

Revista de Literatura,  
História e Memória



Dossiê: Confluências e relações da  
Literatura com as outras Artes

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE/CASCADEL - P. 56-69

## UMA CONFIGURAÇÃO TRÁGICA E DUPLA NA OBRA ESCRITA E PICTÓRICA DE FRIDA KAHLO

### Una Configuración Trágica y Doble en la Obra Escrita y Pictórica de Frida Kahlo

Paulo Cesar Fachin<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho procura fazer uma reflexão sobre parte da produção escrita e pictórica deixada pela artista mexicana Frida Kahlo. Aos 18 anos, a pintora sofre um acidente que marca o restante de sua vida, o convívio com a dor física e muitas cirurgias. Frida Kahlo constrói seu diário por meio de imagens e palavras, trazendo em toda a obra traços que divulgam seus amores, dor, intimidade e aspectos da cultura mexicana e indígena. O diário é um documento que corresponde aos últimos dez anos de uma vida agitada por amores e dores afetivas e físicas, pois, por meio dele e da obra pictórica, é possível perceber que Frida pintava o que ela vivia, pintava a própria realidade. Considerando-se a extensão da obra da autora mexicana, propõe-se um recorte de textos da biografia, da correspondência, do diário e das pinturas que estabelecem relação com dados autobiográficos, com o duplo e propiciam estudos de gênero no contexto latino-americano, atestando sua filiação às civilizações indígenas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Frida Kahlo; Autorretrato; Diário; Correspondência; Alteridade.

**RESUMEN:** Este trabajo busca hacer una reflexión sobre parte de la producción escrita y pictórica dejada por la artista mexicana Frida Kahlo. A los 18 años, la pintora sufre un accidente que marca el resto de su vida, el convivio con el dolor físico y muchas cirugías. Frida Kahlo construye su diario por medio de imágenes y palabras, trayendo en toda la obra trazos que divulgan sus amores, dolor, intimidad y aspectos de la cultura mexicana e indígena. El diario es un documento que corresponde a los últimos diez años de su vida agitada por amores y dolores afectivos y físicos, pues, por medio de él y de su obra pictórica, es posible percibir que Frida pintaba lo que ella vivía, pintaba la propia realidad. Al considerar la extensión de la obra de autora mexicana, se propone un recorte de textos de la biografía, de la correspondencia, del diario y de las pinturas que establecen relaciones con datos autobiográficos, con el doble y posibiliten estudios de género en el contexto latinoamericano, atestando su filiación a las civilizaciones indígenas.

**PALABRAS CLAVE:** Frida Kahlo; Autorretrato; Diario; Correspondencia; Alteridad.

## 1 INTRODUÇÃO

A representação de Frida Kahlo ultrapassa o seu diário, construída no imaginário social por meio do tempo, revela a consciência de uma mulher que transgrediu os padrões de sua época, politicamente engajada e revolucionária, livre e dividida entre duas grandes paixões: sua arte e Diego Rivera, paixões registradas no diário autobiográfico e em toda a obra pictórica.

Neste sentido, pretende-se refletir em que medida as imagens que emanam da escrita

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Professor do curso de graduação em Letras do Centro Universitário Assis Gurgacz – FAG, Cascavel-PR.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

presentes no diário, nos fragmentos da biografia e das pinturas de Frida Kahlo problematizam questões de sexualidade e gênero, remetendo a um eu multiplicado e fraturado, na perspectiva das reflexões pós-modernas. Em que medida imagens da escrita e imagens da pintura reafirmam ou desconstruem identidades? Pois, a identidade da artista mexicana foi marcada pela tragicidade, pelo amor e desejos, jamais, realizados.

