

PINTURAS DE SI: A ARTE NARRATIVA DE FRIDA KAHLO

PINTURAS DE SÍ: EL ARTE NARRATIVO DE FRIDA KAHLO

Mariane Rocha Silveira¹
Ivânia Campigotto Aquino²

RESUMO: O presente artigo científico tem como objetivo principal analisar duas obras pictóricas de cunho autobiográfico de Frida Kahlo, *Mi vestido Cuelga Ahí* e *Recuerdos o El Corazón*, à luz das teorias de Philippe Lejeune (2014) e de Franco Moretti (2014), respectivamente sobre as marcas autobiográficas de uma obra artística e sobre os momentos decisivos e os enchementos de uma narrativa, nesse caso, uma narrativa artística. Para tanto, primeiramente, realiza-se, de forma breve, um recorte das teorias dos referidos autores; em seguida, delinea-se uma parte da vida da pintora mexicana, focalizando os aspectos que colaboram no processo de criação das pinturas selecionadas e, por último, procede-se a efetiva realização da análise. Os resultados parciais, visto que o estudo se encontra em andamento, apontam para a construção de uma narrativa de si por parte da artista mexicana, tecida por meio de um elemento em comum, um vestido estilo *tehuano*, como marca de sua identidade como mulher e como artista.

Palavras-chave: Arte narrativa; autobiografia; subjetividade; identidade; Frida Kahlo.

RESUMEN: El objetivo principal de este artículo científico es analizar dos obras pictóricas autobiográficas de Frida Kahlo, *Mi vestido Cuelga Ahí* y *Recuerdos o El Corazón*, a la luz de las teorías de Philippe Lejeune (2014) y de Franco Moretti (2014), respectivamente sobre las marcas autobiográficas de una obra artística y sobre los momentos decisivos y los llenados de una narrativa, en este caso, una narrativa artística. Para ello, en primer lugar, se hace un breve recorte de las teorías de estos autores; a continuación, se delinea una parte de la vida de la pintora mexicana, enfocándose en los aspectos que colaboran en el proceso de creación de las pinturas seleccionadas y, finalmente, se realiza efectivamente el análisis. Los resultados parciales, dado que el estudio está en curso, apuntan a la construcción de una narrativa de sí por parte de la artista mexicana, tejida a través de un elemento común, un vestido estilo *tehuano*, como marca de su identidad como mujer y como artista.

Palabras clave: Arte narrativo; autobiografía; subjetividad; identidad; Frida Kahlo.

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade de Passo Fundo - UPF. Professora de Língua Espanhola, Literatura e Leitura e Produção Textual na Universidade de Passo Fundo (UPF); Professora de Redação no Centro de Ensino Médio Integrado UPF. Bolsista Capes.

² Doutora em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS. Pós-doutorado em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS. Professora Titular III da Universidade de Passo Fundo, atuando no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras, e professora efetiva da rede municipal de ensino de Passo Fundo.

1 Introdução

A pintura, como manifestação artística, revela o olhar de seu criador a respeito do que ele vê e como ele vê, o que já implica uma perspectiva visual de como os demais veem aquele lugar, aquele objeto ou aquela pessoa - há algo único e irreprodutível. Os retratos, particularmente, também expõem o estilo e a perspectiva do pintor, ainda que com maior compromisso com a realidade, como se o resultado - a tela - cumprisse o papel de um espelho ou até de uma reprodução fotográfica. Mas e o autorretrato? Alguém criticaria o ponto de vista do artista sobre si mesmo? E como ele se vê? Pode-se inferir possíveis “fases” de um autorretratista? Se sim, estariam elas relacionadas ao aprimoramento da técnica ou do desenvolvimento de sua maturidade psíquica? Por fim, pode-se afirmar que um autorretrato revela uma vida, real ou ficcional? Essas se mostram questões que comumente desinquietam estudiosos tanto das artes plásticas quanto da arte da palavra, a literatura, e as quais tentaremos responder neste estudo.

Quando, em um museu, as pessoas se veem admirando um autorretrato, de um sujeito conhecido ou não, a princípio, observam os elementos mais visíveis, como a expressão dos olhos, a posição do corpo ou as roupas e os acessórios que a personagem carrega consigo. Os mais atentos, talvez, observam a ambientação da pintura e até refletem sobre a relação da pessoa autorretratada com esse espaço. Porém, o que poucos pensam é a história (real ou fictícia) revelada por essa, aparentemente, simples pintura. Trata-se, na verdade, de um recurso que promove pistas de subjetividade de uma arte narrativa, uma “pintura de si”, para usarmos a nomenclatura que assumiremos nesta análise como uma adaptação do gênero literário “escrita de si”, comum sobretudo nos estudos de Crítica Genética.

As narrativas pessoais, diferentemente das narrativas históricas, que suscitam profundos estudos e cativam a muitos, interessam a poucos, muitas vezes, apenas aos próprios artistas, que se entregam ao papel (ou à tela) para simplesmente desnudar-se: suas alegrias, suas tristezas, suas fragilidades, suas qualidades e seus defeitos. Logo, para o pintor, essa arte assume uma função catártica ou até de mera curiosidade pelo fazer artístico; mas, com o passar do tempo, passa a servir como mais um capítulo de uma importante narrativa. Nesse caso, o pintor transforma-se num narrador onisciente, em primeiro plano, que mostra ao leitor (antes mero espectador) aquilo que deseja ser visto, algo possível quando, finalmente, ele se conhece suficientemente e tem controle sob sua arte.

O presente artigo, então, por meio de uma pesquisa qualitativa-descritiva, de cunho bibliográfico, propõe-se a revelar um pouco da arte narrativa autobiográfica da artista mexicana Frida Kahlo que, mesmo após tantos anos de seu falecimento, segue cativando admiradores de sua arte e possibilitando que pesquisadores descubram novos capítulos de sua fascinante história, como pretendemos neste estudo. Para isso, como corpus de análise, foram escolhidas duas obras, com datas diferentes de criação, mas com uma particularidade: um vestido estilo *tehuano* - *Mi vestido cuelga ahí* (*Meu vestido pendurado ali*), de 1933, e *Recuerdos o El Corazón* (*Lembranças ou O coração*), de 1937.

Como aporte teórico para a realização da análise, recorre-se às proposições de dois importantes autores. O primeiro é Philippe Leujene (2014), da Crítica Genética, que utilizaremos para o esclarecimento a respeito das marcas autobiográficas; e, o segundo refere-se a Franco Moretti (2014), da Crítica Literária, que nos ajudará quanto aos momentos decisivos e aos enriquecimentos da arte narrativa. A fim de uma melhor caracterização da biografia de Frida Kahlo, na seção posterior, mostraremos, sob a perspectiva de Herrera (2011), Kettenmann

(2015), Tibol (2004) e Zamora (2007) as principais informações biográficas de Frida Kahlo, principalmente aquelas que ajudam a esclarecer o contexto histórico-social e individual do momento de criação das pinturas que compõem o *corpus* desta pesquisa. E, por último, apresentamos a análise a respeito das obras citadas quanto à narrativa autobiográfica e aos momentos decisivos e aos enriquecimentos narrativos.

