

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS

TESE DE DOUTORADO

**PINTURAS DE SI:
AS NARRATIVAS VISUAIS
DE FRIDA KAHLO**

Mariane Rocha Silveira



Mariane Rocha Silveira

**PINTURAS DE SI:
AS NARRATIVAS VISUAIS DE FRIDA KAHLO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a defesa do curso de Doutorado em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino.

Passo Fundo

2022

CIP – Catalogação na Publicação

S587p Silveira, Mariane Rocha
Pinturas de si : as narrativas visuais de Frida Kahlo /
Mariane Rocha Silveira. – 2022.
188 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino.
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo
Fundo, 2022.

1. Kahlo, Frida, 1907-1954. 2. Arte e literatura.
3. Semiótica e literatura. I. Aquino, Ivânia Campigotto,
orientadora. II. Título.

CDU: 801.73

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a tese

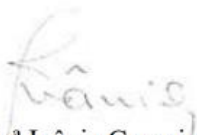
“Pinturas de si: as narrativas visuais de Frida Kahlo”.

Elaborada por

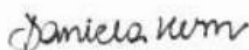
Mariane Rocha Silveira

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de Doutor em Letras, Área de concentração: Letras, Produção e recepção do texto literário.


Aprovada em: 15 de dezembro de 2022
Pela Comissão Examinadora



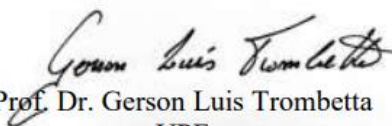
Prof.^a Dr.^a Ivânia Campigotto Aquino
Orientadora - Presidente



Prof.^a Dr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern
UFRGS



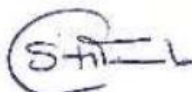
Prof. Dr. Valdir Prigol
UFFS



Prof. Dr. Gerson Luis Trombetta
UPF



Prof.^a Dr.^a Luciana Maria Crestani
UPF



Prof.^a Dr.^a Claudia Stumpf Toldo Oudeste
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Dedico este trabalho à pessoa que mais me incentivou neste processo de formação acadêmica e que nunca me deixou desistir, apesar de todas as dificuldades. Todo o meu amor, o meu respeito, a minha admiração e a minha gratidão a você, mãe.

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus guias de luz, que sempre me deram a força e a saúde necessárias para conseguir vencer todos os obstáculos que surgiram em meio aos quatro anos de doutoramento, inclusive para enfrentar a pandemia de coronavírus que se alastrou pelo mundo e que roubou milhares de vidas.

À minha mãe, Ivone, a pessoa mais pura e admirável que eu conheço, que me inspirou para a escolha profissional; que sempre esteve ao meu lado, dando o carinho e o abraço que eu necessitava; que nunca desistiu de mim, apesar de eu mesma querer fazer isso, e que sempre esteve ao meu lado, não importando a dificuldade que isso significasse. Sem dúvidas, todas as palavras que aqui enunciar não serão suficientes para expressar minha eterna gratidão.

Ao meu irmão, Manoel, que sempre esteve junto comigo, com o carinho, a atenção e a alegria que lhe são tão particulares; que ajudou a pensar nas melhores soluções nos momentos mais difíceis que já passamos juntos; que cuidou da nossa mãe quando eu não estive presente e com quem eu sei que posso contar, independentemente do motivo, do dia e da hora.

Ao meu pai, Paulo, que sofreu um grave acidente enquanto eu ainda estava no primeiro semestre do mestrado, o que lhe tirou a comunicação, a consciência, os movimentos do corpo e que, infelizmente, sete anos após, também lhe tirou a vida. Sei que onde está torce por mim e me ilumina. Minha gratidão eterna por mostrar-me que não importa a dificuldade, precisamos persistir.

À minha orientadora e amiga, professora Dra. Ivânia Campigotto Aquino, por, de forma despretensiosa, dar uma ideia de artigo durante a disciplina de Romance, o que se tornou o meu tema de doutorado, mesmo que outro já estivesse sendo desenvolvido desde o início do curso, em uma linha de pesquisa diferente. Obrigada por aceitar essa empreitada curta, mas intensa, por acreditar e por confiar em mim. Sua experiência, sua atenção e seu carinho me ajudaram muito neste processo.

Às minhas colegas de doutorado, por tanto troca de conhecimento e por tanto apoio durante nosso tempo de convivência, seja de forma presencial, nas aulas e nos seminários na Universidade de Passo Fundo, seja de forma *on-line*, durante as aulas, os encontros e os eventos via *Google Meet*, já durante a pandemia. Vocês foram essenciais nesta caminhada acadêmica.

À minha colega e amiga Josiane Boff, pelo inestimável e inexplicável apoio, para todos os assuntos e momentos. Nós duas começamos o curso após o desapontamento de um processo que não deu certo, mas conseguimos reverter a situação e agora estamos terminando juntas esta importante etapa de nossas vidas. Torço muito por você e pelo seu sucesso.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), do Ministério da Educação, pela bolsa de estudos que foi decisiva para a consolidação do curso de Doutorado em Letras. A sua existência é imprescindível para a formação de pesquisadores e para a produção de conhecimento no Brasil.

À Senhora Martha Zamora, biógrafa da artista Frida Kahlo, pelo carinhoso acolhimento em seu escritório na Cidade do México, em janeiro de 2020, quando me presenteou com seus livros, de valor inestimável a mim, quando me contou suas experiências em busca de Frida e quando me deu o valioso conselho de que o escritor tem sempre o compromisso com a verdade.

Eu ando pelo mundo
Prestando atenção em cores
Que eu não sei o nome
Cores de Almodóvar
Cores de Frida Kahlo
Cores!
(*Esquadros*, Adriana Calcanhoto)

RESUMO

Este trabalho aborda a construção de narrativas autobiográficas de Frida Kahlo, por intermédio de suas pinturas, como oportunidade de investigação e de entendimento da sua constituição subjetiva e de seu contexto sócio-histórico. Como fundamentação teórica, a pesquisa baseia-se nas considerações de Arnheim (2019), Bakhtin (2011), Bazin (1989), Goodman (1995), Ginzburg (1986), Gombrich (2019), Jauss *et al.* (1979), Lejeune (2014), Lichtenstein (2005), Moretti (2014), Pareyson (1997), Rancière (2009, 2012, 2021) e Saramago (1997) para a apresentação da pintura como texto simbólico indiciário; por sua vez, Barros (2005), Fiorin (2018), Greimas e Courtés (2013), Pietroforte (2016, 2020a, 2020b) e Teixeira (1998, 2003, 2004, 2008, 2010) norteiam a exposição sobre a Semiótica Visual, uma vertente da Semiótica Discursiva, que respalda o processo de análise. A tese formulada é de que as narrativas autobiográficas podem ser concebidas por via de enunciados visuais, a exemplo das pinturas, não se limitando aos códigos verbais como meios exclusivos de estudo no campo literário. Ao ponderar essas informações, como hipótese, percebemos uma oportunidade de diálogo entre a Literatura, por meio da construção de narrativas, e a Semiótica Visual, mediante a apreciação do plano de expressão das obras de Frida Kahlo. Metodologicamente, a pesquisa configura-se como qualitativa-descritiva, sob o molde de uma pesquisa documental, com análise semiótica. Nesse contexto, como resultado, apontamos que a pintora mexicana Frida Kahlo traçou pictoricamente a sua autobiografia, uma vez que representativa parte dos capítulos de sua vida, marcados por extremos que se localizam, sobretudo, entre a alegria e a tristeza e o amor e a dor, foram apresentados por ela tanto de forma cronológica, enquanto se desenrolavam, quanto de forma digressiva, através dos registros de suas recordações.

Palavras-chave: Recepção do Texto Literário. Arte. Frida Kahlo. Semiótica Visual.

RESUMEN

Este trabajo aborda la construcción de las narrativas autobiográficas de Frida Kahlo, por intermedio de sus pinturas, como una oportunidad de investigación y de comprensión de su constitución subjetiva y de su contexto sociohistórico. Como fundamento teórico, la investigación se basa en las consideraciones de Arnheim (2019), Bakhtin (2011), Bazin (1989), Goodman (1995), Ginzburg (1986), Gombrich (2019), Jauss et al. (1979), Lejeune (2014), Lichtenstein (2005), Moretti (2014), Pareyson (1997), Rancière (2009, 2012, 2021) y Saramago (1997) por la presentación de la pintura como texto simbólico indiciario; a su vez, Barros (2005), Fiorin (2018), Greimas y Courtés (2013), Pietroforte (2016, 2020a, 2020b) y Teixeira (1998, 2003, 2004, 2008, 2010) guían la exposición sobre Semiótica Visual, una vertiente de la Discursiva Semiótica, que respalda el proceso de análisis. La tesis formulada es que las narrativas autobiográficas pueden ser concebidas vía enunciados visuales, como las pinturas, no limitadas a los códigos verbales como medios exclusivos de estudio en el campo literario. Al considerar esta información, como hipótesis, percibimos una oportunidad de diálogo entre la Literatura, por medio de la construcción de narrativas, y la Semiótica Visual, mediante la apreciación del plan de expresión de las obras de Frida Kahlo. Metodológicamente, la investigación se configura como cualitativa-descriptiva, bajo el molde de una investigación documental, con análisis semiótico. En este contexto, como resultado, señalamos que la pintora mexicana Frida Kahlo trazó pictóricamente su autobiografía, pues representativa parte de los capítulos de su vida, marcados por extremos que se ubican, sobre todo, entre la alegría y la tristeza y el amor y el dolor, fueron presentados por ella tanto cronológicamente, mientras se desarrollaban, como digresivamente, a través de los registros de sus recuerdos.

Palabras clave: Recepción del Texto Literario. Arte. Frida Kahlo. Semiótica Visual.

ABSTRACT

This work addresses the construction of Frida Kahlo's autobiographical narratives, through her paintings, as an opportunity to investigate and understand her subjective constitution and socio-historical context. As a theoretical foundation, the research is based on the considerations of Arnheim (2019), Bakhtin (2011), Bazin (1989), Goodman (1995), Ginzburg (1986), Gombrich (2019), Jauss *et al.* (1979), Lejeune (2014), Lichtenstein (2005), Moretti (2014), Pareyson (1997), Rancière (2009, 2012, 2021) and Saramago (1997) for the featuring of the painting as an evidential symbolic text; in turn, Barros (2005), Fiorin (2018), Greimas and Courtés (2013), Petroforte (2016, 2020a, 2020b) and Teixeira (1998, 2003, 2004, 2008, 2010) guide the exhibition on Visual Semiotics, a branch of Discursive Semiotics, which supports the analysis process. The formulated thesis is that autobiographical narratives can be conceived through visual statements, like paintings, not limited to verbal codes as exclusive means of study in the literary field. When considering this information, as a hypothesis, we perceive an opportunity for dialogue between Literature, through the construction of narratives, and Visual Semiotics, through the appreciation of the expression plane of Frida Kahlo's works. Methodologically, the research is configured as qualitative-descriptive, under the mold of a documental research, with semiotic analysis. In this context, as a result, we point out that the Mexican painter Frida Kahlo pictorially depicted her autobiography, since it represents part of the chapters of her life, marked by extremes that are located, above all, between joy and sadness, love and pain, were presented by her both in a chronological manner, as they unfolded, and in a digressive manner, through her memoirs.

Keywords: Reception of the Literary Text. Art. Frida Kahlo. Visual Semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Suprematismo: quadrado, cruz, círculo</i> , de Malevich.....	59
Figura 2 - <i>Vampira</i> , de Munch	59
Figura 3 - <i>Lamentação pela morte de Cristo</i> , de Giotto	61
Figura 4 - <i>A grande cidade iluminada</i> , de Bandeira.....	62
Figura 5 - <i>Composição IV</i> , de Kandinsky	63
Figura 6 - <i>O ouro do firmamento</i> , de Miró	64
Figura 7 - <i>A morte de Prócris</i> , de Cosimo	69
Figura 8 - <i>Frida em Nova Iorque</i> , de Muray	77
Figura 9 - <i>Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Leo Eloesser</i> , de Kahlo.....	79
Figura 10 - <i>Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez</i> , de Kahlo.....	80
Figura 11 - Registro fotográfico do primeiro casamento de Frida e Diego	82
Figura 12 - <i>Frieda y Diego Rivera</i> , de Kahlo.....	84
Figura 13 - Vestidos <i>tehuanos</i> na exposição <i>Las apariencias engañan</i>	86
Figura 14 - Roupas e acessórios da exposição <i>Las apariencias engañan</i>	86
Figura 15 - Fotografia de um vestido de Frida, presente na obra <i>Frida by Ishiuchi</i>	87
Figura 16 - Registro da exposição <i>Las apariencias engañan</i>	90
Figura 17 - Registros da exposição <i>Las apariencias engañan</i> (detalhe)	90
Figura 18 - Registros da exposição <i>Las apariencias engañan</i> (detalhe)	91
Figura 19 - Registros da exposição <i>Las apariencias engañan</i> (detalhe)	91
Figura 20 - Registros da exposição <i>Las apariencias engañan</i> (colete ortopédico inspirado em Frida).....	92
Figura 21 - <i>Retrato del Dr. Leo Eloesser</i> , de Kahlo	100
Figura 22 - Página do diário de Frida	102
Figura 23 - Página do diário de Frida	105
Figura 24 - <i>El arsenal</i> , de Rivera.....	107
Figura 25 - Detalhe do mural <i>El arsenal</i> em que aparece Frida Kahlo	108
Figura 26 - Frida pintando com o auxílio de equipamento adaptado	109
Figura 27 - <i>Autorretrato con traje de terciopelo</i> , de Kahlo	111
Figura 28 - Detalhe da gola do vestido	114
Figura 29 - Projeção lateralizada do pescoço na pintura e nas fotos de Frida	115
Figura 30 - <i>Accidente</i> , de Kahlo	118

Figura 31 - <i>La creación</i> , de Rivera.....	119
Figura 32 - Parte de <i>Historia del Estado de Morelos, Conquista y Revolución</i> , de Rivera...	120
Figura 33 - <i>Hospital Henry Ford</i> , de Kahlo.....	122
Figura 34 - <i>Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos</i> , de Kahlo	123
Figura 35 - <i>Mi vestido cuelga ahí</i> , de Kahlo	124
Figura 36 - Esquema figura-fundo.....	127
Figura 37 - Detalhe da lixeira.....	129
Figura 38 - Comparação entre os vestidos	130
Figura 39 - <i>Recuerdo</i> ou <i>El corazón</i> , de Kahlo	132
Figura 40 - Camadas temporais-emocionais da pintura.....	135
Figura 41 - <i>Frida com guardanapo na cabeça</i> , de Bloch	136
Figura 42 - <i>Unos cuantos piquetitos</i> , de Kahlo	138
Figura 43 - <i>Recuerdo de la herida abierta</i> , de Kahlo	139
Figura 44 - <i>Lo que el agua me ha dado</i> , de Kahlo	141
Figura 45 - Museu Casa Estúdio, em San Ángel.....	142
Figura 46 - Banheiro de Frida	143
Figura 47 - Detalhe da inscrição que aparece na foto.....	143
Figura 48 - Visão sobre a banheira	144
Figura 49 - <i>Piden aeroplanos y les dan alas de petate</i> , de Kahlo	146
Figura 50 - Página do diário de Frida	146
Figura 51 - Detalhe dos animais e da bailarina na corda bamba	149
Figura 52 - Detalhe do barco.....	150
Figura 53 - Detalhe da presença dos pais na pintura	150
Figura 54 - <i>Retrato de mi padre Wilhelm Kahlo</i> , de Kahlo	151
Figura 55 - <i>Mi nana y yo</i> , de Kahlo	152
Figura 56 - <i>Mis abuelos, mis padres y yo</i> , de Kahlo.....	153
Figura 57 - <i>Mi familia</i> , de Kahlo	153
Figura 58 - Retrato do casamento de Matilde Calderón e Guillermo Kahlo.....	154
Figura 59 - Detalhe da obra <i>Lo que el agua me ha dado</i>	155
Figura 60 - <i>La tierra misma</i> ou <i>Dos desnudos en el bosque</i> , de Kahlo	155
Figura 61 - <i>La mesa herida</i> , de Kahlo	158
Figura 62 - <i>Las dos Fridas</i> , de Kahlo	160
Figura 63 - Detalhe do coração da Frida europeia.....	162

Figura 64 - Detalhe do amuleto	163
Figura 65 - Origem de <i>Las dos Fridas</i> no diário	166
Figura 66 - <i>Autorretrato con pelo corto</i> , de Kahlo.....	167
Figura 67 - As cores no diário de Frida.....	168
Figura 68 - Fotografia do segundo casamento de Frida e Diego.....	170
Figura 69 - <i>Viva la vida, Sandías</i> , de Kahlo.....	171
Figura 70 - <i>Fantasmones Siniestros</i> , de Kahlo.....	186
Figura 71 - Incineração da obra <i>Fantasmones Siniestros</i> , de Kahlo	187

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Sequência canônica da narrativa	53
Quadro 2 - Categorias plásticas e suas especificidades	66
Quadro 3 - Esquema que norteia a análise da pesquisa	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ¿PIES, PARA QUÉ LOS QUIERO SI TENGO ALAS PA' VOLAR?: A OBRA DE ARTE COMO UM TEXTO E COMO UMA NARRATIVA DE SI	23
1.1 Afinal, o que é um texto? Uma sucinta exposição sobre as singularidades textuais e seus indícios subjetivos	24
1.2 A obra de arte como texto e como sistema simbólico: a íntima relação com o autor, com o meio e com o leitor	29
1.3 E o autor por fim se mostra: os retratos e os autorretratos e suas especificidades na narrativa de si	35
2 VEO HORIZONTES DONDE TÚ DIBUJAS FRONTERAS: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA POR MEIO DA SEMIÓTICA DISCURSIVA	45
2.1 Os níveis do percurso gerativo de sentido	47
2.1.1 O nível fundamental	48
2.1.2 O nível narrativo	49
2.1.3 O nível discursivo	53
2.2 O plano de expressão visual/não verbal: quando a arte se manifesta	56
2.3 O plano de conteúdo e a figuratividade na pintura: o percurso do olhar	66
3 PINTURAS METODOLÓGICAS: QUANDO O MATERIAL É UMA TELA, O MÉTODO É UMA ANÁLISE VISUAL	73
3.1 O processo de coleta de dados	75
3.2 O vestido, sua linguagem visual e sua simbologia	76
3.3 As pinturas e as categorias de análise	92
4 ME PINTO A MÍ MISMA PORQUE SOY A QUIEN MEJOR CONOZCO: OS AUTORRETRATOS COMO PINTURAS DE SI	97
4.1 Panorama histórico do México entre os séculos XIX e XX – o idealismo de Frida	102
4.2 Frida e suas pinturas: a identidade pelas cores, formas e texturas	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	179
APÊNDICE A – A OBRA QUEIMADA	186

INTRODUÇÃO

A alegria e a receptividade dos mexicanos despertam, há muito, a atenção de todo o mundo. As formas com que percebem a vida, ou a morte, de uma maneira simples, acalorada e nada pretenciosa em sua rotina e nos momentos especiais do ano, durante suas muitas festividades, interessam a muitos pesquisadores, que se debruçam para tentar entender aquilo que, talvez, não deva ser entendido, mas vivido, sentido, experienciado. Não é necessário saber o motivo (pelo menos não profundamente) para compreender que, para o México, seu espaço, sua gente e suas culturas (sim, no plural) constituem sua maior riqueza.

Meu particular interesse pelas tradições mexicanas, especialmente pelo *Día de los Muertos*, não veio, inicialmente, pela perspectiva de pesquisadora, mas pela prática docente de língua espanhola. Na realização desse componente curricular, os estudos transculturais são constantes e necessários, na medida em que ultrapassam as barreiras do mero fazer linguístico ao permitir que o indivíduo aprendiz conheça, sim, uma nova língua, mas que também se inteire sobre o povo que a manipula; conseqüentemente, esse estudante passa a conhecer e a respeitar tanto a língua e a história de outras pessoas quanto às suas próprias. Nesse contexto, em diferentes níveis de ensino escolar, em minhas atividades como professora de língua espanhola, desde as séries finais do Ensino Fundamental até o Ensino Superior, costumava apresentar aos discentes, por meio de diferentes recursos, a vida pulsante do povo mexicano, que é, reconhecidamente, forte, sensível, alegre, destemido, apaixonado – vivo. E os resultados das atividades escolares sempre foram, aparentemente e por minha ótica pessoal, muito positivos, com alunos sensibilizados e mais interessados no aprendizado do idioma.

Percebi, assim, que minha pesquisa de doutoramento deveria ultrapassar os estudos sobre o ensino de língua espanhola, que corresponde a importante parte de minha vida acadêmica, já que sou especialista em Ensino e Aprendizagem de Língua Espanhola e em Tradução de Língua Espanhola, e alcançar os estudos sobre as culturas, as vivências, as representações e as narrativas do universo mexicano, aproveitando muito sobre uma outra grande paixão de minha vida, a arte literária, sobre a qual realizei meus estudos no Mestrado em Letras, também cursado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL UPF). O povo mexicano encontra suas raízes em culturas milenares, de civilizações indígenas complexas, como astecas, toltecas e maias, que foram brutalmente violentadas pela colonização europeia, e tenta, como talvez nenhum outro, preservar suas tradições e sua principal característica: a alegria de viver. Logo, assentada nessa perspectiva, a presente pesquisa busca alcançar outro nível, que ultrapassa o aparente e simples levantamento

bibliográfico, inclusive porque esse ângulo de investigação já se apresenta como foco de estudo de outros pesquisadores, e analisa como essa vivacidade e essa histórica chaga se mostram na arte mexicana.

Partindo dessas concepções, então, assomou a ideia de examinar uma das figuras mais importantes para o México (e agora também para o mundo), a qual, há muito, já me atraía e me desacomodava pela ousadia, pela personalidade, pela força e pelo talento: a pintora Frida Kahlo. Ela, mais do que qualquer outro artista mexicano, sentiu, lutou e amou sua vida, seu país e tudo o que ele representa. A artista deixou como legado sua história de vida impressa em suas pinturas (retratos e autorretratos), em suas cartas, em seu diário e até em fotos, já que Frida, frequentemente, posava para as lentes de seu pai, que era fotógrafo profissional, e de seus amigos, outros grandes e famosos artistas da imagem.

A história da pintora, a propósito, também chegou a mim por meio da prática como professora de língua espanhola, na forma de um texto impresso em um livro didático (sim, ainda há esperanças para a educação brasileira), que foi distribuído para as escolas públicas da época, há aproximadamente 8 anos. Lembro-me, como hoje, previamente à leitura do texto sobre Frida Kahlo, de contar aos alunos um pouco sobre sua história de vida. Aquelas crianças, um pouco desatentas porque a aula começara há instantes, lentamente silenciaram-se e demonstraram atenção ao visualizarem o *banner* que eu segurava com uma das fotos de Frida Kahlo, ouvindo-me falar sobre uma artista de pequena estatura, mas com uma força de vontade desmedida. Em poucos minutos, todos já estavam completamente atentos, interessados e até espantados – uma cena que nunca escapará de minha memória. Pode parecer uma trivialidade realizar esse registro na introdução de uma tese de doutoramento, mas senti a necessidade de fazê-lo para mostrar de onde surgiu o interesse pela pesquisa a respeito de uma artista que, hoje, muito popular, pode ser encontrada estampando diferentes produtos, um perfil mercadológico, aliás, que ela certamente não gostaria de ter assumido porque contraria em demasia seus princípios. Esse, porém, não é o meu objetivo aqui e, por isso, sigo minha justificativa de escolha do *corpus* a respeito de quem foram os responsáveis por esse interesse na artista.

Era uma turma de 6º ano do Ensino Fundamental, ativa e até um pouco travessa, como qualquer outra com estudantes dessa idade, mas que contava com dois alunos especiais, entre os quais uma menina cadeirante, que visivelmente se identificou com aquela personagem que, apesar de sua aparente fragilidade física, mostrava uma ânsia infinita por sua produção estética. Além da leitura do texto, os alunos adentraram comigo no universo mexicano por meio das pinturas de Frida Kahlo, da produção cinematográfica *El libro de la vida* (uma animação sobre o *Día de los Muertos* no México) e da construção de um altar no estilo mexicano, repleto de

doces, de caveirinhas feitas em papel e em isopor, de toalhas de papel colorido picotado e de, principalmente, curiosidade, amor e dedicação. Pareceu-me, na época, que conhecer uma artista com uma vida nada perfeita lhes chocou substancialmente; todavia, em consonância com seus comentários, também lhes deu alento quanto à igualdade presente entre as supostas diferenças e quanto à capacidade de ser inventivo e grande, apesar das adversidades.

Já não atuo mais como professora de língua espanhola na Educação Básica e aqueles alunos já devem até ter terminado o Ensino Médio, mas a experiência que vivenciei com eles foi inesquecível, a ponto de escolher o universo mexicano e da pintora Frida Kahlo como recorte temático para minha pesquisa de doutorado. Dessa vez, encontro-me em uma prática muito diferente, para a qual não disponho de um público para a análise, mas de um suporte teórico que me ajuda a notar aquilo que não se mostra visível em um *corpus* na primeira leitura e que necessita de técnica e de sensibilidade para ser percebido, já que se revela como um campo simbólico a ser atentamente explorado.

Com base nessas considerações, buscamos, neste estudo, como objetivo geral, (re)construir a narrativa biográfica de Frida Kahlo por meio dos enunciados não verbais (pinturas) associados à vida público-privada da artista mexicana. Ademais, como objetivos específicos, pretendemos: a) abordar a noção de pintura como um texto que, apesar de não se tratar de uma construção verbal, comunica-se social e historicamente; b) apresentar as categorias presentes no plano de expressão, que se mostram passíveis de análise em um texto visual; c) analisar a linguagem semiótica das obras pictóricas de Frida Kahlo; d) propor categorias de análise com base na construção subjetiva e sócio-histórica de Frida Kahlo.