## 2 DOR, ARTE E AMORES NA OBRA DE FRIDA KAHLO

A história de Frida Kahlo começa e termina no mesmo lugar e, parte desta história, mais especificamente, os últimos dez anos, estão registrados em seu diário. Obra cujo título *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*<sup>2</sup> com a introdução escrita por Carlos Fuentes, com *ensayos*<sup>3</sup> y *comentarios*<sup>4</sup> de Sarah M. Lowe foi publicado pela Editora *La Vaca Independiente*, na Cidade do México, em 1995, com praticamente trezentas páginas trazendo informações sobre a dor e os amores de uma mulher que se tornou ícone para o seu tempo e estudada por muitos até nossos dias.

No Diário (1995), ademais de escrever sobre dor, amor e arte, Frida Kahlo busca fazer uma reflexão acerca do que ela entendia por revolução, contemplando-a como realidade material e metáfora ideal ao mesmo tempo. Nessa parte das confissões, a pintora mexicana coloca que para ela, a revolução tem início quando começa deslocando um sistema de crenças, explicando o próprio isolamento existencial e a solidão e críticas.

Reflexões sobre a revolução mexicana e o nascimento do México moderno, cultura indígena, amor, dor e arte também podem ser percebidas por meio da correspondência, principalmente, pelas cartas escritas por Frida e deixadas como herança para o México e para o mundo.

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

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

---

<sup>2</sup> O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo. (Tradução nossa).

<sup>3</sup> Ensaios. (Tradução nossa).

<sup>4</sup> Comentários. (Tradução nossa).

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Terça-feira, 13 de outubro de 1925.

Alex *de mi vida*, você mais do que ninguém sabe quanto eu fico muito triste neste hospital imundo, já que pode imaginar e os meninos devem ter te contado sobre este lugar. Todo mundo me diz que eu não devia ficar tão desesperada, mas eles não sabem o que significam três meses na cama, que é do que eu preciso, por ser uma *callejera*<sup>5</sup>. Mas o que se pode fazer, pelo menos *la pelona*<sup>6</sup> não me levou embora. Certo? Imagine como fiquei angustiada sem saber como você estava, naquele dia e no dia seguinte. Depois que me operaram, [Ángel] Salas e Olmedo [Augustín Olmedo, amigo que em 1928 foi tema de um retrato de Frida] chegaram, e que prazer foi vê-los! Especialmente Olmedo você não faz ideia, eu perguntei a eles sobre você e eles me disseram que o que tinha acontecido a você era doloroso, mas não era grave e você não sabe quanto chorei por você, meu Alex, e ao mesmo tempo chorei pelas minhas dores, já que vou dizer uma coisa, durante os tratamentos minhas mãos ficam feito papel e suei de dor por causa do ferimento [...] o ferro me atravessou completamente o quadril, por uma coisinha de nada dessas vou ficar um caco pro resto de minha vida ou morrer, mas isso tudo é passado, uma ferida já fechou e o dr. me diz que logo a outra vai fechar também, já devem ter contado a você o que aconteceu comigo e qual é o meu problema, certo? [...] Vou espera você contando as horas, quando quer que seja, aqui ou em casa, vendo você os meses em cima da cama vão passar muito mais rápido. Ouça, Alex, se você ainda não puder vir, me escreva, você não sabe quanto a sua carta me ajudou a me sentir melhor, desde que a recebi, eu já a li, acho, duas vezes por dia e sempre sinto como se fosse a primeira vez. Tenho muitas coisas pra te dizer, mas não posso escrever porque ainda estou muito fraca minha cabeça e meus olhos doem muito quando eu leio ou escrevo, mas logo vou contar tudo a você. Mudando de assunto eu estou morrendo de fome, que saco [...] e não posso comer nada a não ser as coisas repulsivas de que eu já te falei antes, quando você vier me traga bolo de chocolate, balas e um *balero*<sup>7</sup>, como aquele que perdemos no outro dia. Fique bom logo. Eu ficarei mais quinze dias neste hospital. Me diga que a sua mãezinha e Alice [irmã caçula de Alejandro, Alicia] estão bem. Sua *cuate*<sup>8</sup> que ficou magrinha feito uma agulha [Aqui Frida desenhou a si mesma como uma boneca palito.] Friducha. (Fiquei muito triste de perder a sombrinha.) [Aqui ela desenhou um rosto chorando.] A vida começa amanhã! [...] – EU TE ADORO – (HERRERA, 2011, p. 71-73).