2 Entrelaçamentos teóricos

Como demonstrações de si, os retratos e os autorretratos podem revelar o que mais profundo a alma humana esconde e por diferentes motivos. Sozinhos, eles escancaram todo um universo real (ou ficcional) de sonhos e de pesadelos desse artista; ou, quando em uma série, extensa ou exígua, configuram uma narrativa que só alcançará sentido completo se lida em conjunto, quase como um jogo de quebra-cabeça, em que cada peça constitui-se essencial para a composição da imagem final. Logo, essas peças - que neste estudo serão as pinturas de Frida Kahlo - aparentemente, tão transparentes e despreziosas, passam a exigir uma meticulosa leitura por parte do espectador-leitor que, muitas vezes, em meio a essa entrega leitora, de reconstrução da narrativa do outro, também pode se reconhecer ou até se reencontrar. Assim, para esclarecer o fio condutor de nosso estudo, que busca unir as “peças” da arte de Frida Kahlo, traçamos a partir de agora um percurso conduzido pelos pressupostos teóricos de Philippe Lejeune (2014) e Franco Moretti (2014).

2.1 As etiquetas da identidade

Os autorretratos, de acordo com o crítico genético francês Lejeune (2014) e por meio de sua percepção particular como receptor de arte, consistem em textos autobiográficos que funcionam como gestos sociais ou familiares, marcados temporal e espacialmente. O autor, no capítulo intitulado *Olhar um autorretrato*, da obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2014), apresenta um pouco sobre sua experiência como leitor de retratos e de autorretratos em museus de diferentes partes do mundo. Ele comenta que, com frequência, as impressões que teve a respeito de uma obra não coincidiam com o que era apresentado nas etiquetas dessas telas e, com isso, os retratos e os autorretratos confundiam-se em meio à aparente organização do museu. Segundo Lejeune (2014, p. 276), “As etiquetas servem para dosar a admiração e acomodar o olhar em função do autor e do tema. Graças a elas assumimos uma postura diferente”. Essa posição a que ele se refere seria a física, visto que o leitor precisa se aproximar e se inclinar para a leitura da etiqueta que acompanha, algo normal a quem procura conhecer um pouco a respeito da vida que se abre a sua frente, ainda que esse leitor seja um “ignorante que procura se redimir pela etiqueta [e] assume a pose do especialista que verifica” (LEJEUNE, 2014, p. 276).

Porém, essa atitude também pode representar a curiosidade daquele que, apesar de sua suposta ignorância em relação à arte, sua história, suas técnicas ou até seus movimentos, tenha o puro interesse na narrativa, como acontece naturalmente com os leitores literários que, com relativa frequência, esgueiram-se por outras manifestações artísticas, como o cinema, enquanto mantém interesse na arte literária. E, não raramente, podemos pensar que apesar deste desconhecimento profundo (e até pedante por parte de alguns críticos) sobre a arte, os leitores “comuns”, mas sustentados por suas leituras anteriores, constroem análises mais significativas e,

quicá, verdadeiras, do que as próprias etiquetas enunciam.

Por esse prisma, interessa a Lejeune (2014) a história da leitura dos quadros, assim como a todos os leitores interessam, analogamente, a história da criação e a história da personagem nele envolvida. Como saber se, efetivamente, uma tela pertence ao gênero autorretrato ou ao gênero retrato? Há marcas possíveis de serem identificadas? Ou elas estariam a cargo da interpretação leitora? E quem é a pessoa retratada? Lejeune (2014, p. 277) descreve sua experiência com um autorretrato de Rembrandt e com o esboço de um autorretrato de Van Dyck, além de “dois outros quadros que de longe me parecem ser autorretratos, dessa vez, por razões ‘internas’ perfeitamente sérias”. Uma destas razões, segundo ele, entre outras que não serão pormenorizadas aqui, estaria relacionada à lógica do espelho e sua perfeita e óbvia analogia entre o reflexo e o objeto refletido - assim, pode-se saber a diferença entre um retrato e um autorretrato:

O primeiro [de Rembrandt] é a representação de um homem olhando em minha direção, com um pincel na mão direita. Novo engano: *Frans Hals, A painter* (um pintor). Eu deveria ter desconfiado: ele segura o pincel sem de fato pintar, como um musicista que tem nas mãos um instrumento musical, para indicar a profissão. E, depois, segura-o com a mão direita (que está à esquerda do quadro). Ora, todo mundo sabe muito bem que a imagem no espelho é invertida: a mão direita vem à direita da imagem e parece, portanto, a mão esquerda. Mantenho meu critério! Se o pintor pinta com a mão esquerda, é um autorretrato, com a direita um retrato. Mas, mesmo nesse caso, não se tem certeza de nada: há pintores canhotos... E nada impede que um pintor se represente, como Velásquez em *As meninas*, como os outros devem vê-lo. (LEJEUNE, 2014, p. 277)

Entretanto, apesar dessa singular perspectiva analítica, neste estudo, interessa-nos mais quando Lejeune questiona-se a respeito de algo que posteriormente Moretti (2014) nos ajudará a esclarecer: “Mas e se fosse ficção”? (LEJEUNE, 2014, p. 278). Lejeune questiona-se principalmente enquanto contempla o quadro “Triplo autorretrato”, de Norman Rockwell, em que alguns elementos aparecem perfeitamente dispostos, como os reflexos do personagem autorretratado, mas que, concomitante e de forma humorística, revelam aquilo que o leitor é capaz de imaginar a respeito do ateliê do pintor (LEJEUNE, 2014). Pode-se imaginar, nesse contexto, que não se trata do próprio pintor no retrato; mas, consoante a Lejeune (2014), o quadro está assinado por ele, uma das maneiras de “etiquetar” uma pintura, ou seja, de tatuar uma marca na obra de arte, o que, de acordo com o autor francês, acontece de duas formas:

De maneira alusiva, através da evocação de outras obras já conhecidas “do mesmo autor” (o que já implica a noção de autor, e a existência de sua marca, a assinatura). O pintor, em seu ateliê, identificado por seus próprios quadros, como personagem, e por sua (dupla) assinatura, como pintor de si mesmo. Ou então, de maneira explícita, através de uma inscrição dizendo sumariamente: “Sou fulano de tal, e pinto a mim mesmo (ou fui eu quem me pinte)”. Parece que essa prática era comum no século 16, no início do autorretrato, na época em que se tinha o hábito de - mesmo nos retratos - inscrever na tela o nome do modelo (e a idade). (LEJEUNE, 2014, p. 280)

Com o passar do tempo, os artistas – narradores de suas histórias – deixam de explicitar tais marcas, até porque pressupõem que são reconhecidos como tal ou até nem imaginem que, algum dia, passados muitos anos, alguém estaria frente a sua obra, tentando imaginar a história que a acompanha. Nesse ponto, encontra-se a importância da identidade, isto é, de “uma relação estabelecida entre uma imagem e um nome próprio – como as fotos exigidas para documentos e que perdem todo o sentido se você esquece de escrever seu nome no verso” (LEJEUNE, 2014, p. 282). Talvez, essa assinatura não seja, efetivamente, o nome próprio gravado na obra, mas algo que, de forma inconfundível, remeta a seu autor, a seu narrador e, por analogia à humanidade. Sob a ótica de Lejeune (2014, p. 283), “o retrato funciona apenas com o seguinte pressuposto: esse indivíduo tem um valor social e, mais fundamentalmente: o homem tem um valor”.

