da caneta tinteiro sobreposto por escrita com giz de cera, com

⁸⁴ “Eu sou a DESINTEGRACIÓN...” (KAHLO, 2017, p. 211).

tinta guache ou aquarela, cores diferentes, rosa, vermelho, vinho, azul, preto verde, marrom... e com certeza não é a sombra ou a escrita da página anterior refletida.

Figura 35: Rasuras II



Fonte: KAHLO, 2017, p. 92.⁸⁵

Esse jogo de cobrir e descobrir permanece até o final. Entre as imagens recorrentes encontram-se os borrões, os pés, os olhos, os rostos e os animais. Outras são sobrepostas à escrita e aos rabiscos como se existissem três planos de imagens. Escrita, desenho e rabisco

⁸⁵ “Eu queria xxx xxxx xx xxxxxx = xxxxxxxxxxxxxx – xxxxx – xxxx poder fazer o que me desse na telha – por trás da cortina da “loucura” / Assim: passaria o dia todo arranjando as flores, pintando a dor, o amor e a ternura, e riria da enorme tolice” (KAHLO, 2017, p. 227).

permitem pensar simbolicamente entre razão, emoção e subconsciente. Qual nível de sobreposição representa cada uma dessas instâncias?

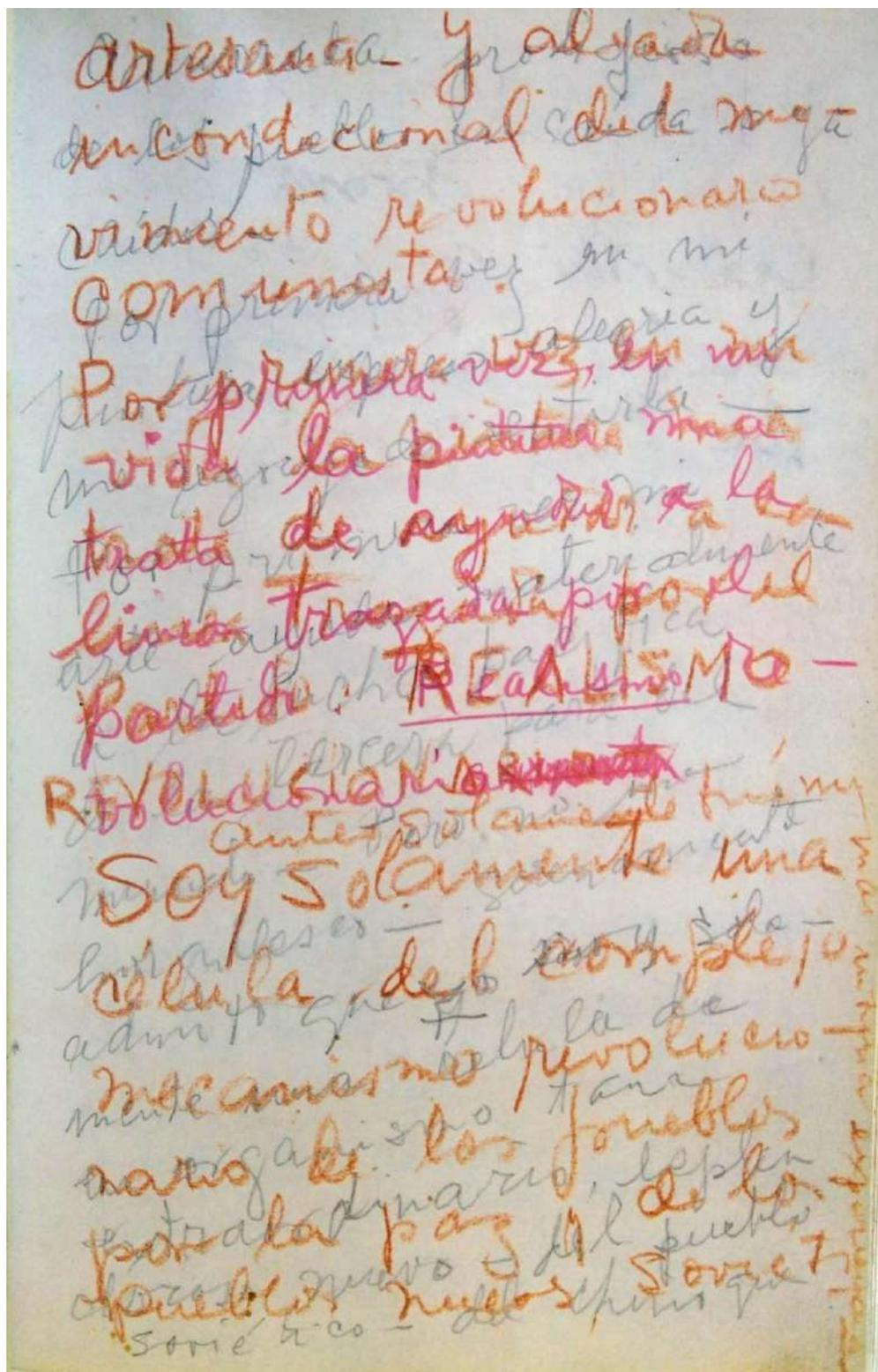
Figura 36: Imagem sobre a escrita



Fonte: KAHLO, 2017, p. 58-59.⁸⁶

⁸⁶ "Eu sou a DESINTEGRAÇÃO..." (KAHLO, 2017, p. 211).

Figura 37: Escrita sobre escrita



Fonte: KAHLO, 2017, p. 123.⁸⁷

⁸⁷ “[...] uma artesã – e aliada incondicional do movimento revolucionário comunista. Pela primeira vez na vida minha pintura se propõe a auxiliar a linha traçada pelo Partido. *REALISMO REVOLUCIONÁRIO*. Tudo antes

A sinestesia, o jogo dos sentidos visuais verbais, emocionais e espirituais envolve o leitor e o deixa curioso, como se ele fosse desafiado a desvendar a sensação e os sentimentos que sobressaíam no momento de criação. Será que o ‘xocolate’ sobreposto à escrita encena uma alegria real? Ou apenas desejada?

Na figura 14 “Olho único e Neferisis”, a imagem do casal nu deitado, a mulher com o feto no ventre, o seio repleto de leite à amostra e o homem com o coração exposto contrasta com as cenas que induzem a pensar em nascimento próximo. Ou mesmo aspecto melancólico pode ser observado na imagem da mulher grávida em frente ao espelho, o seu nu e cujo reflexo revela uma mulher amamentando o seu bebê no colo.

Figura 38: Colagem da mulher no espelho



era apenas minhas primeiras experiências – Sou apenas uma célula do complexo mecanismo revolucionário dos povos pela paz das novas nações. soviéticos – [...]” (KAHLO, 2017, p. 241).

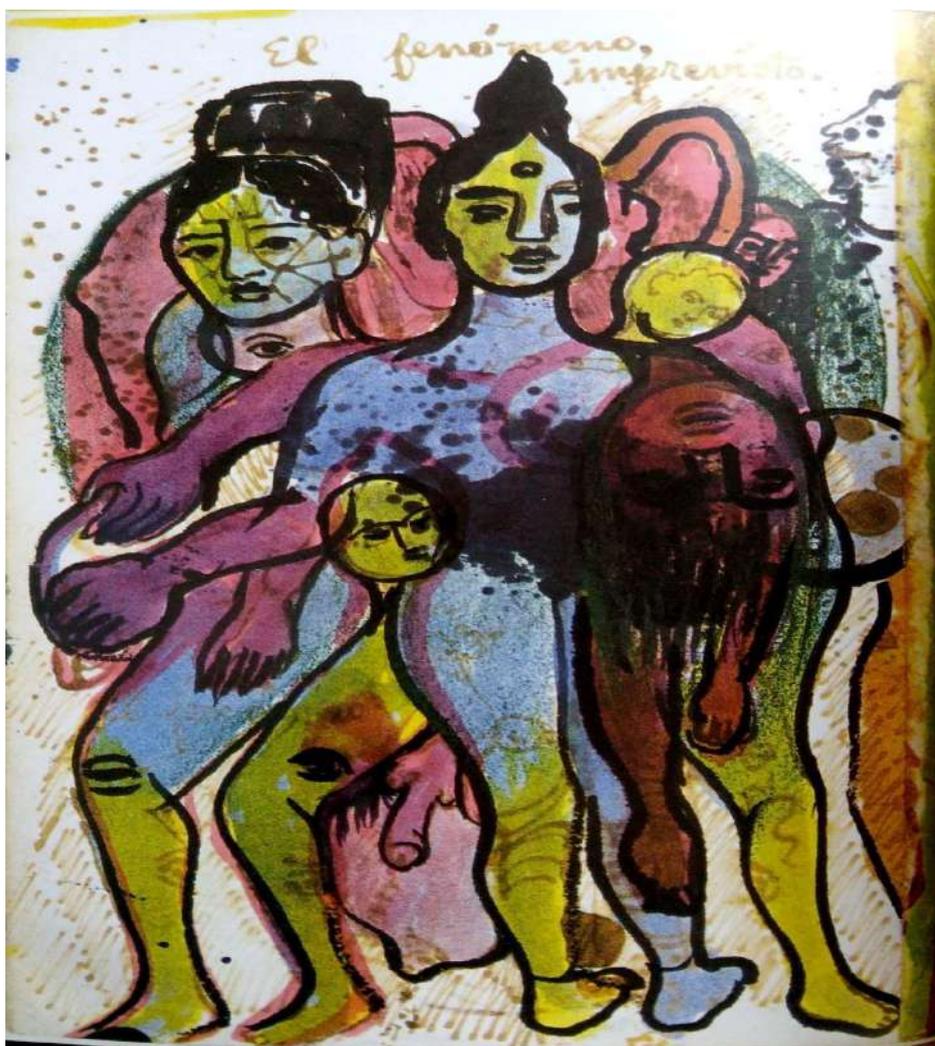
Fonte: KAHLO, 2017, p. 88.⁸⁸

Nota-se que ocorre uma espécie de bricolagem. Há uma fotografia sobreposta à escrita e desenhada por cima. As palavras à mostra expressam sentimentos que podem ser relacionados ao sonho da maternidade e ao amor incondicional.

A imagem sugere uma revelação da dor e do desejo de ser mãe que Frida nutria em si, já que, em certo sentido, a maternidade está relacionada à sensação de imortalidade e de sobrevivência, além de transformar a noção de amor.

Em relação ao sentimento amoroso, existem muitas referências a Diego Rivera, que induzem o leitor a pensar em uma obsessão. Um sentimento de fixação na representação do falo que aparece em muitas figuras de modo explícito e em outra imagem está meio oculto, mas visível. Há inclusive a imagem do feminino com pênis.

Figura 39: Fertilidade



⁸⁸ “SORRISO / TERNURA / gota, sota, mote / MIRTO, SEXO, roto / CHAVE, SUAVE, BROTA / LICOR mão firme / AMOR assento firme / GRAÇA VIVA / VIDA PLENA / PLENA / SÃO...” (KAHLO, 2017, p. 225).

Fonte: KAHLO, 2017, p. 60.⁸⁹

A maioria das imagens humanas está nua. A representação do corpo nu expõe a vulnerabilidade emocional ao olhar e julgamento alheio. Por outro lado, em muitas culturas o desenho dos genitais, em especial, do masculino, representa poder e força vital, além de boa sorte, não sendo considerado pornografia.