Somente uma linguagem da mesma natureza poderia revelar e trazer à tona questões sentidas, vividas e ditadas pela alma de um indivíduo, uma forma de linguagem que fosse capaz de alcançar uma verdade imediata e original, pois, segundo Foucault (2012), a carta tem a finalidade de manifestar e trazer informações sobre quem a escreve e sobre os outros, pois faz o escritor se tornar presente para aquele a quem se destina, ou seja, escrever é se mostrar, deixar com que os outros vejam quem está escrevendo, fazer com que o rosto do escritor apareça junto

<sup>5</sup> Pessoa da rua, rueira. (Tradução da autora).

<sup>6</sup> Neste caso, Frida se referia à morte.

<sup>7</sup> Baleiro.

<sup>8</sup> Querida.

ao outro. É um abrir-se aos olhos dos outros.

Durante o período de recuperação após o acidente sofrido em 1925, evento que quase custou a sua vida e a fez passar por dezenas de cirurgias, Frida manifesta o sentimento de horror que mantinha sobre o hospital e estada nele, e descrevia parte de seu desespero nas cartas para o namorado, Alejandro.

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

A correspondência (cartas, bilhetes, rabiscos, anotações) reflete a memória de Frida Kahlo e, sobre esta questão, Le Goff (2013) nos explica que a memória, como propriedade para conservar determinadas informações, remete-nos a um grupo de funções psíquicas e, que por meio delas, os indivíduos podem atualizar dados, impressões e informações relacionadas ao passado, ou que os homens representam como passadas.

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

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

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

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

A consciência histórica acreditava-se supra-individual, objetiva e desprezava o testemunho individual como a memória coletiva: ela acreditava na existência de um passado (cronológico) que poderia ser integralmente traduzido. Já a memória funciona de modo diverso: para ela existem *traços/imagens* do passado que povoam o nosso presente. O trabalho da memória parte do pressuposto de que o embate com o passado é guiado pela nossa situação presente. Se existe algo como uma política da memória ela só pode se dar no plural: a memória coletiva é o resultado sempre cambiante de diversas “visões” individuais do ocorrido. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 212).

Considerando as reflexões de Seligmann-Silva (2005) é possível compreender que a memória individual é resultado de elementos do coletivo. Podemos citar, como exemplo, os autorretratos, pois encerram questões pessoais, individuais, mas que trazem consigo algo de híbrido, características cristalizadas na memória coletiva.

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



Fonte: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/kahlo-the-two-fridas-las-dos-fridas>.

A obra pictórica de Frida se entrelaça com a escrita do diário despertando diferentes formas de escritas do eu, de uma narração da intimidade que ressignifica o biográfico e, ao produzir *Las dos Fridas*<sup>9</sup> (1939), por exemplo, Frida Kahlo nos mostra sua personalidade dupla,

<sup>9</sup> As duas Fridas – 1939. (Tradução nossa).

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

protegendo-se e se confortando (uma Frida sustentando e cuidando da outra), lutando contra a dor emocional e contra o abandono, assim como a batalha buscando minimizar a dor física que a acompanhou desde o acidente sofrido aos 18 anos até a morte. Representando, talvez, vida e morte, uma Frida que vive e a outra que não tem mais vida, abandonada e desprezada por Diego Rivera.