Interessa-nos, nesse sentido, encontrar uma resposta para o principal questionamento que fundamenta esta investigação: quais recursos textuais e semióticos usados por Frida Kahlo permitem afirmar que ela construiu narrativas autobiográficas em suas pinturas? A pintora mexicana, que viveu em um conturbado momento sociopolítico no México do século XX, teve uma vida marcada por extremos que se localizam, sobretudo, entre a alegria e a tristeza e a dor e o prazer. Essas fronteiras podem ser encontradas nos signos visuais expressos em suas pinturas, principalmente pela presença de um elemento específico: o vestido *tehuano*. Ao considerar essas informações, percebemos, como hipótese, uma oportunidade de diálogo entre a Literatura, por meio da construção de narrativas, e a Semiótica Discursiva, por intermédio da análise da significação das obras de Frida Kahlo.

Na posição de tese, defendemos, então, que as narrativas autobiográficas podem ser construídas por meio de enunciados visuais, como as pinturas, não se limitando aos códigos verbais como meios exclusivos de investigação no campo da Literatura. Ainda que se disponha

de uma ampla fortuna crítica sobre a pintora mexicana Frida Kahlo, esta pesquisa legitima-se, em conformidade com a linha de pesquisa da Produção e Recepção do Texto Literário, na medida em que analisa as pinturas da artista mexicana sob as perspectivas literária e semiótica da concepção de narrativas visuais.

A respeito do estado da arte, então, mostra-se conveniente, para a validação de nossa pesquisa, apresentar os resultados encontrados. Após pesquisa de teses e dissertações nos Bancos de Dados de Teses e de Dissertações da Capes, Google Acadêmico (Scholar) e *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), descobrimos, em uma consulta mais ampla, que há muitos estudos, até a data de 3 de abril de 2022, acerca da pintora mexicana Frida Kahlo. Especificamente no âmbito de estudos *stricto sensu*, no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), ao se inserir as palavras-chave “Frida Kahlo”, encontramos alguns significativos resultados. Pôde-se perceber, nesta busca, que a pintora se apresenta como um insigne objeto de análises nos últimos anos no Brasil, principalmente a partir de 2005, quando aumentaram de forma significativa. Isso se deve, muito provavelmente, a dois motivos: o primeiro refere-se ao sucesso do filme “Frida”, que recebeu vários prêmios, como os Oscar de Melhor Maquiagem e de Melhor Trilha Sonora, em 2003; o segundo motivo diz respeito à descoberta, no ano de 2004, de roupas e objetos pessoais de Frida Kahlo em um dos banheiros de sua residência, adjacente ao quarto da artista, e que lá permaneceram por mais de 40 anos, a pedido de seu marido Diego Rivera. Hoje, a maioria destas peças está na exposição permanente do Museu Frida Kahlo, intitulada *Las apariencias engañan*.

Convém destacar que representativa parte das investigações de Frida Kahlo, até abril de 2022, correspondem a estudos de mestrado, compondo 240 dissertações, enquanto as pesquisas de doutorado totalizam 137 teses; algumas, inclusive, não estão disponíveis para leitura, já que consistem em trabalhos anteriores à Plataforma Sucupira. Apesar deste amplo número de estudos, ao refinar-se a busca, percebemos que as áreas às quais eles pertencem variam bastante, sendo a maior parte na área de Ciências da Saúde (129), seguida por Linguística, Letras e Artes (38), Ciências Biológicas (37), Ciências da Saúde (33) e Ciências Humanas (31).

Pela natureza de nosso estudo, importa-nos conhecer de forma mais profunda a respeito dos trabalhos na área de Linguística, Letras e Artes. Nesta, ao refinarmos a busca novamente, encontramos 28 estudos de mestrado e oito de doutorado. As dissertações, sendo a mais recente de 2021, abordam a pintora sob diferentes perspectivas, da arte (pintura), da escrita (diário e cartas) e de sua corporeidade (a tessitura de relações entre corpo, imagem e performance). Por sua vez, as teses, sendo as duas mais recentes também de 2021, versam sobre tais questões, mas

em busca de elementos diferentes: analogia entre pintura e alteridade; diário, poética e performance; vida, obra e participação sociopolítica; relações entre corpo e imagem, em que Frida Kahlo aparece como uma das referências-inspiração, mas não como objeto de estudo; e a análise do ambiente virtual que permite a visitação *on-line* ao Museu Frida Kahlo. Ainda, dois estudos encontrados não tratam sobre a pintora Frida Kahlo e sim a respeito de outros temas que se baseiam em teóricos que coincidem com o nome Frida. Com base nestes resultados, percebemos que o nosso estudo apresenta caráter inédito, já que, apesar de condizer na escolha pela artista, analisa e discute sob distintos pontos de vista das investigações já realizadas, aspecto que pode auxiliar, de forma genuína, na compreensão dos pequenos indícios presentes em sua produção artística para a construção de sua própria narrativa.

Considerando isso, os estudos teóricos de diferentes autores, sobretudo de Arnheim (2019), Bakhtin (2011), Bazin (1989), Goodman (1995), Ginzburg (1986), Gombrich (2019), Jauss *et al.* (1979), Lejeune (2014), Lichtenstein (2005), Moretti (2014), Pareyson (1997), Rancière (2009, 2012, 2021) e Saramago (1997), apresentados no primeiro capítulo, buscam auxiliar, em seu conjunto, no processo de compreensão de uma das ideias que aqui defendemos: de que uma produção não verbal, como texto encoberto por indícios visuais e como objeto artístico, apresenta muito mais conteúdo do que um fugaz passar de olhos possa supor. Para a realização da análise, apoiamo-nos nos recursos da Semiótica Discursiva, especialmente nos estudos da Semiótica Visual, com base em Pietroforte (2016, 2020a, 2020b), uma vez que a sequência de pinturas de Frida Kahlo constitui uma dimensão contínua de significação expressa por diferentes signos visuais. Desse modo, esta investigação pode colaborar na compreensão da vida e da obra de Frida, assim como do contexto sócio-histórico-cultural da época, e ainda fornecer subsídios teóricos e práticos a outros estudos.

Isso posto, a proposta desta pesquisa encontra-se dividida em duas partes bem definidas. A primeira, correspondente aos dois capítulos iniciais, atende à pesquisa bibliográfica, na qual são aprofundadas as questões teóricas aqui apresentadas e pertinentes ao estudo. Já a segunda, evidencia a análise e o processo de exploração documental, ou seja, algumas das pinturas de Frida Kahlo, em conformidade com as categorias de análise apresentadas e com os princípios da Semiótica Discursiva.

Essas concepções teóricas apresentam-se organizadas em capítulos, nomeados segundo inspiração nas construções verbais da pintora Frida Kahlo. Logo, o capítulo 1, *Me pinto a mí mismo porque soy a quien mejor conozco: a obra de arte como um texto e como uma narrativa de si*, divide-se em seções que buscam orientar o leitor quanto à proposta de compreensão da pintura como arte e como texto simbólico e indiciário, com traços de subjetividade narrativa.

Assim, na primeira seção, intitulada *Afinal, o que é um texto? Uma sucinta exposição sobre as singularidades textuais e seus indícios subjetivos*, baseamo-nos nas concepções de Bakhtin (2011) para apontar que a pintura, como conjunto formado por signos (verbais e não verbais), que dialogam com diferentes linguagens, mostra-se um texto e, portanto, pode ser analisada como tal. Por sua vez, Goodman (1995) salvaguarda a concepção de que a obra de arte, como texto, também se prova um campo simbólico a ser desvendado, uma concepção que harmoniza com a pesquisa indiciária de Ginzburg (1986), pela qual os segredos de uma obra de arte se encontram nos pequenos detalhes, nas minúcias passíveis de negligência. E, por fim, trazemos os conceitos de Gombrich (2019), historiador da arte que defende a ideia de que os artistas, de certo modo, encontram-se em confronto com o seu tempo e com o seu espaço e, por isso, suas produções podem ser reflexos subjetivos de uma realidade objetiva. Ainda sobre essa questão, Bazin (1989) diz ser necessário perceber a *mão do autor*, isto é, um imperceptível detalhe que o olhar mais atento não percebe.

Na seção seguinte, *A obra de arte como texto e como sistema simbólico: a íntima relação com o autor, com o meio e com o leitor*, mais uma vez aproximamo-nos de Gombrich (2019), a fim de esclarecer a ideia de que a arte não necessita ser bela, aliás, quase nunca é, porque como arte, como representação intersubjetiva, ela perde essa suposta obrigatoriedade e pode até causar inquietação. Não que a arte não possa existir pelo seu próprio fim, mas certamente se torna mais interessante se “disser” algo. A esse respeito, Mayayo (2008) destaca as próprias obras da artista mexicana Frida Kahlo que, por suas temáticas relacionadas às vivências femininas, como a dor do parto ou do aborto, fogem do senso estético de “beleza”. Pareyson (1997) confirma essas proposições ao enunciar que a arte funciona justamente assim – ela é única no seu gênero e não tem outra justificação.

Ademais, mostramos que a questão do gosto pela arte, pela manifestação humana, perpassa a anuência do leitor, o que justifica a presença da Estética da Recepção neste estudo. Por meio dela, percebemos a valorização não apenas do ponto de vista do leitor, mas também das condições sócio-históricas envolvidas nas suas dessemelhantes construções de sentido. Nessa perspectiva, a recepção do leitor passa a apresentar fundamental importância para a constituição do significado da arte, contrapondo as teorias formalistas que valorizam de maneira exclusiva o texto e o autor, em uma negativa ao dialogismo com o leitor, que seria incapaz de compreender (ou de sentir) a grandeza de uma obra. Especificamente sobre essa questão, Jauss *et al.* (1979) destacam a experiência estética, isto é, o prazer estético suscitado pela variação entre o eu e o objeto. A experiência com a obra e a sua relação com o leitor, desse modo, apresenta-se inovadora na medida em que considera a desconstrução dos paradigmas do leitor,

que não apenas confirma seu universo cognoscente, mas também extingue seu horizonte para aproveitar a nova literatura que se abre a ele. Sobre isso, recorreremos novamente a Bazin (1989), que enfatiza os níveis de significação de uma obra de arte para sua compreensão. Ao fecharmos a seção, expomos a ideia de Rancière (2009) de que, nas composições textuais, há sempre sentido naquilo que aparenta não ter, isto é, há um testemunho supostamente invisível do autor em todas as suas produções, já que sua subjetividade se fará constante presença.

Na última seção do capítulo, *E o autor por fim se mostra: os retratos e os autorretratos e suas especificidades na narrativa de si*, mencionamos um dos grandes textos de Saramago (1997), *O autor como narrador*, no qual o autor português defende o pensamento de que a mão que pinta é a mesma que escreve, ou seja, não há diferença entre o artista que usa os códigos verbais e o que usa os códigos visuais, as regras que os regem são proporcionais. Portanto, nesta seção, convocamos Barthes (1973) para ajudar na construção da ideia de narrativa, a qual se encontra presente em todos os tempos e em todas as sociedades e pode, inclusive, apresentar-se em continuidades pictóricas. E, para complementar essa concepção, aproximamos os estudos de Lejeune (2014) e de Moretti (2014), respectivamente sobre as marcas autobiográficas de uma obra artística (uma narrativa de si) e sobre os momentos decisivos e os enriquecimentos de uma narrativa, cotejando com Arnheim (2019) e Lichtenstein (2005), e tendo como objetivo mostrar que a narrativa visual pode contar algo real ou fictício ao se subordinar à intencionalidade do seu autor (narrador) e da recepção de seu leitor, que pode, ou não, perceber todos os indícios que na obra estão manifestados.

O capítulo 2, *Vejo horizontes donde tú dibujas fronteras: a construção narrativa por meio da Semiótica Discursiva*, apresenta os princípios que constituem a análise das obras da autora Frida Kahlo. E segmenta-se nas seguintes seções: *Os níveis do percurso gerativo de sentido*, na qual buscamos conceituar a Semiótica Discursiva e seus princípios básicos por meio das considerações de Barros (2005), Greimas e Courtés (2013) e Fiorin (2018), principalmente para a compreensão dos três níveis do percurso gerativo de sentido da Semiótica da linha francesa: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo. Nas duas seções subsequentes, *O plano de expressão visual/não verbal: quando a arte se manifesta* e *O plano de conteúdo e a figuratividade na pintura: o percurso do olhar*, consideramos os estudos de Pietroforte (2016, 2020a, 2020b) e Teixeira (1998, 2003, 2004, 2008, 2010) para a explanação a respeito da Semiótica Visual, sobretudo quanto à análise de um texto visual, à linguagem semissimbólica, às principais categorias presentes no plano de expressão (eidética, cromática,

matérica¹ e topológica), que se mostram passíveis de análise em um texto sincrético, e quanto à construção do plano de conteúdo, de sua figuratividade.

Por seu turno, no capítulo 3, intitulado *Pinturas metodológicas: quando o material é uma tela, o método é uma análise visual*, expomos o delineamento metodológico desta investigação. Para tanto, afastamo-nos um pouco dos textos metodológicos tradicionais e apresentamos o elemento decisivo para a escolha das pinturas, o vestido *tehuano* usado por Frida Kahlo, ao recorrermos à história e às suas concepções sociais e estéticas. Considerando isso, indicamos as categorias de análise, o recorte do *corpus* (uma ação necessária devido à extensão da produção de Frida Kahlo) e esclarecemos como se deu o processo analítico do estudo, concretizado no último capítulo.

Por fim, anterior às *Considerações finais*, o capítulo 4, *Me pinto a mí misma porque soy a quien mejor conozco: os autorretratos como pinturas de si*, encontra-se dividido em seções relacionadas à biografia e às produções artísticas da artista mexicana, a saber: *Panorama histórico do México entre os séculos XIX e XX – o idealismo de Frida*, em que contextualizamos a história revolucionária do México, que constitui a base dos princípios da artista; e *Frida e suas pinturas: a identidade pelas cores, formas e texturas*, na qual abordamos, por meio da análise de suas pinturas, a vida mais íntima da pintora, especialmente suas relações com a família e com o México, o respeito que nutria pela cultura indígena e pelas causas sociais, as dores físicas da artista – causadas pela poliomielite, contraída na infância, pelo gravíssimo acidente que sofreu quando tinha 18 anos e pelos vários casos de aborto durante sua vida adulta –, também, mostramos suas dores emocionais – provocadas, principalmente, pelas traições de seu marido Diego Rivera – e detalhamos como ela manifestou tais aflições em suas obras, em um estilo, aparentemente, tão incongruente a ponto de compor o movimento artístico do Surrealismo, ainda que Frida insistisse que apenas pintava a ela mesma. Nestas seções, buscamos, sim, cotejar com informações concretas advindas das obras construídas por seus biógrafos, a fim de atribuir maior confiabilidade ao estudo, mas o foco principal será a análise das obras de arte que constituem o *corpus* de estudo e as demais que com elas dialogam. Logo, compõem, como *corpus* de estudo, as seguintes obras pictóricas de Frida Kahlo: 1) *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926), 2) *Mi vestido cuelga ahí* (1933), 3) *Recuerdo* ou *El corazón* (1937), 4) *Lo que el agua me ha dado* (1939) e 5) *Las dos Fridas* (1939).

¹ A categoria matérica será explorada na análise dos textos visuais por meio da presença de diferentes texturas – uma composição feita pela combinação de cores e de técnicas, que confere a noção de um material diferente e alude ao que o ser humano nota pela experiência sensorial do tato. Porém, a definição dessa categoria não aparece nos estudos de Pietroforte (2016, 2020a, 2020b) e Teixeira (1998, 2003, 2004, 2008, 2010).

A presente pesquisa, assim, apresenta-se em concordância com o PPGL UPF, especificamente quanto ao vínculo com a linha de pesquisa da Produção e Recepção do Texto Literário. Por essa perspectiva científica, os pesquisadores que acolhem a referida linha buscam analisar os diferentes encadeamentos de leitura de textos verbais e não verbais, de formação leitora e de mediação de leitura, dentro de um plural cenário, no qual tanto os estudos linguísticos quanto os literários colaboram. Consegue-se, desse modo, um enfoque único e transdisciplinar, em que a leitura e os estudos sobre ela, assim como sobre a escrita, ganham uma dimensão maior, como prática de comunicação e de manifestação artística.

A vida e a obra artística de Frida Kahlo, principalmente seus autorretratos, percorrem o mundo em exposições e em reproduções nos mais diversos suportes. Tais materialidades ajudam a manter vivo (e popular) o intenso pulsar de cada pincelada, mesmo passados mais de 65 anos de sua morte, algo alcançado por poucos artistas. Suas obras artísticas e sua escrita íntima, que revelam diferentes momentos de sua vida, também mostram um pouco da história do México no início do século XX, das lutas e das conquistas, e de outras importantes personalidades da época, desse e de outros países. Em suma, Frida foi uma pessoa ambígua, manifestou seus sentimentos com cores em diferentes tonalidades e com palavras sempre muito fortes e precisas. E agora, diante do exposto, uma pesquisa de doutoramento pode ajudar a revelar um pouco mais sobre nossa admirável *Friducha* e, por analogia, um pouco sobre toda a humanidade que, assim como ela, sempre se mostrou passível de um grande estudo indiciário.

Para colaborar neste processo e para tornar a leitura do presente estudo um pouco mais prazerosa, organizamos uma *playlist* com algumas músicas que inspiraram Frida a criar suas pinturas e com outras que foram criadas a partir de sua história e de sua arte. Assim como Frida pintou simbolicamente e utilizou diferentes ferramentas para isso, achamos válido propiciar ao nosso leitor uma imersão em seu mundo por meio de outra linguagem que não apenas a imagética e a verbal. Assim, você está convidado(a) a ouvir desde músicas tradicionais mexicanas até canções do universo *pop*. Para tanto, use a câmera de seu celular para realizar a leitura do código QR que se encontra abaixo e viva esta experiência.



1 ¿PIES, PARA QUÉ LOS QUIERO SI TENGO ALAS PA' VOLAR?: A OBRA DE ARTE COMO UM TEXTO E COMO UMA NARRATIVA DE SI

“O texto é a realidade imediata (realidade do pensamento e das vivências). [...] Onde não há texto não há objeto de pesquisa e de pensamento”
(BAKHTIN, 2011, p. 307).

“[...] Como longos ecos que ao longe se confundem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem”
(BAUDELAIRE, 1985, p. 105)

“[...] a narrativa está aí como a vida”
(BARTHES, 1973, p. 20)

As questões que envolvem uma possível definição de texto são relevantes nas pesquisas na área das Ciências Humanas. Afinal, ele constitui-se como a materialidade de estudo de alguém que busca resolver um problema e confirmar suas hipóteses; antes disso, porém, o pesquisador precisa provar a validade de seu *corpus* de análise como sendo um objeto apto de investigação. Nesse sentido, diferentes autores, sob distintas formas de ver e de expressar seus pensamentos, definiram o texto ao longo dos tempos.

Não nos deteremos em apresentar e/ou detalhar tais considerações, uma vez que isso não se apresenta como objetivo do estudo. Busca-se aqui, contudo, esclarecer nosso ponto de vista sobre a representação de algo que se mostra vivo e pulsante, suscetível a uma análise porque, mesmo que se mostre aparentemente invisível e indizível², tem significado e comunica, independentemente do gênero, do autor, das características, da composição, da linguagem ou de qualquer outra manifestação passível de ser explorada.

Pensando nisso, este capítulo foi estruturado para esclarecer – e não para esgotar – algumas questões que aparecem no último capítulo, quando se reconstrói uma narrativa possível a partir da análise das pinturas da artista mexicana Frida Kahlo. Para tanto, na primeira seção, apresentamos a noção de texto com base nas proposições do teórico russo Mikhail Bakhtin (2011). Para complementar essa definição, mostrando sobretudo a presença de indícios subjetivos que operam como marcas de uma criação estética, buscamos suporte em Bazin (1989), Goodman (1995) e Ginzburg (1986). Na seção seguinte, nosso objetivo consiste em

² O filósofo francês Jacques Rancière (2012) salienta que há um regime muito comum entre as imagens, o qual dá destaque à relação do dizível e do visível, isto é, às associações que são evocadas a partir de uma observação e/ou de uma análise de tais imagens. O autor afirma, ainda, que “essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exibe uma visibilidade que pode cegar” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

aprofundar o estudo no campo das artes, da produção e da recepção estética, desvendando as relações entre as manifestações artísticas, o meio, o leitor e o autor. Para isso, apoiamos-nos em Gombrich (2019), Jauss *et al.* (1979) e Rancière (2009, 2012, 2021). E, na última seção, quando apresentamos as relações entre o texto e a escrita de si, baseamos-nos nas construções teóricas de Bakhtin (2011), Saramago (1997), Barthes (1973), Lejeune (2014) e Moretti (2014).

Assim, intuindo que as discussões aqui principiadas – já que o diálogo sobre as artes nunca se encerra – sejam claras para a compreensão de nossos leitores em potencial, especialmente àqueles que se interessam por diferentes manifestações humanas e por seu diálogo intersubjetivo e sócio-histórico, começamos nosso raciocínio teórico. *Carpe textum!*

1.1 Afinal, o que é um texto? Uma sucinta exposição sobre as singularidades textuais e seus indícios subjetivos

Em uma de suas produções, especificamente em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, presente na obra *Estética da criação verbal*, Mikhail Bakhtin (2011) tece algumas considerações concernentes ao texto. De acordo com o teórico russo,

o texto “subentendido”. Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, texto sobre textos. Nisto reside a diferença essencial entre as nossas disciplinas (humanas) e naturais (sobre a natureza), embora aqui não haja fronteiras absolutas, impenetráveis (BAKHTIN, 2011, p. 307).

Percebe-se, com esse esclarecimento, uma específica noção sobre a amplitude que um texto pode alcançar e sobre as fronteiras que podem ser transpostas, num dialogismo de linguagens. À vista disso, ainda segundo Bakhtin (2011), infere-se que não há texto puro, já que, no processo de comunicação, ele se apresenta num cenário em que as diferentes manifestações estão, de certa forma, interligadas e até justapostas, de modo que a produção textual (independentemente do gênero) ultrapassa a reflexão e alcança a refração de outros textos, configurando, assim, a construção concomitante de múltiplos e de específicos sentidos.

Entretanto, uma observação deve ser feita a esse respeito, sobretudo em relação à linguagem: “Se por trás do texto não há linguagem³, este já não é um texto mas um fenômeno

³ Adotamos, neste estudo, a concepção de linguagem segundo a perspectiva de Bakhtin e de seu Círculo, isto é, a partir da ideia de que ela é um constante processo discursivo e dialógico.

das ciências naturais (semiótico), por exemplo, um conjunto de gritos naturais e gemidos desprovidos de repetição linguística (semiótica)” (BAKHTIN, 2011, p. 309). Essa advertência torna-se importante na medida em que nos ajuda a distinguir um texto de um não texto, isto é, realizar a separação entre um texto que efetivamente significa o processo comunicativo daquela construção que, apesar de manifesta, não possui uma essência e tampouco poderá colaborar com uma possível análise. Ademais, ajuda-nos a perceber que os textos são compostos por características diversas e que nunca serão idênticos, ainda que possuam os mesmos componentes e tenham sido criados pelo mesmo sujeito, em situações muito semelhantes; afinal, seu tempo e seu lugar já serão distintos dos anteriores.

Nessa perspectiva, Bakhtin (2011, p. 310) atesta que, como enunciados independentes, os textos apresentam suas singularidades: “[...] é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história”. Isso, porém, apenas se torna evidente quando a manifestação ocorre “[...] numa situação e na cadeia dos textos (na comunicação discursiva de dado campo)” (BAKHTIN, 2011, p. 310).

A cadeia textual à que Bakhtin (2011) se refere, ou seja, à comunicação discursiva, pode ser relacionada ao que o filósofo americano Nelson Goodman (1995) nomeia como sistema simbólico, isto é, a um esquema composto por um conjunto de símbolos aplicados a um conjunto de referências. Logo, considerando essas afirmações, podemos assentar a ideia de que cada texto, como elemento único a partir de suas características, mas dialógico pela aproximação com o outro, pode ser um símbolo de algo maior, uma função exercida, por exemplo, dentro de uma narrativa, em que se uma parte não estiver presente, o sentido total da construção será prejudicado. Enfim, o símbolo atua de acordo com o sistema onde está inserido e pode assumir diferentes configurações para tanto.

Esse seria o caso, por exemplo, dos sons na música, dos códigos visuais nas artes plásticas e, indubitavelmente, das palavras na literatura, que escancaram suas características e/ou suas referências por meio da produção de mais de uma obra, as quais estão interligadas pelo estilo, pelo gênero, pelas escolhas das personagens e/ou pelas formas linguísticas. Esse, ademais, seria o caso de um artista plástico que expõe e se expõe pelos traços, pelas cores, pelos materiais, pelas formas escolhidas, entre outras inúmeras maneiras de expressar-se, isto é, de desnudar-se⁴ e de tornar únicas e, por consequência, simbólicas as continuidades de suas construções textuais.

⁴ No capítulo intitulado *O autor e a personagem*, na obra *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2011) tece uma referência a um véu posto momentaneamente pelo autor em suas criações. Logo, enquanto ele não desenvolve a

A respeito disso, sobretudo quanto aos detalhes de uma obra, o historiador italiano Carlo Ginzburg (1986, p. 144), ao retomar o método morelliano⁵, suporta da pesquisa indiciária, assevera:

Os museus, dizia Morelli, estão cheios de quadros atribuídos de maneira incorreta. Mas devolver cada quadro ao seu verdadeiro autor é difícil: muitíssimas vezes encontramos-nos frente a obras não assinadas, talvez repintadas ou num mau estado de conservação. Nessas condições, é indispensável poder distinguir os originais das cópias. Para tanto, porém [dizia Morelli], é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. Com esse método, Morelli propôs dezenas e dezenas de novas atribuições em alguns dos principais museus da Europa.