As imagens relacionadas às figuras folclóricas da cultura mexicana mostram seu nacionalismo ou admiração à própria cultura, fazendo jus à autêntica mexicanidade, abordada no primeiro capítulo. Sua produção pictórica é fortemente caracterizada pela ligação com “paleta cromática, estruturas composicionais e modelos figurativos comuns na arte popular mexicana” (MEDEIROS, 2019, p. 34). A impressão que dá ao leitor comum é que o significado dessas imagens dialoga com a mensagem a ser escrita, como a representação das imagens do dia dos mortos.

Figura 40: Dia dos mortos

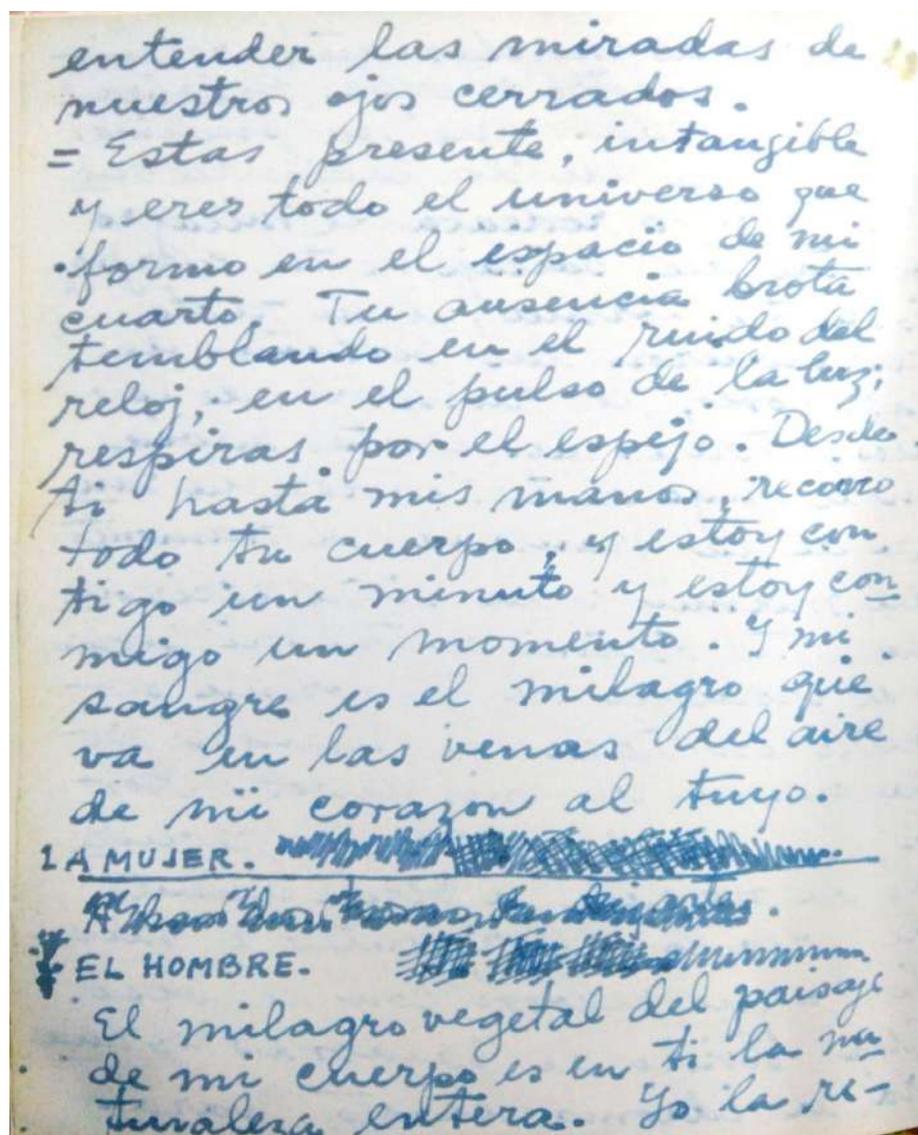


⁸⁹ “O fenômeno imprevisto” (KAHLO, 2017, p. 211).

Fonte: KAHLO, 2017, p. 134.⁹⁰

Ao emitir um suposto “conceito” sobre a mulher ele é apagado/ocultado com rabiscos; já a definição pessoal de homem é explícita e desenvolvida. Suas impressões sobre o homem, no caso Diego, referindo-se a ele como alguém inatingível e que escapa às suas mãos, ainda que ela se entregue totalmente a esse homem sem se sentir correspondida com a mesma intensidade. Em culturas patriarcais é muito comum que esse tipo de entrega seja um tanto solitária e unilateral. Culturalmente, os homens não se permitem a vulnerabilidade da entrega total.

Figura 41: O homem e a mulher

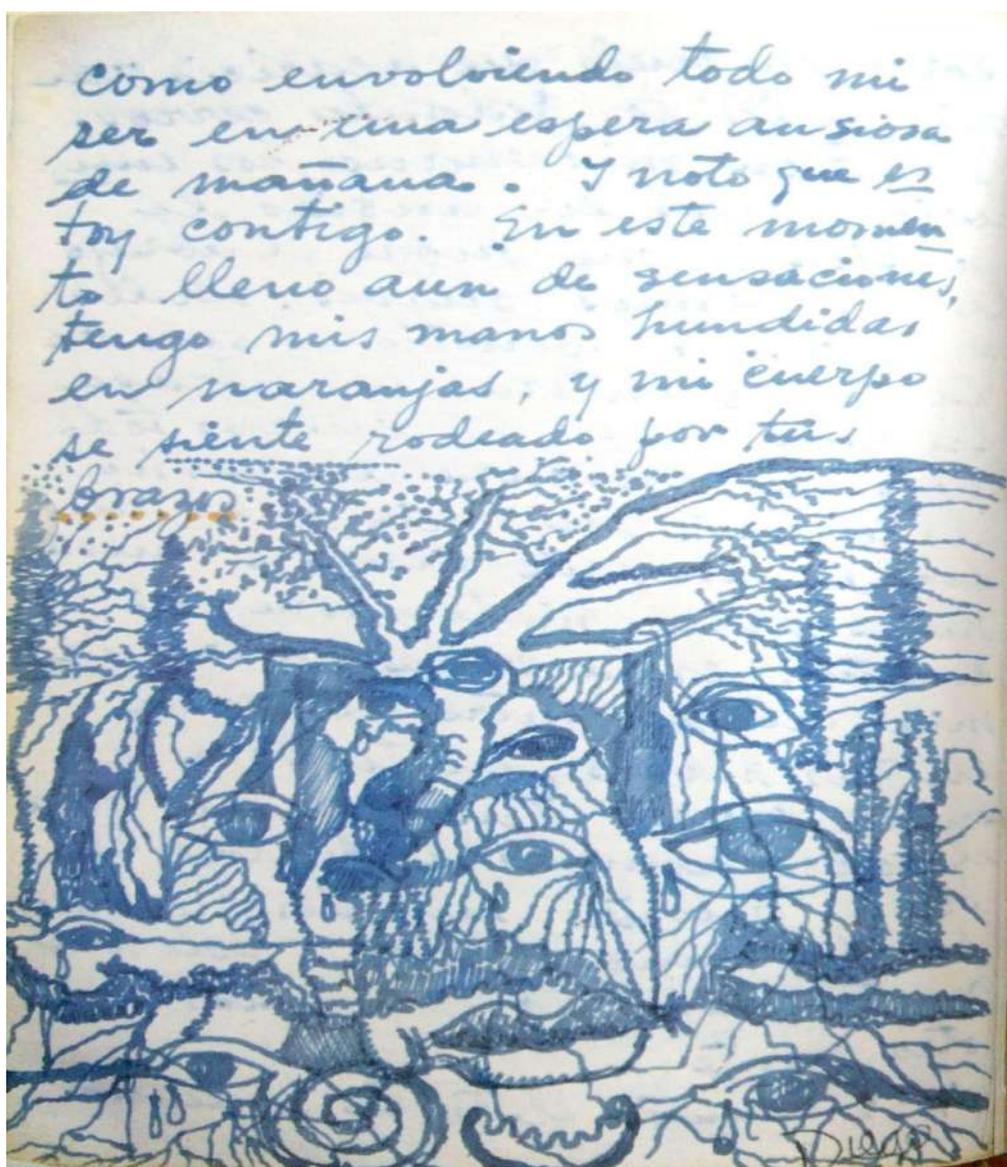


Fonte: KAHLO, 2017, p. 40.

⁹⁰ “CAVEIRAS EM ATITUDE FESTIVA” (KAHLO, 2017, p. 247).

Em quase todos os desenhos encontram-se olhos, muitos olhos. Olhos pequenos, olhos fechados, olhos lacrimejantes e o terceiro olho. Os olhos, geralmente indicam que a pessoa se sente observada, ou tem dificuldade em olhar para dentro de si, como se negasse ou rejeitasse aquilo que vê. O terceiro olho está relacionado à sabedoria, à intuição, à emissão e recepção de informações, da captura de energias magnéticas lunares e solares e energias vitais e sexuais.

Figura 42: Os olhos



Fonte: KAHLO, 2017, p. 42.⁹¹

Ainda que não tenhamos observado uma sequência temporal, conforme já falamos, há uma coerência entre determinadas sucessões pictóricas que parecem conectarem-se entre si.

⁹¹ “[...] flutua como se envolvesse todo o meu ser em uma ansiosa espera pela manhã. E então percebo que estou contigo. E nesse momento ainda repleto de sensações, as minhas mãos estão mergulhadas em laranjas, e meu corpo se sente envolvido pelos teus braços” (KAHLO, 2017, p. 203).

Na verdade, a relação mistura aspectos culturais da ancestralidade do país com sentimentos do presente a artista. Assim, unimos as cores, os animais, os falos, olhos, as mulheres grávidas. Em relação à gravidez, mulheres de cócoras podem estar em processo de parto, pois em muitas comunidades dos povos originais mexicanos, e em outros povos do mundo, o parto é de cócoras. Nessa imagem, pessoas e animais se misturam. A relação do humano com os animais pode revelar alguma identificação, não somente um carinho. Acreditamos revelar ou tentar expressar uma espécie de sinalização da integração que havia, ou que deveria haver, entre homem e natureza, marcando mais uma vez a ênfase que Frida fazia questão de resgatar os valores culturais do seu povo.

Figura 43: Integração natureza e homem



Notamos também que entre os animais há um que parece ser uma fêmea prenhá, com as tetas inchadas, como se estivesse pronta para parir, lembrando que nossas naturezas são semelhantes. O movimento naturalista, na literatura, comparava o comportamento das pessoas ao comportamento dos animais ressaltando o aspecto animal da natureza humana. É bem significativo a página receber o nome de “mundo real”.