Assim, essa marca possivelmente aparece, e de forma mais contundente, no autorretrato, gênero em que o pintor está presente tanto como personagem quanto como pintura, conforme esclarece o geneticista francês (LEJEUNE, 2014, p. 283), “[...] irrompe uma centelha (que às vezes só existe no espírito do espectador) que revela de maneira vertiginosa a essência da arte: a autorrepresentação do homem (e não a representação do mundo), o autorretrato passa a ser assim uma alegoria da própria arte”. E é por isso, por essa escancarada representação da (im)perfeição humana, que o leitor-espectador pode enxergar-se na obra e até mergulhar nesse universo possível no instante e no espaço artístico, afinal, é possível que se caracterize como “um romance, uma fantasia” (LEJEUNE, 2014, p. 293), mas assenta-se, verdadeiramente, como um romance histórico-social, uma arte narrativa. E é por esse caminho que Moretti encaminha seus pressupostos, como apresentaremos na sequência.

2.2 Desdobramentos de uma arte narrativa

A arte narrativa, ou narrativa artística, apresenta-se como resultado das cenas de uma história, seja do próprio autor, seja do espaço e da sociedade onde ele se insere, como destaca Moretti (2014) na obra *O burguês: entre a narrativa e a literatura*. Nesta produção, o autor italiano discorre a respeito do aparecimento de uma nova dimensão do ato de narrar, sobre os momentos decisivos e os enriquecimentos da narrativa, uma perspectiva diferente de movimentos literários anteriores, em que havia a preocupação de imitar e de descrever as atividades humanas significativas (MORETTI, 2014). A fim de esclarecer essa perspectiva analítica, o autor elege a pintura *Mulher de azul lendo uma carta*, de Johannes Vermeer, na qual alguns elementos, como a carta que dá nome à obra, “sugerem uma historieta: aquilo que se lê aqui e agora foi escrito em algum outro lugar, anteriormente e a respeito de eventos ainda mais precedentes – três camadas espaço-temporais sobre umas poucas polegadas de tela” (MORETTI, 2014, pp. 73-74). Percebe-se, dessa forma, uma oportunidade única para a análise das ações humanas individuais a partir de diferentes expressões artísticas que, mesmo não pertencendo à história universal, constituem-se como narrativas.

Para explicar essa contemporânea concepção analítica, Moretti (2014) resgata as proposições de Roland Barthes em relação aos episódios narrativos. Em consonância com Barthes (*apud* MORETTI, 2014), esses seriam divididos em duas amplas categorias: “funções cardinais (ou nós)” e “catálises”; logo, “Para que uma função seja cardinal, basta que a ação à qual ela se refira abra [...] uma alternativa com consequências para o prosseguimento da história” (BARTHES *apud* MORETTI, 2014, p. 76). Por sua vez, Moretti atualiza essas denominações e passa a se referir a tais conceitos como “momentos decisivos” e “enriquecimentos” -

à vista disso, esclarece que “Uma função cardinal é um momento decisivo na trama; encontros são aquilo que se dá entre os momentos decisivos” (MORETTI, 2014, p. 76). Assim, enquanto os momentos decisivos constituem a própria essência de uma obra, aquilo que de mais saliente o leitor consegue perceber, os encontros, de acordo com Moretti (2014, p. 76), “enriquecem e nuançam a evolução do enredo, mas sem modificar aquilo que os momentos decisivos estabeleceram”. Os encontros, desse modo, constituem-se como uma narração singela do cotidiano que, não obstante, colaboram para a manutenção do fluxo narrativo e, muitas vezes, também podem se apresentar como elementares para a construção de sentido, não importando se de uma obra, de uma pequena série ou até de uma extensa coletânea.

Frequentemente, as personagens encontram-se imersas em cotidianos simples, e até opressores, esperando horas, dias e até anos por momentos decisivos, por “pequenas ondulações narrativas” que possam iluminar seu dia a dia (MORETTI, 2014). Porém, veem-se submersas em encontros, os quais preenchem de incertezas a narrativa, já que, de acordo com Moretti (2014, p. 78), “são um mecanismo destinado a manter a ‘narratividade’ da vida sob controle, a conferir-lhe uma regularidade, um ‘estilo’”. Apesar disso, inúmeras vezes, os encontros demonstram-se tão importantes e interessantes a ponto de tornarem-se eles próprios capítulos de romances, segundo Moretti (2014). Por esse prisma, esses encontros ganham devesas espaço e protagonismo na narrativa - seja ela artística ou literária - que, de um segundo plano, ganha tamanha notoriedade e importância, a ponto de estar em igualdade ou até em superioridade ao que estava em primeiro plano, ou seja, os momentos decisivos.

As reflexões tecidas por Moretti (2014), principalmente as que dialogam com análises de distintas obras, referem-se a uma época específica de produção literária (romanesca) e artística europeia, o século XVIII, conhecido como o século sério da literatura, em que os encontros não eram tão comuns. Entretanto, de acordo com o autor, com o início do século XIX, eles já se apresentavam mais regularmente - o cotidiano tornou-se, de súbito, interessante (MORETTI, 2014). Mas por quê? Em consonância com Moretti (2014, p. 86),

[...] sabemos como os encontros foram produzidos e agora precisamos deduzir por que foram produzidos daquele jeito. E no processo o horizonte se altera: ao passo que procuramos o “como” dos encontros nas pinturas, nos romances e na teoria narrativa, seu ‘porquê’ está fora da literatura e da arte, no âmbito da vida privada burguesa. A começar, mais uma vez, pela Idade de Ouro holandesa, quando a esfera privada a qual ainda habitamos adquiriu sua forma, quando as residências se tornaram mais confortáveis (essa palavra de novo...), as portas se multiplicaram, assim como as janelas, e os aposentos diferenciaram suas funções, com um deles se especializando justamente na vida cotidiana: o living ou sala-de-estar [...].

A vida particular das pessoas, assim, começou a fazer parte, também, das produções artísticas - uma periodicidade transformada em arte. Em tempos anteriores, principalmente no período da arte oitocentista, os escritores e os pintores demonstravam somente os grandes feitos de diferentes personagens e/ou, então, a sua inércia posterior a esses e nada acontecia entre esses dois extremos - ao menos na materialização da arte. Nesse contexto, os encontros surgiram para manejar com incessantes ações pacatas, como destaca Moretti (2014, p. 88): “[...] pequenas coisas se tornam significantes sem deixar de ser ‘pequenas’, tornam-se narrativa sem deixar de ser cotidiano”. Tais ações, portanto, demonstram-se importantes, uma vez que

marcam o ritmo pulsante de continuidade da narrativa, sem o qual o leitor-expectador é excluído da totalidade narrativa e a arte tampouco mostra-se verossimilhante.