Essa caracterização pela singularidade simbólica ocorre porque, como salienta Bakhtin (2011, p. 311), “todo texto verdadeiramente criador é sempre, em certa medida, uma revelação do indivíduo livre, e não predeterminada pela necessidade empírica”. E, como revelação, sempre haverá algo distintivo a ser mostrado e/ou percebido na expressão, seja por parte do próprio autor, que se reafirma como sujeito-criador por intermédio de seus textos simbólicos, seja por parte dos indivíduos leitores, os quais podem perceber e valorizar a singularidade presente nas obras, mesmo que, muitas vezes, não percebam que se trata de um esquema de referências e de símbolos que precisam ser notados em sua amplitude e, talvez, no diálogo com outras obras. A diferença está na atenção aos detalhes e aos indícios, bem como na relação com o todo, levando em consideração alguns elementos, como tempo (cronológico e histórico), espaço (sociedade) e subjetividade do sujeito criador.

De acordo com Ginzburg (1986, p. 150), no que concerne à questão das minúcias de uma obra, “[...] esses dados marginais, alinhando ao método de Morelli, eram reveladores porque constituíam os momentos em que o controle do artista, ligado à tradição cultural, estendia-se para dar lugar a traços puramente individuais”. Assim, o sujeito autor, para fins de comunicação, sempre se mostrará – mesmo que não intencionalmente – por meio de suas escolhas, como o gênero e a linguagem, e sempre será estudado por essas produções, que se

totalidade de suas personagens, as obras exibirão máscaras, terão falsos trejeitos e farão gestos não verdadeiros, o que obrigará uma ampla interação por parte do leitor em potencial. Sobre isso, o teórico russo diz: “quantos véus necessitamos tirar da face do ser mais próximo – que nela foram postos pelas nossas reações casuais e por nossas posições fortuitas na vida –, que nos parecia familiar, para que possamos ver-lhe a feição verdadeira e integral. A luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (BAKHTIN, 2011, p. 4-5).

⁵ Método usado na pesquisa indiciária e criado pelo historiador de arte e político italiano Giovanni Morelli. Por meio dele, seu criador buscava distinguir particularidades (índices) dos diferentes estilos de arte.

mostram como uma parte significativa dele e, em muitos casos, como a sua totalidade. Em conformidade com Bazin (1989), ao tratar também sobre o método de Morelli, é preciso identificar a *mão do autor*, isto é, perceber o mínimo detalhe que até mesmo um copista não perceberia. Nesse contexto, na época em que o historiador italiano desenvolveu seu estudo,

[...] havia uma massa enorme de obras de arte procedentes do passado com atribuições tradicionais incertas, era - e o é ainda hoje - distinguir a obra de um mestre da de seus imitadores e copistas, e para isso era necessário reconhecer *sua mão*. Morelli não se apoiava nos caracteres artísticos peculiares a esta ou aquela individualidade: composição, cor, desenho, expressão. Não é por tudo o que se harmoniza numa obra que a *mão* se dará a conhecer, mas pelos detalhes insignificantes de caráter instintivo, que nem mesmo um copista notara. “Assim como a maioria dos homens que falam ou escrevem”, diz ele, “tem hábitos verbais e empregam suas palavras ou rodeios favoritos sem que sua vontade intervenha e até, às vezes, completamente fora de propósito, assim também quase todo pintor tem suas próprias particularidades, que lhe escapam sem que ele tenha consciência disso. Quem quiser estudar um pintor de perto deve, pois, saber descobrir bagatelas materiais e examiná-las cuidadosamente; elas desempenham o mesmo papel que os floreios para o estudo da caligrafia.” O lóbulo da orelha, a unha, por exemplo, são frequentemente reveladores, e as obras de Morelli estão cheias de pormenores anatômicos desenhados pelo antigo professor de anatomia comparada. Objetar, como se fez, que esses pormenores são de pouca importância para um artista e compreender mal Morelli, já que é precisamente nesse pouco de atenção que ele lhe concede que reside o fato de que, sendo instintivos, tais pormenores são reveladores... (BAZIN, 1989, p. 192).

Além dessas questões sobre as particularidades das construções textuais, que podem ser reconstruídas porque constituem um sistema simbólico, percebe-se que um sujeito e sua obra estão diretamente interligados ao universo em que se encontram inseridos. Conforme Bakhtin (2011, p. 312), “a atitude humana é um texto em potencial e pode ser compreendida (como atitude humana e não ação física) unicamente no contexto dialógico da própria época (como réplica, como posição semântica, como sistema de motivos)”. Dessa maneira, quando um determinado artista, por exemplo, manifesta-se por suas criações, estão implicadas em suas atitudes, além das questões íntimas, também os contextos histórico e social e as influências externas, isto é, as questões extralinguísticas e extrassemânticas⁶ (BAKHTIN, 2011), as quais, em nossa visão, funcionam como forças impulsionadoras para escolhas particulares, mesmo que, por vezes, de forma não deliberada.

⁶ Na acepção de Bakhtin (2011), as peculiaridades dos enunciados vão além daquilo que a ciência generalizadora racionaliza. Nesse contexto, entre outros elementos, encontram-se os extralinguísticos e extrassemânticos, que estão diretamente imbricados: “Surge a questão de saber se a ciência opera com tais individualidades absolutamente singularidades como os enunciados, se eles não iriam além dos limites do conhecimento científico generalizador. É claro que pode. [...] O estudo dos elementos extralinguísticos e ao mesmo tempo extrassemânticos (artísticos, científicos etc.) do enunciado. Todo um campo existente entre a análise linguística e a pura análise do sentido; esse campo desapareceu para a ciência” (BAKHTIN, 2011, p. 313).

Acerca disso, podemos relacionar – salvo algumas particularidades – os participantes de movimentos artísticos em consonância tanto com a época em que viveram e produziram quanto com as características de suas obras. Segundo o historiador de arte Ernst Hans Josef Gombrich (2019, p. 8), “cada geração está, em algum ponto, em revolta contra os padrões de seu país; cada obra de arte deriva seu atrativo para as pessoas do seu tempo não só do que faz mas também do que deixa de fazer”. Complementando esta questão, quanto à influência do meio e do tempo, retomamos a concepção de texto admitida por Bakhtin (2011), o qual afirma que o texto funciona como

[...] reflexo subjetivo do mundo objetivo, o texto como expressão da consciência que reflete algo. Quando o texto se torna do nosso conhecimento, podemos falar de reflexo do reflexo. A compreensão de um texto sempre é um correto reflexo do reflexo. Um reflexo através do outro no sentido do objeto refletido” (BAKHTIN, 2011, p. 318-319).

Compreende-se, assim, que as produções autorais, os enunciados produzidos, relacionam-se, interpenetram-se e se fundem aos contextos de comunicação em um processo dialógico (e simbólico) entre meio, autor e leitor. Por isso, há a obrigatória necessidade, para o entendimento de um todo, de entrever os detalhes, os índices de um texto ou, como Ginzburg (1986, p. 150) afirma, as “[...] pistas infinitesimais [que] permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível”. Desse modo, o texto (por meio de sua total tessitura) sempre será o ponto de partida para a concretização dos encadeamentos interpretativos (inclusive para a ciência), como esclarece Bakhtin (2011):

O texto é o dado (realidade) primário e ponto de partida de qualquer disciplina nas ciências humanas. [...] Partindo do texto, eles perambulam em diferentes direções, agarram pedaços heterogêneos da natureza, da vida social, do psiquismo, da história, e os unificam por vínculos ora casuais, ora de sentido, misturam constatações com juízos de valor. Da alusão ao objeto real é necessário passar a uma delimitação precisa dos objetos da investigação científica. O objeto real é o homem social (inserido na sociedade), que fala e exprime a si mesmo por outros meios (BAKHTIN, 2011, p. 319).

Ora, invariavelmente, o ser humano se mostrará dialógico em suas relações, visto que, devido à sua natureza, não consegue se isolar completamente do universo que o rodeia, tampouco se manter inalterado diante de suas próprias emoções, seus pensamentos e seus juízos de valor. Com isso, suas obras, de forma irrefutável, mostram-se como indícios de um pleno sincretismo semiótico, não importando a linguagem escolhida, isto é, o plano de expressão em que esse autor se manifesta.

Por conseguinte, de forma segura, podemos afirmar que as manifestações humanas, por se apresentarem num contínuo de significação, independentemente da extensão ou da materialidade, do tempo de expressão ou do contexto em que se inserem, configuram-se como textos, como uma continuidade simbólica e narrativa, produzida por um sujeito *sui generis*, a exemplo de uma obra literária, de uma canção, de uma peça teatral ou de uma pintura (uma obra de arte), que escancaram e transbordam subjetividade, como mostramos neste estudo, e que começamos a deslindar na próxima seção.

1.2 A obra de arte como texto e como sistema simbólico: a íntima relação com o autor, com o meio e com o leitor

Não se explica o gosto pela arte, tampouco se pode explicar o porquê de algumas manifestações artísticas receberem maior ou menor atenção. Sabe-se que arte é expressão, mas ela também pode ser a concretização de uma ação ou a exposição de um conhecimento⁷. Apesar disso, ao desconsiderar a subjetividade de sua composição, em diferentes tempos e de forma geral, por vezes, julgou-se que uma obra poderia não ser arte porque não se encontraria dentro dos parâmetros daquilo que teria sido convencionalizado para o momento estético em que estava situada – talvez, um julgamento cruel e desnecessário.

Além disso, por vezes, espera-se que os artistas de cada tempo superem seus antecessores pelo desenvolvimento da técnica – possivelmente, uma obrigação mercadológica. Diante disso, ignora-se o senso estético permeado pela subjetividade, aquilo que verdadeiramente a faz ser arte – porque, como texto, significa até em seus menores indícios; porque, como texto, comunica e se faz reflexo intersubjetivo; porque, como texto, é única no tempo e no espaço e, por isso, independentemente do tema, da linguagem ou da técnica expressiva, mostra-se admirável e passível de análise. Sobre essa questão, Gombrich (2019, p. 18) afirma que,

de fato, não tardaremos em descobrir que a beleza de um quadro não reside realmente na beleza do seu tema. Ignoro se os pequenos maltrapilhos que o pintor espanhol Murillo gostava de pintar eram rigorosamente belos ou não - mas, tal como ele os pintou, possuem um grande e inegável encanto. Por outro lado, muita gente diria que a criança no maravilhoso interior holandês de Pieter de Hooch é feia, mas nem por isso a pintura deixa de ser atraente.

⁷ Conforme Pareyson (1997), há três definições tradicionais de arte: arte como fazer, como conhecer e como exprimir. Logo, “estas diversas concepções ora se contrapõem e se excluem umas às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras” (PAREYSON, 1997, p. 21).

O gosto é indiscutível, assim como a recepção, ou como salienta Rancière (2021), a tessitura da experiência sensível, ou seja, de uma manifestação. Logo, nem sempre aquilo que se considera bonito – tido como padrão – supera o que se considera feio ou inadequado – a manifestação artística que não se enquadra no padrão estético dos paradigmas da arte. Isso decorre porque a experiência prescinde um deslocamento da percepção do que é efetivamente arte. De acordo com Gombrich (2019, p. 23), “[...] amiúde é a expressão de uma figura no quadro o que nos leva a gostar da obra ou a detestá-la. Algumas pessoas preferem uma expressão que elas entendam com facilidade e, portanto, que as comova profundamente”.

De outra parte, esse posicionamento precipitado – de crítica e de recuo quanto ao supostamente feio e/ou triste – pode ocorrer porque, anteriormente à leitura da obra, outros sujeitos (ou o próprio meio) podem ter influenciado essa concepção, já que o leitor real, que poderia ter visto sua verdadeira representação na obra e se identificado com ela, deseja ver apenas aquilo que se mostra aprazível porque assim lhe foi mostrado histórica e culturalmente. Portanto, mesmo que deseje ver o contrário – aquilo que o indivíduo pode ser quando ninguém está observando: a sua face mais cruel, desumana e suja –, seria julgado por isso.

Como ilustração, podemos referenciar a pintora Frida Kahlo, que mostra em suas obras, em conformidade com Mayayo (2008), algumas perspectivas das experiências femininas, como a dor do parto ou a dor do aborto, que não são consideradas belas e, por isso, talvez, não tenham recebido, em consonância com a cultura ocidental e à época de sua produção, o reconhecimento como uma célebre obra de arte. Deve-se salientar, porém, que a arte em si não presume uma utilidade e muito menos busca a pura e única apreciação do espectador. Ao considerar isso, conforme Pareyson (1997, p. 33),

a obra de arte consiste precisamente nisto: no não querer ter outra justificação que a de ser um puro êxito, uma forma que vive de per si, uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero, uma realização primeira e absoluta.

Essa concepção pode ser esclarecida por meio da Estética da Recepção⁸, que buscou romper com os princípios tradicionais de concepção, de representação e, especialmente, de receptividade, sobretudo da literatura, já que, por muito tempo, o leitor não compôs parte dos interesses da Crítica Literária, sendo sua participação mais limitada à História ou à Sociologia

⁸ Nossa intenção ao abordar a Estética da Recepção neste capítulo não é, de forma alguma, usar a teoria para fundamentar todo o estudo, mas esclarecer a questão da valorização do leitor, do meio de produção e das subjetividades do autor para a construção do texto como símbolo. Para isso, apresentamos os principais aspectos da teoria que dialogam com as discussões aqui estabelecidas.

da Comunicação, conforme Jauss *et al.* (1979). Interessava, nesse contexto, principalmente durante o século XIX, a significação textual fornecida de modo exclusivo pelo autor, o que também reduzia toda a grandeza da obra de arte e sua relação dialógica com outras formas de expressão.

A mudança dessa dinâmica ocorreu após a aula inaugural de Hans Robert Jauss, na Universidade de Konstanz, em 1967, quando o escritor alemão afirmou que compõe parte da literatura – e, em nossa perspectiva, das outras representações de arte, como a pintura – também seu caráter estético e sua função social. Essa afirmação destruiu as históricas apreciações preconceituosas do objetivismo na análise textual, que consideravam verdadeira – ou correta – apenas uma significação: aquela advinda do autor e compreendida pelo leitor ideal (doutrinado por uma concepção unilateral), como destacam Jauss *et al.* (1979).

Dessarte, surge a Estética da Recepção, que inovou quando não apenas passou a considerar o ponto de vista do leitor, mas quando também valorizou as condições sócio-históricas envolvidas nas suas dessemelhantes construções de sentido. Isso ocorre, inclusive, quanto à própria subjetividade do leitor (sua experiência estética), assim como em suas relações com o tempo e com a sociedade. Nas palavras de Jauss *et al.* (1979, p. 46),

a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i. e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. [...] Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos.

Nesse sentido, a recepção do leitor passa a apresentar fundamental importância para a constituição do significado da arte, contrapondo algumas teorias que valorizam de forma exclusiva o texto e o autor, em uma negativa ao dialogismo com o leitor, que seria incapaz de compreender – ou de sentir – a grandeza de uma obra. Especificamente sobre essa questão, Jauss *et al.* (1979, p. 19) evidenciam que “a experiência estética, portanto, consiste no prazer estético originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si”. A experiência com a obra e a sua relação com o leitor, dessa forma, apresenta-se inovadora sob a perspectiva de Jauss *et al.* (1979, p. 19), na medida em que considera a desconstrução dos paradigmas do leitor, que não apenas confirma “[...] seu prévio

horizonte cognoscente”, como também extingue seu horizonte para aproveitar a nova literatura (ou expressão artística) que se abre a ele.

Por conseguinte, a experiência estética desprende-se para uma possibilidade libertadora ao considerar ultrapassar sua função, simultaneamente transgredindo fronteiras subjetivas e comunicando. Jauss *et al.* (1979), em conformidade com essa concepção, destacam três atividades que são receptivas e comunicadoras, pertinentes ao prazer estético: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, as quais se relacionam à recepção e à identificação do leitor e de sua experiência. A *poiesis* representa algo como o prazer estético por meio da ideia de extrair a estranheza do mundo diante uma produção própria, individual. Por sua vez, a *aisthesis* modifica a noção de prazer estético ao associar-se de forma mais compassiva à percepção de mundo, isto é, a uma maior sensibilização ao universo das artes, ao não palpável. Já a *katharsis* apresenta-se para Jauss *et al.* (1979) como uma experiência estética comunicativa básica por conceber uma função social que delimita ações e traz o ideal da arte autônoma, capaz de “[...] libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si, no prazer no outro, para a liberdade estética e de sua capacidade de julgar” (JAUSS *et al.*, 1979, p. 81). Cumpre dizer que elas não devem ser vistas como categorias hierárquicas, mas sim numa relação complementar. Nesse contexto, Jauss *et al.* (1979, p. 81), a respeito do ponto de vista do leitor, ressaltam que

quando o leitor contemporâneo ou as gerações posteriores receberem o texto, revelar-se-á o hiato quanto à *poiesis*, pois o autor não pode subordinar a recepção ao propósito com que compusera a obra: a obra realizada desdobra, na *aisthesis* e na interpretação sucessiva, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem. A relação entre *poiesis* e *katharsis* tanto pode se dirigir ao destinatário, que deve ser persuadido ou ensinado pela retórica do texto, quanto remeter ao próprio produtor: o autor pode tematizar expressamente o “poetar do poeta”, como se a liberação de sua psique fosse um efeito de *poiesis*.

Entretanto, nem todas as pessoas (ou artistas) conseguem captar o que não é óbvio e transmitir isso em sua criação, tampouco todos os leitores (ou apreciadores) conseguirão fazer uma leitura sensível e completamente despreendida de suas concepções para compreender todos os índices expressos em uma obra. Pelo menos não sem antes passar por alguns processos, inclusive o de conhecimento profundo do artista, de seu tempo e de seu espaço, que são essenciais pelos pontos de vista teóricos que apresentamos. Não é sem razão que a História da Arte, como ciência multidisciplinar, mostra-se imperiosa nos currículos acadêmicos da área ou para quem precise entender um pouco mais sobre a arte e suas intrincadas relações com os mundos naturais e subjetivos.

Do contrário, se um leitor tentar realizar um reconhecimento superficial, sem método, sem experiência e sem considerar o todo, ou seja, uma tentativa de interpretação a partir de uma postura inocente perante o que se constrói à sua frente, sua suposta leitura fará parte apenas do mero passar de olhos, de ver, mas não de compreender o que aquela expressão denota. Logo, é imprescindível que o leitor esteja preparado para a compreensão de um sistema simbólico, o qual pode estar amarrado a outros sistemas, mostrando, com isso, uma distinção artística, tão própria das grandes produções artísticas universais. Sobre isso, ao resgatar os estudos de Erwin Panofsky, discípulo de Aby Warburg⁹, Bazin (1989, p. 179) ressalta o enquadramento conceitual formado por três níveis de significação da obra de arte, necessários para a sua compreensão:

- 1) O significado chamado primário e natural, de certo modo óptico. Consiste na identificação das puras formas a serem descobertas e detalhadas – por exemplo: um conjunto de treze pessoas reunidas em torno de uma mesa para uma refeição.
- 2) O significado secundário ou convencional. É uma identificação dos motivos como portadores de um significado secundário ou *iconográfico*, o que supõe um conhecimento dos textos literários capazes de esclarecer a imagem, que é então apreendida no estágio "alegórico" – por exemplo, a refeição representada é a *Última Ceia* descrita pelo Evangelho. Esses dois níveis são ditos de caráter "extrínseco".
- 3) O significado intrínseco ou conteúdo. Neste caso, tendo-se reconhecido a *Última Ceia* e ultrapassado então o seu significado iconográfico, cumpre procurar o seu valor de símbolo, tanto em relação a Vinci como em relação à civilização do Renascimento italiano, da qual este é um dos atores, e a uma certa atitude religiosa. A obra de arte torna-se então "sintoma". A descoberta desses valores simbólicos, que muitas vezes são desconhecidos do artista, quando não lhe são até mesmo opostos, constitui o objeto do que Panofsky chama propriamente de *iconologia*. Nesse estágio a análise é movente de ações e reações múltiplas que podem revelar toda uma proliferação de signos através das mais diversas civilizações e culturas (BAZIN, 1989, p. 179).

Por esse motivo, notoriamente, a visão, assim como os outros sentidos, é de suma importância. Afinal, um perspicaz crítico teórico – apesar de seus vastos conhecimentos – não conseguirá captar todos os significados se não estiver aberto às singularidades de uma manifestação artística ou aos tremores sensoriais provocados por ela. Então, para entender (receber efetivamente) um texto, faz-se necessário, como afirma Gombrich (2019, p. 36), “[...] ter um espírito leve, pronto a captar todo e qualquer indício sugestivo e a reagir a todas as harmonias ocultas; sobretudo, um espírito que não esteja travancado de palavras altissonantes e frases feitas”. Em síntese, a combinação entre conhecimento e sensibilidade, sim, mostra-se fundamental, pois

⁹ Célebre historiador de arte alemão, criou e organizou a Biblioteca Warburg, posteriormente chamado de Instituto Warburg. Após sua morte, o acervo foi transportado da Alemanha para a Inglaterra pelo austríaco Fritz Saxl devido à subida de Hitler ao poder (BAZIN, 1989).

[...] ainda que essa intensa expressão de sentimento nos cative, não devemos, por isso, desprezar obras cuja expressão talvez seja menos fácil de entender. [...] devemos aprender primeiro a conhecer os seus métodos de desenho para compreender-lhe os sentimentos. Depois de adquirirmos o entendimento dessas diferentes linguagens, poderemos até preferir obras de arte com expressões menos óbvias como a de Reni. Assim como alguns preferem pessoas que usam poucas palavras e gestos, deixando algo para ser adivinhado, também há os que gostam de pinturas ou esculturas que deixem alguma coisa para conjecturar e meditar (GOMBRICH, 2019, p. 23-24).

Essa relação ocorre quando uma obra de arte não aparenta a naturalidade do “real”, daquilo que se aceita sem questionamentos como perfeito e natural. Mas há um motivo para tanto e ele, mais uma vez, não está no aprimoramento da técnica que, claramente, também se mostra importante. Todavia, mais relevante que isso é a motivação autoral e não cabe ao leitor realizar o julgamento sobre essa questão, como destaca Gombrich (2019, p. 27):

Existem duas coisas, portanto, que nos devemos perguntar sempre que encontramos falhas na exatidão de um quadro. Uma é se o artista não teria suas razões para mudar a aparência daquilo que viu. [...] A outra é que nunca devemos condenar uma obra por estar incorretamente desenhada, a menos que tenhamos a mais profunda convicção de que nós estamos certos e o pintor, errado. Somos todos propensos ao precipitado veredito que “as coisas não parecem com isso”. Temos o curioso hábito de pensar que a natureza deve parecer-se sempre com as imagens a que nos acostumamos.

É imperativo, então, que o leitor se abra ao novo e perceba que a arte – e o senso estético, por analogia – está no diferente, no inusitado, nas turbulências emocionais, mas também na razão e nas consequentes manifestações, já que dela também virá a compreensão de uma manifestação. De acordo com Rancière (2009, p. 10, grifos do autor),

[...] existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino. Tais figuras não são o *material* com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formas da cultura. Elas são os *testemunhos* da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante.

O inconsciente, nesse sentido, aliado às decodificações textuais que os leitores carregam, bem como ao meio em que eles se encontram – se aberto às diferentes manifestações ou não –, será fundamental para a compreensão de uma obra de arte, independentemente de sua natureza. E isso também se aplica à própria criação de uma obra de arte, visto que os artistas, efetivamente, apenas conseguirão se manifestar se, além da presença da razão¹⁰, estiverem

¹⁰ Goodman (2006) salienta que a arte e a ciência, ao usarem a razão e seus processos cognitivos, produzem mundos explicativos, que são, como referenciamos anteriormente, os sistemas simbólicos evocados em todas as obras de

abertos ao não palpável, àquilo que não está explícito, mas que pode ser sentido. A arte está nos detalhes, naquilo que (quase) ninguém vê e que pulsa fortemente no plano da inconsciência. Todavia, nas palavras de Gombrich (2019, p. 29),

não é fácil nos livrarmos dessas ideias preconcebidas, mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem geralmente as obras mais excitantes. Eles é que nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência não tínhamos sequer suspeitado. Se os acompanharmos e aprendermos através deles, até mesmo um relance de olhos para fora da nossa janela poderá converter-se numa emocionante aventura.

Isso posto, 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, de forma consequente, reproduzível. Como Gombrich (2019, p. 35) enfatiza, “o artista não obedece a regras fixas. Ele simplesmente intui o caminho a seguir”. Sob essa ótica, os retratos e os autorretratos 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, conforme veremos na próxima seção.

1.3 E o autor por fim se mostra: os retratos e os autorretratos e suas especificidades na narrativa de si

Até chegarmos a esta parte do texto, fizemos uma sintética incursão por importantes definições teóricas, as quais nos ajudam na análise das pinturas da artista mexicana Frida Kahlo que compõem o *corpus* da pesquisa. Essas, por sua vez, por seu detalhismo e por sua importância à história e à cultura, tanto mexicana quanto mundial, além de compor um intrincado sistema simbólico, também caracterizam uma *narrativa de si*. Tal nomenclatura refere-se a uma analogia que criamos neste estudo e que tece uma relação direta com a escrita de si, o gênero literário em que o autor – e amiúde o narrador – se encontra em conjunção com o personagem da narrativa, que pode ser real ou ficcional, mesmo que, frequentemente, escancare a realidade, como nos diários, nas autobiografias e, ainda, nos autorretratos. Afinal, como enuncia Saramago (1997), em *O autor como narrador*, a mão que pinta é a mesma que escreve:

E quando, indo procurar auxílio a uma duvidosa ou, pelo menos, problemática correspondência das artes, argumento que entre um quadro e a pessoa que o contempla

arte, sobretudo naquelas que usam o não verbal em seu plano de expressão, a exemplo das obras de arte, como a pintura e a escultura.

não há outra mediação que não seja a do respectivo autor, e portanto não é possível identificar ou sequer imaginar, por exemplo, a figura de um narrador na Gioconda ou na Parábola dos Cegos, o que se me responde é que, sendo as artes diferentes, diferentes teriam igualmente de ser as regras que as traduzem e as leis que as governam. Esta peremptória resposta parece querer ignorar o facto, fundamental no meu entender, de que não há, objectivamente, nenhuma diferença essencial entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã do computador, que ambas são, com adestramento e eficácia similares, prolongamentos de um cérebro, ambas instrumentos mecânicos e sensitivos capazes de composições e ordenações sem mais barreiras ou intermediários que os da fisiologia e da psicologia (SARAMAGO, 1997, p. 38).