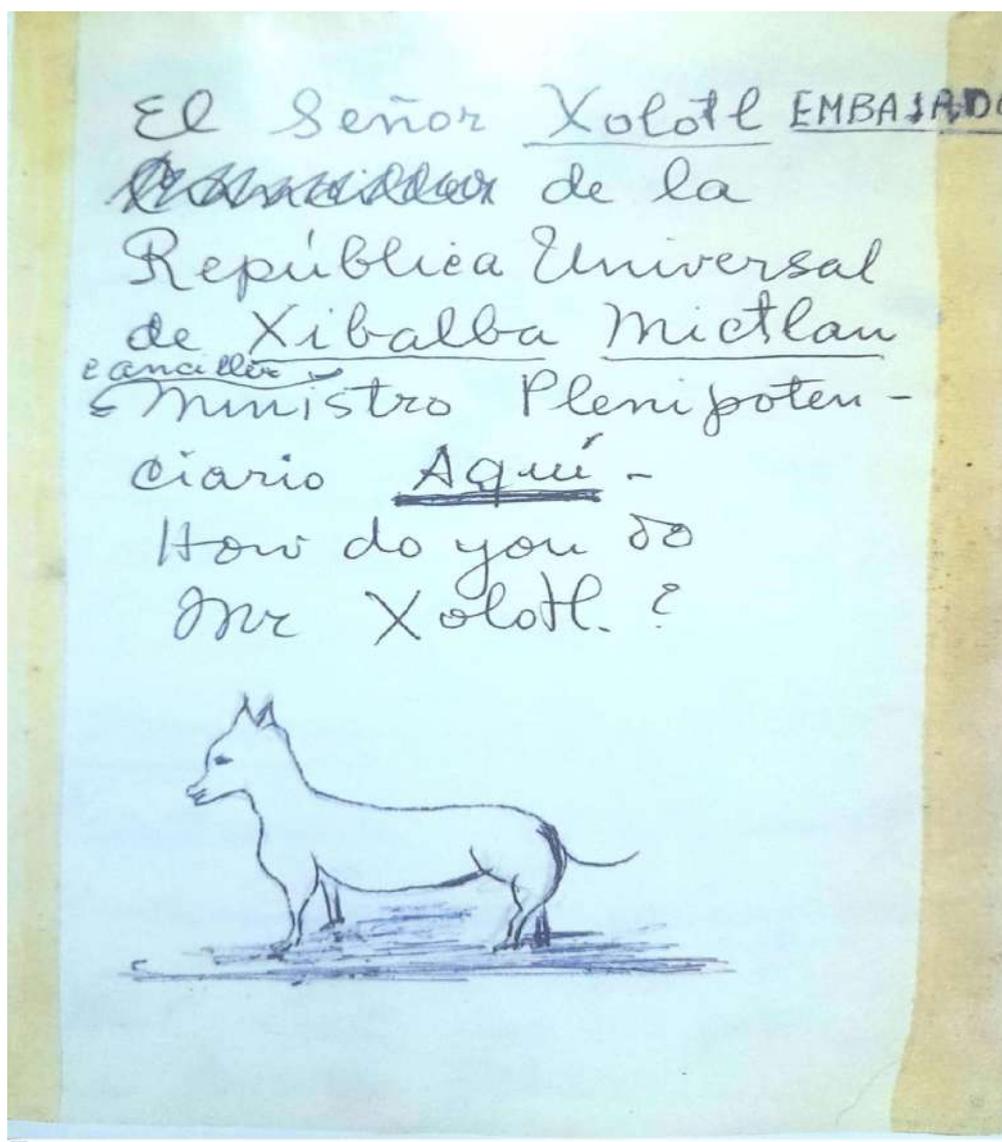
Figura 44: Mundo real



Fonte: KAHLO, 2017, p. 52.⁹²

Nesse mundo real, convivem os pássaros, as pessoas os pés amputados, os corpos nus, as asas os rostos, os borrões, enfim, convivem os elementos do universo fridiano. São inúmeras as imagens de cachorros rodeando as pessoas. Simbolicamente, o cachorro é descrito como um animal fiel ao homem, ao seu dono. O leitor comum, ao julgar a aparente fixação de Frida por Diego, pode imaginar que a artista adota o mesmo comportamento do cão em relação ao seu marido: amor e lealdade incondicionais.

Figura 45: Cachorro



Fonte: KAHLO, 2017, p. 141

⁹² “Mundo real” (KAHLO, 2017, p. 52).

Nessa gravura, Frida escreve uma carta a um cachorro e chama-o de embaixador da República Universal, confirmando a percepção do leitor de que a artista enfatiza a integração entre as criaturas.

Também o comportamento das pessoas que seguem um líder feito manada, sem questionar, acreditando nesse guia como sendo um salvador, é um comportamento animal. Do mesmo modo a mansidão das ovelhas seguindo e obedecendo ao seu pastor. Os movimentos revolucionários, de algum modo, contam com o comportamento de manada selvagem ou mansa. Frida faz referência a Lenin e ao comunismo. Destacamos que é o homem comum que morre no front, na luta, nunca o líder (LE BON, 2008).

É interessante observar que a ilustração que faz referência ao Movimento revolucionário, parece ter sido denominado pela artista de “monumento estúpido”, dando a impressão de que a revolução está oprimindo o povo e não libertando de uma opressão. Ela é composta com cores de sangue, pessoas armadas em posição superior ao povo sem rosto. Mais uma referência à perda da identidade. Contém pessoas que parecem estar em posição de subserviência.

Figura 46: monumento estúpido



Fonte KAHLO, 2017, p 54

Em seguida, encontramos rosto negro com borrões para esconder a face. Seio negro, mulher nua, pé e perna soltos. A pintura em amarelo parece ocultar a escrita anterior. As imagens seguintes, embora pareçam fazer correspondência a figuras folclóricas, os rostos são repintados de preto. Por que ocultar a face? Culminando com a imagem desintegração já comentada.

Figura 47: Rosto negro



Fonte: KAHLO, 2017, p. 55.

Há continuidade na fragmentação aparente. O fogo expressa a luz, o calor ou a purificação. O pé é o pilar de sustentação do corpo, aquele que permite a posição vertical, o lugar de contato entre o ser humano e a terra e é aquele que conduz, permitindo a marcha, simbolicamente, à realização plena (MIRANDA, 2000). A amputação do membro representa um impedimento, um obstáculo. E a mulher com perna amputada, expressa a falta que a

artista sente. A superação é expressa na imagem em que Frida Kahlo afirma não precisar do pé, pois possui asas. O pé amputado está próximo ao fogo.

Figura 48: Pegadas e marcas de sol



Fonte: KAHLO, 2017, p. 84.⁹³

O fogo é considerado um elemento vital para a vida humana, desde a pré-história. A sua descoberta foi determinante para a evolução humana, modificando não apenas sua forma de preparar os alimentos, mas de lidar com os recursos naturais. Simboliza a transformação, a criação, a destruição, a paixão, a vitalidade a energia sexual, a iluminação espiritual, a purificação e tantos outros sentidos. O fogo também é associado ao sagrado e à força espiritual, alquímica e metafísica. Qual teria sido a intenção de colocar o pé amputado próximo ao fogo?

⁹³ “Pegadas e marcas de sol” (KAHLO, 2017, p. 223).

O fogo transmuta sentimentos, emoções. Em oposição à solidão e a dor da perda de um membro e de não ter filhos, e talvez como forma de expressar suas carências, Frida criou uma imagem que lembra as bonecas russas Matrioskas. Essas bonecas simbolizam a maternidade, a fertilidade, o amor e a amizade. Para os russos, ganhar uma Matrioska de presente significa de grande afeto e desejo de vida longa e feliz. A maternidade indica continuidade e imortalidade. Na imagem de Frida Kahlo, a imagem maior representa Diego Rivera, ela vem em seguida no colo dele, uma filha no colo dela que segura um bebê. De um lado o sol e de outro a lua.

Relacionamos a imagem da árvore seca recorrente à fertilidade. A árvore seca é aquela que não dá frutos. É, também, uma forma de fazer referência à mulher estéril. Tradicionalmente, a mulher fértil é valorizada pela maioria das culturas universais, ao contrário da mulher estéril, que é geralmente vista como amaldiçoada. A árvore, a desintegração, as imagens do membro amputado, a presença constante do choro e do sangue se integram e são sintetizadas na imagem denominada 'ruínas'.

Figura 49: Árvore seca



Fonte: KAHLO, 2017, p. 149.

Embora a imagem traga a representação de uma pirâmide antiga, dos povos que habitavam a região antes do domínio espanhol (a região do México foi habitada por cinco civilizações principais: os olmecas, os maias, os teotihuacanos, os toltecas e os astecas), a imagem da bola com raios sobre a pirâmide lembra a uma bomba que tudo destrói. As imagens circulares podem expressar o desejo de encontrar uma unidade. Aquilo que está em

ruínas, está fragmentado. Algumas dessas imagens não apresentam a palavra escrita, porém, por meio da imagem se relacionam a elas, por exemplo em “*el fenómeno imprevisto*” (figura xx), título dado à imagem de mulheres expressas em corpos fragmentas, até um pênis se mistura a elas.

Outros objetos que despertam a atenção são as setas. As flechas ou setas são vetores. Ao desenhar as flechas no corpo nu feminino atingindo os braços, as pernas e o ventre pelos dois lados, parece querer indicar os pontos ou os vetores da dor e do sofrimento psíquico e físico.

Figura 50: Vetores de sofrimento



Fonte: KAHLO, 2017, p. 181.

O sofrimento traumático causado pelo acidente está expresso nos autorretratos e nas expressões usadas como ruínas e desintegração, já comentadas. O que surpreende é a parte do rosto rabiscada (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), ou a necessidade de encobrir as faces. Os autorretratos, frequentes em sua pintura, dentro do diário revelam a necessidade de autorreconhecimento, autoconhecimento. Outro detalhe interessante diz respeito ao hábito

que a artista desenvolveu de pintar autorretratos. Após casar, ela procurou ressaltar sua mexicanidade, mudando o modo de se vestir, escolhendo joias com pedras nativas, penteados que retratassem alguma região. Ela criou uma persona e começou a retratá-la de forma cada vez mais fidedigna construindo, assim, sua nova identidade (MEDEIROS, 2019). À medida que Frida incorpora a persona que criou para si, ela se torna a personagem, tornando-se mais fiel possível à nova imagem criada de si. O fato de reconhecer-se está ligado à escrita íntima e aos movimentos comentados anteriormente: revelar-se e esconder-se.

Figura 51: Rosto rabiscado



Fonte: KAHLO, 2017, p. 128.⁹⁴

Ressalta-se que nem todas as imagens estão aqui representadas para ilustrar nossa análise, sendo sinalizadas apenas aquelas às quais nos sentimos mais fortemente atraídos visualmente, como leitores e apreciadores. Frida passa-nos a sensação de ter sido uma artista que afirmou o desejo de sentir prazer em viver intensamente, ainda que tenha enfrentado adversidades em seu universo particular. A principal imagem que fica registrada na mente

⁹⁴ “Madeira 379” (KAHLO, 2017, p. 243).

daquele que folheia o seu “diário” é que sua existência foi repleta de prazeres e dores, beleza e fealdade, sol e escuridão.

Os movimentos de Frida trabalhados por meio de sua arte mostram mais do que uma releitura de si, ou de suas memórias de quem ela era antes da criação da nova identidade. É nessa espécie de revisitação que ela fortalece a própria existência feminina, para reconhecer-se sem a persona, sem a máscara. É nesse espaço íntimo de (re)(des)coberta que Frida pode ser apenas FRIEDA.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver?”

KAHLO, 2017, p. 213

Foi nas primeiras páginas dessa pesquisa que relatei a frase que me aproximou de Frida: “Eu não pinto sonhos, pinto minha própria realidade”. Jamais poderia imaginar que, a aparente fugacidade desta frase, lida, ao acaso, em uma rede social, provocaria tantas mudanças em mim. Sim, foi a partir desse primeiro contato com Frida Kahlo que surgiu uma pesquisadora que, cautelosamente, buscou aproximar-se da produção mais intimista que essa artista mexicana produziu: *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*.