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

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

Em *Las dos Fridas* (1939), ambas as mulheres ocupam o mesmo espaço central na obra, enquanto não há margem e não há centro, há um só lugar e este se destaca, este lugar de fala e de produção de arte e de cultura é único e valorizado, não se sobrepondo a outros, tampouco aparece na condição de subalterno. De acordo com Patricia Mayayo (2008), a obra *Las dos Fridas*,

Simboliza el apoyo que ella se ofrece: Frida se consuela, se cuida y se fortalece. [...] Las interpretaciones propuestas por la crítica, lejos de resultar incompatibles entre sí, parecen completarse unas a otras, y confirmar que *Las dos Fridas* constituye uno de los cuadros más complejos de la artista mexicana, verdadero *puzzle* de significados que se van entrecruzando. Lo mismo cabría decir de sus fuentes iconográficas: en la producción de una artista como Kahlo, que juega constantemente con la hibridación de

referencias [...] es muy posible que las alusiones a los retratos femeninos del México colonial, a las vistas toledanas de *El Greco*, a la imaginería católica del *Sagrado Corazón de Jesús* o a *Las dos hermanas de Chassériau* se entremezclen y se superpongan, y configuren así una obra mestiza, no sólo porque la mezcla racial sea uno de los ejes temáticos del cuadro, sino también porque la actitud misma que éste mantiene con respecto al pasado, a la tradición visual, se revela impura, bastarda.<sup>10</sup> (MAYAYO, 2008, p. 128).

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



Fonte: <https://quersabermeublog.blogspot.com.br/2011/10/auto-retrato-com-cabelo-cortado-ou.html>.

Em 1940, Frida produz mais uma de suas obras: *Autorretrato con pelo cortado*<sup>11</sup>, repetindo o evento de 1934, em que cortou os cabelos como uma forma de protesto ou vingança, por conta o relacionamento da irmã Cristina com Diego Rivera.

<sup>10</sup> Simboliza o apoio que ela oferece para si: Frida se consola, cuida-se e se fortalece. [...] As interpretações propostas pela crítica, longe de resultarem incompatíveis entre si, parecem se completar umas às outras, e confirmar que *As Duas Fridas* constitui um dos quadros mais complexos da artista mexicana, um verdadeiro quebra-cabeça de significados que vão se entrecruzando. O mesmo caberia dizer de suas fontes iconográficas: na produção de uma artista como Kahlo, que brinca constantemente com a hibridização de referências [...] é muito possível que as alusões aos retratos do México colonial, às vistas toledanas de *El Greco*, às imagens católicas do *Coração Sagrado de Jesus* ou a *As Duas Irmãs de Chassériau* se entremisturem ou se sobreponham, e configurem assim uma obra mestiça, não somente porque a mistura racial seja um dos eixos temáticos do quadro, senão também porque a mesma atitude que este mantém com respeito ao passado, à tradição visual, revela-se impura, bastarda. (Tradução nossa).

<sup>11</sup> *Autorretrato con cabelo cortado*. (Tradução nossa).

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

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

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

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

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

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

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



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/328340629069954654/?lp=true>.

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

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

Por conseguinte, Sontag (2004) acrescenta:

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

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

Por outra parte, resulta falso afirmar que Kahlo renuncia en el cuadro a todos los “atributos de la feminidad”; su imagen se presenta, más bien, como una extraña mezcla de elementos masculinos y femeninos, ya que el traje de hombre se combina con unos pendientes y unos zapatos de mujer. [...] Así, más que “ocupar el lugar del hombre” lo que hace Kahlo es situarse en una categoría enigmática a caballo entre masculinidad y feminidad. [...] Que Kahlo sentía interés por la androginia como una forma de desestabilizar las fronteras sexuales convencionales queda claro en si atendemos a varios aspectos de su biografía y de su obra.<sup>12</sup> (MAYAYO, 2008, p. 232-233).