Após este breve apontamento teórico, um recorte das principais ideias de Lejeune (2014) e de Moretti (2014), respectivamente sobre a narrativa autobiográfica e sobre os momentos decisivos e os encontros da narrativa, que nortearão a análise a que se propõe o presente artigo, apresenta-se o recorte de uma parte da vida de Frida Kahlo. A referida pintora mexicana foi uma revolucionária da arte e segue sendo uma inspiração para mulheres de todo o mundo devido a sua força, sua personalidade, sua criticidade e sua sensata observação, algo transposto ao primeiro plano nas obras escolhidas para a análise deste estudo, o que passamos a apresentar nas seções seguintes. Antes, todavia, traçaremos a metodologia escolhida para o estudo.

3 Procedimentos Metodológicos

O estudo que apresentamos neste artigo, de acordo com as definições de Prodanov e Freitas (2013), estrutura-se quanto à natureza como qualitativo e quanto aos objetivos como descritivo. Em relação ao procedimento técnico, caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica, ou seja,

[...] elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet, com o objetivo de colocar o pesquisador em contato direto com todo o material já escrito sobre o assunto da pesquisa. (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 54)

Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica, alicerçada sobretudo na Crítica Literária e na Crítica Genética, o processo de coleta de dados deu-se por meio da delimitação e da observação de elementos recorrentes em um determinado tempo da vida de Frida Kahlo, sua fase adulta e em companhia de seu marido, o muralista Diego Rivera. Esse recorte também constitui como categoria de análise, já que se faz imprescindível para a compreensão das narrativas autobiográficas e da pintura de si, presentes no *corpus* selecionado, a saber, os quadros *Mi vestido cuelga ahí* (*Meu vestido pendurado ali*) e *Recuerdos o El Corazón* (*Lembranças ou O coração*).

Considerando essas informações, dividimos o texto em duas partes. A primeira atende à fundamentação teórica, na qual apresentamos o conteúdo indispensável à análise com base em Lejeune (2014), que nos ajuda quanto às etiquetas identitárias das obras de arte; e em Moretti (2014), que colabora em nosso trabalho para a organização das narrativas quanto aos momentos decisivos e aos encontros das narrativas. Por sua vez, na segunda parte, preocupamo-nos em apresentar o já citado enquadramento da vida de Frida Kahlo, sobretudo quanto a suas origens e a seus posicionamentos diante diferentes aspectos, como o amor e a sociedade. Para tanto, baseamo-nos nas produções de Herrera (2011), Kettenmann (2015), Tibol (2004) e Zamora (2007). E, por fim, analisamos as duas pinturas já referenciadas, as quais se relacionam diretamente com os aspectos selecionados sobre Frida Kahlo, principalmente no que tange às duas pinturas, entre outras que poderiam também constituir o *locus* de estudo, em que o vestido de estilo *tehuano* faz-se presente.

4 Frida Kahlo como autora de sua história

A pintora mexicana Frida Kahlo teve uma vida marcada pela dor. Quando criança, sofreu com as consequências físicas que a poliomielite afligiu sobre o seu corpo; mais tarde, quando jovem, em setembro de 1925, ao sofrer um acidente enquanto andava em um ônibus, o qual se chocou contra um bonde, teve seu corpo praticamente dilacerado e reconstruído após inúmeras cirurgias. Seus movimentos passaram a ser ainda mais restritos e representativa parte de sua vida resumiu-se ao contíguo espaço de seu quarto, às estadias nos hospitais, para complicados procedimentos cirúrgicos, e às visitas aos médicos. Contudo, ao mesmo tempo em que seu corpo dilacerou-se fisicamente, a arte passou, literalmente, a iluminá-la. Segundo Fuentes (2014, p.12), no momento em que sofreu o acidente, estava no veículo, provavelmente, um pintor de casas que carregava um pacote com ouro em pó e, com a força da colisão, ela ficou nua e coberta com o ouro: “[...] el impacto del choque dejó a Frida sangrienta y desnuda, pero cubierta de oro. Despojada de la ropa, el cuerpo desnudo de Frida recibió, como un rocío fantástico, la llovizna de un paquete de oro en polvo que llevaba a su traje un artesano”, como uma previsão do brilho que mostraria em sua vida (e mesmo após sua morte). Frida, após este momento, passou a pintar a revolta, o escárnio, a dor e o amor; bem como passou a pintar a si mesma e ao México que tanto amava.

A pintura passou a ser sua principal válvula de escape, uma vez que a artista começou a pintar logo após o acidente. Impossibilitada de levantar-se e com um desejo quase inexplicável de expressar-se por meio das cores, ela começou sua entrega à arte, assim como deu início à (auto)narrativa de sua vida. Em conformidade com Zamora (2007, p. 251), Frida, certa vez, revelou esse momento por meio de uma carta destinada a seu amigo Antonio Rodriguez:

[...] Mi mamá mandó hacer con un carpintero un caballete, sí así se le puede llamar a un aparato especial que podía acoplarse a la cama donde yo estaba porque el corset de yeso no me deja sentar. Así comencé a pintar el cuadro, un retrato de una amiga mía. Después hice dos retratos más de mis amigos de la escuela, luego un autorretrato y, cuando ya pude sentarme, pinté dos o tres cosas más...Desde entonces, mi obsesión fue recomenzar de nuevo pintando las cosas tal y como las veía como yo las veía con mis propios ojos y nada más.

Os primeiros rabiscos dessa história começaram, como a própria Frida manifestou, pelos retratos de amigos e de pessoas conhecidas. Em seguida, desenhou, também, paisagens urbanas, alguns esboços de figuras humanas usando lápis e papel; mas foi um ano mais tarde, um pouco mais recuperada de seu acidente, em 1926, que ela pintou seu primeiro autorretrato (*Autorretrato con traje de terciopelo*), séria, contemplativa, aos 17 anos³. Uma pintura em tons mais escuros, com poucos detalhes, ao estilo europeu - inclusive em relação ao modelo da roupa, um vestido de modelo renascentista, e ao do penteado do cabelo, um elegante coque, em que seus cabelos recebem um anelado formato. No fundo da tela, Frida pintou o mar com tom azul escuro, profundo e soturno, como “símbolo de sua vida”, conforme expressou por carta a Alejandro Arias, seu namorado da época e para quem fez a aquarela (ZAMORA, 2007). Ademais, os primeiros retratos e autorretratos pintados pela artista possuíam grandes dimensões; com o tempo, porém, essas diminuíram consideravelmente, seja por estilo, seja

³ Na verdade, ela tinha 19 anos. Frida Kahlo “alterou” sua data de nascimento (de 1907 para 1910), a fim de coincidir com o ano de início da Revolução Mexicana.

porque seu corpo já não permitisse maiores esforços. O que se tem certeza, no entanto, é que os quadros foram um dos meios que ela encontrou para expressar seu mundo: suas alegrias e suas dores, físicas e emocionais. De acordo com Herrera (2011, p. 125),

Os temas de Frida, por contraste [a Diego], vinham de um mundo à mão - amigos, animais, naturezas-mortas, e principalmente dela mesma. Seus verdadeiros temas eram estados de espírito personificados, suas próprias alegrias e tristezas. Sempre intimamente ligadas a eventos de sua própria vida, suas imagens transmitem o caráter imediato da experiência vivida.