Em um primeiro momento, a pesquisa iniciada era mais para sanar uma curiosidade pessoal do que iniciar um estudo acadêmico sobre Frida. Esse vínculo, aparentemente, desprezioso, foi transformando-se em uma incessante busca por informações que me permitissem compreender a excentricidade desse diário. Conseqüentemente, como dito na introdução dessa pesquisa, minhas bases teóricas eram insuficientes e superficiais demais para invadir um universo tão subjetivo quanto o da escrita de si. Neste ínterim, inevitavelmente, as comparações entre mim e Frida começaram a acontecer, naturalmente, resultando em uma dupla (des)coberta identitária.

Deste modo, ao revisitar minhas memórias sobre como evoluiu essa relação com o diário de Frida, dividindo essas lembranças com meu orientador, *in memoriam*, buscamos estruturar essa pesquisa em três capítulos, de modo a manter uma equivalência desse processo investigativo que vivenciei como leitora comum. No primeiro capítulo, intitulado *O diário de Frida: Em busca de uma história*, buscamos situar o leitor sobre o contexto histórico-social-cultural de Frida, facilitando a compreensão das análises feitas no decorrer da pesquisa. O diálogo entre o passado e o presente parecem complementar-se durante toda sua produção diarista, fundindo vida e arte.

Já nos é sabido que o diário, há tempos, situa-se em um campo escritural livre, no entanto, por mais óbvia que essa afirmativa possa nos parecer, ainda fez-se necessário ratificar aos futuros leitores desta pesquisa que ele também o é um veículo aberto à expressão de vivências, tornando utópico desvelar as verdadeiras intenções da autora. Estas só existiram no âmago daquela que o produziu, Frida.

Khalo afirmou não pintar sonhos e, numa aparente transmutação da realidade, os registros verbais e pictóricos encontrados nessa escrita íntima sempre nos incitou a acreditar

que buscavam, ainda que inconscientemente, refletir a condição social e histórica de seu país; Frida dizia pintar o que sentia e isto mostrou-se presente mesmo em uma obra de intensa carga de autoficcional. Contudo, o embate entre o real e o ficcional não demonstrou existir uma dimensão melhor do que a outra, apenas que os estímulos partiam de lugares diferentes, afetando-se por motivos distintos. Com certeza o que está “fora” e “dentro” do criador não se dissociam, pois fazem parte de uma rede que interage, interfere e se modifica permanentemente. Isso é inerente ao processo de criação – englobar ação e reação ininterruptamente.

Os fatos, artisticamente registrados nessa escrita de si, agiram sobre tantos outros, permitindo à criadora revisitar-se em momentos distintos, (des)cobrir-se pela arte. Essa possível busca e interação com o passado revolucionário mexicano, permitiu-nos perceber uma busca identitária da Frida mulher-artista-mexicana. Assim, audaciosamente, afirmamos que foi o que estava ao entorno de Frida que, de alguma forma, corroborou para essa excentricidade artística – e também pessoal, conforme descrita em diversas pesquisas biográficas.

Em um segundo momento, intitulado por *Frida reinventa uma Frida*, acreditamos que Frida criou uma persona para conhecer a si própria e também o México. Ao longo do estudo pudemos perceber a busca dessa mexicanidade, na tentativa de preservar suas raízes, dominadas por um aculturamento, ora espanhol, ora americano, ora oriental (influência dos ideais comunistas). A luta pela manutenção da identidade coletiva fez com que Frida fosse além de uma escrita de si e passasse a se vestir com roupas típicas de povos ancestrais da sua região. Por outro lado, sua obra e sua persona, conseqüentemente, contribuíram para um encontro também pessoal. A análise dessa obra permitiu-nos observar um sublime nacionalismo que emana dos vestígios artísticos e ultrapassa as páginas analisadas.

No terceiro e último capítulo dessa pesquisa, intitulado *Um diário cingido por palavras e imagens*, houve a união da persona coletiva e da individual com a verdadeira Frida. Embora a artista registrada no diário deixe transparecer ou provoque a percepção de fragmentação, induzindo o leitor comum a pensar que a pessoa de Frida é tão fragmentada quanto suas imagens, palavras e corpo, ela está íntegra, plena, naqueles momentos mais íntimos e solitários da escrita de si. É o momento em que ela (des)cobre-se de sua persona em meio a palavras e imagens que se complementam nessa escrita de si.

Conforme já dito, esta pesquisa marca o início da minha escrita íntima. Em meio a diversidade dos registros verbais e pictóricos encontrados numa escrita diarista, permiti-me conectar-me com meus oscilantes estados de espírito e, assim como Frida, também busquei (des)cobrir-me em meio as diferentes análises que cada registro me convidava refletir.

Deste modo, podemos concluir que a escrita íntima fridiana permitiu uma enunciação que ultrapassou as páginas de seu diário, pois, por mais que ele seja um veículo aberto à expressão de vivências, ele ainda não é suficiente para transmutar o que há de mais subjetivo na mente humana, principalmente do que circunda o universo feminino. Assim, finalizo esta dissertação - mas não minha pesquisa. Quiçá ela possa despertar futuras (des)cobertas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria da Penha Casado. Frida Kahlo entre palavras e imagens: a escrita diarista e o acabamento estético. *Revista Linha d'Água*, n. 25, v. 2, p. 169-184, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v25i2p169-184>. Acesso em: 8 ago. 2019.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ASSUNÇÃO, Fernanda. *O universo de Frida Kahlo à sombra da experiência revolucionária mexicana: pintura, corpo e identidades das décadas de 1920 a 1950*. 2013. 185 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, UFG, Goiânia, 2013. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6113> . Acesso em: 19 nov. 2019.

AZEVEDO, Luciene Almeida. Autoficção e literatura contemporânea. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.12, p. 2, 2008.

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

BERTELLI, Pino. *Tina Modotti - Sulla fotografia sovversiva dalla poetica della rivolta all'etica dell'utopia*. Milão: Interno4, 2020. Disponível em: <https://pt.br1lib.vip/book/16351549/95d8de>. Acesso em 20 jun. 2022.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BIROLI, Flávia. *Mulheres e política nas notícias: estereótipos de gênero e competência política*. Revista crítica de ciências sociais, Ed. 90, p. 45-69, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BROGNOLI, Ila da Silva. *Frida Kahlo: Uma célula revolucionária entre as cores e as dores*. 2009. 107 p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, UFSC, Florianópolis, 2009. Dissertação de mestrado, 107 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92682>. Acesso em: 12 mar. 2019.

BURRUS, Christina. *Frida Kahlo: pinto a minha realidade*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CAMPOS, Dinah Martins de Souza. *Teste do desenho como instrumento de diagnóstico da personalidade: Validade, técnica de aplicação e normas de interpretação*. 47. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CAVALCANTI, Augusto de G. Surrealismo e filosofia: uma nova história a ser contada. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n. 12, 2011. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=18063@1>. DOI: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.18063>. Acesso em: 10 jun. 2022.

CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *Mulheres Singulares e Plurais: Sofrimento e Criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p. 375-404.

CORRÊA, Anna Maria Martinez. *A Revolução Mexicana (1910-1917)*. Coleção: Tudo é história, 62. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CRUZEIRO, Victor Lemes. *Escritos da dor: o indizível das vivências dolorosas nos diários íntimos*. 2018. 184 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, UnB, Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32207>. Acesso em: 07 dez. 2020.

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos*. Org. Julio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DUNKER, Christian. Conformações da intimidade. In: DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 77-86.

FACHIN, Paulo Cesar. *Uma casa azul de memórias: escritas de Frida Kahlo*. 2017. 177 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, UNIOESTE, Cascavel, 2017. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/handle/tede/3108>. Acesso em: 07 dez. 2020.

FERRARA, Jéssica Antunes. *Literatura, gênero e política na América Latina: Conexões entre Pagu e Blanca Luz*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, UFJF, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/9340>. Acesso em: 07 dez. 2020.

FERREIRA, Maria Auxiliadora de Jesus. *A Arte de Frida Kahlo como palimpsesto corporal*. 2016. 304 p. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, UFBA, Salvador, 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26284> Acesso em: 12 mar. 2019.

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

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Org. e sel. De Manuel Barros da Mota. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, pp. 144-162. (Col. Ditos e Escritos; v. V).

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRANCO, S. Intertextualidade iconográfica. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, USP, São Paulo. v. 31, n. 21, p. 207-220, 23 dez. 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65588> Acesso em: 23 maio 2019.

FREITAS, Neidemar Maria de. *Corpo cindido em Frida Kahlo*. 2016. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Letras, PUCGO, Goiânia, 2016. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/3615>. Acesso em 23 maio 2019.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (1930) – Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FUENTES, Carlos. *Introducción de El diário de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato*. Ensaios e comentários de Sarah M. Lowe. Nova York: Harry N. Abrams, La vaca independiente, 2008.

FUENTES, Carlos. Introdução. In: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 7-24.

GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMES, M. M. F. *Um diário como corpo simbólico: uma leitura da obra O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. 2011. 83 f. (Dissertação em Artes) – UFMG, Belo Horizonte, 2011.

GONZALEZ, Luis. El liberalismo triunfante. In: VILLEGAS, Daniel Cosío (Org.). *História general de México*. México: El Colegio de México, 2000. p. 665.

GUZMÁN, Flora. La pasión según Frida Kahlo. In: GUZMÁN, Flora. *La mirada secreta: visiones y revisiones de lo femenino*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2010. p. 47-87.

HELER, Eva. *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo: Olhares, 2021.

HERRERA, Hayden. *Frida: A biografia*. Tradução Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

JUNG, C.G. *O Eu e o Inconsciente*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

KAHLO, Isolda P. *Frida Íntima*. Buenos Aires: Gato azul, 2004.

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

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp150536.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2018.

LE BON, Gustav. *Psicologia das multidões*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVINZON, Gina Khafif. Frida Kahlo e Diego Rivera: paixão e dor. *Ide (São Paulo)*, São Paulo, v. 33, n. 50, p. 196-210, jul. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062010000100021&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 10 nov. 2020.

LOWE, Sarah. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1966]. (2008?)

LÖWY, Michael. Introdução. In: LÖWY, Michael. (Org.). *O marxismo na América Latina: Uma antologia de 1909 aos dias atuais*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999, p. 9-64.

LÖWY, Michael. *O que é cristianismo da libertação: religião e política na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2016.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. *Frida Kahlo: Entre Chagas e Borboletas*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp140761.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MAESTRO, Maria Lúcia Kopernick Del. *Entre O Encenado, O Visto E O Escrito: O Silêncio*. Escuta do diário de Frida Kahlo. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, UFES, Vitória, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/3175>. Acesso em: 05 jun 2020.

MARTINS, Mirian T. de Sá Leitão. Relações amorosas entre homens e mulheres: uma reflexão sobre a permanência da iniquidade. *Revista Ártemis*, João Pessoa, v. 9, p. 164-170, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/11819>. Acesso em: 03 mar. 2020.

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

MEDEIROS, Brígida Duarte de Oliveira. *Frida Kahlo: uma autoficção verbo-visual*. 2019. 133 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Departamento de Artes Visuais, UnB, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/36753>. Acesso em: 16 jun. 2020.

MENDONÇA, Diana de Oliveira. *Letras e cores de um ser inacabado: um olhar bakhtiniano sobre a escrita diarista de Frida Kahlo*. 2018. 107 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFRN, Natal, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/26969>. Acesso em: 07 dez. 2020.