Levando em conta a bissexualidade da artista, assunto não discutido na maior parte das biografias e a questão de que Frida pode ter tido sua primeira experiência homossexual aos treze anos, ainda segundo Mayayo (2008, p. 234), “*no es aventurado suponer que el travestismo y la androginia se hallaban ligados para Frida, en parte, a la transgresión sexual y, en general, al cuestionamiento de las nociones tradicionales acerca de la feminidad.*”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> De outro lado, resulta falso afirmar que Kahlo renuncia, no quadro, a todos os “atributos da feminidade”; sua imagem se apresenta, bem mais como uma estranha mistura de elementos masculinos e femininos, já que o traje de homem combina com uns brincos e uns sapatos de mulher. [...] Assim, mais que “ocupar o lugar de homem”, o que Kahlo faz é se situar em uma categoria enigmática que está sobre ou entre a masculinidade e a feminidade. Que Kahlo sentia interesse pela androgenia como uma forma de desestabilizar as convencionais fronteiras sexuais, fica claro se prestarmos atenção a vários aspectos de sua biografia e de sua obra. (Tradução nossa).

<sup>13</sup> Não é aventurado supor que o travestismo e a androgenia se encontram enlaçados para Frida, em parte, à <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Abrir mão dos cabelos longos e passar a ter a aparência mais masculina que feminina, conforme a obra produzida em 1940 foi a fuga da artista tentando dizer que, naquele momento, nascia uma nova Frida, porém a separação a destruía por dentro, assim como o corpo e a saúde da pintora que não se recuperavam, o coração estava destruído. Por conta da dor insuportável, Kahlo produz uma série de quadros.

Rota por una separación inevitable pero que en el fondo no soportaba, fragilizada, Frida estaba demasiado mal para que su salud no recibiese un golpe. La espalda le dolía tanto que se apuntó la posibilidad de inmovilizar la columna vertebral por medio de un aparato que pesaba veinte kilos. A pesar de todo, Frida pintaba con ahínco. El invierno 1939-1940 es testimonio de un periodo fructífero. Luchando para exorcizar, de algún modo, las heridas sentimentales así como las físicas, los cuadros iban sucediendo: *Las dos Fridas*, *Autorretrato con mono y listón sobre el cuello*, *Autorretrato con el pelo cortado*, *Autorretrato con collar de espinas y colibrí...*<sup>14</sup> (JAMÍS, 1985, p. 244).

A saúde de Frida piorava com o passar dos anos e, após um colete de gesso, seguido de outro de couro, em 1944, pela primeira vez, os médicos lhe colocaram um de aço. A artista se vê, imagina-se e se descreve.