A arte, todavia, segundo Zamora (2007), já havia entrado na vida de Frida um pouco antes do acidente, ainda que indiretamente. Ela, em idade escolar, viu o famoso muralista Diego Rivera pintar, em 1921, no colégio onde estudava, a Escola Nacional Preparatória, o mural *La creación*, o qual muito tempo depois foi destruído por um movimento estudantil. Nessa época, já irreverente, Frida contemplava longamente o trabalho de Diego, fazia todo o tipo de brincadeiras com ele e também provocava o ciúme da então esposa do pintor, Lupe Marín. Um tempo mais tarde, após sua parcial recuperação do acidente, e tomada pelo anseio da aprovação de sua arte, a pintora levou quatro telas para que Diego avaliasse, enquanto ele pintava mais um de seus murais na Secretaria de Educação de Cidade do México, capital do país.

O artista, muito simpático, disse-lhe que seu autorretrato parecia ser muito original, mas que os outros, de natureza diferente, pareciam ser resultado de influências externas, de outros artistas. Sugeriu-lhe, então, que pintasse outro quadro e que voltasse a mostrar-lhe no próximo domingo; foi o que Frida fez e o famoso pintor, reconhecido mundialmente, anuiu o talento da jovem. Ela, de acordo com Zamora (2007), voltou outras inúmeras vezes para visitar Diego, quando o romance entre os dois começou; e, não muito mais tardiamente, em 1929, os dois artistas se casaram, sob desaprovação da família de Frida: “decían que era como casar a um elefante com uma paloma” (ZAMORA, 2007, p. 40).

Pouco tempo após o casamento, o casal mudou-se para outro estado mexicano, de Morelos, na conhecida cidade de Cuernavaca, onde Diego pintou um mural no Palácio de Cortés, patrocinado pelo embaixador americano Dwight W. Morrow, trabalho que lhe rendeu um valor muito alto para a época (ZAMORA, 2007). Mais tarde, em meio a conflitos políticos e a desvalorização da arte muralista no México, Frida e Diego viajaram para os Estados Unidos, para que ele pintasse murais pelos quais fora contratado e onde também deu aula de afrescos (HERRERA, 2011); e, assim, passaram pelas cidades de São Francisco, Detroit e Nova York. De acordo com Zamora (2007), foi uma época muito diferente na vida do casal, sobretudo para Frida, que teve de se reinventar para que não lhe restasse o papel de coadjuvante como mera esposa do grande protagonista da arte muralista, Diego Rivera, perdendo o brilho a que estava destinada. Referente àqueles momentos, a pesquisadora relembra que

[...] [Frida] se codeaba con embajadores, grandes empresarios como los Ford y los Rockefeller, perfeccionaba su inglés, que llegó a dominar incluso en expresiones idiomáticas y juegos de palabras; pulía más y más su imagen y su incisivo humor. Creaba con cuidado el espectáculo de su presencia para atraer la atención y así no quedar constreñida al papel de la esposa del maestro y pintaba algunos cuadros, principalmente retratos de las personas que los

rodeaban en esas ciudades. (ZAMORA, 2007, p. 43).

Porém, apesar dessa aparente tranquilidade, de luxo e de glamour, Zamora (2007) salienta que foi um tempo difícil em outros aspectos. O trabalho de Diego, apesar da valorização da arte muralista e de seu sucesso, sofreu duras críticas, tanto pelos resultados quanto pelo seu teor político. Chegou a ter destruído o seu mural no Rockefeller Center de Nova York, acusado por algo que, todos sabiam, já fazia parte de seu repertório e constituía sua própria essência como alguém que conhecia a si próprio e que se posicionava como tal, ou seja, o seu perfil socialista, altamente de esquerda. Por seu lado, Frida sentia saudades do México e das pessoas de lá após quatro anos fora, nos Estados Unidos, mesmo com curtas visitas a seu querido país. Nesse período, ela perdeu sua mãe e sofreu sérios problemas ginecológicos, resultados de um aborto, algo que deixou expresso em um quadro que recebeu o nome do hospital para o qual foi levada e no qual permaneceu aproximadamente 15 dias - *Hospital Henry Ford*.

Também nessa época, já muito cansada do tecnicismo e da falta de humanidade americana, ela pintou um quadro que fugia dos estândares de sua pintura: *Mi Vestido Cuelga Ahí*⁴, no qual, ironicamente, mostra um vestido sozinho, sem nenhuma figura humana, como era natural nas pinturas de Frida. Mas, apesar dessa peculiaridade, segue sendo um autorretrato devido à presença de sua marca, da identidade escolhida por ela: a roupa tipicamente *tehuana* que, independentemente da presença humana, segue representando-a e contando sua história.

Isso também acontece quando, mais uma vez, o vestido com as mesmas características aparece no quadro *Recuerdos o El Corazón*, dessa vez contando um outro capítulo da história nada ficcional da artista, ainda que renda filmes dignos de Oscar⁵. Na próxima seção, então, será apresentado um pouco mais desse universo romanesco e surrealista criado por Frida e transmitido por meio da arte e, neste espaço de escrita, especificamente pelos dois referidos quadros, os quais são compostos por nuances histórico-biográficas.

5 A narrativa artística e identitária de Frida Kahlo

Na tela feita à tinta óleo e colagem, em 1933, *Mi Vestido Cuelga Ahí*, a única com esta técnica, diferentemente das primeiras pinturas de Frida, em que as minúcias não se constituíam importantes, ela imprime uma profusão de imagens, construídas detalhe a detalhe, em uma entrega artística que já começava a ser-lhe característica nesta época. De acordo com Kettenmann (2015, p. 36), este quadro “está repleto de símbolos da sociedade industrial da América moderna e aponta para a decadência social e para a destruição de valores humanos fundamentais”. A artista mexicana começou sua obra quando já estava farta dos Estados Unidos, enquanto ela e Diego Rivera moravam em Nova York e já haviam passado todo tipo de situação: de recepções nas casas de grandes influências americanas, festas e luxuosos jantares, a

⁴ A obra *Mi Vestido Cuelga Ahí* pode ser visualizada em <http://www.coleccionfemsa.com/#/?leng=es&frase=mi%20vestido%20cuelga%20ah%C3%AD&id=20&tipo=art>s (FEMSA)

⁵ No ano de 2003, o filme “Frida”, produzido por Julie Taymo e inspirado na obra “Frida: a biografia”, de Hayden Herrera, ganhou dois prêmios Oscar: Melhor Maquiagem e Melhor Trilha Sonora e, ainda, conquistou, um Globo de Ouro, também como Melhor Trilha Sonora e o Prêmio BAFTA de Cinema, como Melhor Maquiagem e Caracterização, entre outras importantes premiações e inúmeras indicações (Conforme ARAÚJO).

escândalos políticos e humilhações públicas que renderam muitas manchetes jornalísticas, conforme elucida Herrera (2011) em uma das mais completas biografias de Frida Kahlo.