MIGUEL, Luis Felipe. A igualdade e a diferença. In: MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia (Orgs.). *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 2014, p.63-78.

MIRANDA, Eduardo Evaristo de. *Corpo: território do sagrado*. São Paulo: Loyola, 2000.

MORAES, Luciano Passos. Contornos do espaço autobiográfico: o autorretrato literário em Sergio Kokis. *Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.], v. 24, n. 42, p. 694-711, dez. 2017. ISSN 2446-6905. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/30202>. Acesso em: 05 set. 2021. DOI: <https://doi.org/10.12957/matraga.2017.30202>.

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

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAREDES, Américo. Estados Unidos, Mexico y el Machismo. *Journal of Inter-american Studies*, Miami, v. 9, n. 1, p. 65-84, jan. 1967. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/165157>. Acesso em: 05 mar. 2022.

PAZ, Octavio. *O Labirinto da Solidão e Post Scriptum*. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PERES, Urania Tourinho (Org.). *Frida Kahlo: dor e arte*. Salvador: Colégio de Psicanálise da Bahia, 2007.

PERLS, Frederick S. *Ego, Fome e Agressão: Uma revisão da teoria e do método de Freud*. São Paulo: Summus, 2002.

PRADO, Maria Lígia Coelho. A participação das mulheres nas lutas pela independência política da América Latina. In: *América Latina no século XIX: Tramas, telas e textos*. São Paulo: EDUSP; Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1999.

RAGO, Margareth. Introdução: balizas. In: RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Unicamp, 2013. p. 23-59.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMPINELLI, Waldyr José. A Revolução Mexicana: seu alcance regional, precursores, a luta de classes e a relação com os povos originários. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 11, n. 126, p. 90-107, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14401>. Acesso em: 03 dez. 2018.

REIS, Giselle de Souza Viana Soldati. *Dor e paixão na escrita autobiográfica de Frida Kahlo*. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, UFGD, Dourados, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufgd.edu.br/jspui/handle/prefix/607>. Acesso em: 03 dez. 2018.

RODRIGUES, Carla. Butler e a desconstrução do gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 1, p. 179-183, 2005.

RUY, José Carlos. John Reed, o jornalista que ajudou a abalar o mundo. *Vermelho - a esquerda bem informada*. 19 out. 2020. Disponível em:

<https://vermelho.org.br/2020/10/19/john-reed-que-ajudou-a-abalar-o-mundo/>. Acesso em 20 jun. 2022.

SALLES, Anna Flávia Dias. *Retratos em abismo: poses e posses do diário de Maura Lopes Cançado*. 2017. 106 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-AQFPC6/1/disserta__o_anna_fl_via_dias_salles.pdf. Acesso em: 03 dez. 2018.

SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *A Revolução Mexicana: Narrativas e debates*. Univesp TV: Fundação Padre Anchieta, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2014. Disponível em: <<http://eaulas.usp.br/portal/video.action?idItem=6662>> Acesso em: 11 fev. 2020.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 7. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2005.

TIBOL, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo*. México: Lumen, 2007.

TOSI, Marcela de Castro. Las soldaderas: Mulheres na Revolução Mexicana de 1910. *Revista Outras Fronteiras*, Cuiabá - MT, v. 3, n. 1, jan-jun, 2016, ISSN: 2318 – 5503, p. 142-156. Disponível em: <<http://ppghis.com/outrasfronteiras/index.php/outrasfronteiras/pages/view/links> > Acesso em: 09 set. 2020.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade. *Revista Labrys, études féministes/ Estudos Feministas*, [s. l.], v. 17, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys17/arte/luana.htm>. Acesso em: 02 set. 2020.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina*. 2013. 231p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280015>> Acesso em: 02 set. 2020.

VIANNA, Lucia Helena. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector. In: *Revista Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, edição eletrônica, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100005>. Acesso em: 05 set. 2017.

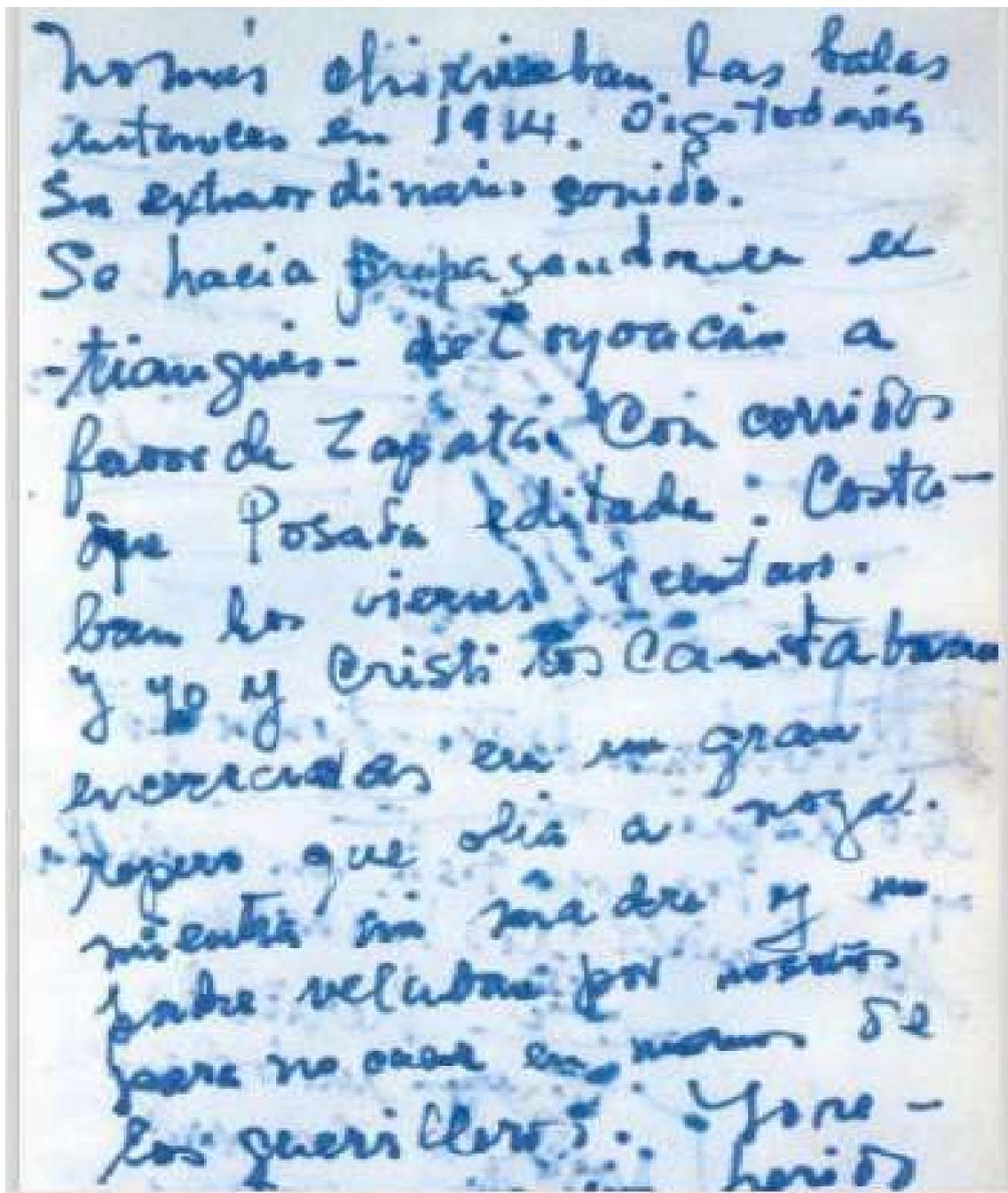
ZAMORA, Martha. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Compilação: Martha Zamora, Vera Ribeiro. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ZINN, Howard. Descobrimo John Reed, jornalista revolucionário que nasceu em 22 de outubro de 1887. *Carcará - semanário de arte e cultura; Esquerda diário*. 24 out. 2021. Disponível em:

<https://www.esquerdadiario.com.br/Descobrimdo-John-Reed-jornalista-revolucionario-que-nasceu-em-22-de-outubro-de-1887>. Acesso em 20 jun. 2022.

ANEXO A – Reproduções da edição *fac-símile* consultada

Figura 52: Sobre a acolhida aos zapatistas 2



Fonte: KAHLO, 2017, p. 175⁹⁵

⁹⁵ “em 1914 as balas já não sibilavam. Mas ainda posso ouvir aquele som extraordinário. Nas barracas de feira – *tianguis* – em Coyoacán vendiam canções populares que Posada editava e nas quais se fazia propaganda em favor de Zapata. Nas sextas-feiras custavam um centavo e eu e Cristi nos trancávamos para cantá-las em um guarda-roupa que cheirava a noqueira. Enquanto isso, minha mãe e meu pai nos vigiavam para que não caíssemos nas mãos dos guerrilheiros. Lembro-me de um carrancista ferido correndo para o seu fortim na margem do rio Coyoacán [...]” (KAHLO, 2017, p. 266).

Figura 53: Início da entrada “Esquema da minha vida”

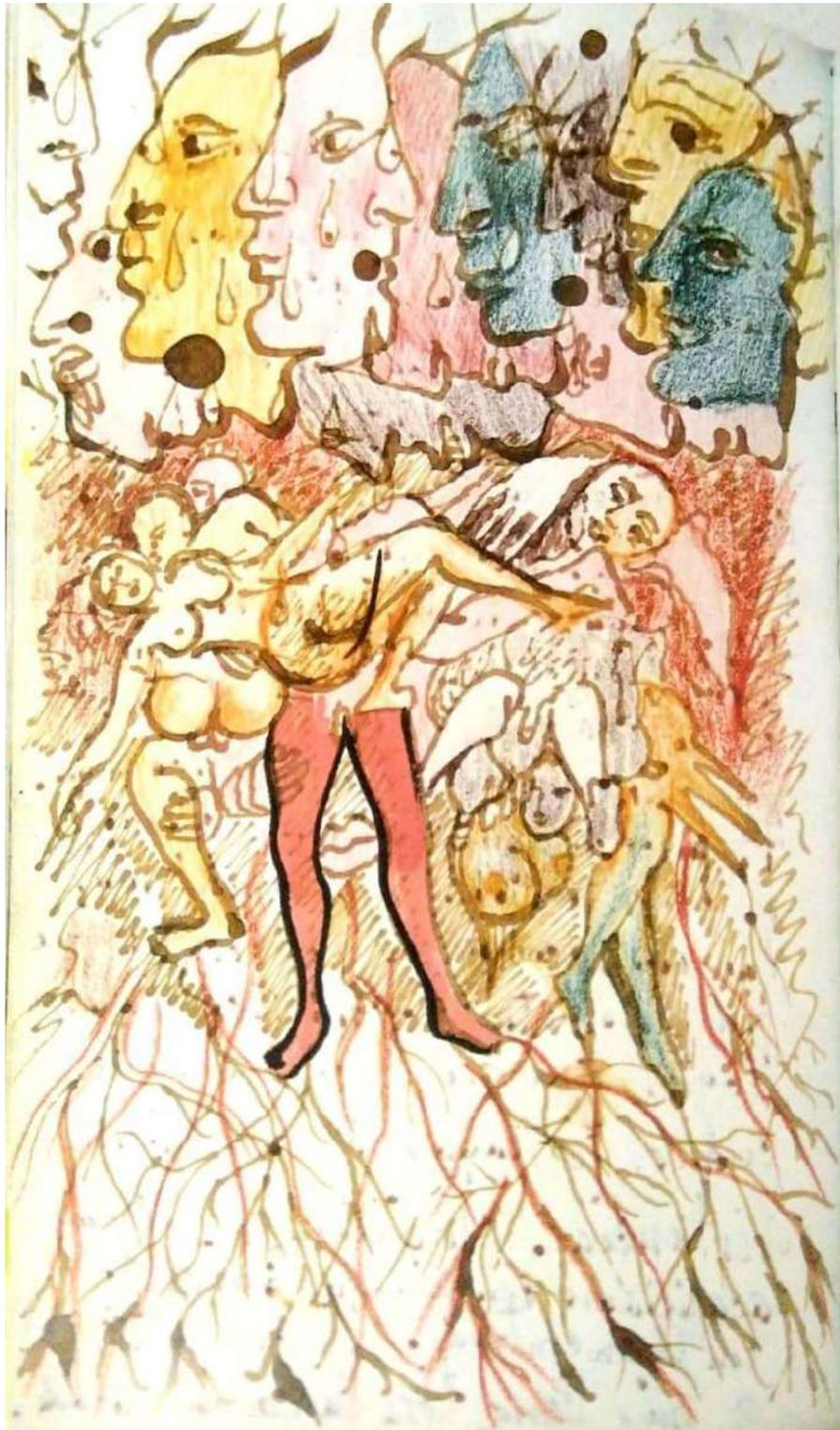
Esquema de mi vida.
 1910. - naci en el cuarto
 de la esquina entre Londres
 y Allende Coyoacán.
 A la una de la mañana
 me. Mis abuelos paternos
 húngaros - nacidos en Arat
 Hungría - ya casados
 fueron a vivir a Alemania
 donde nacieron varios de
 sus hijos entre ellos mi
 padre, en Baden Baden
 Alemania - Guillermo Kahlo
 y los. María - Henriqueta
 Paula y otros. El emigró
 a México en el siglo 19.
 Radicó aquí siempre toda
 su vida. Se casó con una
 muchacha mexicana, ma
 de de sus hermanitas

CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: KAHLO, 2017, p. 171⁹⁶

⁹⁶ “Esquema da minha vida. 1910 – Nasci no quarto de esquina da Londres com Allende, Coyoacán. À uma hora da manhã. Meus avós paternos eram húngaros – nascidos em Arat, Hungria – e depois de casados foram viver na Alemanha onde tiveram vários filhos entre eles meu pai, em Baden-Baden, Alemanha – Guillermo Kahlo, Maria, Henriqueta, Paula e outros. Ele emigrou para o México no século 19. Aqui ficou pelo resto de sua vida. Casou-se com uma jovem mexicana, mãe de minhas irmãs [Luisita e Margarita]” (KAHLO, 2017, p. 264).

Figura 54: Rostos em lágrimas



CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: KAHLO, 2017, p. 72

Figura 55: Exemplos de “empastelamento”



Fonte: KAHLO, 2017, p. 62-63

Figura 56: “Ser útil ao movimento revolucionário comunista” 2

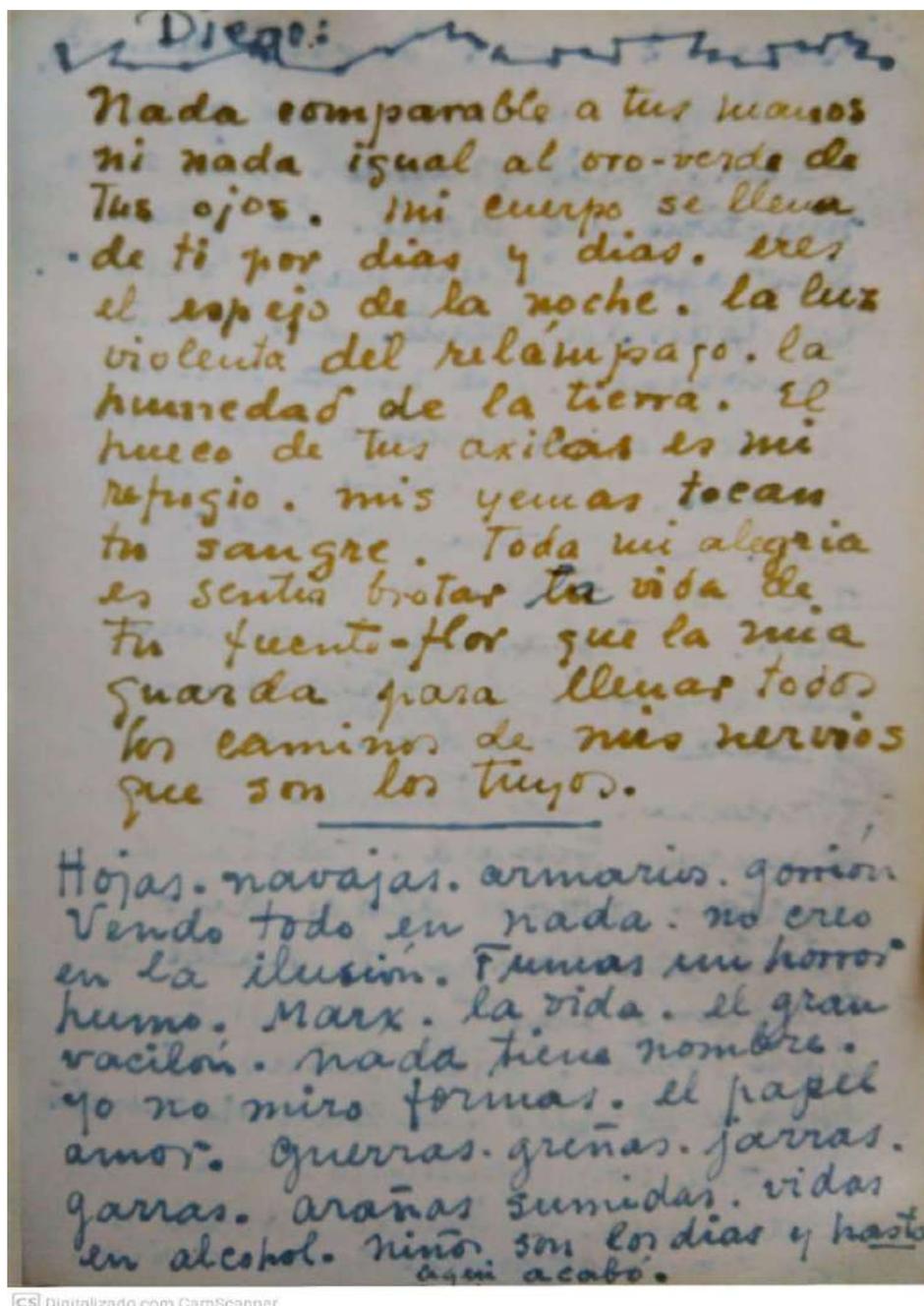
to revolucionario comu-
nista, pues hasta ahora
no he pintado, sino
la expresion honrada
de mi misma, pero
alejada absolutamente
de lo que mi pintura
pueda servir al partido.
Debo luchar con todas
mis fuerzas para que
lo poco de positivo que
mi salud me deja
hacer sea en direccion
a ayudar a la revo-
lucion. La unica
razon que me da para vivir.

CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: KAHLO, 2017, p. 115⁹⁷

⁹⁷ “[movimento] revolucionário comunista, pois até agora pintei somente a expressão honrada de mim mesma, mas completamente distante daquilo em que minha pintura poderia servir ao Partido. Devo lutar com todas as forças para que o pouco de positivo que a saúde me deixa fazer seja direcionado no sentido de ajudar a revolução. A única verdadeira razão de viver” (KAHLO, 2017, p. 237).

Figura 57: Carta a Diego II



Fonte: KAHLO, 2017, p. 35.⁹⁸

⁹⁸ “Diego: / Nada se compara às tuas mãos e nada é igual ao ouro-verde dos teus olhos. Meu corpo se enche de ti por dias e dias. és o espelho da noite. a luz violenta do relâmpago. a unidade da terra. O côncavo das tuas axilas é o meu refúgio. as pontas dos meus dedos tocam teu sangue. Toda minha alegria é sentir a vida brotar de tua fonte – flor que a minha guarda para encher todos os caminhos dos meus nervos que são *os teus*. / Folhas, navalhas, armários, pardal / Vendo tudo em nada. não creio na ilusão. Fumas um horror. fumaça. Marx. a vida. o grande engano. nada tem nome. não olho para formas. o papel / amor. guerras. cabelos emaranhados. / jarras. garras. aranhas submersas. vidas no álcool. Meninos são os dias e aqui termina” (KAHLO, 2017, p. 200).