Quando se encontram em um museu, as pessoas, inconscientemente, veem-se imóveis admirando um retrato ou um autorretrato, não importando se de alguém (um artista) conhecido ou não. A princípio, observam os elementos mais visíveis, como a expressão dos olhos, a posição do corpo ou, ainda, as roupas e os acessórios que a figura retratada carrega consigo. Os leitores mais atentos, talvez, observam a ambientação da pintura e até refletem sobre a relação da pessoa retratada com esse espaço e com os objetos que compõem a obra. Entretanto, o que poucos pensam é a história (real ou fictícia) revelada por essa aparentemente simples pintura, que é o pensamento direto de um autor. Para tanto, seria necessário ultrapassar a barreira do óbvio e adentrar nas insinuações indiciárias que constituem, concomitantemente, a subjetividade e o plano histórico-social (o simbolismo) de uma arte narrativa.

Por sua vez, a narrativa manifesta-se em gêneros discursivos variados (caracteriza-se por sua pluralidade) e ultrapassa, inclusive, os limites impostos pela crítica ao que seria a boa ou a má literatura, como assevera Roland Barthes (1973) em seu conhecido ensaio *Introdução à análise estrutural*, já que a arte literária se mostra como um veículo da própria narrativa. Nesse sentido, ressaltamos o que o autor francês atesta a respeito da narrativa e o que ela pode significar:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí como a vida (BARTHES, 1973, p. 19-20).

Pela perspectiva do autor, notamos que a pintura (como texto que é) pode constituir uma narrativa de si ou do outro, a exemplo da construção em óleo sobre tela referenciada no trecho citado e que se denomina *A lenda de Santa Úrsula* ou *As histórias de Santa Úrsula*. Trata-se de uma série de nove pinturas em que o pintor, o italiano Vittore Carpaccio, conta a história de Santa Úrsula, uma princesa britânica que conduziu um grande grupo de mulheres inglesas virgens “[...] em uma peregrinação a Roma que duraria três anos, com a intenção de fazer de sua virgindade um dom de consagração. Na volta, ao passar por Colônia, na Alemanha, as 11 mil virgens foram atacadas e mortas por bárbaros hunos” (O SONHO..., 2006, n.p.).

Certamente, outras narrativas pictóricas devem existir, todavia, nem todas são consideradas como tal; talvez, a maioria das construções artísticas receba uma análise individual, restritiva, o que pode impossibilitar a (re)construção de seu conjunto¹¹. Afinal, se considerarmos tempo, espaço e subjetividade para as produções textuais simbólicas, de certa forma, inúmeras serão as continuidades narrativas presentes nas produções humanas.

Nesse aspecto, é necessário concebermos a *narrativa de si* como uma oportunidade de conhecer a obra de um autor, a sua subjetividade e uma possível sequencialidade. Isso pode ser percebido, por exemplo, nos autorretratos. De acordo com o teórico francês Philippe Lejeune (2014), sobretudo como resultado de sua percepção particular como receptor de arte, tais produções consistem em textos autobiográficos – e por analogia, textos narrativos – que funcionam como gestos sociais ou familiares, marcados temporal e espacialmente por seu autor.

No capítulo intitulado *Olhar um autorretrato*, da obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, Lejeune (2014) apresenta sua experiência como leitor de retratos e de autorretratos em museus de diferentes partes do mundo. Sobre essa questão, o teórico 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: “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” (LEJEUNE, 2014, p. 276). Essa posição a que o autor se refere seria a física, visto que o leitor precisa se aproximar e se inclinar para realizar a leitura da etiqueta que acompanha a obra. Trata-se, na verdade, de uma atitude normal a quem procura conhecer um pouco acerca

¹¹ Deve-se considerar que, em nossa interpretação, esse conjunto narrativo nem sempre se dá de forma racional pelo autor. Muitas vezes, ele pode ser fruto de construções subjetivas esporádicas, de um inconsciente artístico que se manifesta e que, por si só, conta uma história, seja real, seja fictícia.

da vida que se abre à 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).

Contudo, essa atitude também pode representar a curiosidade daquele que, apesar de sua suposta ignorância em relação à arte, à sua história, a suas técnicas ou até a seus movimentos, possui o puro interesse na narrativa. Isso acontece naturalmente com os leitores literários que, com relativa frequência, esgueiram-se por outras interfaces artísticas, como o cinema e a música, enquanto mantém interesse na arte literária, sempre percebendo os indícios de significação.

E é por esse prisma que se interessa Lejeune (2014), isto é, o que aquela obra de arte, que antes parecia possuir apenas um caráter estético, pode contar a partir das insinuações iconográficas deixadas por seu autor. Desse modo, importa a ele a história da leitura dos quadros, assim como a todos os leitores interessam, analogamente, a história da criação, a história da personagem nele envolvida e, conseqüentemente, de sua autoria.

Mas como saber se, efetivamente, uma tela pertence ao gênero retrato ou ao gênero autorretrato? Há marcas possíveis de serem identificadas? Ou elas estariam a cargo da interpretação leitora? E quem é a pessoa retratada? Ao tentar responder tais questionamentos, Lejeune (2014, p. 277) descreve sua experiência com o 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 paridade entre o reflexo e o objeto refletido. Portanto, por meio deste recurso, 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 se questiona a respeito de algo que posteriormente Moretti (2014) nos ajudará a esclarecer: “Mas e se fosse ficção”? (LEJEUNE, 2014, p. 278). Lejeune contesta-se enquanto contempla o quadro *Triplo autorretrato*, de Norman Rockwell, em que alguns elementos

aparecem perfeitamente dispostos, como os reflexos do personagem autorretratado, mas que, concomitantemente e de forma humorística, revelam aquilo que o leitor é capaz de imaginar sobre o ateliê do pintor (LEJEUNE, 2014). Pode-se pressupor, nesse contexto, que não se trata do próprio pintor no retrato; mas, consoante Lejeune (2014), o quadro está assinado por ele, uma das maneiras de “etiquetar” uma pintura, ou melhor, de tatuar uma marca – um indício – 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 deixaram de registrar essas assinaturas, ou porque pressupunham que seriam reconhecidos como tal ou porque nem imaginavam que, algum dia, passados muitos anos, alguém estaria diante de sua obra, tentando imaginar a história que a acompanha. Apesar disso, eles – mesmo que sem intenção, conforme abordado anteriormente – deixam indícios de sua autoria e a união desses elementos pode constituir um universo simbólico, uma narrativa com significado. 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 remeta a seu autor e que, para ser compreendida, precisa ser analisada e reconstruída em um processo que ultrapassa o mero passar de olhos. Como afirma Bakhtin (2011, p. 321), “a relação do autor é um elemento constitutivo da imagem. Essa relação é sumamente complexa. É inadmissível reduzi-la a uma avaliação linear. Tais avaliações lineares destroem a imagem artística”. Logo, ao olharmos o todo da obra, torna-se possível compreendê-la com maior efetividade. Sobre essa questão, Arnheim (2019, p. xvi) tece algumas considerações para a análise de uma obra:

Qual é o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar. Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. Se houver um assunto, instruímo-nos o mais que pudermos a seu respeito, porque nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador. Guiado com segurança pela estrutura total, tentamos então reconhecer as

características principais e explorar seu domínio sobre detalhes dependentes. Gradativamente, toda a riqueza da obra se revela e toma forma, e, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem.

Assim, essa marcas, esses detalhes, possivelmente aparecem, inclusive de forma mais contundente, no autorretrato, gênero em que o pintor está presente tanto como figura quanto como pintura, conforme esclarece o geneticista francês, posto que “[...] 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” (LEJEUNE, 2014, p. 283). E é por isso, por essa escancarada representação da (im)perfeição humana, que o leitor pode receber plenamente, ou seja, 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.

Nessa conjuntura, a presença do autor da obra, irremediavelmente, será uma constante em suas produções, em seu discurso, como representação de si, de sua história e, de forma indireta, de seu meio e do tempo em que se encontra. Nas palavras de Bakhtin (2011, p. 314, grifos do autor),

encontramos autor (percebemos, compreendemos, sentimos, temos a sensação dele) em qualquer obra de arte. Por exemplo, em uma obra de pintura sempre sentimos o seu autor (o pintor), contudo nunca o *vemos* da maneira como vemos as imagens por ele representadas. Nós o sentimos em tudo como um princípio representador puro (o sujeito representador) mas não como imagem representada (visível). Também no autorretrato não vemos, é claro, o autor que o representa mas tão somente a representação do pintor. Em termos rigorosos, a imagem do autor é um *contradictio in adjecto*. A chamada imagem do autor é, na verdade, uma imagem de tipo especial, diferente de outras imagens da obra, mas é uma *imagem* e esta tem o seu autor, que a criou. [...] Podemos falar de autor puro para diferenciá-lo de autor parcialmente representado, mostrado, que interage a obra como parte dela.

Percebe-se, dessa maneira, que apesar da proximidade entre texto (pintura) e autor, aquele se configura somente como a representação deste, visto que, como salienta Arnheim (2019), “o artista, também, usa suas categorias de forma e cor para apreender algo universalmente significativo no particular”. É possível sentir o autor por meio dos traços, das cores, das formas escolhidas que expressam seu eu¹²; porém, nunca será ele de fato, mas uma

¹² Arnheim (2019, p. x) exemplifica essa afirmação ao descrever o universo artístico do pintor holandês Rembrandt: “Quando olhamos um quadro de Rembrandt, aproximamo-nos de um mundo que nunca foi mostrado por qualquer outra pessoa; e penetrar neste mundo significa receber um clima especial e o caráter de

imagem simbólica sua, mesmo que em um autorretrato. E, concomitantemente, após construída, uma obra de arte sempre será única, com um ser (personagem) único:

As personagens acabadas ou “fechadas” nas pinturas (inclusive no retrato). Elas apresentam um homem definitivo, que já está todo ali e não pode vir a ser outro. O rosto das pessoas que já disseram tudo, que já morreram [ou] é como se tivessem morrido. O pintor concentra a atenção nos traços que concluem, determinam, fecham. Vimos o homem inteiro e não esperamos mais nada (nem outra coisa). Ele não pode renascer, renovar-se, sofrer uma metamorfose - é a sua fase conclusiva (a última e definitiva) (BAKHTIN, 2011, p. 321).

Ademais, como o autor cria personagens, representações de si e dos outros, indiferentemente da manifestação, podemos afirmar com mais segurança que quando um pintor cria uma sequência de quadros, marcados num tempo e num espaço, está, sim, criando uma narrativa, mesmo que de forma inconsciente e mesmo que ele nunca perceba isso. Todavia, os leitores mais atentos (e a própria ciência) perceberão isso por meio da mobilização de seus conhecimentos, de sua sensibilidade e de sua relação com o mundo, isto é, por meio da relação entre as três funções às quais a Estética da Recepção já se referia: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*.

Aqui, uma observação deve ser feita sobre a narração por meio da pintura: no século XVIII, em meio ao estatuto do *Ut pictura poesis*¹³, os pintores reproduziram as narrativas literárias em seus quadros e, por sua vez, os escritores escancararam as significações das pinturas em suas obras literárias. Sobre isso, Lichtenstein (2005, p. 13) afirma:

Como no século XVIII seria infatigavelmente repetido, o pintor deve saber “narrar com o papel”. Desde então, pintar consiste em transpor uma sequência narrativa e, portanto temporal, para o espaço de visibilidade que é o do quadro; em descobrir os meios de representar fielmente uma história respeitando um certo número de exigências próprias à composição pictórica. A pintura de história, que assinala ao mesmo tempo o triunfo da *Ut pictura poesis* e da estética da imitação, seria, a partir de então e durante séculos, considerada como a mais alta expressão da arte de pintar.

No entanto, a nossa perspectiva sobre a pintura e a narrativa não se relaciona a essa questão racional, consciente, de transposição de linguagem, ou seja, da literatura para a pintura

suas luzes e sombras, os rostos e gestos de seus seres humanos e a atitude face à vida por ela comunicada – recebê-lo por meio da imediação de nossos sentidos e sensações. Palavras podem e devem esperar até que nossa mente deduza, da unicidade da experiência, generalidades que podem ser captadas por nossos sentidos e sensações. Palavras podem e devem esperar até que nossa mente deduza, da unicidade da experiência, generalidades que podem ser captadas por nossos sentidos, conceitualizadas e rotuladas. É árduo extrair tais generalidades de uma obra de arte, mas não é diferente em princípio da tentativa de descrever a natureza de outras coisas complexas como a estrutura física e mental das criaturas vivas. Arte é o produto de organismos e por isso provavelmente nem mais nem menos complexa do que estes próprios organismos”.

¹³ Expressão criada pelo poeta e filósofo romano Horácio na *Epístola aos Pisões* e que significa “um poema é como um quadro”. No Renascimento, essa comparação foi retomada pelos teóricos e se tornou uma doutrina, mesmo que com o sentido inverso da frase original (LICHTENSTEIN, 2005).

ou ao contrário. A narrativa pictórica que buscamos reconhecer como nosso objeto de análise, como texto passível de interpretação, está no inconsciente estético do artista, sobre o qual Rancière (2009) se referia, isto é, ao artista que narra e descreve conforme as suas próprias concepções de mundo, suas individualidades. E, por consequência, teremos um leitor que também fará a sua compreensão por meio de tais elementos, inclusive pela contraposição dos dados históricos e biográficos que acessar.

Na obra *O burguês: entre a narrativa e a literatura*, Moretti (2014) discorre sobre o aparecimento de uma nova dimensão narrativa, diferente de movimentos posteriores, em que havia a preocupação de imitar e de descrever as atividades humanas significativas (MORETTI, 2014). Nesse sentido, ele mostra tal perspectiva mediante a análise da 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, p. 73-74).

Quando o autor italiano (2014) referencia que a própria tela, com suas camadas de significados, a exemplo de uma pequena carta ali representada, pode ser uma narrativa, percebe-se que, além da noção de conjunto, cada indício de uma constituição artística também pode ser essencial nesse processo – uma construção que parte do indício e se resolve na totalidade. Dessa forma, ao investigarmos uma obra, temos uma oportunidade única para a análise das ações humanas que, mesmo não pertencendo à história universal, são narrativas, ou melhor, a materialidade da arte, mais especificamente da arte literária e, por analogia, da narrativa artística.

Para explicar essa contemporânea concepção analítica, Moretti (2014) resgata as proposições de Roland Barthes em relação aos episódios narrativos. Em consonância com o teórico francês (*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 referir-se a tais conceitos como “momentos decisivos” e “enchimentos” – esclarece que “uma função cardinal é um momento decisivo na trama; enchimentos 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 enchimentos, conforme Moretti (2014, p. 76), “enriquecem e nuançam a evolução do enredo, mas sem modificar aquilo que os momentos decisivos

estabeleceram”. Os enchiamentos, dito de outra forma, 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 de uma extensa coletânea.

Frequentemente, as personagens encontram-se imersas em cotidianos simples, e até opressores, esperando horas, dias ou anos por momentos decisivos, por exíguas ondulações narrativas que possam iluminar sua rotina (MORETTI, 2014). Contudo, veem-se submersas em enchiamentos, 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 enchiamentos demonstram-se tão importantes e interessantes a ponto de tornarem-se eles próprios capítulos de romances (MORETTI, 2014). Por esse prisma, esses enchiamentos ganham espaço e protagonismo na narrativa – seja artística, seja literária – e margeiam em igualdade ou até em superioridade o que estava em primeiro plano, isto é, 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 enchiamentos não eram tão comuns. Entretanto, segundo o autor, com o início do século XIX, eles já se apresentavam mais regularmente – o cotidiano tornou-se, de súbito, interessante. Mas por quê? Conforme Moretti (2014, p. 86), teórico da Crítica Literária,

[...] sabemos como os enchiamentos 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 enchiamentos 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 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 inércia posterior a eles, e nada acontecia entre esses dois extremos – ao menos na materialização da arte. Nesse contexto, os enchiamentos 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 narrativas sem deixar

de ser cotidiano”. Tais ações demonstram-se, portanto, muito importantes, uma vez que marcam o ritmo pulsante de continuidade da narrativa, sem a qual o leitor é excluído da totalidade narrativa e a arte tampouco se mostra, efetivamente, verossimilhante.

Neste primeiro capítulo, por meio de um estratégico recorte teórico, buscamos apresentar algumas das concepções que norteiam a análise da presente pesquisa, principalmente ao mostrar que a obra de arte, como um texto e como um elemento estético, carrega especificidades que a torna única em seu tempo e em seu espaço. Ainda, esclarecemos que, quando em um conjunto simbólico, a referida obra de arte se abre a algo maior, a uma narrativa que pode contar algo real ou fictício, dependendo da intencionalidade do seu autor (narrador) e do quanto o leitor se encontra apto a receber esse texto, ou seja, de realmente realizar a sua leitura, unindo todos os indícios que a obra pode apresentar.

No próximo capítulo, apresentamos as ferramentas que podem ser usadas pelos leitores para a reconstrução de possíveis significados em uma obra de arte. A intenção é, justamente, instrumentalizar, mostrar caminhos àqueles que se interessem pela narrativa visual e que queiram conhecer as nuances que um artista (autor) pode utilizar em suas produções. Obviamente, não se trata de um ensaio encerrado em si próprio, mas de uma compilação inicial que pode colaborar neste processo. Para isso, então, recorreremos aos preceitos da Semiótica Discursiva, sobretudo à Semiótica Visual.

2 VEO HORIZONTES DONDE TÚ DIBUJAS FRONTERAS: A CONSTRUÇÃO NARRATIVA POR MEIO DA SEMIÓTICA DISCURSIVA

“A imagem nunca é uma realidade simples”.
(RANCIÈRE, 2012).

“Resumidamente, no nível das estruturas fundamentais, procura-se construir o mínimo de sentido que gera o texto, a direção em que caminha e as pulsões e timias que o marcam. Assim construídas, as estruturas fundamentais convertem-se em estruturas narrativas, a narrativa torna-se discurso, o plano de conteúdo casa-se com o da expressão e faz o texto, o texto dialoga com outros muitos textos, e essa conversa o situa na sociedade e na história”.
(BARROS, 2005, p. 75).

Nas páginas anteriores, no capítulo 1, apresentamos a ideia de que a obra de arte pode ser descoberta por meio de seus detalhes, de seus indícios. Por sua vez, esses índices podem ser considerados símbolos de algo maior, de um contexto histórico-social, de uma marca de subjetividade ou de uma identidade e, por fim, tais índices podem, se estiverem em conjunto e de forma encadeada, constituir uma narrativa. Mas como realizar essa compreensão? Uma análise abstrata, empírica, por parte do sujeito pesquisador, organizada tão somente pelas suas opiniões, certamente não bastaria.

Para a compreensão de um texto, de uma unidade maior que a palavra – para que se rompam as fronteiras sintáticas e semânticas textuais –, além do ato de debruçar-se sobre ele, ou seja, da atividade de decodificação, faz-se indispensável um método que colabore nesse processo, que ajude a desvendar todas as nuances de um texto que se mostra por diferentes linguagens, desde a mais óbvia até a menos inteligível. E, no caso específico desta pesquisa, que auxilie para a (re)construção de uma narrativa. Afinal, relembando a conceituação de Bakhtin (2011, p. 316), “ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito”, e, para isso, é preciso entregar-se a este outro mundo.

Assim sendo, neste capítulo, versamos sobre o método escolhido para a compreensão dos indícios do *corpus* de nossa pesquisa. Trata-se da Semiótica Visual, uma vertente da Semiótica Discursiva, também conhecida como Semiótica de linha francesa ou Semiótica Greimasiana, procedimento criado por A. J. Greimas e pelo Grupo de Investigações Semiolinguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Porém, antes de tratarmos especificamente sobre a Semiótica Visual, que cercará a leitura e a interpretação dos textos (obras de artes plásticas) da pintora mexicana Frida Kahlo, principalmente quanto ao plano de expressão, discorreremos sobre a Semiótica Discursiva, que abriu caminhos – a partir da análise

de conteúdo linguístico – para a leitura de outros textos, como o pictórico, e inseriu conceitos importantes, como a figuratividade.

Isso posto, enfatizamos que a referida teoria, em consonância com Greimas (1975), sugere a superação de um padrão de análise circunscrito aos caracteres linguísticos por um método que consiga abranger outras linguagens e outros sistemas de significação. De acordo com Barros (2005, p. 13), “a semiótica deve ser assim entendida como a teoria que procura explicar o ou os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano de conteúdo”. Assim, para a semiótica o texto é resultado da união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Por sua vez, Teixeira (1998, p. 2) observa que a Semiótica Discursiva

vem-se construindo como uma teoria que eu diria que é, ao mesmo tempo, pretensiosa e dotada de humildade, como penso que devem ser todas as boas e confiáveis teorias. Serão pretensiosas porque deverão ter sempre a intenção de descrever e analisar à exaustão determinado objeto. Serão dotadas de humildade para que possam reconhecer suas lacunas e sua necessária incompletude. A pretensão da semiótica – que me parece ser a sua grande beleza teórica – é construir um modelo capaz de prever uma gramática das relações entre sujeitos e entre sujeitos e objetos, manifestando-se nos textos como representação do fazer do homem no mundo.

Essa relação entre o homem e o mundo manifesta-se por diferentes linguagens em forma de textos que, nos estudos contemporâneos, configuram-se como objetos de comunicação e não somente como objetos de significação, como eram considerados em outras épocas. Sob essa ótica, consoante Barros (2005, p. 12),

assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. Teorias diversas têm também procurado examinar o texto desse ponto de vista, cumprindo o que se costuma denominar análise externa do texto.

Para essa compreensão, então, é preciso que o texto seja analisado sob mais de uma perspectiva: pela comunicação, considerando seu contexto histórico-social, e pelos índices de subjetividade, observando as categorias semânticas. Sendo assim, segundo Barros (2005), a construção do sentido inferido pela Semiótica Discursiva ocorre por meio de um modelo teórico chamado de percurso gerativo de sentido, o qual se mostra como um princípio primordial para a teoria, podendo ser assim sintetizado:

a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto;

- b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis;
- c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima;
- d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito;
- e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação (BARROS, 2005, p. 13).

Doravante, mostramos como são descritos os níveis essenciais do percurso gerativo de sentido, a saber: nível fundamental (ou profundo), nível narrativo e nível discursivo, nos quais há componentes sintáticos e semânticos que devem ser considerados na totalidade da análise. E, para esse esclarecimento, recorreremos a Greimas e Courtés (2013), a Barros (2005), a Fiorin (2018) e a Teixeira (1998, 2003, 2004, 2008, 2010), importantes estudiosos da Semiótica de linha francesa. Após, mostramos como se dá a análise de um texto visual, principalmente quanto ao plano de expressão de uma obra de arte. Para tanto, recorreremos novamente a Barros (2012) e, ainda, a outra referência da Semiótica no Brasil, em específico da Semiótica Visual, o autor Antonio Vicente Petroforte (2016, 2020a, 2020b).

2.1 Os níveis do percurso gerativo de sentido

A Semiótica aplica uma lógica de compreensão textual ao dividir o percurso gerativo de sentido em três níveis diferentes que esclarecem as várias perspectivas de um texto, independentemente do gênero a que pertencem: nível fundamental, nível narrativo (um de nossos principais focos nesta pesquisa) e nível discursivo. Assim, se o texto é examinado sob o prisma de seu autor, em primeiro lugar, segmenta-se as oposições mínimas que se encontram no nível mais abstrato (nível fundamental); após, no segundo nível, sistematiza-se essa combinação (nível narrativo), que pode estar em conjunção ou em disjunção com seus objetos-valor; e, por último, no terceiro nível, considera-se a narrativa a partir do discurso do sujeito da enunciação. Este, no processo de compreensão, realiza o percurso contrário, ao iniciar pelo nível discursivo, já que possui as pistas concretas no texto, passa pelo nível narrativo e, então, chega ao nível mais abstrato, ou seja, o fundamental.

2.1.1 O nível fundamental

O nível fundamental (ou profundo), segundo Fiorin (2018), apresenta as categorias semânticas que estão na base de um texto. Ademais, fundamenta-se numa diferença, numa oposição, sustentando, para tanto, uma associação por contrariedade, a qual caracteriza as suas marcas semânticas. Esses termos devem possuir algo em comum, o que ampara e estabelece essa diferença. Nas palavras do autor, “não opomos, por exemplo, /sensibilidade/ a /horizontalidade/, pois esses elementos não têm nada em comum. Contrapomos, no entanto, /masculinidade/ a /feminilidade/, pois ambos se situam no domínio da /sexualidade/” (FIORIN, 2018, p. 22).

Por sua vez, os termos contrários de uma categoria semântica, de acordo com Fiorin (2018), conservam entre si uma relação de contrariedade, o que implica reciprocidade também em seus pressupostos. Logo, o percurso gerativo de sentido ganha outros significados, ou melhor, outras duas oposições, como esclarece o linguista:

O termo /masculinidade/ pressupõe o termo /feminilidade/ para ganhar sentido e vice-versa. Se se aplicar uma operação de negação a cada um dos contrários, obtêm-se dois contraditórios: /não masculinidade/ é o contraditório de /masculinidade/ e /não feminilidade/ é o de /feminilidade/. Cada um dos contraditórios implica o termo contrário daquele de que é o contraditório. Assim, /não masculinidade/ implica /feminilidade/ e /não feminilidade/ implica /masculinidade/ (FIORIN, 2018, p. 22).