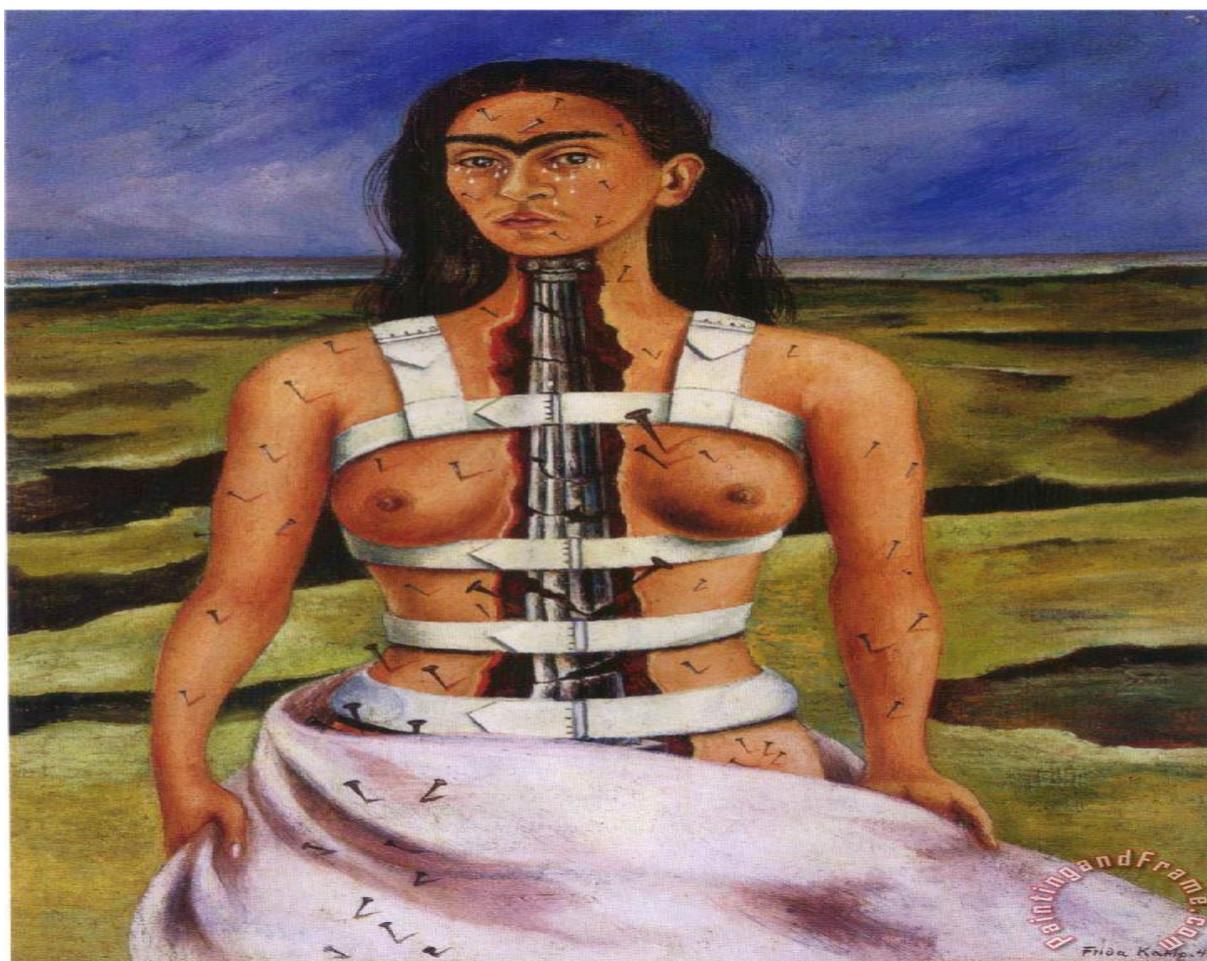
O trabalho de qualquer artista, a exemplo de Frida, é imaginar. A partir do que o pintor sente, da imaginação e da materialização dos sentimentos, ele produz a sua obra. Acerca desta ideia, Ostrower (2002) assevera que,

Imaginar o imaginar, imaginar as formas específicas em que se imagina. Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica. As ordenações, físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material. Não é possível traduzir nem parafrasear o processo imaginativo. [...] O pintor, por exemplo, não imagina em termos de palavras ou de pensamentos. [...] Ele pode partir de ideias a respeito de pintura ou de outras coisas, ou pode partir de emoções, das quais nem sempre tem conhecimento consciente. [...] A imaginação do pintor consiste em ordenar, ou preordenar – mentalmente – certas possibilidades visuais, de concordâncias ou de dissonâncias entre cores, de sequências ou contrastes entre linhas, formas, cores, volumes, de espaços visuais com ritmos e proporções. Serão essas as propostas da materialidade específica com que o pintor lida, as propostas de sua linguagem. (OSTROWER, 2002, p. 35).

---

transgressão sexual e, em geral, ao questionamento das noções tradicionais acerca da feminidade. (Tradução nossa).

<sup>14</sup> Machucada pela inevitável separação, mas que no fundo não suportava, fragilizada, Frida estava demasiado mal para que sua saúde não recebesse um golpe. Suas costas doíam tanto que estava a ponto de imobilizar a coluna vertebral por meio de um aparelho que pesava vinte quilos. Apesar de tudo, Frida pintava com ahínco. O inverno 1939-1940 é testemunha de um período frutífero. Lutando para exorcizar, de alguma forma, as feridas sentimentais assim como as físicas, os quadros se sucediam: *Las dos Fridas*, *Autorretrato con mono y listón sobre el cuello*, *Autorretrato con el pelo cortado*, *Autorretrato con collar de espinas y colibrí...* (Tradução nossa).