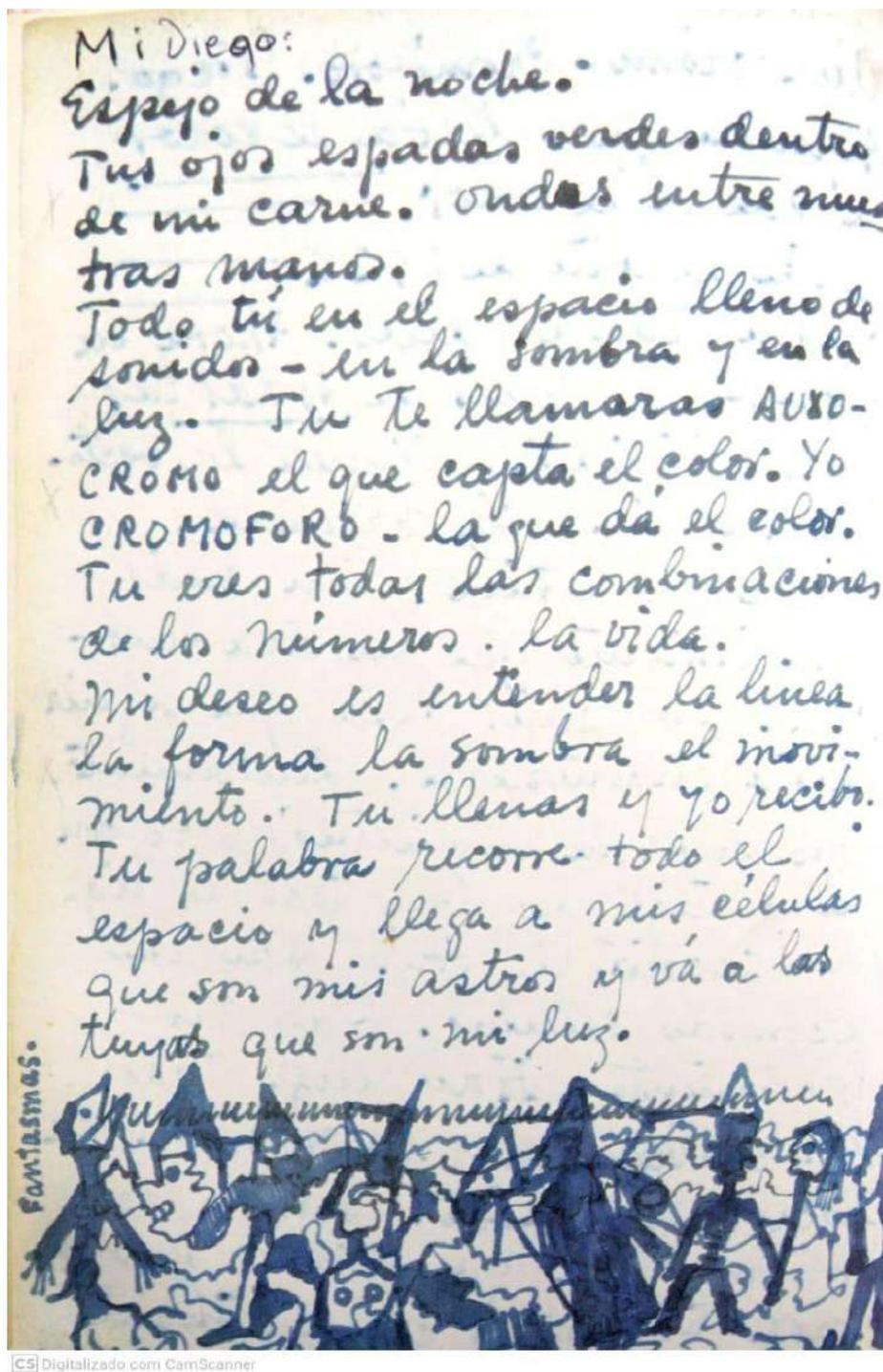
Figura 58: Carta a Diego III

Auxocromo - Cromóforo. Diego.
 Aquella que lleva el color.
 El que ve el color.
 Desde el año de 1922.
 Hasta todos los días. Ahora en
 1944. Después de todas las
 horas vividas. Siguen los vecto-
 res su dirección primera.
 Nada los detiene. Sin más
 conocimiento que la viva emo-
 ción. Sin más deseo que seguir
 hasta encontrarse. Lentamente.
 Con enorme inquietud pero con
 la certeza de que todo lo rige
 la "sección de oro". Hay un
 acomodo celular. Hay un
 movimiento. Hay luz. Todos
 los centros son los mismos. La
 locura no existe. Somos los
 mismos que ya fuimos y seremos.
 Sin contar con el estúpido
 destino.

Fonte: KAHLO, 2017, p. 37.⁹⁹

⁹⁹ "Auxocromo – Cromóforo. Diego. Aquella que lleva a cor. Ele o que vê a cor. Desde o ano de 1922. Todos os dias e sempre. Agora em 1944. Depois de todas as horas vividas. Os vetores vão na direção original. Nada os detém. Nenhum conhecimento exceto a viva emoção. Nenhum desejo, exceto o de andar até encontrar-se. Lentamente. Com enorme inquietude porém com a certeza de que tudo é regido pela 'seção áurea'. Existe uma acomodação de células. Existe um movimento. Existe luz. Todos os centros são os mesmos. A loucura não existe. Somos os mesmos que já fomos e seremos. Não cantando com o estúpido destino" (KAHLO, 2017, p. 201).

Figura 59: Carta a Diego IV



Fonte: KAHLO, 2017, p. 38.¹⁰⁰

¹⁰⁰ “Meu Diego: / Espelho da noite. Teus olhos verdes espadas dentro de minha carne. ondas entre nossas mãos. Tu inteiro no espaço cheio de sons – na sombra e na luz. Teu nome era AUXOCROMO o que capta a cor. O meu, CROMÓFORO, a que dá a cor. És todas as combinações dos números, a vida. Meu desejo é entender a linha a forma a sombra o movimento. Vertes e eu recebo. Tua palavra percorre todo o espaço e chega às minhas células que são meus astros e depois vai para as tuas que são a minha luz. / Fantasmas” (KAHLO, 2017, p. 201).

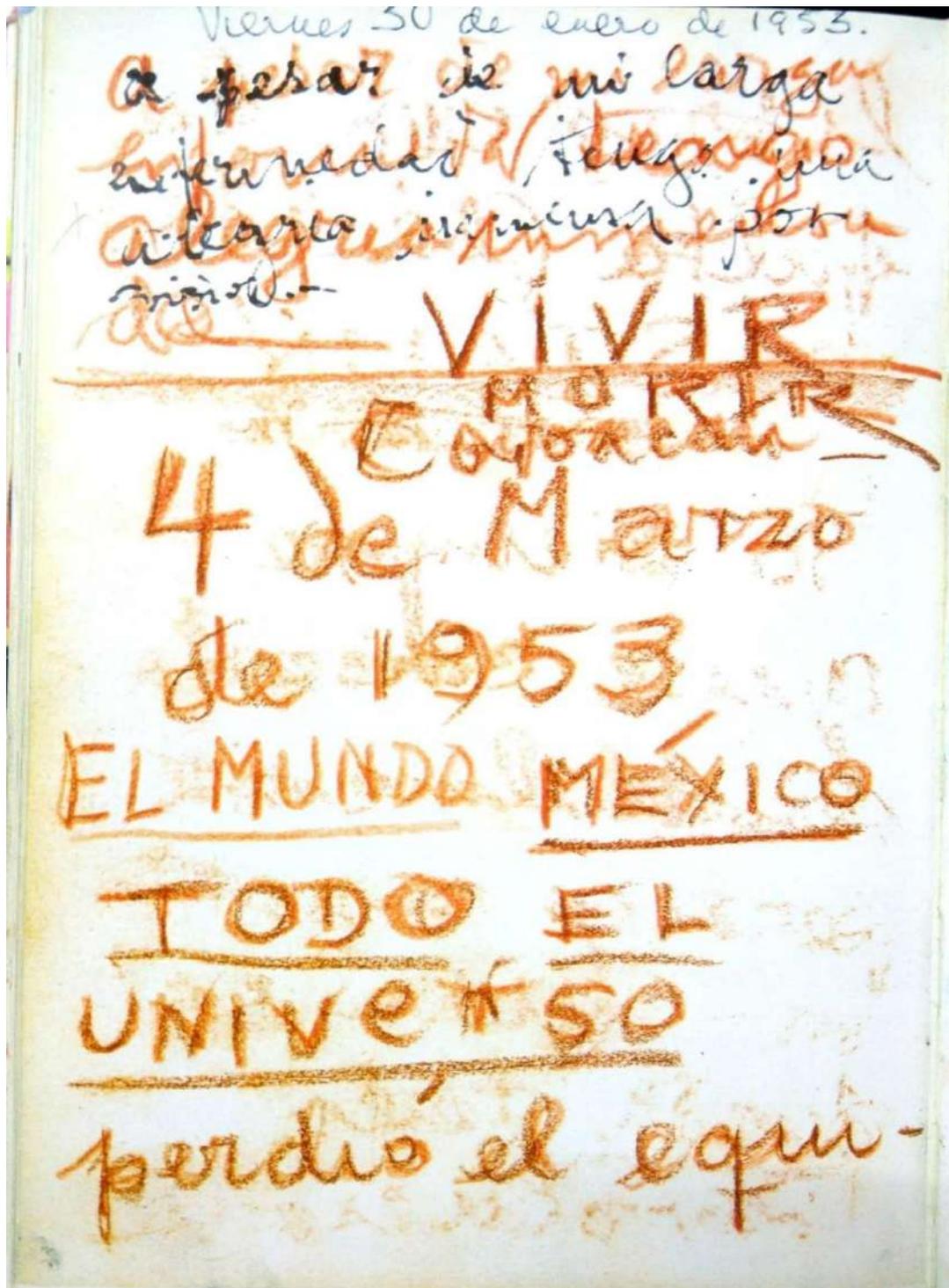
Figura 60: Anos emblemáticos II

1950-51.
 He estado enferma un
 año. Siete operaciones
 en la columna vertebral.
 El Doctor Farill me
 salvó. Me volvió a dar
 alegría de vivir. Toda-
 vía estoy en la silla
 de ruedas, y no sé si
 pronto volveré a andar.
 Tengo el corset de yeso
 que a pesar de ser una
lata pavorosa, me ayu-
 da a sentirme mejor de
 la espina. No tengo do-
 lores. Solamente me
 cansancio de la... língua
 da, y como es natural
 muchas veces desape-

Fonte: KAHLO, 2017, p. 113.¹⁰¹

¹⁰¹ “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 eu me sinta melhor da coluna. Não sinto dores. Apenas um... cansaço assustador, e, como é natural, muitas vezes desespero” (KAHLO, 2017, p. 237).

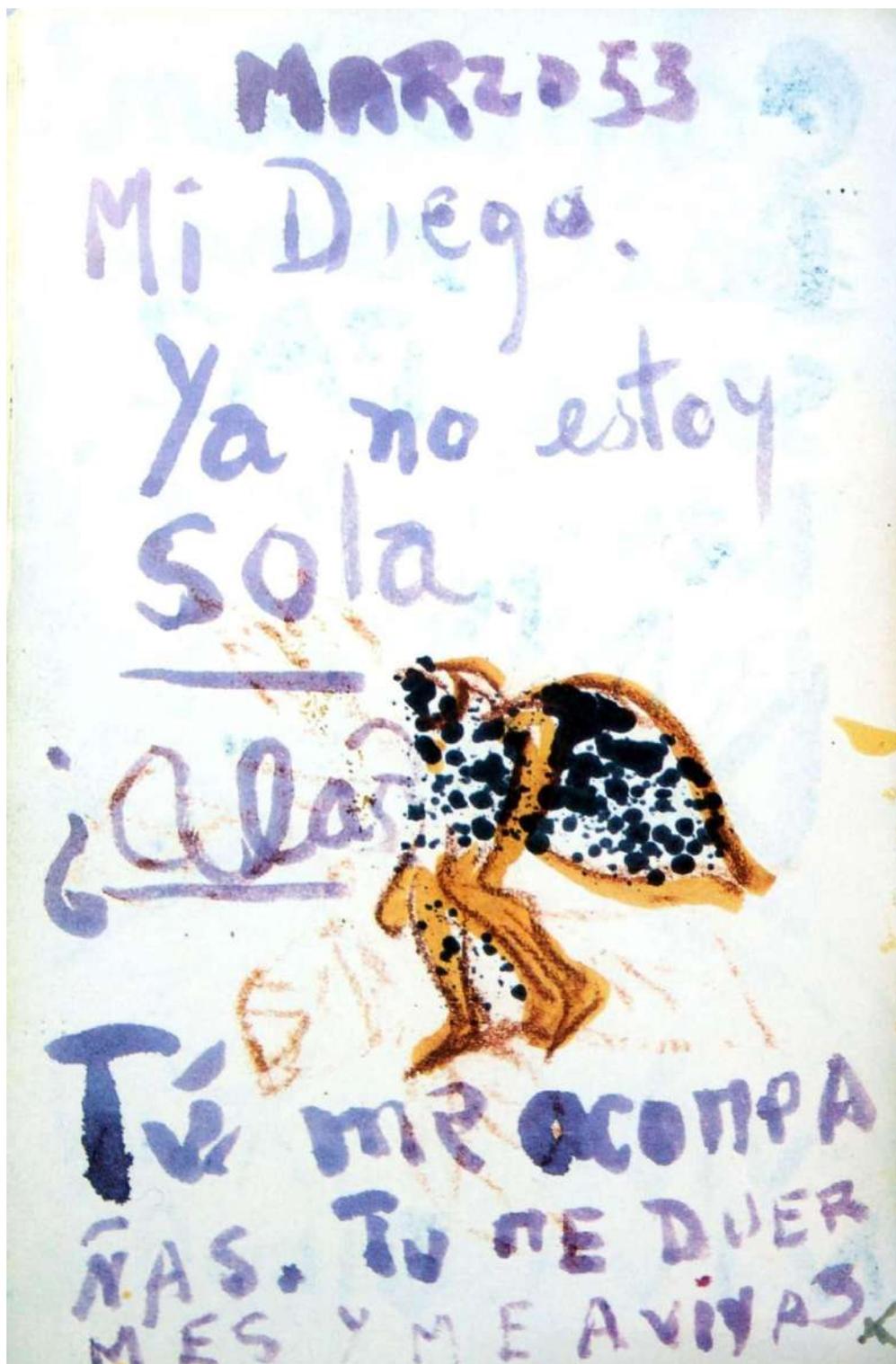
Figura 61: Datação completa



Fonte: KAHLO, 2017, p. 126.¹⁰²

¹⁰² “Sexta-feira 30 de janeiro de 1953. / Apesar da minha longa enfermidade, tenho uma imensa alegria de VIVER | MORRER / Coyoacán / 4 de Março de 1953 / O MUNDO / O MÉXICO / O UNIVERSO INTEIRO perdeu o equilíbrio [...]” (KAHLO, 2017, p. 242).