Esses novos contrários, construídos a partir da execução de uma operação de negação, a fim de não comprometer a compreensão do todo, são chamados subcontrários e configuram-se como marcas semânticas essenciais, já que a vinculação de contrariedade se dá pela presença ou pela ausência de um dos elementos, de um dos traços do nível fundamental. No discurso, consoante Fiorin (2018, p. 23, grifos do autor), tais termos podem se mostrar unidos e, dessa maneira, são construídos “[...] termos complexos (reunião dos contrários *a* e *b*) ou neutros (conjunção dos subcontrários *não a* e *não b*)”.

Ainda, é preciso esclarecer que todos os elementos da categoria semântica de base, isto é, do nível fundamental, ganham uma qualificação semântica que os estruturam. Logo, tem-se a marca /euforia/, que possui valor positivo, e a marca /disforia/, que apresenta valor negativo, e ambos podem ser valorizados de modos dessemelhantes em diferentes contextos e por

diferentes sujeitos (FIORIN, 2018), dependendo de suas convicções. A respeito dessa questão, Fiorin (2018, p. 23) exemplifica que

no texto de um ecologista, a natureza certamente será o termo eufórico e a civilização, o disfórico. Num texto que trate dos perigos da floresta, talvez a situação se inverta. Da mesma forma, o discurso de certos fundamentalistas que pregam a excelência do martírio valorizará positivamente a morte e negativamente a vida, ao passo que o discurso sobre a felicidade como algo do aqui e agora possivelmente considerará a vida como valor positivo e a morte como negativo.

Além disso, se nas categorias semânticas faz-se necessário abstrair as combinações binárias contrárias e subcontrárias, nas categorias sintáticas mostra-se essencial assimilar as operações de negação e de asserção que aparecem no decorrer de um texto. Em consonância com Fiorin (2018, p. 23, grifos do autor), isso “[...] significa que, dada uma categoria tal que *a* versus *b*, podem aparecer as seguintes relações: a) afirmação de *a*, negação de *a*, afirmação de *b*; b) afirmação de *b*, negação de *b*, afirmação de *a*”. Assim, considerando as categorias semântica e sintática do nível elementar, as quais caracterizam o domínio inicial do percurso gerativo, os leitores, certamente, terão uma noção mais abrangente do desenvolvimento e da interpretação do texto.

2.1.2 O nível narrativo

Antes de tratarmos sobre o nível narrativo, segundo patamar do percurso gerativo de sentido, é importante ressaltar que nem todos os textos se configuram como narrativos, como salienta Fiorin (2018). Essa observação obriga-nos a realizar uma ressalva quanto às diferenças existentes entre narratividade e narração – enquanto a narratividade é encontrada em todos os textos, a narração apenas aparece em alguns.

Em função disso, depreende-se que a narratividade, como um componente da teoria do discurso, apresenta uma transformação que está entre duas situações consecutivas e distintas, o que garante a presença de uma narrativa mínima. De acordo com Greimas e Courtés (2013, p. 388), qualquer texto apresenta um programa narrativo, o qual corresponde a “[...] um sintagma elementar da sintaxe narrativa [...], constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado”. A seu turno, Fiorin (2018) diz que a narração compreende a classe de discurso em que os estados e as transformações se relacionam diretamente a personagens de forma individual; em outras palavras, a transformação ocorre pela ação do sujeito, que está em

busca de algo. Desse modo, a sintaxe narrativa apresenta dois tipos de enunciados básicos, que se associam ao estado e à transformação:

- a) enunciados de estado: são os que estabelecem uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto (no enunciado “Aurélia é rica”, há uma relação de conjunção, indicada pelo verbo *ser*, entre um sujeito “Aurélia” e um objeto “riqueza”; em “Seixas não é rico”, há uma relação de disjunção, revelada pela negação e pelo verbo *ser*, entre um sujeito “Seixas” e um objeto “riqueza”);
- b) enunciados de fazer: são os que mostram as transformações, os que correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro (no enunciado “Seixas ficou rico” há uma transformação de um estado inicial “não rico” num estado final “rico” (FIORIN, 2018, p. 28, grifos do autor).

Barros (2005, p. 22) ajuda-nos a esclarecer o significado de junção, presente nos enunciados de estado: trata-se da “[...] relação que determina o estado, a situação do sujeito em relação a um objeto qualquer”. Nesse contexto, temos duas maneiras de relação do sujeito com os valores aplicados nos objetos, ou seja, dois tipos de junção – a conjunção e a disjunção. Na primeira, há uma referência à situação em que o sujeito está quanto à posse de seu objeto, isto é, se está em conjunção com ele; já na segunda, o sujeito está privado de seu objeto, mas isso não quer dizer que não exista uma relação entre eles, mas sim que há um tipo, um modo de ser, da relação conjunta (BARROS, 2005). Assim, tem-se duas narrativas mínimas no texto, de privação e de liquidação de uma privação, em que, respectivamente, “[...] ocorre um estado inicial conjunto e um estado final disjunto” e “[...] o contrário: um estado inicial disjunto e um final conjunto” (FIORIN, 2018, p. 29).

Ainda no nível narrativo, Fiorin (2018, p. 29) observa que “não se pode confundir sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial por coisas, pessoas ou animais”. Por vezes, os objetos naturais ou os animais, por exemplo, tornam-se sujeitos que estão em conjunção ou em disjunção nas narrativas, enquanto o ser humano pode assumir o papel de objeto. Isso, de certa forma, expande as capacidades de leitura de um texto e, concomitantemente, desconstrói determinadas concepções tradicionais sobre os papéis narrativos.

Diante disso, quando se trata de narrativas, a Semiótica considera que os textos são como narrativas complexas, compostas por enunciados de fazer e de estado que, por sua vez, encontram-se ordenados de maneira hierárquica, em um encadeamento canônico¹⁴

¹⁴ Barros (2005) afirma que esse encadeamento narrativo canônico se refere a um provável modelo da estruturação geral da narrativa e “cumprir o papel de ser a organização de referência, a partir da qual são examinadas as expansões e variações e estabelecidas as comparações entre narrativas” (BARROS, 2005, p. 38). A autora relembra, ainda, que o modelo é uma retomada das concepções de V. Propp; porém, pela visão da Semiótica de

compreendido por quatro fases: manipulação, competência, *performance* e sanção, as quais não têm o compromisso de aparecer de forma temporal no texto, como esclarece o linguista Fiorin (2018).

A fase de manipulação, em conformidade com Greimas e Courtés (2013), caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, com o objetivo de fazê-los executar um programa dado. Ocasionalmente, ainda, os sujeitos manipulador e manipulado podem constituir a mesma pessoa, o mesmo personagem, dependendo da condução narrativa. Esse sujeito, dessa forma, age consoante seu querer, isto é, de acordo com um objeto-modal¹⁵, que também pode ser, conforme a semântica narrativa, o dever, o saber e o poder fazer, essenciais para que a *performance* se concretize. A manipulação, ademais, pode aparecer de diferentes formas, porém, segundo Fiorin (2018), as mais comuns são a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação. Para esclarecer as diferenças entre elas, o autor exemplifica:

Quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa, dá-se uma tentação. Quando o manipulador o obriga a fazer por meio de ameaças, ocorre uma intimidação. Se o manipulador leva a fazer manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado, há uma sedução. Se ele impele à ação, exprimindo um juízo negativo a respeito da competência do manipulado, sucede uma provocação (FIORIN, 2018, p. 30).

Na competência, o sujeito que executa a principal transformação da narrativa detém o objeto-modal saber e/ou o objeto-modal poder fazer. Tais elementos, conforme Fiorin (2018), podem manifestar-se no nível mais aparente do discurso e sob diferentes configurações. Já na *performance* ocorre a transformação da narrativa, ou seja, a grande mudança de um estado para outro. O sujeito que realiza essa ação, a transformação, e o que entra em conjunção ou em disjunção com o objeto-valor podem ser iguais ou não. Em relação a esses sujeitos, Fiorin (2018, p. 31) ilustra: “Quando, na fábula, o lobo mata o cordeiro, há dois sujeitos distintos: um que efetua a transformação (o lobo) e outro que entra em disjunção com a vida (o cordeiro). Quando se narra um suicídio, esses dois sujeitos são idênticos”. Por sua vez, a respeito das referidas fases do nível narrativo, Barros (2005, p. 27) afirma que “a competência é, por

Greimas, “[...] o esquema procura representar, formalmente, o ‘sentido da vida’, enquanto projeto, realização e destino” (BARROS, 2005, p. 38).

¹⁵ Objeto-modal é aquilo que se faz necessário para a realização da *performance* principal de uma narrativa, enquanto objeto de valor, que também aparecerá neste estudo, refere-se ao objeto com o qual o sujeito entra em conjunção ou em disjunção na *performance* principal, ou seja, aquilo que o sujeito deseja. Sendo assim, Fiorin (2018, p. 37) orienta: “É preciso, no entanto, atentar para o fato de que o valor do nível narrativo não é idêntico ao objeto concreto manifestado no nível mais superficial do percurso gerativo. O valor do nível narrativo é o significado que tem um objeto concreto para o sujeito que entra em conjunção com ele”.

consequente, uma doação de valores modais; a *performance*, uma apropriação de valores descritivos.

Já na sanção, última fase do nível narrativo, acontece a certificação de que a *performance* efetivamente ocorreu, assim como o reconhecimento daquele que conseguiu realizar a transformação, com ou sem recompensas. De acordo com Fiorin (2018, p. 31),

nas narrativas conservadoras, o bem é sempre premiado e o mal, punido. Na história da Gata Borralheira, a humildade e a resignação são premiadas e a arrogância e o orgulho, castigados. Em *Justine*, de Sade, ocorre uma situação inversa: a cada ação executada segundo os ditames da moral cristã corresponde um castigo e não uma recompensa. Se nem sempre aparecem prêmios e castigos na fase da sanção, sempre estará presente a verificação de que a *performance* aconteceu. No “Apólogo dos dois escudos”, quando o derviche diz que ambos os cavaleiros têm razão e nenhum a tem, há a constatação da passagem de um não saber a um saber parcial, mas não a um saber integral.

É nessa etapa, ainda, que os segredos são revelados, as mentiras são descobertas, os heróis aparecem e os anti-heróis são desmascarados numa espécie de “jogo de máscaras”, como manifesta Fiorin (2018). Também sobre a sanção, Barros (2005) comenta que ela se faz indispensável na medida em que encerra um ciclo, ou seja, o caminho traçado pelo sujeito em todas as outras etapas, as quais, é preciso recordar, não precisam necessariamente acontecer de forma temporal, mas de acordo com pressuposições coerentes.

Apesar disso, Fiorin (2018) observa que as fases de uma narrativa canônica nem sempre se concretizam. Nesse sentido, em primeiro lugar, algumas delas podem estar ocultas em meio às outras e devem ser percebidas pela lógica. Por vezes, também, as narrativas não se completam totalmente, como é o caso da história de Jesus Cristo, que sofre três tentativas de manipulação, mas não cede a nenhuma e, por isso, a narrativa não segue para essa fase. E a última observação a respeito da concretização de uma narrativa canônica é de que as histórias podem estar propensas a uma das fases, não destacando as demais. A título de exemplo, Fiorin (2018) recorre à obra *O assassinato no Expresso Oriente*, da escritora britânica Agatha Christie, na qual a *performance* não recebe destaque, enquanto a sanção – nesse caso específico, a descoberta do criminoso – abrange o maior número de páginas. Com a finalidade de esclarecer as etapas do nível narrativo, elaboramos um quadro-síntese (Quadro 1), apresentado na sequência.

Quadro 1 - Sequência canônica da narrativa

Etapa	O que ocorre
Manipulação	Um sujeito age sobre o outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer algo.
Competência	O sujeito que realizará a transformação central é dotado de um saber e/ou poder fazer.
Performance	Fase de transformação de um estado para outro.
Sanção	Fase em que se constata que a <i>performance</i> se realizou e, também, em que se reconhece o sujeito que operou a transformação.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Fiorin (2018).

Além disso, Fiorin (2018) destaca que as narrativas têm o potencial de apresentar mais de uma sequência canônica. Assim, elas podem aparecer em um conjunto de sequências, pospondo-se ou justapondo-se, e o narrador terá importante participação nessa disposição de sequências, visto que poderá organizar as fases da forma que melhor lhe aprouver e, mesmo assim, o sentido permanecerá, já que a leitura ocorre pela pressuposição lógica.

2.1.3 O nível discursivo

Conforme Fiorin (2018), no nível discursivo, o mais aparente no percurso gerativo de sentido porque se encontra contíguo à manifestação do texto, as formas que antes se mostravam abstratas no nível narrativo assumem uma maior concretude e passam a ser nomeadas por termos. Nas palavras do autor, “a conjunção com a riqueza aparecerá no nível discursivo como roubo de joias, entrada na posse de uma herança, descoberta de uma mina de ouro, aplicação bem-sucedida na Bolsa de Valores, recebimento de um grande prêmio de uma loteria, etc.” (FIORIN, 2018, p. 41). É também nesse nível que são elaboradas as variantes de temáticas narrativas que não se alteram – a busca pelo amor, por exemplo, sempre será um desafio nos romances românticos, mas os obstáculos encontrados para que o sujeito entre em conjunção com seu objeto-valor (o amor) serão os elementos distintivos entre uma narrativa e outra de semelhante gênero.

As estruturas do nível discursivo, diferentemente das estruturas do nível narrativo e do nível fundamental, são mais específicas e profundas. De acordo com Barros (2005), isso se relaciona ao fato de o sujeito da enunciação assumir sua posição e realizar escolhas; por conseguinte, as estruturas narrativas passam a ser discursivas. Diante disso,

o sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso

nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. A análise discursiva opera, por conseguinte, sobre os mesmos elementos que a análise narrativa, mas retoma aspectos que tenham sido postos de lado, tais como as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos (BARROS, 2005, p. 53).

Então, é no nível discursivo que a enunciação mais se manifesta, isto é, onde se torna mais perceptível e onde se exibem os motivos pelos quais o texto foi produzido. Como afirma Barros (2005, p. 53-54), “analisar o discurso é, portanto, determinar, ao menos em parte, as condições de produção do texto”. Dessarte, passamos a operar por meio da semântica discursiva, com temas e figuras, com elementos que concretizam o sentido. Segundo Fiorin (2018, p. 90), “podem-se revestir os esquemas narrativos abstratos com temas e produzir um discurso não figurativo ou podem-se, depois de recobrir os elementos narrativos com temas, concretizá-los ainda mais, revestindo-os com figuras”.

Essa relação entre tema e figura, entretanto, precisa ser deslindada para que não sejam criados equívocos no processo de análise. Previamente, a oposição entre tema e figura remete à ideia que se estabelece entre abstrato e concreto; porém, em consonância com Fiorin (2018, p. 91), eles “[...] não são termos polares que se opõem de maneira absoluta, mas constituem um *continuum* em que se vai, de maneira gradual, do mais abstrato ao mais concreto”. A partir dessa reflexão, afirma-se que

a figura é o termo que remete a algo do mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc. [...] Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc. (FIORIN, 2018, p. 91).

Com base nesse esclarecimento, principalmente quanto à progressão da oposição concreto/abstrato e quanto à noção de temas e figuras, podemos pensar não apenas em substantivos, como comenta Fiorin (2018), mas em todas as classes lexicais e, ainda, como já sabemos, àquilo que é visível, mas indizível. Ademais, passamos a considerar que, de acordo com o nível de concretude dos elementos semânticos das construções narrativas, há dois tipos de textos, o figurativo e o temático. À vista disso, “os primeiros criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo; os segundos procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significante, estabelecendo relações e dependências” (FIORIN, 2018, p. 91).

Em tempo, é preciso recordar que os textos podem ser predominantemente e não unicamente temáticos e/ou figurativos; a figuratividade e a tematicidade podem aparecer juntas e a sua predominância é o elemento que define sua classificação. Nas palavras do linguista da Semiótica de linha francesa,

em todo o texto, temos um nível de organização narrativa, que será tematizado. Posteriormente, o nível de organização temática poderá ou não ser figurativizado. O nível temático dá sentido ao figurativo e o nível narrativo ilumina o temático. A tematização pode ser manifestada diretamente, sem a cobertura figurativa. Temos então os textos temáticos. No entanto, não há texto figurativo que não tenha um nível temático subjacente, pois este é um patamar de concretização do sentido anterior à figurativização (FIORIN, 2018, p. 94).

No nível discursivo, além disso, são estabelecidas as isotopias, isto é, as reiterações de unidades semânticas, independentemente se são temas ou figuras, o que pode certificar, no discurso, a coerência semântica. Assim, as isotopias podem ser figurativas ou temáticas:

A isotopia temática decorre da repetição de unidades semânticas abstratas, em um mesmo percurso temático. Há, dessa forma, uma isotopia temática de “banho”, nos quadrinhos da Mafalda analisados, resultante da retomada dos valores de “limpeza” ou de “purificação” em que se lava, onde se lava, ou na ação de lavar-se. Quando se lê um texto, busca-se, em geral, o tema que costura os diferentes pedaços do texto, a isotopia temática em suma. A isotopia figurativa caracteriza-se pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas. A recorrência de figuras atribui ao discurso uma imagem organizada e completa da realidade (BARROS, 2005, p. 71).

Para o leitor, as isotopias fornecem caminhos de leitura, de análise de um texto, por meio de uma averiguação semântica dos elementos abstratos ou figurativos que são reiterados no discurso. Desse modo, ele será guiado às leituras possíveis e aceitas pelo texto, uma vez que a multiplicidade leitora existe sim, sobretudo quanto ao ponto de vista do leitor, como afirmamos no primeiro capítulo, mas sempre deve ser respeitado aquilo que condiz às particularidades de cada texto.

As formas de leitura, de encadeamento de figuras e de temas, podem ser várias. Nos textos verbais, as isotopias são fundamentais para determinar e controlar os planos de leitura e, a partir disso, outros recursos da linguagem passam a ser analisados, como metáfora e metonímia e as figuras de pensamento. Logo, como a nossa pesquisa busca analisar as possíveis leituras de textos visuais que compõem uma narrativa, especificamente dos quadros de Frida Kahlo, na próxima seção tratamos sobre as formas de análise de um texto visual/não verbal com base na Semiótica Visual.

2.2 O plano de expressão visual/não verbal: quando a arte se manifesta

Inicialmente, recordamos que, conforme Bakhtin (2011), as formas textuais não se referem unicamente àquelas que são compostas predominantemente ou unicamente por palavras, ou seja, por formas verbais; configuram-se como textos também todas as manifestações de linguagem que comunicam e que apresentam sentido a um grupo, a uma sociedade. Sendo assim, é possível evidenciar as diferentes e múltiplas formas de expressão, de linguagem (de signos e de significações), as quais representam o fazer do homem no mundo, como enfatiza Teixeira (1998), e que, por suas características, podem se configurar verdadeiras obras de arte.

No entanto, durante os estudos de diferentes semioticistas, o plano de conteúdo alcançou maior desenvolvimento que o plano de expressão, o que justifica que o percurso gerativo de sentido – apresentado anteriormente – tenha maior flexibilidade ao englobar os níveis discursivo e abstrato em um mesmo modelo, o que não acontece com o plano de expressão (CORRÊA, 2019). Nessa linha de raciocínio, Teixeira (1998) afirma que não se pode reduzir o trabalho de análise de um texto, sob a perspectiva da Semiótica, somente aos três patamares da geração de sentido, em conformidade com o modelo original Greimas, os quais apresentam lógicas e relações prognosticáveis – outras relações e outros aspectos devem ser considerados. Segundo a autora, de forma recente, a Semiótica

[...] passa a incorporar as desestabilizações, os deslizamentos, as ondulações constitutivas do percurso de produção de sentido. Com isso, a estabilidade de uma concepção discretizante da organização do percurso é perpassada por um certo vento tensivante a mover os encadeamentos sintáticos canônicos com o sopro reconfortante da instabilidade, que restabelece nos mecanismos de representação, afinal, a humana falta de jeito diante da existência (TEIXEIRA, 1998, p. 3).

Considerando esse aspecto, em outro texto, no qual realiza a apreciação de duas obras pictóricas, Teixeira (2010, p. 3), ao retomar Silva (2004), mostra que há a necessidade de três movimentos para a constituição de uma crítica: a desconstrução, a reconstrução e a construção. Desse modo, “no primeiro, o analista segmenta, divide, separa, dessemantiza o quadro; no segundo, restitui a figura, refaz as relações e movimentos; no terceiro, define os sentidos do quadro, faz sua leitura simbólica, articula as tensões de leitura” (TEIXEIRA, 2010, p. 3).

Consoante Teixeira (1998), nessa nova concepção, tem-se a possibilidade do diálogo entre o inteligível e o sensível, correlacionando ambos os planos de linguagem – plano de conteúdo e plano de expressão – naquilo que se denomina de semissimbolismo. Segundo a autora (1998), a linguagem semissimbólica refere-se ao conceito que inicialmente foi proposto

por Greimas e Courtés com base nos sistemas de símbolos de Hjelmslev; sob essa concepção, os símbolos consistem em estruturas passíveis de interpretação, uma vez que se mostram dotados de sentido; mas, apesar disso, também se revelam resistentes a uma análise em figuras.

A construção teórica do conceito de figuratividade, conforme explica Teixeira (1998), considera o movimento entre aquilo que é perceptível para aquilo que é enunciável, num processo organizado em distintos níveis, para que se possa realizar um alinhamento referencial:

Da figuratividade profunda, que estrutura os esquemas conceituais organizadores de uma visão de mundo, à expressão da figuratividade no discurso, projetam-se os jogos de eco e de espelho que organizam uma rede referencial, com o papel isotópico de assegurar a direção de uma percepção metamorfoseada em elaboração discursiva. Ao fazer a passagem do vago ao contorno, a figuratividade, para usar a bela imagem de Ignacio Assis Silva (1996), fratura a continuidade para re-semantizar a vida, funda a transformação da experiência em signo (TEIXEIRA, 1998, p. 3).

Em convergência à criação do semissimbolismo, Pietroforte (2020a) afirma que “uma pintura em que o conteúdo é articulado de acordo com a categoria semântica *vida vs. morte*, por exemplo, pode ter sua expressão formada de acordo com uma categoria plástica *luz vs. sombra*, de modo que a sombra se refira à morte e a luz, à vida” (PIETROFORTE, 2020a, p. 21)¹⁶. A partir dessa relação semissimbólica, torna-se possível inferir os diferentes significados de um texto.

Assim como no plano de conteúdo, que apresenta categorias primordiais, encarregadas pela determinação da superioridade das categorias gerais e abstratas, no plano de expressão, como salienta Pietroforte (2016), aparecem categorias que também apresentam essa capacidade. Portanto, para que seja possível analisar os textos não verbais, a Semiótica Visual propõe três tipos essenciais de categorias plásticas: “(1) as categorias eidéticas, responsáveis pela forma; (2) as categorias cromáticas, responsáveis pela cor; (3) as categorias topológicas, responsáveis pela distribuição de formas e cores” (PIETROFORTE, 2016, p. 29).

Entretanto, antes de especificar cada uma das categorias apresentadas, convém salientar, também em conformidade com Pietroforte (2016), que há um limite existente entre o plano de conteúdo e o plano de expressão. Nesse sentido, a figuratividade – o nível mais tangível e singular do percurso gerativo de sentido – continua pertencendo aos domínios do plano de conteúdo. Isso significa que

[...] as figuras, embora manifestadas por signos de diversas ordens – verbais, visuais, musicais, etc. - são imagens conceituais – não são vistas nem ouvidas, mas

¹⁶ As palavras em destaque referem-se às categorias da teoria da Semiótica Visual, portanto, não faremos menção a grifos do autor.

imaginadas. A figura de um pássaro, por exemplo, pode ser significada por palavras, desenhos, timbres de diversos instrumentos musicais; grosso modo, as figuras são os significados dos signos, cujos significantes determinam o plano de expressão e o sistema semiótico utilizado para manifestar a significação (PIETROFORTE, 2016, p. 31).

Dessa maneira, quando a figuratividade está manifestada por imagens acústicas e visuais, por exemplo, ela se adequa a uma maneira de representação a partir de uma concordância sociosemiótica, a qual, de certo modo, regulamenta as formas de representar essa figuratividade de acordo com a sociedade, com a época desta produção e suas tendências artísticas. Sobre isso, Pietroforte (2016, p. 31) exemplifica:

Em princípio, seres humanos retratados no estilo renascentista são bem diferentes dos retratados nos estilos cubista ou surrealista, contudo, a significação só é possível de ser verificada dentro dos preceitos próprios de cada um deles, ou seja, em consensos estabelecidos em grupos sociais a respeito das semioses envolvidas.

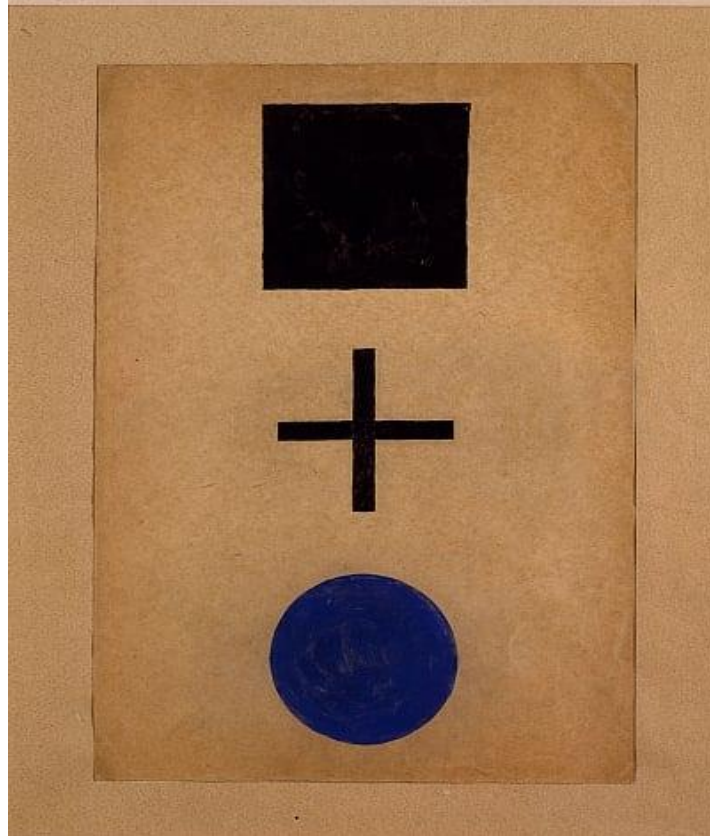
Nessa perspectiva, nos sistemas semióticos visuais, considera-se que no plano de conteúdo são produzidas figuras, em nível de conceito; por sua vez, no plano de expressão, as cores e as formas – independentemente do estilo e do gênero – é que se manifestam. Por esse motivo, afirmamos que no plano de conteúdo tratamos sobre figuratividade e no plano de expressão, sobre plasticidade.