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/the-broken-column/EgGMbMFBQrAe3Q?hl=pt-BR>.

Frida utiliza obra e memória para construir sua identidade ligada à crença e à cultura do povo mexicano.

As correias do colete parecem ser a única coisa que seguram o corpo fendido da artista e que o mantém direito. Uma coluna jônica, rachada em vários sítios, toma o lugar de sua coluna vertebral fraturada. A fenda abismal na sua carne é retomada nos sulcos que marcam a paisagem gretada e erma que se vê atrás, que assim se torna num símbolo de sua dor e solidão. Porém, os pregos espetados na cara e no corpo, lembrando imagens do martírio de S. Sebastião, atravessado por setas, são símbolos de sua dor ainda mais poderosos. Outra referência à iconografia cristã surge no pano branco à volta de suas ancas, fazendo lembrar o lençol enrolado à volta de Cristo. (KETTENMANN, 2015, p. 67).

Frida Kahlo, na condição de mártir, é uma questão que podemos identificar em vários de seus autorretratos e parte da obra traz a ênfase no sofrimento, com uma mescla de integridade e invenção e reinvenção de si, com uma tensão que não se pode suportar, um sentimento de

paralisia e uma dose de angústia intensificada em *La columna rota*<sup>15</sup> (1944), usando a sexualidade e o tecido branco, deixando a mensagem do sofrimento espiritual.

Por meio de sentimentos e emoções, a pintora mexicana compreendia e tinha consciência de que estava presa por um colete de aço que ela usava depois de uma cirurgia, deixando-a praticamente inválida. Nesta pintura, Frida, mais uma vez, coloca sofrimento e dor em evidência, questões que perpassam sua obra escrita e pictórica.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A biografia, o diário, a correspondência e a pintura de Frida Kahlo estão sobrepostas como camadas a fluir o sentido angustiante do humano. O conjunto da obra nos instiga aos estudos comparados entre escritas de si e imagens pictográficas.

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

Por estas razões, Frida dirige a beleza em torno de si, desencaixando os parâmetros estabelecidos e fazendo surgir um efeito provocativo carregado de sinceridade que reflete à própria realidade. Por meio da pintura, reinventa-se uma e outra vez, aparecendo aí uma constituição de um outro eu.

### REFERÊNCIAS

ALVES, Maria da Penha Casado. **Frida Kahlo entre palavras e imagens**: a escrita diarista e o acabamento estético. Revista Linha D'Água. v. 25, n. 2, São Paulo, 2012, p. 169-184.

BATISTA, Edilene Ribeiro. **Entre as palavras e a linguagem plástica**: O Diário, de Frida Kahlo. Revista Fórum Identidades. Ano, 9, v. 18, mai. – ago. 2015.

---

<sup>15</sup> A coluna quebrada. (Tradução nossa).

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rllm>

FABRIS, Annateresa. **Identidades visuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: \_\_\_\_\_. O que é um autor. Lisboa: Vega Passagens, 2012.

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

JAMÍS, Rauda. **Frida Kahlo**. Trad. Joan Vinyoli e Michèle Pendanx. Barcelona: CIRCE Ediciones, S.A., 1985.

KAHLO, Frida. **El Diario de Frida Kahlo**: un íntimo autorretrato. Ciudad de México: La Vaca Independiente, 1995.

KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo**: dor e paixão. Köln, Alemanha: Taschen, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

LEJEUNE, Phillipe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

NOEHLES, Laura Rodrigues. **A interdependência dos opostos na arte de Frida Kahlo**. Revista de História e Estudos Culturais. Ano IX, v. 9, n. 1, jan./fev./mar./abr. de 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 16. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Ana Maria Alves de. **Frida Kahlo**: Imagens Auto(biográficas). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, sob orientação da Professora Doutora Tania Regina Oliveira Ramos, 2011.