Figura 62: Outras datas I



Fonte: KAHLO, 2017, p. 130.¹⁰³

¹⁰³ “Março de 53. Meu Diego. Não estou mais só. *Asas?* Tu continuas meu companheiro. Tu me adormeces e me dás vida” (KAHLO, 2017, p. 245).

Figura 63: Outras datas II



Fonte: KAHLO, 2017, p. 139.¹⁰⁴

¹⁰⁴ “Sexta-feira 13 de março de 1953. Tu nos deixaste, Chabela Villaseñor. Mas tua voz (Vermelho) / tua eletricidade (Vermelho) / teu enorme talento (Vermelho) / tua poesia (Vermelho) / tua luz (Como o sangue) / teu mistério (que corre) / tua Olinka (quando matam um veado) / tu inteira – *permaneces* viva. ISABEL VILLASEÑOR (PINTORA / POETA / CANTORA / Seção ÁUREA) / SEMPRE VIVA!” (KAHLO, 2017, p. 249).

Figura 64: Outras datas III

1º Enero 1953
 1953, Inverno
 Bernice Kolko
 Me parece que
 es una gran artista.
Fotografía admirablemente
la paz
lidad (no es
comunista). Ciudad
norte-americana
Judia Húngara.
 Dice que está por
 la paz. PARO.....?

Fonte: KAHLO, 2017, p. 143.¹⁰⁵

¹⁰⁵ “1º de janeiro de 1953 xxx 1953, inverno. Bernice Kolko / me parece que é uma grande artista. Fotografia admiravelmente a realidade (não é comunista). Cidadã norte-americana – judia húngara. Diz que é a favor da paz, mas...?” (KAHLO, 2017, p. 251).

Figura 65: Outras datas IV

Agosto de 1953.

Seguridad de que me van a amputar la pierna derecha. Detalles sé pocos pero ^{las} opiniones son muy serias - Dr Luis Méndez - y el Dr Juan Farill.

Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación. Ojalá y pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda para ~~para~~ Diego. ~~para~~ ~~para~~ todo para Diego.

Fonte: KAHLO, 2017, p. 163.¹⁰⁶

¹⁰⁶ “Agosto de 1953 / Não há dúvida de que vão me amputar a perna direita. Detalhes sei poucos mas as opiniões são muito sérias. Dr. Luis Méndez e o Dr. Juan Farill. | Estou preocupada, muito, mas ao mesmo tempo sinto que será uma libertação. Tomara que podendo caminhar eu possa dar a Diego toda a energia que me resta. tudo para Diego.” (KAHLO, 2017, p. 260)

Figura 66: Outras datas V

11 de Febrero de 1954.
 Me amputaron la pierna
 hace 6 meses.
 Se me han torturado
 siglos de torturas y
 en momentos casi perdí
 la razón. Sigo sintiendo
 ganas de suicidarme.
 Diego es el que me detiene
 por mi vanidad, de
 vez que le puedo hacer
 falta. El mundo ha
 dicho y yo le creo. Pero
 nunca en la vida he suf-
 rido más.
 Esperaré un tiempo.

Fonte: KAHLO, 2017, p. 164.¹⁰⁷

¹⁰⁷ “11 de fevereiro de 1954. / Há seis meses amputaram-me a perna / Torturaram-me durante séculos e em alguns momentos quase enlouqueci. Continuo a sentir vontade de me suicidar. Diego é que me impede, despertando em mim a vaidade de pensar que posso fazer falta. Ele disse, e eu creio nele. Mas nunca sofri tanto na vida. Esperarei algum tempo” (KAHLO, 2017, p. 261).

Figura 67: Outras datas VI

Ayer siete de Mayo de
 1953. al caerme en
 las baldosas de piedra
 se me entrosó en una
 nalga (nalga de perro)
 una aguja. Me trajeron
 inmediatamente al Hospital
 en una ambulancia -
 sufriendo enormes dolores
 y gritando en la distan-
 cia de casa al Hospital
 Inglés - me tomaron
 una radiografía - varias
 localizaron la aguja y
 me la van a sacar pronto
 de estos días con imán.
 Gracias a mi Dios
 amor de toda mi vida
 Gracias a los Doctores

Fonte: KAHLO, 2017, p. 177.¹⁰⁸

¹⁰⁸ “Ontem sete de maio de 1953 caí no piso de pedras e uma agulha entrou em minha nádega (magra como de cão). Imediatamente uma ambulância me trouxe para o hospital. Sofrendo dores enormes e gritando no percurso entre minha casa e o Hospital Inglês – fizeram-me uma radiografia – várias, localizaram a agulha e nos próximos dias vão retirá-la com um ímã. Obrigada Diego / amor de toda a minha vida / Obrigada aos médicos” (KAHLO, 2017, p. 267).

Figura 68: Rostos I



Fonte: KAHLO, 2017, p. 66.

Figura 69: Rostos II



Fonte: KAHLO, 2017, p. 67.¹⁰⁹

¹⁰⁹ “DESEJO / Ela deu à luz a si mesma / ICELTI / aquele que me escreveu o mais maravilhoso poema de toda a sua vida / Eu dar...ia / mar / Fazer / beijar / Amo a Diego e a mais ninguém” (KAHLO, 2017, p. 214).

Figura 70: Figuras folclóricas



Fonte: KAHLO, 2017, p. 56-57.

Figura 71: Elementos que se repetem II



Fonte: KAHLO, 2017, p. 74.¹¹⁰

¹¹⁰ “‘Naturaleza’ bem mortal!” (KAHLO, 2017, p. 218).

Figura 72: O amor clássico



Fonte: KAHLO, 2017, p. 85.¹¹¹

¹¹¹ "gente? Saias? / O amor 'clássico'. (sem flechas) somente com espermatozóides" (KAHLO, 2017, p. 223).

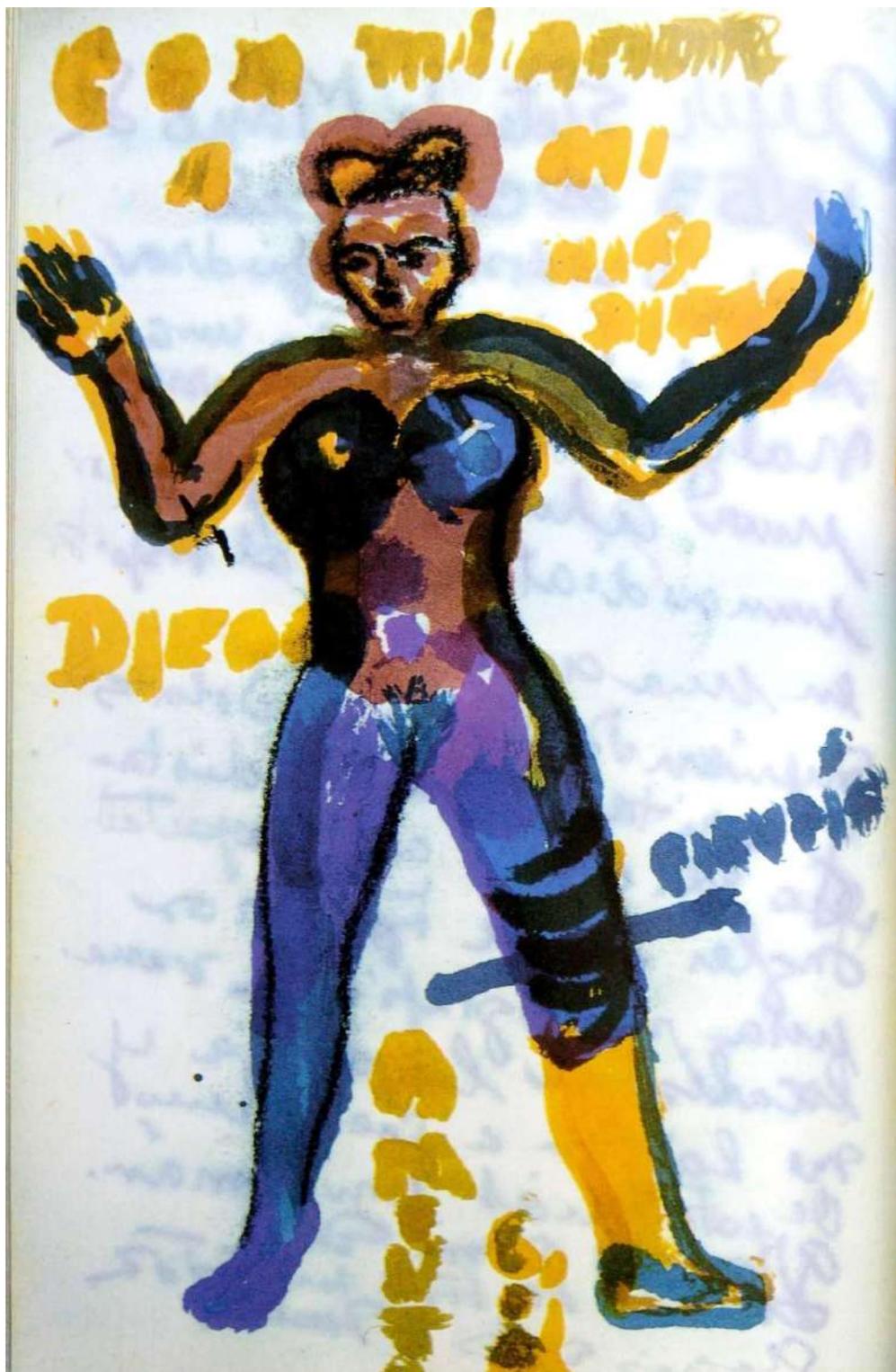
Figura 73: Flor e fruto



Fonte: KAHLO, 2017, p. 86.¹¹²

¹¹² “Centro e um. *Flor e fruto*” (KAHLO, 2017, p. 224).

Figura 74: Sofrimento físico e psíquico I



Fonte: KAHLO, 2017, p. 178.¹¹³

¹¹³ “com meu amor / para o meu / menino / Diego / Diego” (KAHLO, 2017, p. 267).

Figura 75: Fogo



Fonte: KAHLO, 2017, p. 136.

ANEXO B – Pinturas de Frida Kahlo e Diego Rivera

Figura 76: *El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949)



Fonte: <https://www.fridakahlo.org/the-love-embrace-of-the-universe.jsp#prettyPhoto>. Acesso em 10 jun. 2022.

Figura 77: *Autorretrato com cabelos cortados* (1940), por Frida Kahlo



Fonte: <https://fridakahlo.site/pt/auto-retrato-com-cabelo-curto-1940-frida-kahlo/>. Acesso em 10 jun. 2022.