As categorias plásticas aparecem sempre de forma articulada; contudo, guardam relativa independência devido às suas características próprias, o que pode permitir, em um processo analítico, o seu estudo de forma isolada. Segundo Pietroforte (2016), no tocante às categorias plásticas topológicas, a posição das cores e das formas se dá de acordo com o espaço onde estão manifestadas. Portanto, o espaço “[...] pode ser bidimensional, como nas pinturas e nas fotografias, ou tridimensional, como nas esculturas, instalações, obras de arquitetura” (PIETROFORTE, 2016, p. 31-32).

Além disso, o autor salienta que cada texto exige a categoria topológica mais adequada para seu tipo, isto é, aquela que melhor se enquadra para descrevê-lo semioticamente; apesar disso, pode-se elencar aquelas que se mostram amiúde nas construções textuais. Pietroforte (2016), referenciando o linguista Jean-Marie Floch, precursor da Semiótica Visual e colaborador de Greimas, aponta duas categorias topológicas básicas: as lineares e as planares. Com a finalidade de esclarecer suas diferenças, o autor analisa as pinturas *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevich (Figura 1), e *Vampira*, de Munch (Figura 2):

Na tela de Malevich, as figuras do quadrado, da cruz e do círculo, alinhadas verticalmente como estão, encontram-se distribuídas ao longo de uma linha reta; na tela de Munch, contrariamente, os cabelos, braços e rostos do casal enlaçado estão distribuídos do centro da tela para as margens, portanto, em planos concêntricos. Respectivamente, os dois exemplos são casos de distribuição topológica linear e planar (PIETROFORTE, 2016, p. 32).

Figura 1 - *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevich



Fonte: Malevich (1919-1920). 1 pintura, pintura guache, [dimensões desconhecidas].

Figura 2 - *Vampira*, de Munch



Fonte: Munch (1893-1894). 1 pintura, óleo sobre tela, 91 x 109 cm.

A distribuição linear e a distribuição planar podem, ainda, apresentar outras subordinadas a elas. Na primeira, por exemplo, podem emergir as categorias *intercalante vs. intercalada, superior vs. inferior, esquerda vs. direita*; por sua vez, a segunda é formada por *circundante vs. circundada, total vs. parcial*, que se divide, respectivamente, em *marginal vs. central e englobante vs. englobado, e cercante vs. cercado*. As referidas categorias colaboram na análise na medida em que, em conjunto com outras categorias – como a cromática –, podem revelar a intenção do autor em dar destaque ou em “esconder” algo ou alguém em sua pintura. A distribuição, inclusive, proporciona que o autor mostre em sua produção uma característica divina ou humana, uma expressão de tristeza ou de felicidade, um posicionamento de liderança ou subordinação, entre outras possibilidades expressivas, dependendo, também, de sua sensibilidade para isso.

No caso do quadro de Munch, percebe-se que o cabelo vermelho da mulher, ao descer em forma de cascata sobre o homem, assume um novo significado (expresso pelo plano de discurso) – o de sangue que escorre; e, como ela está acima dele, numa distribuição englobante, ele se encontra subordinado a ela. Assim, o que poderia conceber um mero abraço entre homem e mulher, torna-se um caso de vampirismo. Por sua parte, na obra de Malevitch, as três formas geométricas que se alinham central e verticalmente na tela, em um primeiro olhar, não constituem sentido; mas, se relacionamos tais formas com a sua etiqueta¹⁷, o seu título, percebemos que se trata de uma referência ao movimento russo de arte abstrata Suprematismo, o qual legitima o uso de formas geométricas básicas com restrito uso de cores, em contraposição ao mundo objetivo do Cubismo ou à imitação da natureza do Impressionismo.

Ademais, as categorias plásticas eidéticas apresentam especificidades que não mudaram com o passar dos tempos. De acordo com Pietroforte (2016, p. 37), as manifestações plásticas, no plano de expressão, desde as pinturas rupestres até os movimentos modernos e contemporâneos, podem ser organizadas segundo as mesmas características quanto às formas abstratas e geométricas. Nesse contexto, o autor diz que

[...] a mesma categoria eidética *quadrangular vs. circular* foi utilizada: (1) para opor as formas quadrangulares do quadrado e da cruz à forma circular do círculo na tela *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevitch, tela da vanguarda russa do início do século XX; (2) para opor a forma circular do rosto feminino à forma quadrangular do rosto masculino no conjunto formado pelo díptico dos retratos de Battista Sforza e Federico de Montefeltro, de Piero Della Francesca, telas renascentistas do século XV (PIETROFORTE, 2016, p. 37).

¹⁷ Lejeune (2014) alude à etiqueta de uma obra de arte, a qual também pode ser o seu título. Nesse caso, tem-se uma construção semissimbólica.

Nesta categoria, aparecem, também, além das formas *quadrangular vs. circular*, formas como *pontiagudo vs. arredondado*, *paralelo vs. cruzado*, *vertical vs. horizontal*, *uniforme vs. multiforme* que, em concordância com Pietroforte (2016), não podem ser isoladas em si. Elas aparecem de forma combinada e, obviamente, podem mostrar-se de forma predominante ou não sobre as restantes. Com a finalidade de exemplificar esta questão, o autor menciona algumas obras de arte, a exemplo de *Lamentação pela morte de Cristo*, de Giotto (Figura 3), na qual a categoria *vertical vs. horizontal*, na parte inferior da tela, “[...] opõe as demais figuras à figura do Cristo, uma vez que todas elas têm predomínio da verticalidade, enquanto Nele predomina a forma horizontal” (PIETROFORTE, 2016, p. 38).

Figura 3 - *Lamentação pela morte de Cristo*, de Giotto



Fonte: Giotto (c. 1303-1305). 1 pintura, afresco, 182 x 182 cm.

A última categoria plástica, a cromática, evidentemente, relaciona-se às cores de um texto. Barros (2012), ao trazer as considerações de Jean-Marie Floch e de Felix Thürlemann, afirma que ela “[...] não deve ser considerada como uma unidade, mas sim construída como uma figura de expressão construída de traços diferenciais, pertinentes para a significação” (BARROS, 2012, p. 83). Logo, contrariando o que se poderia imaginar após a apresentação das categorias topológica e eidética, a construção de sentido das cores não ocorre pela contraposição entre elas, mas sim pelo modo de organizá-las, isto é, pelos arranjos feitos pelo artista. A

respeito disso, Teixeira (1998) destaca um dos quadros da série de pinturas do pintor brasileiro Antônio Bandeira, intitulado *A grande cidade iluminada* (Figura 4), no qual, segundo a autora,

o amarelo que instaurava a luminosidade como qualidade puramente material, passa a representar as luzes da cidade. O amarelo não é mais apenas cor, nem apenas luminosidade, ele é também agora uma luz concreta do mundo, uma luz que atravessa o caos e a desordem, agora também não mais apenas movimento e ritmo na tela instalados no vermelho de fundo e nas pontuações frias do azul e do preto, mas formas possíveis da cidade grandiosa e confusa (TEIXEIRA, 1998, p. 6).

Figura 4 - *A grande cidade iluminada*, de Bandeira



Fonte: Bandeira (1953). 1 pintura, óleo sobre tela, 72 x 91 cm.

Possivelmente, ao ser direcionado pelo título da obra, o leitor passa a buscar em suas referências a concepção de uma cidade. No entanto, o que encontra são abstrações: no lugar de postes e de lâmpadas, ele encontra caminhos formados por linhas e pontos amarelos, os quais sugerem as luzes que iluminam um espaço urbano, onde outras cores – como o vermelho, o verde, o azul, o laranja e o marrom – se mesclam, criam outras nuances e, com isso, também passam a compor significações importantes, tanto na obra quanto na série da qual ela faz parte.

Ainda a respeito das cores e de suas combinações, ou seja, sobre os cromatismos, Pietroforte (2016, p. 40) salienta que:

As seis cores violeta, vermelho, laranja, amarelo, verde e azul, por exemplo, podem ser sistematizadas a partir de, pelo menos, dois cromatismos: (1) quando são distribuídas no conjunto vermelho, amarelo e azul em oposição ao conjunto violeta, laranja e verde, há o cromatismo *cor primária vs. cor secundária*; (2) quando são distribuídas no conjunto vermelho, laranja e amarelo em oposição ao conjunto violeta, azul e verde, há o cromatismo *cor quente vs. cor fria*.

Nessa perspectiva, ao considerar tais associações, torna-se essencial diferenciarmos cor de cromatismo (suas combinações), para que seja possível realizar a melhor definição que se manifesta na obra de arte pelo plano de expressão. Nessas combinações, ainda, podem surgir outras divisões, como o cromatismo *claro vs. escuro*, *concentração vs. expansão*, *monocromático vs. colorido*, *cor em concentração vs. cor em difusão*, como pontua Pietroforte (2016) ao referenciar Floch (1985) na análise de algumas importantes pinturas, como *Composição IV*, de Kandinsky (Figura 5), e *O ouro do firmamento*, de Miró (Figura 6).

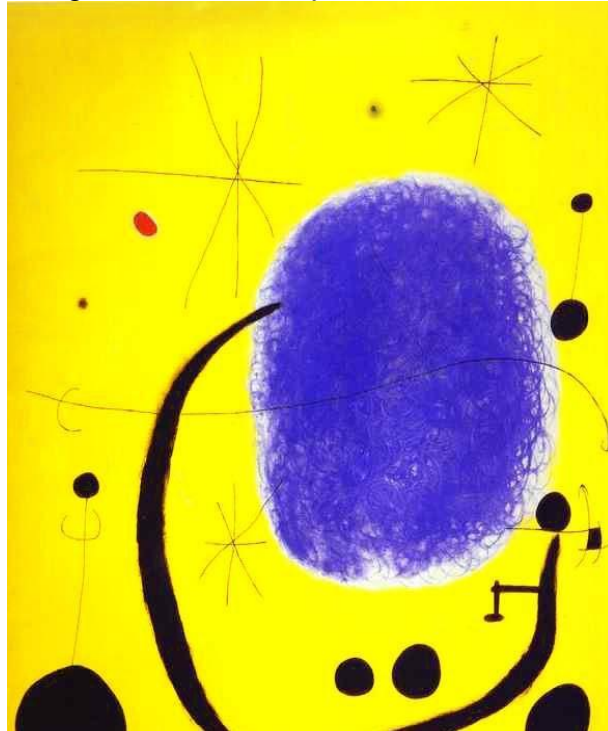
Figura 5 - *Composição IV*, de Kandinsky



Fonte: Kandinsky (1911). 1 pintura, óleo sobre tela, 159,5 x 250,5 cm.

Na pintura do artista plástico russo, percebe-se um arranjo aparentemente desconexo de cores e de formas. Porém, ao afinarmos o olhar, é possível notar o dinamismo do texto: há uma distribuição linear central e vertical que divide a tela ao meio, o que favorece o surgimento da categoria *esquerda vs. direita*. Nesse sentido, enquanto o lado esquerdo exhibe linhas e formas que se entrecruzam, as cores aparecem de forma mais contida e há o predomínio de cores primárias; já o lado direito opõe-se ao apresentar um maior volume e uniformidade de cores (categoria *uniforme vs. multiforme*), o que permite o preenchimento das formas arredondadas, que também aparecem com maior destaque nesta extremidade (categoria *pontiagudo vs. arredondado*). Também está manifesta, segundo Pietroforte (2016, p. 40), a categoria *concentração vs. expansão*, o cromatismo está “[...] concentrado em traços finos na zona esquerda da tela e o cromatismo em manchas expandidas, na zona direita”.

Figura 6 - *O ouro do firmamento*, de Miró



Fonte: Miró (1967). 1 pintura, acrílico sobre tela, 205 x 173 cm.

Já na segunda pintura, *O ouro do firmamento*, do pintor e escultor espanhol Joan Miró, a presença predominante das cores amarelo, como plano de fundo, e azul, no grande círculo em primeiro plano, chamam a atenção do leitor e demarcam a presença da categoria *cor em concentração vs. cor em difusão*. Nesse contexto, a cor amarela aparece em degradê, de forma que o centro fique mais claro e o círculo, que se encontra na parte direita da tela, ganhe destaque. Ao observarmos com maior atenção, notamos que o círculo azul possui uma textura, o que também complexifica e agrega maior valor à obra.

Ainda, ao completar a presença das cores primárias na pintura, nota-se um pequeno círculo vermelho na extremidade esquerda, que se contrapõe ao azul do círculo maior. Logo, percebemos a presença das categorias *esquerda vs. direita* e *cor quente vs. cor fria*. Para completar a pintura, linhas finas na cor preta (ausência de cor) compõem formas que se aproximam de nossa concepção de estrelas, ao mesmo passo em que a presença de uma grande forma orgânica que circunda o círculo azul equilibra a imagem.

Também em relação às cores, mostra-se possível relacioná-las a diferentes sentidos psicológicos. Nessa perspectiva, congruente às recorrências usuais nas diferentes sociedades e em suas respectivas culturas, as cores podem manifestar relações simbólicas entre os planos de expressão e de conteúdo, o que se apresenta de forma constante no meio artístico. Aliás, segundo Barros (2012, p. 88), “no mundo das artes, há grande preocupação com os sentidos das

cores. Os artistas plásticos, por meio, entre outros, das cores, procuram obter certos resultados, atingir determinados fins”. Isso ocorre porque, como ressalta a linguista, as cores produzem determinados efeitos psicológicos sobre as pessoas: “A emoção provocada pela cor pode resultar de efeitos de associação como, por exemplo, o efeito excitante e quieto do vermelho por associação com o da chama também vermelha, ou seu efeito doloroso pela relação com o sangue” (BARROS, 2012, p. 88). Em seu artigo, no qual trata sobre relações entre as cores e os nomes (plano de expressão e de conteúdo) de esmaltes, a autora também destaca algumas construções simbólicas das cores:

vermelho - amor, paixão, desejo sexual
amarelo - nobreza (no Oriente)
azul - sonho, fantasia, espiritualidade
verde - esperança
rosa - feminilidade, romantismo, fragilidade
preto - morte, luto (no Ocidente)
branco - paz
branco - inocência, pureza (BARROS, 2012, p. 88).

Após evidenciarmos algumas das principais características das categorias da Semiótica Visual, sintetizamos tais informações no Quadro 2, apresentado a seguir. Ele foi construído com base nas proposições do semioticista brasileiro Antonio Vicente Pietroforte (2016) e objetiva resumir tais categorias plásticas. A intenção é facilitar a compreensão do leitor quanto às suas características, sobretudo quando alcançar o capítulo 4, no qual é construída a análise das pinturas da artista mexicana Frida Kahlo. Destacamos, porém, que nas obras da artista podem aparecer, como resultado do percurso do olhar, outras categorias que aqui não tenham sido mencionadas.

Quadro 2 - Categorias plásticas e suas especificidades

Categoria plástica	Expressão	Diferentes tipologias		
Topológica	Disposição no espaço	Linear	<i>intercalado vs. intercalante superior vs. inferior esquerda vs. direita alto vs. baixo</i>	
		Planar	<i>circundante vs. circundado</i>	
			<i>total vs. parcial</i>	Total <i>marginal vs. central englobante vs. englobado</i>
Eidética	Forma	<i>quadrangular vs. circular pontagudo vs. arredondado paralelo vs. cruzado vertical vs. horizontal uniforme vs. multiforme ascendente vs. descendente curvilíneo vs. retilíneo côncavo vs. convexo</i>		
Cromática	Cor	<i>cor primária vs. cor secundária cor quente vs. cor fria claro vs. escuro concentração vs. expansão monocromático vs. colorido cor em concentração vs. cor em difusão brilhante vs. opaco mesclado vs. puro saturado vs. não saturado</i>		
Matérica¹⁸	Texturas e formas de pinceladas	<i>rugoso vs. liso diluído vs. pastoso contida vs. solta ascendente vs. descendente</i>		

Fonte: Elaborado pela autora com base em Pietroforte (2016) e em Teixeira (2008).

2.3 O plano de conteúdo e a figuratividade na pintura: o percurso do olhar

Na seção anterior, tratamos sobre o plano de expressão ao apresentarmos as categorias plásticas topológica, eidética e cromática. Nesta, por sua vez, a fim de completarmos o estudo sobre a Semiótica Visual, abordamos como se dá a construção do plano de conteúdo no percurso gerativo de sentido. Para tanto, consideremos uma situação hipotética sobre uma manifestação artística: em uma exposição de pinturas, no primeiro instante, um espectador (leitor) observa a obra que tem a sua frente. As cores, as formas, os deslocamentos, talvez, não façam sentido tão

¹⁸ Categoria plástica da Semiótica Visual, segundo Teixeira (2008). Pietroforte (2016) não faz uso de tal categoria e, por isso, não a menciona.

prontamente a olhe. Porém, ao observar seus detalhes e relacioná-los com o seu título, numa relação semissimbólica, conseguirá alcançar o conteúdo semântico da pintura.

Nesse contexto, diferentes objetos artísticos não verbais, como pinturas, esculturas e fotografias, costumam apresentar um título, o que conflui a uma composição verbal e não verbal, ou seja, a um sistema sincrético. A respeito do sincretismo, Teixeira (2004, p. 235) esclarece que é possível

designar como sincrético um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação. Objetos sincréticos, para dizer com mais rigor, são aqueles em que o plano de expressão se caracteriza por uma pluralidade de substâncias mobilizadas por uma única enunciação cuja competência de textualizar supõe o domínio de várias linguagens para a formalização de uma outra que as organize num todo de significação.

Por sua vez, Pietroforte (2016) afirma que os títulos das obras apresentam origens nos sistemas linguísticos, os quais se encontram diretamente atrelados à sociedade e ao estilo (da época e da individualidade de cada artista), bem como ao acervo de figuras possíveis de serem criadas a partir de cada um. Percebemos, com isso, que amiúde há no plano de conteúdo um percurso gerativo de associação conceitual que se manifesta no plano de expressão por meio da relação sincrética entre título e imagem (verbal e não verbal). Barros (2012) também tece essa relação entre sistemas verbais e não verbais ao analisar as cores dos esmaltes e seus respectivos nomes. De acordo com a autora, as cores e os textos, além dos traços cromáticos, revelam traços sensoriais, relacionados aos sentidos humanos – visual, olfativo, gustativo, auditivo e tátil. Logo, emergem títulos que se relacionam a alguns destes sistemas:

1 - traços figurativos gustativos:

gosto doce, “bom”: *Maçã do amor, Doce Orgulho, Amor Doce, Doce loucura, Licor, Café com leite, Bombom*, [...] além dos dos nomes de cores de frutas, de bebidas e de outros alimentos (*Uva, Vinho, Tomate, Pistache, Coffee, Beterraba, Cajá manga*, etc.) gosto ácido, azedo, picante (traço tátil usado para gosto): *Laranja cítrico, Vermelho ardente, Orange*;

2 - traços figurativos táteis:

quente: *Chocolate quente, Vermelho ardente, Hot*;
frio: *Verde água, Geada, Água fresca, Cool, Brisas, Ventinho bom*;
macio e/ou leve, suave: *Pétala branca, Ventinho bom, Pétala, Brisas, Toque de Penélope, Andando nas nuvens, Segunda Pele, Carícia, Pó-de-arroz, Tapete-Vermelho*;
áspero, apertado, pesado: *Me belisca*;
liso, polido (nos tons metálicos, sobretudo): *Roxo metálico*, etc.;

3 - traços figurativos auditivos:

som musical, harmônico: *Harpa, Rock, Serenata, Jazz, La Boheme, Samba*;

som desarmônico, ruído, incluindo ruídos humanos: *Shock*, os tons “metálicos”, *Ha ha ha*;

4 - traços figurativos olfativos:

cheiro “bom”, doce: de flores (*Violeta, Lavanda*, etc.), de frutas (*Uva*, etc.), de comida (*Bombom*, etc.);

cheiro “ruim”, forte: *Fumaça*;

cheiro ácido: *Laranja cítrico, Orange* (BARROS, 2012, p. 93-94).

Nas obras de arte, assim como nos esmaltes, essas relações também podem acontecer, se considerados os percursos gerativos de sentido (figurativo e temático) que as compõem. Essa conexão pode ocorrer por meio do plano de expressão e dos títulos que elas recebem, que estão associados, entre outras questões, ao plano de conteúdo. Ademais, porque se mostram textos complexos, as obras de arte – principalmente as pinturas – apresentam uma multiplicidade de significados, dado que, na maioria dos casos, há mais de um percurso temático a ser seguido. Dessa forma, pode-se observar as possibilidades (variações) de construção de sentido dentro de apenas uma obra, considerando, ainda, as perspectivas subjetivas dos leitores, bem como as concepções sócio-históricas, mesmo que, por vezes, essas não sejam as principais questões em um texto.

Com frequência, os títulos dos textos coincidem com as figuras da obra, dando forma a uma construção sincrética. Para esclarecer essa questão, o semiótico brasileiro Pietroforte (2016) referencia Roland Barthes (1984) e afirma que se trata de uma ancoragem com consequente redução polissêmica, o que colabora no processo de compreensão de seu conteúdo. Portanto,

em termos semióticos, quando há ancoragem, as pessoas, tempos e espaços do texto verbal coincidem com as pessoas, tempos e espaços do texto visual, fazendo com que a semiótica verbal, a seu modo, explique o que se passa na semiótica visual. Em outras palavras, via ancoragem, constrói-se redundância de informação, pois o dito coincide com o visto quando as pessoas, tempos e espaços das duas semióticas são os mesmos (PIETROFORTE, 2016, p. 55).

Porém, por vezes, como observa Teixeira (2010), o título pode ser arbitrário em relação ao conteúdo da obra: ele pode, sim, ser a indicação de caminhos de leitura (TEIXEIRA, 2004), assim como pode se constituir um gesto de provocação do artista ao leitor, o qual, para a sua compreensão, deve recusar o peso da palavra – “desconstruir o sentido trivial da palavra” (TEIXEIRA, 2010, p. 6). Se esse for o caso, o título pode, ao invés de abrir-se a possíveis interpretações, fechar-se às plausíveis construções de sentido.

Independentemente disso, assim como as etiquetas de Lejeune (2014) mencionadas neste estudo, as diferentes linguagens associadas às pinturas, a exemplo dos títulos ou dos

cartazes das exposições, podem funcionar como artifícios para a associação entre pintura e texto verbal; mas também podem ser analisadas de forma isolada, sem a obrigatória relação, como esclarece Teixeira (2004, p. 231):

O espectador poderá — e quase sempre fará isso — associar mentalmente pintura e texto verbal, sincretizando as informações de tal modo que a pintura passe a incorporar os dados verbais, passe a significar não só pelo que lhe é próprio e particular, mas também pelo que a envolve, pelo sentido a mais que o texto verbal lhe confere. Uso sincretizar aqui em seu sentido corrente, dicionarizado, que tanto se associa a síntese quanto a combinação e conciliação. A pintura pode ser observada e analisada sem o acréscimo do verbal e a legenda poderia ser um verbete de dicionário que não necessitasse da reprodução da pintura.

Então, percebe-se que, à sua maneira, o título pode contar a história que ocorre na obra de arte ao esclarecer quem são os sujeitos que nela aparecem e que podem estar em conjunção ou em disjunção com diferentes valores. Para exemplificar essa questão, Pietroforte (2016) cita a tela *A morte de Prócris*, de Piero di Cosimo (Figura 7), pintor renascentista italiano, na qual é preciso analisar quem são os sujeitos que se encontram envolvidos pelos valores *vida vs. morte* – primeiro em conjunção com os valores de vida e depois em conjunção com os valores de morte. E é nesse percurso – mesmo que breve e/ou minimamente – que se percebe a teia narrativa.

Figura 7 - *A morte de Prócris*, de Cosimo



Fonte: Cosimo (1500). 1 pintura, óleo sobre painel, 65,4 x 184,2 cm.

Nota-se que, por vezes, somente o título não dá conta¹⁹ da grandiosidade encerrada na imagem, ou, como afirma Pietroforte (2016, p. 56): “Um enunciado não paira no universo do sentido humano abandonado a si mesmo; um enunciado se define em relação a outros

¹⁹ Claro que, como apresentamos no capítulo anterior, os textos, frequentemente, exibem pistas (indícios) de sua significação; e, como tal, os títulos também podem representar esses indícios no processo interpretativo de uma obra de arte.

enunciados, em relação aos quais ele faz sentido”. E é isso que permite, por exemplo, que, por meio da presença de uma personagem, como no caso de Prócris, toda a mitologia possa estar presente em uma obra por uma relação de analogia. Na obra em questão, o cão que aparece aos pés da moça, conforme Pietroforte (2016), pertence ao mito de *Prócris e Céfalos*; porém, o fauno pertence a outras narrativas da época: à *Metamorfose*, de Ovídio, e à peça teatral *Céfalo*, de Niccolò da Correggio. Desse modo, o diálogo entre os textos²⁰ se dá por meio da presença da figura na Semiótica Visual, a qual pode ou não ser resgatada – compreendida – por meio da recepção leitora.