Atrás do referido quadro, a artista escreveu com giz a seguinte frase: “Pintei este quadro em Nova York, quando Diego estava pintando o mural no Rockefeller Center” (HERRERA, 2011, p. 215). Algum tempo depois, Frida Kahlo presenteou a pintura a seu grande amigo, o médico torácico Leo Eloesser, o qual conheceu enquanto esteve internada em São Francisco, em quem confiava e sempre escrevia cartas contando sua vida e pedindo conselhos sobre sua saúde. Em certa oportunidade, no ano de 1931, conforme Zamora (2007), ela o retratou em uma tela de óleo sobre cartão (*Retrato del Dr. Leo Eloesser*), uma obra que hoje se encontra nas dependências da Escola de Medicina da Universidade da Califórnia - Hospital General San Francisco.

Figura 1: *Mi Vestido Cuelga Ahí* (Frida Kahlo, 1933)



Fonte : <https://www.fridakahlo.org/>

Neste trabalho, *Mi Vestido Cuelga Ahí*, Frida gravou toda sua perplexidade diante do capitalismo que tomava conta dos Estados Unidos e que contrastava em demasia com seus valores e com o México vivo, pulsante, natural, colorido e humano, o seu México amado, que sempre aparecia em suas obras porque constituía sua própria essência, a qual nunca foi abandonada, apesar do tempo vivido em outro país. Essa natureza mexicana é mostrada tanto nas roupas típicas que Frida seguia usando, mesmo na “Gringolândia”, como costuma ser

enunciado nas biografias da pintora⁶, quanto em suas pinturas, como na própria reprodução do vestido que aparece em primeiro plano no quadro, pendurado em um varal de fio amarrado, preso em suas extremidades por um vaso sanitário e por um troféu de golfe de ouro, o que, consoante a Herrera (2011), representam a inquietação nacional com disputas esportivas.

O vestido *tehuano*, identidade (ou etiqueta) de Frida, aparece quase que flutuando, suspenso em meio ao enodado espaço americano. Apresenta-se, nesse caso, como um momento decisivo, utilizando a nomenclatura de Moretti (2014), porque expõe aquilo que mais choca a artista no período vivido, quando se sentia suspensa em meio a um destino que não era o seu. Devemos lembrar aqui, como enunciado anteriormente, que Frida Kahlo viajou aos Estados Unidos para acompanhar a Diego Rivera e lá lutava para não recair sob a mera posição de esposa. Por sua vez, os encheamentos da narrativa artística são compostos pelos elementos aos quais Frida foi sendo exposta nos Estados Unidos e que passam a poluir sua vida. A representação justaposta de vários elementos, como construções arquitetônicas, lixo e fumaça, contraria a estética comum às obras de Frida Kahlo, escancarando essa realidade de repulsa por parte da artista. Essa opinião também aparece em muitas cartas, destinada a seus mais próximos amigos, como o Dr. Leo Eloesser:

[...] La *high society* de aquí me cae muy gorda y siento una poca de rabia contra todos estos ricachones de aquí, pues he visto a miles de gentes en la más terrible miseria, sin comer y sin tener dónde dormir, ha sido lo que más me ha impresionado de aquí, es espantoso ver a los ricos haciendo de día y de noche *parties*, mientras se mueren de hambre miles y miles de gentes [...]

A pesar de que me interesa mucho todo el desarrollo industrial y mecánico de Estados Unidos, encuentro que les falta completamente la sensibilidad y el buen gusto.

Viven como en un enorme gallinero sucio y molesto. Las casas parecen hornos de pan y todo el confort del que hablan es un mito. No sé si estaré equivocada, pero sólo le digo lo que siento. [...] (TIBOL, 2004, p. 129)

O vestido pendurado refere-se, segundo Herrera (2011), a um traje típico mexicano, estilo *tehuano*, das mulheres do istmo de Tehuantepec, onde vivem em uma sociedade matriarcal, em que elas são responsáveis pelos mercados e pelas questões fiscais, além de possuírem controle sobre os homens. Ademais, são célebres por sua imponência, sensualidade, astúcia, coragem e força, como, aliás, Frida sempre se mostrou, apesar de não pertencer a essa comunidade - sua mãe era, sim, descendente de indígenas mexicanas, mas seu pai era alemão. O vestido típico *tehuano*, presença constante nas telas e na vestimenta diária de Frida, nas palavras de Herrera (2011, p. 140),

[...] era constituído por um blusão bordado e uma saia comprida, geralmente de veludo vermelho ou púrpura, com uma prega de algodão branco na bainha. Os acessórios incluem correntes de ouro e colares de moedas de ouro, que constituem o arduamente conquistado dote das moças, em, em ocasiões especiais, um primoroso adorno de cabeça com plissês rendados e engomados, semelhantes a um rufo elisabetano de tamanho fora do comum.

⁶ Ver Herrera (2011), Kettenmann (2015) e Zamora (2007).

Percebe-se, por meio de uma breve análise, que o vestido *tehuano*, composto por blusa marrom com bordados e saia verde-amarelada com babados brancos e fitas cor-de-rosa, constitui a presença identitária de Frida. E, assim, mesmo que o quadro não seja um autorretrato em sentido estrito, percebe-se a presença forte e marcante da pintora já em primeiro plano, como um “eu ausente” (HERRERA, 2011, p. 143) centralizada, como eixo principal da narrativa que se desenrola nos encheiros impressos em segundo plano. Essa marca, essa etiqueta de Frida, utilizando a nomenclatura de Leujene (2014), as roupas de estilo indígena, aparecerão, mais tarde, em outras tantas produções artísticas suas, com variações de cores e tonalidades e, inclusive, muito semelhantes a esse. É o que ocorre, por exemplo, na representação da dor sentida pela pintora quando ela sofre um dos maiores golpes de seu marido Diego Rivera, o seu mais brutal caso de infidelidade, entre outros tantos que mancharam a relação e a confiança entre os dois.

Trata-se do quadro *Recuerdos o El Corazón*⁷, pintado em 1937, como reminiscência da traição de Diego com sua irmã Cristina, que era, na época, provavelmente no verão de 1934, de acordo com Herrera (2011), assistente e modelo do muralista e, por conjectura, alguém de confiança de Frida. Nesta pintura de óleo sobre metal, dada pela artista a Michel Petitjean, responsável pela Galerie Renou et Colle, em Paris, Frida representa a si mesma em roupas europeias, como usava quando estava longe de Diego; mas, por sua vez, o vestido *tehuano* encontra-se a seu lado, como se estivesse sido retirado de si, como se sua identidade (sua etiqueta) estivesse perdida após a traição.