Pietroforte (2016) sustenta que, por meio da análise da imagem da moça morta e da presença dos guardiões, o cão e o fauno, e tudo o que eles representam no mito (o fauno deseja Prócris e, por isso, inventa mentiras sobre Céfalos, o marido), é possível determinar um tema que rege a pintura: nesse caso, o ciúme. As demais figuras presentes, por sua vez, podem apresentar inúmeras significações, aludindo a épocas, processos, discursos e sujeitos distintos. Ademais, como o autor da obra, Piero di Cosimo, seria um profundo conhecedor da Filosofia Hermenêutica, como salienta Pietroforte (2016), pode-se ler nas figuras algumas referências aos símbolos alquímicos. Dessa maneira, em conformidade com o semioticista brasileiro, torna-se possível a criação da seguinte análise:

(1) as figuras do cão branco e do cão preto ao fundo aludem, respectivamente, ao cão armênio e à cadela de Coracésio, símbolos do sólido e do volátil, os dois princípios alquímicos que, em constante tensão, movem o cosmos; (2) entre as aves, o cisne branco alude à etapa alquímica da sublimação da morte; (3) Lélapes, nessa leitura temática, torna-se símbolo de Hermes Trismegisto, o lendário patrono da Alquimia; (4) Prócris, com seu manto dourado e vermelho, representa a pedra filosofal; (5) ainda em Prócris, sua pose na horizontal alude às Evas das gravuras alquímicas, das quais brota a árvore filosófica - *arbor philosophica* -, que também está pintada no quadro, acima do ombro esquerdo da moça (PIETROFORTE, 2016, p. 57).

Assim, constrói-se, além do percurso do ciúme, o percurso da alquimia, os quais se encontram no texto sincrético do pintor renascentista. Esse fator, no entanto, consoante Pietroforte (2016), complexifica a narrativa, já que os valores *vida vs. morte* seguem em perspectivas diferentes nos dois percursos: enquanto no percurso do ciúme tem-se *vida - não-vida - morte*, no percurso da alquimia tem-se *morte - não-morte - vida*, representado pela pedra filosofal e pela árvore, que concedem e/ou representam vida-ressurreição. Por último, algo que também se mostra importante é o fato de que, como o pintor tinha essa relação próxima com a alquimia, há a possibilidade da criação metalinguística, ou seja, de que ele estivesse se

²⁰ Na perspectiva de Bakhtin (2012), o diálogo entre diferentes textos, o dialogismo, ao refletir uma interação social, uma comunicação, também concretiza uma produção histórica, assentada cultural e socialmente.

autorretratado nesta pintura, ou, pelo menos, que se trate de uma relação simbólica da presença de todos os alquimistas.

Antes de encerrarmos o capítulo e passarmos à efetiva análise, algumas observações ainda devem ser realizadas quanto à crítica de um texto visual, particularmente de uma obra de arte. Devido a seu cunho subjetivo e poético, ela não pode ser reduzida a uma análise lógica e simplificada. Isso ocorre porque nem todos os termos (valores) encontrarão pares correlacionados e, muitas vezes, poderão encontrar duplicidade de pares. Assim, o semissimbolismo, como destaca Pietroforte (2016, p. 50), deve englobar todas as construções, desde a mais simples até a mais complexa, “[...] em que valores semânticos contrários e contraditórios são assumidos pelas mesmas figuras e seus respectivos significantes”.

Após tratarmos sobre as relações entre os diferentes planos – de expressão e de conteúdo – e sua convergência na construção semissimbólica, chegamos finalmente ao que isso pode, de forma efetiva, significar. Afinal, não teria sentido uma análise semiótica de descompactação e de entrecruzamento de categorias em um texto se não houvesse um objetivo maior neste ato. E esse objetivo maior encontra sua referência na figurativização, ou seja, no nível mais concreto do percurso de sentido sob o ponto de vista semiótico.

Isso posto, como estamos tratando sobre a pintura neste trabalho, torna-se pertinente ressaltar, como o faz Pietroforte (2016), a diferença quanto às nomenclaturas existentes entre a Arte e a Semiótica no que tange, sobretudo, às figuras concreta e abstrata. De acordo com o autor,

existe, no vocabulário das artes plásticas, a distinção entre arte figurativa e arte abstrata. Grosso modo, na arte figurativa, as imagens vistas corresponderiam às “coisas do mundo”, enquanto, na arte abstrata, trata-se de representar figuras geométricas e arranjos de cores e traços. O termo figurativo, entretanto, no escopo da teoria semiótica [...], vem sendo utilizado com outra significação, diferente daquela atribuída a ele nas artes plásticas (PIETROFORTE, 2016, p. 53).

Dessa forma, já que o termo “figura”²¹ pode se referir tanto à imagem quanto à construção semiótica, quando tratarmos neste estudo sobre figura, explicaremos se é uma referência cunhada pela perspectiva artística ou semiótica, a fim de que não sejam criados equívocos por parte do leitor. Isso porque, em algumas obras de arte, as figuras artísticas (de representação no mundo) e a semiótica coincidem.

²¹ Há, ainda, uma polissemia em relação ao termo “imagem”, o qual, segundo Pietroforte (2020b, p. 33), pode gerar ambiguidades: “Fala-se em imagem da fotografia, da pintura, da escultura, da arquitetura etc, sugerindo que ‘imagem’ se refere a qualquer manifestação numa semiótica plástica. Quando a palavra ‘imagem’ aparece em estudos de semiótica aplicada a esse domínio da expressão, entende-se ‘imagem’ como aquilo que se pode ver”.

Por fim, ao apresentarmos um pouco sobre a Semiótica Visual e os percursos do olhar numa pintura, buscamos assentar teoricamente aquilo que nos dispomos a fazer com as obras de arte de Frida Kahlo na análise deste estudo. Nesse contexto, examinamos as relações existentes entre os diferentes discursos que nelas se manifestam, o discurso verbal (por meio dos títulos) e o discurso visual (por meio das manifestações artísticas) no plano de expressão, que se concretizam na figurativização. Para tanto, assim como Pietroforte (2016) realizou com a obra do pintor italiano Cosimo, também consideramos a subjetividade e o meio social, os quais, direta ou indiretamente, influenciam nas diferentes construções textuais, o que também as enriquece.

3 PINTURAS METODOLÓGICAS: QUANDO O MATERIAL É UMA TELA, O MÉTODO É UMA ANÁLISE VISUAL

“Sigo como siempre de loca; ya me acostumbré a este vestido del año del caldo, hasta algunas gringachas me imitan y quieren vestirse de ‘mexicanas’”.
(Frida Kahlo)

“As roupas de uma mulher são revelação permanente de seus pensamentos mais secretos, uma linguagem e um símbolo”.
(BALZAC *apud* CRANE, 2006, p. 197)

“[...] Não me interessa aqui semiotizar essa relação entre pincel e caneta, mas pensá-lo como problema para o pesquisador, o semiótico que, condenado à caneta, talvez se endureça nas análises e perca o mistério e a multidirecionalidade que o texto como pincel oferecem”.
(TEIXEIRA, 2010, p. 3)

A arte, fruto da expressão humana, mostra-se como uma linguagem marcada pela diversidade. Por vezes, essas manifestações diversas entrecruzam-se no tempo, no espaço e escancaram-se nos conflitos emocionais para a criação de algo totalmente novo ou de algo com matizes diferentes daquilo que já existia. Isso, por certo, não encerra o seu caráter de recriação, muito pelo contrário, amplia o seu potencial de criação, já que tudo – inclusive a arte – sempre pode ser transformado, o que também ocorre com a investigação científica. Outras vezes, os objetos são incansavelmente analisados por diferentes pesquisadores de tal forma que não se imagina outras possibilidades analíticas; porém, há sempre algo a ser visto de uma perspectiva diferente, de um ângulo que talvez não tenha sido observado em outro momento.

Diante disso, o presente estudo, de caráter qualitativo-explicativo,²² encontra-se justamente neste cenário: várias pesquisas que tiveram como objeto de estudo as pinturas da artista Frida Kahlo já foram realizadas. Entretanto, a proposta de nossa investigação busca trazer algo novo e que contribua para a ampliação do conhecimento sobre essa importante artista e sua criação. E, para que isso se concretize, buscamos uma abordagem metodológica que desvia parcialmente das investigações já empreendidas. Assim, ao mesmo tempo em que nos preocupamos em mostrar a construção de sua narrativa autobiográfica pela perspectiva literária, também nos embasamos na Semiótica Visual ao apresentarmos uma análise, pelo plano de

²² Em conformidade com André (2004, p. 17), a pesquisa qualitativa opõe-se “ao esquema quantitativista de pesquisa (que divide a realidade em unidades passíveis de mensuração), estudando-as isoladamente, defendendo uma visão holística dos fenômenos, isto é, que leve em conta todos os componentes de uma situação em suas interações e influências recíprocas”. A pesquisa explicativa, por sua vez, de acordo com Prodanov e Freitas (2013, p. 53), é aquela que “o pesquisador procura explicar os porquês das coisas e suas causas, por meio do registro, da análise, da classificação e da interpretação dos fenômenos observados. Visa a identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos”.

expressão, das pinturas da artista mexicana, as quais, em sequência, seja cronológica, seja semântica, compõem uma história que é narrada pelos textos visuais.

Antes de darmos sequência, esclarecemos que nossa preocupação neste capítulo não se refere à explanação teórica sobre a metodologia do trabalho²³, que foi feita anteriormente, durante a construção do projeto de pesquisa. Por pensarmos que ao nosso leitor interessa mais conhecer a motivação pela escolha dos quadros que compõem a pesquisa, escolhemos mostrar de forma mais sucinta as molduras que a definem.

À vista disso, neste capítulo, explicamos como se deu a pesquisa documental e seu processo de “emolduramento”, o qual buscou atender ao problema²⁴ que provocou a sua constituição. Mas, principalmente, elucidamos aqui como ocorreu a escolha pelos quadros que compõem o *corpus* de estudo, isto é, o nosso material de análise. A forma com que faremos isso também destoa, parcialmente, dos caminhos investigativos já trilhados, uma vez que recorreremos à história e às suas concepções sociais e estéticas. Este mesmo processo será empregado no próximo capítulo, quando narramos a vida de Frida por meio de suas pinturas.

Nesse contexto, recordamos que a pesquisa foi dividida em duas partes bem definidas – a primeira, composta pelos capítulos 1 e 2, atende à pesquisa bibliográfica, na qual são aprofundadas as questões teóricas pertinentes ao estudo. Entre elas, especificamente no capítulo 2, encontra-se o método para a análise do *corpus* de pesquisa, a Semiótica Visual, uma vertente da Semiótica Discursiva, criada por Greimas e pelo Grupo de Investigações Semiollingüísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Com a apresentação de tal conteúdo, buscamos especificar as características e as formas possíveis de realizar a exploração dos textos visuais, em especial de uma pintura, considerando principalmente seu plano de expressão. A segunda parte da pesquisa, materializada nos capítulos 3 e 4, apresenta, respectivamente, a explicação sobre o processo de exploração documental, ou seja, a forma e a motivação pela escolha do *corpus* de pesquisa e a construção da narrativa realizada por meio da análise dos textos visuais selecionados.

²³ Essa escolha não significa que julgemos indispensável o enquadramento metodológico de uma pesquisa, muito pelo contrário, defendemos que uma pesquisa acadêmica, para comprovar sua validade e utilidade na sociedade, deve ser conduzida de maneira séria e dentro de um método, como buscamos aqui realizar. Porém, como nosso objetivo principal é construir uma narrativa por meio da análise de elementos visuais, julgamos mais importante centrarmos nesta produção.

²⁴ Conforme apresentado na introdução deste estudo: quais recursos textuais e semióticos usados por Frida Kahlo permitem afirmar que ela construiu narrativas autobiográficas em suas pinturas?

3.1 O processo de coleta de dados

Enquanto a pesquisa teórica deste trabalho constituía forma, nós já iniciávamos a leitura do material biográfico de Frida Kahlo, principalmente de Herrera (2011), Kettenmann (2015) e Zamora (2002, 2007, 2015), ou seja, o processo de exploração documental iniciou de forma concomitante e não posteriormente. Apesar disso, no começo de nossa pesquisa, ainda não tínhamos definido como o processo de coleta de dados ocorreria; demandou tempo e maturidade para entendermos a complexidade da construção simbólica que envolve a artista mexicana. E foi nesse ínterim que percebemos algo que, efetivamente, ganhou sentido durante o processo e, por isso, podemos afirmar que o método de abordagem de nosso estudo é indutivo, já que partimos da observação de algo particular para uma questão mais ampla²⁵ no desenvolvimento do conhecimento científico.

O que nos chamou a atenção nas pinturas de Frida Kahlo e, portanto, tornou-se o recorte para a composição do *corpus* e para o processo de coleta de dados foi a presença do vestido *tehuano*. Ao compararmos suas produções e sua biografia, percebemos que algumas de suas principais telas marcaram ou foram pintadas em momentos importantes e até cruciais de sua vida e que nelas sempre se encontrava o referido vestido. Notamos, com isso, que ali se encontrava algo que merecia nossa atenção e que também nos ajudaria a delimitar o processo, posto que para alcançarmos a totalidade da obra de Frida muitos outros anos de estudo seriam necessários, o que se torna impossível para um estudo de doutorado. Todavia, isso também pode ser a indicação para a continuidade da investigação em outro momento.

Ao considerar esses aspectos, então, escolhemos as seguintes pinturas para compor a pesquisa, as quais representam momentos decisivos²⁶ na vida de Frida: 1) *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926), 2) *Mi vestido cuelga ahí* (1933), 3) *Recuerdo* ou *El corazón* (1937), 4) *Lo que el agua me ha dado* (1939) e 5) *Las dos Fridas* (1939). Ainda, apresentamos algumas obras que consideramos importantes porque complementam o sentido daquelas que compõem o *corpus* da pesquisa ou porque dialogam com elas; algumas, ainda, constituem-se como momentos digressivos, isto é, *flashbacks/enchimentos*²⁷ da artista, e outras que dialogam com as obras escolhidas, mas que não são analisadas de forma mais aprofundada. Logo, passam a

²⁵ Conforme esclarecimento de Prodanov e Freitas (2013).

²⁶ Em consonância com Moretti (2014), são os momentos mais importantes da narrativa e que compõem a própria essência de uma obra, aquilo que de mais saliente o leitor consegue perceber.

²⁷ De acordo com Moretti (2014), enchimento é aquilo que ocorre entre os momentos decisivos de uma narrativa. Consideramos, então, aquelas pinturas que não estão narrando aquele exato momento da artista, mas que representam algo importante de sua vida, isto é, “enriquecem e nuançam a evolução do enredo, mas sem modificar aquilo que os momentos decisivos estabeleceram” (MORETTI, 2014, p. 76).

compor o estudo também as obras *Accidente* (1926), *Retrato del Dr. Leo Eloesser* (1931), *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932), *Hospital Henry Ford* (1932), *Unos cuantos piquetitos* (1935), *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936), *Mi nana y yo* (1937), *Recuerdo de la herida abierta* (1938), *Piden aeroplanos y les dan alas de petate* (1938), *La tierra misma* ou *Dos desnudos en el bosque* (1939), *La mesa herida* (1940), *Autorretrato con pelo corto* (1940), *Mi familia* (1949-1950), *Retrato de mi padre Wilhelm Kahlo* (1951) e *Viva la vida, sandías* (1954).

E, conforme enunciamos anteriormente, buscamos aqui explicar principalmente o processo de coleta de dados, que foi definido a partir da percepção do vestido *tehuano*. Assim, passamos a tratar sobre a importância dessa roupa para a nossa pesquisa, mas sobretudo a importância dela para Frida Kahlo.

3.2 O vestido, sua linguagem visual e sua simbologia

As escolhas das roupas, como bens culturais, sempre refletem as maneiras com que diferentes grupos se percebem quanto aos valores dominantes e, em tempos remotos, indicavam, inclusive, aspectos como ocupação, identidade e origem regional, como salienta Crane (2006). A autora afirma que

sendo uma das mais evidentes marcas de status social e de gênero - útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas -, o vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status (CRANE, 2006, p. 20).

Na época em que Frida viveu, no início do século XX, o conservadorismo nas vestimentas, ao mais puro estilo europeu, herança do colonialismo, predominava no México. Entre os anos 1930-1940, conforme Henestrosa, em entrevista na abertura da exposição *Las apariencias engañan* (EXHIBEN..., 2012), o cinema mexicano tinha como referência a bela atriz Maria Félix – uma das musas inspiradoras de Diego Rivera – e o estilo das roupas urbanas tentava repetir esse modelo.

Porém, a pintora mexicana, como sempre mostrou em sua história, não se entregava à moda e tampouco à obviedade e, por isso, passou a ousar também em seu estilo, rompendo essa barreira do convencional e das influências externas (ver Figura 8). Nesse contexto, desde muito

cedo, na infância ainda, devido à deformidade em sua perna direita, causada pela poliomielite²⁸, passou a usar sapatos com uma pequena plataforma e a adotar calças, incomum em meio às mulheres até então. Com essa atitude, fugia dos olhares julgadores, ao mesmo tempo que começava a atrair a atenção pelo seu estilo, que incluía o uso de joias extravagantes. E engana-se quem pensa que para ela a necessidade física de adaptação se mostrava um fardo; contrariando as expectativas, Frida Kahlo “[...] se esmeraba mucho al crear su estilo, de pies a cabeza, adornándose ella misma con las sedas, rebozos, lazos y faldas más espectaculares, siempre acompañados por joyería prehispánica, en plata u oro”, como esclarece Henestrosa (2012, p. 1).

Figura 8 - *Frida em Nova Iorque*, de Muray



Fonte: Muray (1946). 1 fotografia, impressão de pigmento de carbono, 56 x 45,7 cm.

²⁸ De acordo com Zamora (2007, p. 16), que referencia o relatório clínico da médica Henriette Begun, Frida assim descreve seu padecimento: “Golpe en pie derecho con un tronco de árbol; a partir de entonces, atrofia ligera en pierna derecha con ligero acortamiento y pie desviado hacia afuera. Algunos médicos diagnosticaron poliomielitis, otros ‘tumor blanco’. Tratamiento: baños de sol y calcio. Sin embargo, la enferma hizo durante este tiempo vida normal, deporte, etc. Mentalidad normal. No sintió nunca dolores ni molestias”.

Logo, as roupas – assim como as pinturas, as cartas e o diário – passaram a compor a sua linguagem e eram uma das suas formas de comunicação. Essas escolhas visuais transformaram a mulher fragilizada pelos diversos problemas pelos quais passou durante sua vida em alguém forte, magnético e atrator. Ela conhecia seu efeito sedutor e o poder que as vestes tinham (e seguem tendo) de representar quem as usa e fez isso a seu favor. Segundo Henestrosa (2012), quando saía à rua, as crianças perguntavam a ela onde estava o circo; os amigos, por sua vez, questionavam se as peças de estilos, texturas e cores diferentes combinavam. E ela, ignorando tais comentários, até porque sabia que ali residia a sua força e o seu escape, seguia arrumando-se primorosamente todos os dias:

Para Frida os elementos do vestuário eram uma espécie de paleta, da qual ela selecionava a cada dia as imagens de si mesma que queria apresentar ao mundo. As pessoas que assistiam ao ritual com que Frida se vestia lembram o tempo e o cuidado que ela dedicava ao ato de escolher as roupas, de seu perfeccionismo e precisão. Muitas vezes, com uma agulha nas mãos, ela improvisava antes de colocar uma blusa, acrescentando uma fita aqui, uma renda acolá. Decidir que cinto combinava com a saia era uma questão séria. “Funciona?”, ela perguntava. “Ficou bom?” “Frida encarava como uma atitude estética o ato de se vestir”, recorda a pintora Lucile Blanch. “Ela estava pintando um quadro completo, com cores e formas” (HERRERA, 2011, p. 141).

Nessa época, em meio à explosão demográfica, à intensificação capitalista e ao surgimento das metrópoles, as pessoas começaram a observar umas às outras de forma mais atenta. E, nesse aspecto, a presença da composição visual criada por Frida Kahlo, divergente da maioria, começava a chamar a atenção. Seus olhos não estavam acostumados a essa vivacidade, pois o corpo social seguia um código de vestimenta tradicional, oposto ao da artista, a qual possuía uma atitude estética própria, apesar de todo contexto convencional no qual estava inserida.

E, por isso, aos poucos, as configurações kahlianas – quanto ao estilo de arte e de vestimentas – foram conquistando pessoas de diversas partes do mundo. Em primeiro lugar os estrangeiros, que viam na artista um forte e representativo nome para o movimento surrealista. Assim, ao aceitar o convite de André Breton para a abertura da exposição *Mexique*, no inverno do ano de 1939, Frida viajou a Paris. Lá, em conformidade com Zamora (2007, p. 48), “impresionó con su arte, con su elegante postura y su alegría. Como siempre, resultó enormemente atractiva la indumentaria y la extraña joyería que portaba en grandes cantidades”. Na oportunidade, ainda, a artista conheceu e se relacionou com importantes pintores da época, como Marcel Duchamp, Wolfgang Paalen, Vasily Kandinsky e Pablo Picasso.

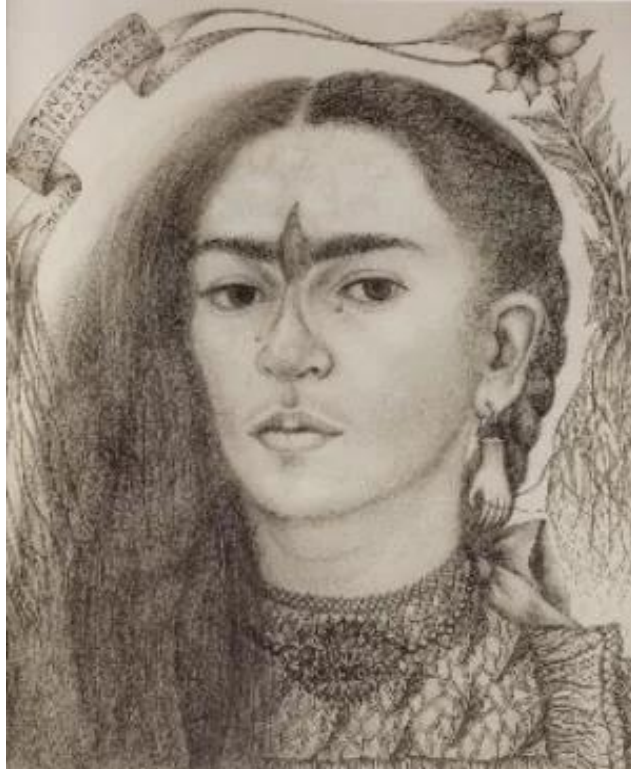
O artista espanhol, considerado um dos principais artistas do século XX e um dos fundadores do movimento cubista, presenteou Frida com o par de brincos de casco de tartaruga em formato de mão e com punho (HERRERA, 2011) que aparece em duas de suas pinturas, *Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Leo Eloesser* (1940) e *Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez* (1946) (Figuras 9 e 10, respectivamente), segundo Zamora (2007). O pintor espanhol ainda ensinou à Frida a canção espanhola *El huérfano*, que, conforme Herrera (2011, p. 306), começa dessa maneira: “Yo no tengo ni madre ni padre que sufren mi pena, / Huérfano soy”. Mais tarde, começou a cantar essa música para Diego e para seus amigos, visto que se tornou uma de suas favoritas.

Figura 9 - *Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Leo Eloesser*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1940). 1 pintura, óleo sobre masonite, 59,5 x 40 cm.

Figura 10 - *Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1946). 1 pintura, lápis sobre papel, 38,5 x 32,5 cm.

No entanto, a própria Frida negava com veemência essa possível influência e estilo surrealista: afirmava que pintava o que vinha em sua cabeça, sem considerar mais nada, mesmo que suas produções demonstrassem claramente suas peculiaridades surrealistas, consoante Herrera (2011). Em carta destinada a Antonio Rodríguez, crítico de arte, jornalista, promotor cultural e fotógrafo, a artista manifesta seu pensamento a respeito do surrealismo:

[...] Algunos críticos han tratado de clasificarme como surrealista, pero no me considero como tal [...] En realidad no sé si mis cuadros son surrealistas o no, pero sí sé que representan la expresión más franca de mí misma [...] Odio el surrealismo. Me parece una manifestación decadente del arte burgués. Una desviación del verdadero arte que la gente espera recibir del artista. [...] Quisiera ser merecedora, junto con mi pintura, de la gente a la que pertenezco y de las ideas que me dan fuerza [...] Quisiera que mi obra contribuyera a la lucha de la gente por la paz y la libertad... (TIBOL, 2005, p. 382).

Essa atitude, esse afastamento das concepções de um movimento que, possivelmente, limita e encerra o fazer artístico, representava uma tentativa de mostrar a originalidade de sua arte (e de seu estilo pessoal) e a negação das influências estrangeiras, algo próprio de sua constante valorização da cultura mexicana. Apesar disso, Frida também sabia que “o rótulo do surrealismo a ajudaria a conquistar a aclamação da crítica, e ela ficou feliz de ser aceita nos círculos surrealistas” (HERRERA, 2011, p. 309).

E foi com esse título, de artista surrealista, dado pelo principal mentor do movimento, e seu amigo particular, André Breton, que ela ficou conhecida por todo o mundo. Essa titulação ocorreu embora suas escolhas não representassem o universo onírico, abstrato e irreal do movimento, mas a trágica realidade de seus próprios pesadelos reais²⁹, aliada ao traço cultural – o vestido *tehuano* – de sua subjetividade, e em adesão à estética de um país que se assume como periférico, apesar de centro vivo que alimenta a arte de Kahlo.