A única diferença entre as representações dos vestidos nos dois quadros escolhidos para análise está na ausência, neste segundo, das fitas cor-de-rosa que ornamentam a saia em estilo indígena - além, obviamente, do contexto em que foram criadas. Como elemento comum, todavia, contam com a fragilidade em que Frida encontrava-se em ambas as situações, em que ela se sentia sozinha ao perder um pedaço de si (ou toda sua constituição emocional) quando se priva de algo ou de alguém importante: seu México querido e sua mãe no primeiro quadro, quando essa falece; e a sua irmã, quando essa a trai, no segundo quadro, além da confiança em seu marido, depositada quando ainda era muito jovem.

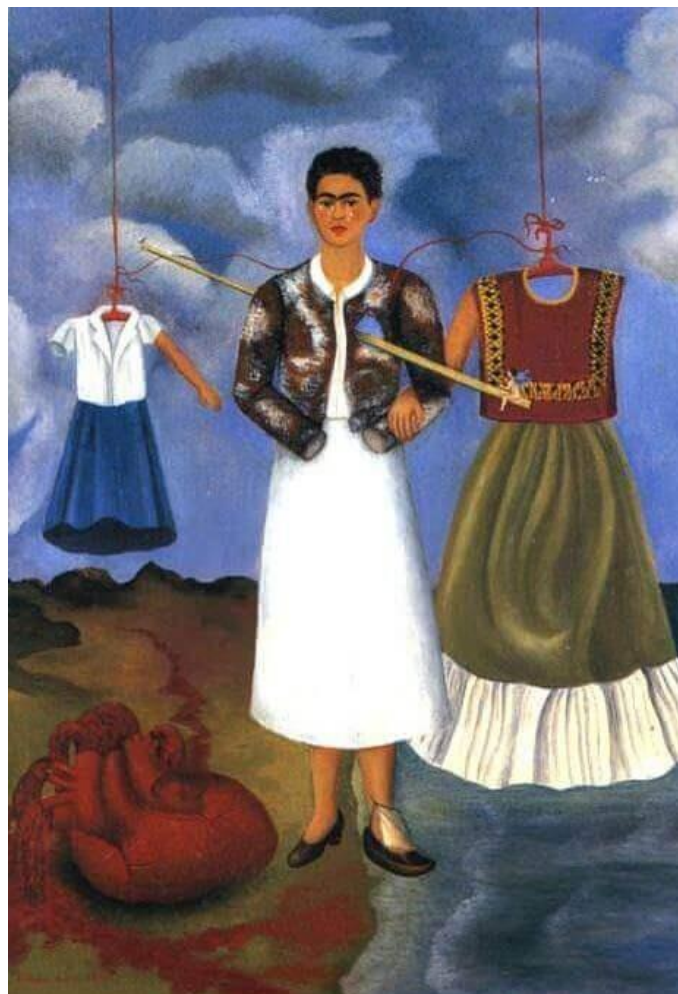
Nota-se, com isso, como explanava Moretti (2014), que alguns fatos ou elementos nas narrativas, sejam elas de cunho literário ou artístico, constituem-se “momentos decisivos”. Nessa perspectiva, eles se abrem para a narração de outros episódios de uma composição ficcional ou de um período autobiográfico, de outras produções, em que eles também são importantes ou até determinantes - toda a carga de sentido está neles concebida. Assim, enquanto na obra *Mi vestido cuelga ahí* Frida sente-se incapacitada, anulada, para se mostrar fisicamente frente aos horrores que presencia e, por isso, coloca no centro apenas a sua mais direta referência, o seu vestido; por sua vez, na obra *Recuerdos o El Corazón*, pintada, efetivamente, como lembrança da punhalada de Diego e de Cristina, Frida encontra-se tão estupefata a ponto de não ter expressão alguma em sua face, põe o mesmo vestido ao seu lado, também pendurado, como uma perda de si mesma com a traição. De acordo com Herrera (2011, p. 223), por conta da traição, além deste quadro, a artista pintou outro, mais chocante ainda, inspirada em um caso real de assassinato, e que também retrata o caso de infidelidade de seu marido Diego, *Unos cuantos piquetitos (Umás facadinhas de nada)*:

⁷ A pintura *Recuerdos o El corazón* pode ser visualizada em <https://www.gallerybarcelona.com/frida-kahlo-pinturas/> (BARCELONA).

“Assassinada pela vida”: poucos meses depois de regressar ao México, Frida sentiu que haviam caído por terra todas as suas esperanças de iniciar uma vida nova e harmoniosa. Diego engatou um caso amoroso com sua irmã caçula, Cristina Kahlo. Em sua angústia, Frida cortou as longas madeixas que Diego adorava e parou de usar os trajes *tehuanos*. E, como se a dor imediata fosse imensa demais para ser registrada, pintou *Umás facadinhas de nada*, retratando não a sua própria experiência, mas seu sofrimento projetado na desgraça de outra mulher.

Na obra *Recuerdos o El Corazón*, Frida mostra seu coração ao chão, em primeiro plano, após ser extraído de seu peito, escancarando o quanto ele está machucado, tamanha dor (considerando a dimensão do órgão) que Diego e Cristina causaram-lhe. Em uma incipiente análise, o leitor pode imaginar que se trata de um elemento de enchimento e, portanto, secundário, já que Frida e seu vestido compõem o autorretrato; contudo, ao se conhecer um pouco mais profundamente a narrativa artística de Frida, infere-se que se constitui como outro momento decisivo, a que Moretti (2014) se refere em sua obra.

Figura 2: *Recuerdos o El Corazón* (Frida Kahlo, 1937)



Fonte: <https://www.fridakahlo.org/>

Nesse prisma, além do vestido, como momento decisivo, o coração também aparece em primeiro plano, ao lado das “Fridas”, ferido e sangrando, uma condição que volta a aparecer em outras tantas obras da artista porque ela pinta aquilo que melhor conhece: a si mesma e a sua dor. De acordo com Herrera (2011), Frida estudou o corpo humano e as formas de seus órgãos por meio de livros sobre a anatomia humana, conseguidos por Diego, enquanto esteve hospitalizada nos Estados Unidos e também chegou a começar, na juventude, seus estudos em Medicina - assim, ela conseguiu aproximar-se muito da realidade humana e promover verossimilhança em suas pinturas.

Por outro lado, como enchimento, ou seja, como elemento secundário que, concomitantemente, enriquece e promove diferentes gradações aos enredos, conforme Moretti (2014), pode-se considerar outros componentes desta pintura. Nesse sentido, o terceiro traje que nele aparece um pouco mais atrás - como se pertencesse a uma linha do tempo e a uma colegial - remete à outra parte da história de Frida, quando viu pela primeira vez a Diego pintando em sua escola e que ela relembra como algo pertencente a sua biografia. Na pintura, a colegial tem apenas um braço, talvez tenha perdido um pouco das suas forças quando conheceu a Diego, e tenta alcançar a Frida mais velha. Essa, porém, vê-se impossibilitada de qualquer ação porque já foi totalmente mutilada por culpa de um cupido que não soube agir - a imagem do deus da mitologia romana aparece nas pontas da barra de madeira que atravessa a Frida entristecida justamente na abertura em que antes estava seu coração, o qual jaz no chão, perdendo o sangue que já se mistura à água do mar.

Percebe-se, nas obras de Frida, uma perfeita ligação entre todos os elementos, que ora se justapõem e ora se completam, como numa perfeita narrativa em que o narrador onisciente tem total controle sobre a forma e sobre o leitor. Na obra *Recuerdos o El Corazón*, esse encadeamento, inclusive, aparece insinuado pelo fio vermelho que une as “Fridas” - possivelmente as artérias de seu coração que, mesmo lastimado, ainda é capaz de pulsar e de gerar essa união. Por sua vez, os enchimentos da obra *Mi vestido cuelga ahí* revelam - em detalhes - toda a sujeira humana movida pelo capitalismo, aliás, esse já aparece em forma de crítica nos vitrais da Igreja da Trindade, onde se vê a cifra da moeda americana fundida no crucifixo desenhado. Além disso, como expõe Herrera (2011, p. 216)

Uma fita vermelha liga a torre gótica da igreja ao templo dórico de Wall Street, o Federal Hall; em vez dos degraus de mármore do memorial, Frida colou em sua tela um gráfico mostrando “Vendas Semanais em Milhões”: em julho de 1933, as grandes negociatas pareciam ir bem, mas as massas - figuras diminutas enxameando na parte inferior da tela - não se beneficiavam. Um telefone de tamanho descomunal empoleirado no topo de um prédio de apartamentos é o coração da cidade; seu fio preto faz acrobacias entrando e saindo das janelas como um imenso sistema circulatório, conectando tudo.

Assim, os enchimentos, como elementos simbólicos que aparecem como segundo plano mas que, simultaneamente, abrem-se para um posicionamento analítico, mostram um pouco da Frida íntima: seus pensamentos e seus sentimentos, desdobramentos de momentos decisivos de sua vida e de sua pintura. A conexão entre ela e o universo que a circunda aparece sempre de forma explícita - com um fio, seja de telefone ou de uma artéria, ou com a justaposição de imagens, como etiquetas que se combinam entre si e que marcam sua identidade, como a presença do vestido em estilo *tehuano*.

6 Considerações finais

A história de Frida Kahlo, respondendo a um questionamento feito no início do artigo, não é ficção, mas uma realidade que se mostra rica de narratividade em que os elementos presentes assumem importantes papéis na trama tecida *por* Frida, *com* Frida e *apesar de* Frida. Nesse caso, a pintora transforma-se numa narradora onisciente, em primeiro plano, que mostra ao leitor (antes apenas espectador) somente aquilo que deseja ser visto, algo possível quando, finalmente, ela se conhece suficientemente e tem controle sob sua arte. Logo, não se pode criticar o ponto de vista assentado por ela, já que tampouco ela o escolheu. Ela se vê como alguém que, concomitantemente, tenta dar rumo a sua vida, por meio de escolhas difíceis e ousadas, mas que também se vê presa àquilo que qualquer ser humano também está suscetível, ao destino. E o registra. Não escolhe mostrar apenas o que é belo, mas também o que é dor.

Em determinados momentos, os decisivos, o vestido *tehuano* faz-se humano e, acreditamos, não se trata de uma coincidência sonora sua proximidade. Frida Kahlo expõe esse vestido como etiqueta, substituindo sua própria imagem nos autorretratos, mesmo que o primeiro quadro analisado (*Mi vestido cuelga ahí*) não o pareça, porque ela se considera verdadeiramente humana quando está em sua terra, próxima de suas origens e com o coração cheio de alegria, mesmo que seu corpo, devido às enfermidades, mostre o contrário.

Na ocasião em que Frida Kahlo começou a pintar, suas obras não tinham sua personalidade. Os primeiros autorretratos mostravam uma Frida séria e com estilo europeu, ficcional. Quem era ela, por fim? Uma artista que reproduzia modelos, conforme o próprio Diego disse a então aspirante (à artista e à esposa, aliás). Bastou, porém, que amadurecesse seu estilo, fizesse suas escolhas, em uma fase posterior, e mostrasse que conseguiria escancarar toda sua capacidade artística, sua narrativa artística, as pinceladas de si que o México e o mundo tanto respeitam.

Frida Kahlo pode ser reconhecida por meio de uma de suas obras, mas só pode ser compreendida no todo. Ou seja, o estudo que aqui realizamos resgata uma parte da extensa biografia e da produção da artista mexicana. Se escolhêssemos apenas um dos quadros em que o vestido *tehuano* aparece, não seria suficiente para a compreensão da questão identitária, das suas marcas pessoais; todavia, sabemos que outros tantos poderiam ter sido mostrados, assim como outros recortes também poderiam ter sido feitos. A intenção, como enunciado no início do estudo, constitui-se justamente em mostrar um pouco sobre as pincelas de si de Frida Kahlo, aquelas que talvez possam interessar aos admiradores desta fascinante artista mexicana.

Referências

- ARAÚJO, C. A. de. *Frida* (2002). 75 anos de Cinema. Disponível em [http://www.75anosdecinema.pro.br/1629-FRIDA_\(2002\)](http://www.75anosdecinema.pro.br/1629-FRIDA_(2002)). Acesso em 12 jan. 2020.
- BARCELONA, G. *Frida Kahlo Pinturas* - "Intenté ahogar mis penas en alcohol, pero las condenadas aprendieron a nadar". Disponível em <https://www.gallerybarcelona.com/frida-kahlo-pinturas/>. Acesso em 08 fev. 2020.
- FEMSA, C. *Frida Kahlo - Mi vestido cuelga ahí*. Disponível em

<http://www.coleccionfemsa.com/#/?leng=es&frase=mi%20vestido%20cuelga%20ah%C3%AD&id=20&tipo=artis>. Acesso em 08 fev. 2020.

FUENTES, C. *Introducción*. In: KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Introdução de Carlos Fuentes. Ensaios e Comentários de Sarah M. Lowe. Hong Kong: Midas Printing, 2008.

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

KAHLO, F. *El Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Introdução de Carlos Fuentes. Ensaios e Comentários de Sarah M. Lowe. Hong Kong: Midas Printing, 2008.

KETTENMANN, A. *Frida Kahlo-1907-1954: Dor e Paixão*. Slovakia: Taschen, 2015.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MORETTI, F. O século sério. In: MORETTI, F. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. 1 ed. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2 ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

TIBOL, R. *Escrituras de Frida Kahlo*. México, D. F.: Random House Mondadori, 2004.

ZAMORA, M. *Frida: el pincel de la angustia*. Ciudad de México: La Herradura, 2007.

Recebido em: 24/02/2021

Aceito em: 01/06/2021