Ao aplicar uma semiótica espontânea ao próprio corpo, Frida Kahlo assumiu-se portadora de uma construção estética única. Isso significa que, vivendo no interstício entre as formas tradicionais e fixas, e as formas modernas e flutuantes, a artista transformou-se numa intérprete ativa de seu espaço e de seu tempo, o México das revoluções que lutava por melhores condições e por sua identidade. Dessa maneira, com tais mudanças, ela mesma passou a narrar, por meio de seu corpo e dos cuidados com sua imagem (ainda que seu interior estivesse dilacerado), os seus desejos e as mudanças que gostaria de observar no seu entorno, uma dinâmica que entrecruza arte, cultura, comunicação e identidade.

Podemos observar, dessa maneira, as marcas de sua simbologia. Nesse contexto, ao relembarmos o que abordamos no capítulo 1, quanto à proposição de que o texto pode ser um símbolo de algo maior e de que pode assumir formas distintas em consonância com o sistema onde se encontra, entendemos que a presença do vestido *tehuano* nas pinturas, associada às demais características marcadas no plano de expressão das pinturas como indícios, é um dos representativos símbolos da artista.

Trata-se de uma etiqueta, retomando o conceito de Lejeune (2014), a marca, a assinatura de sua presença, o que efetivamente a mostra e comprova que o quadro não é um retrato, mas um autorretrato. Portanto, em nosso estudo, assumimos que esse aspecto se refere ao elemento distintivo para a escolha do *corpus* de análise, já que, quando se pinta com o vestido ou quando ele aparece sozinho em uma tela, Frida está reconhecendo, sob nosso ponto de vista, que se trata dela própria. Dessa forma, afirmamos que, sim, é uma pintura de si, ou seja, é a linguagem que materializa a sua representação.

Considerando estas afirmações e para melhor observarmos a relação entre Frida, a vestimenta típica das mulheres mexicanas, sua identidade e sua comunicação semiótica, de forma concisa, antecipamos, nesta parte do texto, a história de Frida Kahlo, que será contada com maiores detalhes no próximo capítulo, por meio de suas obras. Dessarte, faremos, a seguir,

²⁹ Segundo Fuentes (2014), Frida Kahlo se insere na corrente do surrealismo em que são evocados os mais escuros espaços do sonho e do pesadelo, ao mesmo tempo em que possui a capacidade de convocar todo um universo com base nos fragmentos de seu próprio ser e da tenacidade de sua cultura.

uma viagem no tempo diretamente a 1929, ano em que Frida se casou pela primeira vez³⁰ com Diego Rivera, o famoso muralista mexicano.

No primeiro casamento com Diego, Frida Kahlo começou a mostrar de forma mais veemente sua tendência à valorização da cultura do México tradicional, a sua principal marca estética, bem como realizou mais uma de suas reprimendas ao colonialismo europeu e às constantes intervenções norte-americanas. Seu vestido de noiva era uma vestimenta tradicional *tehuana* (conforme se vê no registro fotográfico - Figura 11), a qual pegou emprestada de uma criada indígena, como afirma Herrera (2011, p. 140). Com essa conduta, 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 autoimagem, e entre estilo pessoal e estilo de pintura, formam uma das tramas secundárias do desenrolar de seu drama (HERRERA, 2011, p. 140).

Figura 11 - Registro fotográfico do primeiro casamento de Frida e Diego



Fonte: Juley (1931). 1 fotografia, 24 x 19 cm.

O referido traje típico mexicano pertence às mulheres do Istmo de Tehuantepec (localizado no sudeste do estado mexicano de Oaxaca), onde vivem em uma sociedade matriarcal, em que elas são responsáveis pelos mercados e pelas questões fiscais, além de

³⁰ Após o divórcio do primeiro casamento, ocorrido por solicitação do marido, em 1939, Frida Kahlo e Diego Rivera casaram-se novamente no ano de 1940 (HERRERA, 2011).

possuírem controle sobre os homens (ZAMORA, 2007). Ademais, mostram-se célebres por sua imponência, sensualidade, astúcia, coragem e força, como, aliás, Frida sempre se mostrou, apesar de não pertencer de forma direta a essa comunidade – sua mãe era, sim, descendente de indígenas mexicanas, mas seu pai era alemão. O vestido típico *tehuano*, presença constante em suas pinturas e vestimenta diária, de acordo com 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.

O uso dessa roupa por parte de Frida Kahlo deve-se, muito provavelmente, à constante tentativa de demonstrar sua mexicanidade. Não obstante, segundo Herrera (2011), além do traje típico mexicano, às vezes, ela também

usava trajes de outras épocas e lugares; às vezes, misturava elementos de diferentes trajes em um conjunto cuidadoso e harmoniosamente combinado. Ela podia usar huaraches (sandálias) indígenas ou botinhas de couro do tipo usado nas províncias no início do século, bem como pelas *soldaderas* que tinham lutado junto de seus homens na Revolução Mexicana. Às vezes, quando posava para a fotógrafa Imogen Cunningham, Frida enrolava o *rebozo* em torno do corpo, à maneira de uma soldadera. Em outras ocasiões, envergava um lenço de seda espanhola, ricamente bordado e decorado com franjas, Camadas de anáguas, em cujas bainhas a própria Frida bordava ditos populares mexicanos obscenos, conferiam a seu andar graciosidade e balanço especiais.

A vestimenta típica, consoante Zamora (2007), compôs os guarda-roupas de outras mulheres por um determinado tempo, entre os anos 1930-1940, como uma maneira de protestar diante da adoção da moda europeia por parte da burguesia mexicana: “Por medio de la ropa expresaban su amor a lo popular, un amor que Frida hizo extensivo al decorado de su casa y a los perros de raza mexicana, así como a muchas formas de expresión artística auténticamente nacionales” (ZAMORA, 2007, p. 76). Apesar disso, para elas, a moda gradualmente foi passando e somente Frida continuou a usá-la.

Um dos motivos dessa prática seguir era de que a vestimenta típica agradava a Diego. Conforme Zamora (2007), no ano de 1948, o muralista fez a seguinte revelação a uma revista americana: “El traje típico mexicano ha sido creado para usarse; las mexicanas que no lo visten no son auténticas, sino que dependen mental y emocionalmente de una casta extranjera a la que deberían pertenecer, verbigracia, la gran burocracia americana o francesa” (ZAMORA, 2007, p. 77).

Assim, conhecendo as preferências de seu marido, na presença dele, Frida sempre fazia questão de vestir-se como uma mulher *tehuana* para agradá-lo. Confirmando essa afirmação, Zamora (2007, p. 77) salienta uma das falas de Frida a respeito: “‘Em outra época eu me vestia como menino, com cabelo raspado, calças, botas e jaqueta de couro’, Frida disse certa vez. ‘Mas quando eu ia ver Diego punha um traje *tehuano*’”. Na Figura 12, vemos a pintura em óleo sobre tela, de 100 x 78 cm, *Frieda y Diego Rivera* (1931), de autoria de Frida Kahlo. Na legenda, localizada no alto da pintura, Frida escreveu: “Aqui nos ven, Yo Frieda Kahlo con mi adorado esposo Diego Rivera. Pinté estos retratos en la bella ciudad de San Francisco, California para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y era en el mes de Abril del año de 1931” (ZAMORA, 2007, p. 268).

Figura 12 - *Frieda y Diego Rivera*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1931). 1 pintura, óleo sobre tela, 100 x 78 cm.

Conforme Herrera (2011), a atitude de usar o vestido na presença de Diego também pode encontrar uma explicação no momento em que ela, ainda muito jovem e depois do acidente, mostrou ao artista suas primeiras pinturas. Na ocasião, Diego anuiu seu talento, sobretudo acerca de um dos retratos que parecia muito original, ao contrário dos outros, que pareciam ter saído de algo que ela havia visto, e recomendou que ela tentasse pintar novamente

(HERRERA, 2011). À vista disso, possivelmente, mesmo que de maneira inconsciente, ela buscava agradar ao muralista, seja por suas pinturas, seja pela impressão estética no seu jeito de vestir.

Quanto ao retrato mostrado a Diego, não se tem o registro de qual exatamente se travava, já que esse episódio aparece tanto na versão de Frida³¹, quanto na versão de Diego, em sua autobiografia, e nenhum deles especifica a produção (HERRERA, 2011). Todavia, pode-se salientar que o primeiro autorretrato da pintora foi *Autorretrato con traje de terciopelo*³², feito para seu ex-namorado, Alejandro Gómez Arias, no qual ela aparecia vestindo uma roupa tradicional europeia, sem nada específico que representasse sua história e seu país, como acontece em todos os outros subsequentes. Nestes, são perceptíveis as roupas, o penteado, o toucado com flores e/ou as joias ancestrais, que marcam esta presença (HENESTROSA, 2012). Com isso, percebemos que a opinião de Diego pode, sim, ter sido um importante influenciador nas suas escolhas visuais e artísticas, nas etiquetas identitárias, retomando o conceito de Lejeune (2014).

Representativa parte das roupas que a artista usou durante a sua vida encontram-se, hoje, na exposição *Las apariencias engañan*³³, anexa ao Museu Frida Kahlo, e assumem, a partir do momento em que foram encontradas no banheiro da Casa Azul, a função de continuar contando a sua história (ver Figuras 13 e 14). A esse respeito, Trujillo Soto (2013, n.p.) comenta que os vestidos e os acessórios registrados nas fotos “constituyen símbolos, representaciones que narran historias simples, complejas o intensas, pero siempre ligadas a una emoción y reviviendo ese sentimiento en la imaginación de quien las contempla”.

³¹ Herrera (2011) não esclarece se esse registro foi retirado de uma carta ou do diário de Frida Kahlo.

³² O referido quadro compõe o *corpus* de estudo e será apresentado visualmente no próximo capítulo.

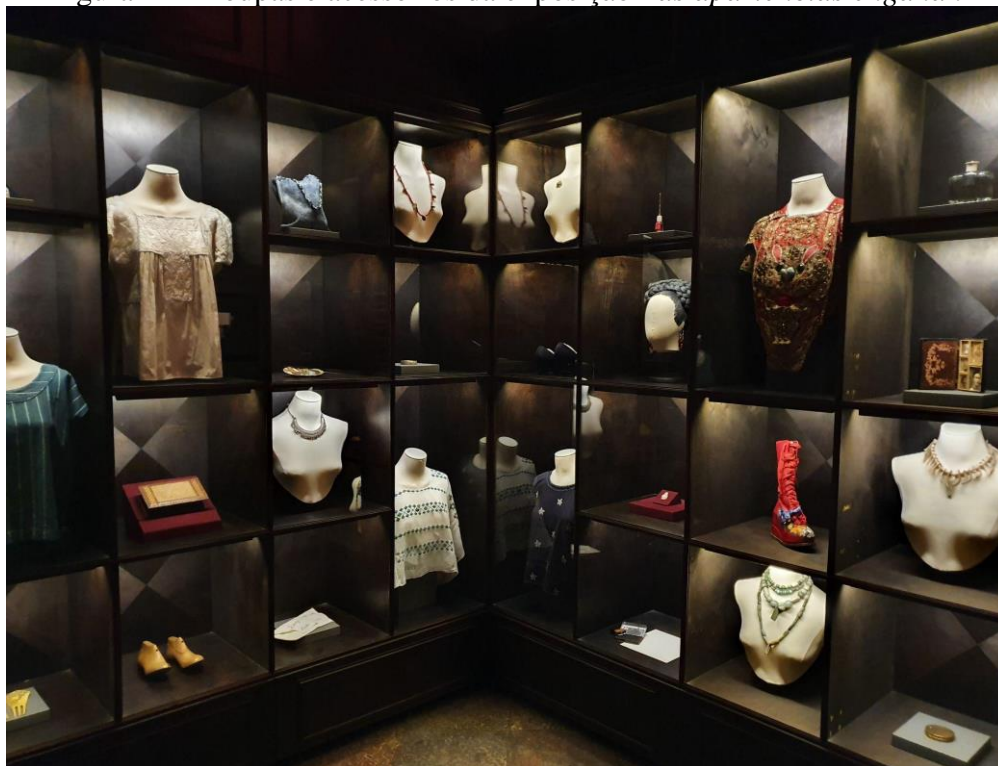
³³ Na exposição, ainda é possível encontrar peças de renomados artistas que se inspiraram no vestuário de Frida, como Ricardo Tisci, em conformidade com Henestrosa (2012).

Figura 13 - Vestidos *tehuanos* na exposição *Las apariencias engañan*



Fonte: Registro da autora (2020)³⁴.

Figura 14 - Roupas e acessórios da exposição *Las apariencias engañan*



Fonte: Registro da autora (2020).

³⁴ No ano de 2020, antes do início da pandemia de Coronavírus, a autora deste estudo teve a oportunidade de ir ao México para conversar pessoalmente com uma das mais importantes biógrafas de Frida Kahlo, a autora Martha Zamora, que colaborou com a doação de ricos materiais e com os relatos de sua pesquisa sobre a pintora. Além disso, visitou alguns espaços importantes, que contam sobre a própria Frida Kahlo, como a sua casa. Diante disso, tornou-se possível mostrar neste estudo alguns registros pessoais das roupas e dos espaços por onde a artista circulou.

Assim, com o objetivo de inovar e conseguir aprofundar o conhecimento a respeito de Frida e de suas particularidades, em 2012, os curadores do Museu Frida Kahlo buscaram a famosa fotógrafa Ishiuchi Miyako³⁵, que registrou, por meio de seu olhar particular, as roupas (Figura 15) e os acessórios de Frida para a composição da obra *Frida by Ishiuchi*. Nesta obra, somos convidados a conhecer as minúcias da linguagem visual de Frida, algo impossível de outra maneira, e que fascina e emociona o leitor.

Figura 15 - Fotografia de um vestido de Frida, presente na obra *Frida by Ishiuchi*



Fonte: Miyako (2013).

Esse também seria o efeito da presença das roupas nas pinturas da artista, ou seja, de representar simbolicamente, enquanto narra uma história. Conseqüentemente, essa pode ser

³⁵ “Ishiuchi Miyako (1947) nasceu em Gunma, no Japão, e é uma das fotógrafas mais respeitadas de sua geração no país. Começou a fotografar em meados da década de 1970 na cidade em que cresceu, Yokosuka, local onde os Estados Unidos tinham estabelecido uma base naval desde 1945. Seu primeiro livro, “*Yokosuka Story*”, chocou o cenário da fotografia, dominado por homens, por apresentar um relato pessoal e corajoso sobre a cidade. Seu trabalho, desde então, intercala sua própria identidade com a história do Japão pós-guerra e as sombras deixadas pela ocupação americana. [...] Nos seus trabalhos mais recentes, Ishiuchi utiliza a cor na fotografia e a vestimenta como ferramenta de memória. No primeiro, selecionou e fotografou roupas do “Hiroshima Peace Memorial Museum” que foram usadas por mulheres [no dia em que os] EUA lançaram a bomba atômica sobre a cidade, em 1945. Na série “Frida”, cataloga dezenas de roupas e objetos que pertenceram à pintora mexicana Frida Kahlo” (ISHIUCHI..., 2016, n.p.).

imaginada e até reconstituída pelos leitores, com base nos índices expressos pela artista. Ademais, Henestrosa (2013, n.p.), ao explicar a Miyako especificamente a respeito do vestido *tehuano*, comenta que:

Distintos expertos han sostenido que la pintora Frida Kahlo adoptó esta imagen para complacer a su esposo, el muralista Diego Rivera, a quien le agradaban las poderosas zapotecas de esta región de México. Sin embargo, lejos de ser un simple acto amoroso, la utilización de una vestimenta híbrida fue una estilización calculada; se convirtió en su logotipo. Frida fue capaz de percibir la cualidad semiótica de la vestimenta, que desempeña el papel de un vehículo metafórico y también es fácilmente comprensible para quien la observa.

O vestido *tehuano* constitui a presença identitária de Frida, que ela assumiu ao fazer suas escolhas para a vida. Convém frisar que o estilo de Frida não se configurou como uma escolha fugaz, mas algo que de fato a representou sempre. Sua personalidade e suas escolhas destoavam e, analogamente, ecoavam sobre os códigos tradicionais, manifestados social e historicamente onde estava situada de forma física, o México tradicional do início do século XX, comprovando que sua mente sempre esteve num *além de*. Seu corpo, na época, transformou-se no espaço cultural, como corpo expandido, algo que buscava mostrar também em suas pinturas: uma fusão de cores e de tradições, uma mescla de linguagens, a visão de alguém que, por sua história, já não se preocupava com os olhares rígidos e questionadores de uma sociedade que se penalizava por sua dor³⁶. Frida Kahlo decidiu, assim como seus heróis nacionais, revolucionar.

Sua primeira aparição como ícone de estilo ocorreu na revista *Vogue*, em outubro de 1937, como registra Henestrosa (2012, p. 2):

Fue cuando la visionaria directora de la revista, Edna Woolman (desde 1914 hasta 1952), la retrató por primera vez en sus páginas. Por medio de su lente, Toni Frissell immortalizó la imagen de la mujer que se convertiría en una de las artistas más emblemáticas del siglo XX. Obsesionada con la dimensión visual de sí misma, ya antes de su primera exhibición individual Kahlo captó la atención de las revistas de moda con su personalidad y su arte, como lo ha hecho en los últimos 75 años, inspirando desde entonces a tantos diseñadores.

Ainda segundo Henestrosa (2012), em seguida, vieram outros reconhecedores de seu “fazer-se arte”, a exemplo de André Breton e a exposição “Mexique”, em Paris, no ano de 1939,

³⁶ A respeito disso, Trujillo Soto (2013, n.p.) afirma que, a partir das imagens das roupas registradas por Miyako, “se desmitifica esa idea de la Frida sufriente y engañada, o la otra, la de los múltiples amoríos. Ishiuchi logra retratar a una mujer más profunda, llena de un sentido estético, femenina, inquieta intelectualmente, que interviene sus joyas y vestidos, que diseña su vestuario y construye su imagen como otra pieza de arte; que conjunta telas españolas, sedas francesas con diseños mexicanos; que decora sus zapatos y se decora ella misma; que porta guantes y joyas”.

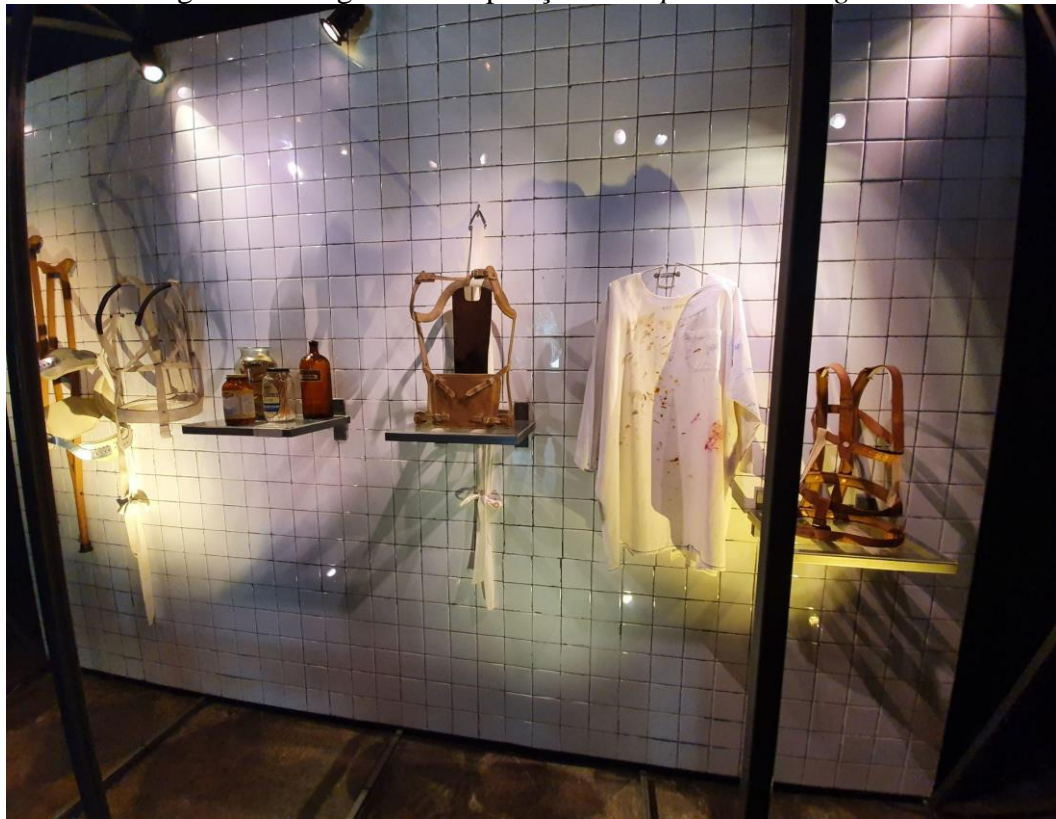
com a presença da própria Frida. Para Henestrosa (2012, p. 2), “su vestido étnico tehuano causó tanta sensación entre las élites europeas que se dice que la diseñadora estrella de aquel entonces, Elsa Schiaparelli, creó un vestido llamado *La Robe Madame Rivera* (el vestido Madame Rivera), en su honor”.

Após sua morte, de acordo com Henestrosa (2012), Frida seguiu influenciando os artistas da moda, como Jean Paul Gaultier e Christian Lacroix, que, em 1998, em sua coleção primavera-verão, homenagearam a pintora mexicana. Após, foi a vez de Kris Van Assche, no outono de 2002; no ano de 2005, os estilistas britânicos Clements Riveiro e Temperly London também se renderam ao seu universo surreal. Tao Kurhara, em 2009, exibiu bonecas escandinavas com referências a Frida; em 2012, Rei Kawakubo, mestre de Tao Kurhara, apresentou sua coleção *White Drama* (“Drama Branco”), na qual “a través del color y materiales como satén y encaje blanco, llevó al espectador en un viaje hacia el universo de Frida”, como salienta Henestrosa (2012, p. 3).

Com isso, como um eu-narrador e por meio de uma maior exposição midiática, pela qual o filme *Frida* também foi responsável, produzido em 2003 por Julie Taymo, e inspirado na obra *Frida: a biografia*, de Hayden Herrera, a artista chegou aos olhos e aos ouvidos de um grupo social que começava a aparecer, atraído pelas escolhas magnéticas de Frida. Esse foi o momento em que a *Fridomania*, como nominou Henestrosa (2012), começou a alçar voo, principalmente quando, em 2004, o guarda-roupa da artista foi descoberto no banheiro da Casa Azul, compondo a já mencionada exposição *Las apariencias engañan*.

Esta exposição, além dos vestidos *tehuanos*, exhibe as marcas das dores sofridas por Frida, impingidas pela poliomielite, pelo acidente com o bonde e suas consequências, pelas inúmeras cirurgias e pelos abortos. Essas marcas aparecem por meio dos coletes e das próteses ortopédicas, das batas hospitalares, das muletas e dos vidros de medicamentos, como se pode ver na sequência de fotos (Figuras 16, 17, 18, 19 e 20) pertencentes ao acervo da autora deste estudo.

Figura 16 - Registro da exposição *Las apariencias engañan*



Fonte: Registro da autora (2020).

Figura 17 - Registros da exposição *Las apariencias engañan* (detalhe)



Fonte: Registro da autora (2020).

Figura 18 - Registros da exposição *Las apariencias engañan* (detalhe)



Fonte: Registro da autora (2020).

Figura 19 - Registros da exposição *Las apariencias engañan* (detalhe)



Fonte: Registro da autora (2020).

Figura 20 - Registros da exposição *Las apariencias engañan* (colete ortopédico inspirado em Frida)



Fonte: Registro da autora (2020).

Conforme o nome da exposição, as aparências enganam. Apesar de sua escolha semiótica de mulher forte e destemida, como as indígenas do Istmo de Tehuantepec, mostrada em suas roupas e refletida em suas telas, Frida Kahlo era extremamente frágil. Usava diversos recursos para conseguir mover-se com mais tranquilidade; porém, quando queria, escondia-os como ninguém. Isso porque, diversas vezes e por diferentes motivos, fazia questão de mostrar sua dor e, então, era possível ver os artifícios médicos (em alguns quadros e em algumas fotografias, visualiza-se a sua debilidade física); do contrário, ela parecia apenas uma mulher que se destacava das outras pelas suas escolhas visuais peculiares.

3.3 As pinturas e as categorias de análise

Frida Kahlo marcou seu tempo, marcou sua origem, marcou sua história e a história de seu país. Hoje, segue marcando sua identidade por meio de suas pinturas, as quais têm características próprias e importantes que, sozinhas, já contam muito; mas, quando unidas, narram uma história que precisa ser conhecida. É o que faremos no próximo capítulo – uma tentativa de reconstrução da história de Frida por meio de textos visuais. No entanto, para que

essa relação se torne compreensível ao nosso leitor, ou melhor, para que a nossa pesquisa seja elucidativa a quem busque conhecer um pouco mais sobre a artista, aqui, explicamos como ela será articulada e as categorias que serão analisadas.

É necessário esclarecer que não esgotamos as análises de cada pintura, apenas mostramos alguns dos índices de significação no plano de expressão que nos ajudam a traçar a narrativa de uma parte da história de Frida. Ou seja, por meio de um possível recorte, no nosso caso, pela presença do vestido *tehuano*, fazemos uma análise semiótica articulada à teoria literária. E fazemos essa travessia analítica porque, sob a ótica teórica, não se pode observar a pintura de forma isolada das demais produções artísticas, de seu próprio fazer artístico ou do contexto histórico-social, numa paralisação temporal; ela, como um organismo vivo, precisa ser analisada dentro do movimento da ação narrativa, na sua continuidade, até porque, como salientamos anteriormente, o fazer interpretativo também se constrói pela perspectiva do leitor.

Com isso, em nosso estudo, tratamos cada obra de arte como um capítulo da vida de Frida, o que não necessariamente encerra nele todos os acontecimentos daquele momento. Nessas obras representativas, buscamos mostrar os índices de subjetividade que, sob nosso ponto de vista, representam a *mão* de Frida, conforme Bazin (1989), o símbolo, de acordo com Goodman (1995), ou o índice, segundo Ginzburg (1986)³⁷. Trata-se daqueles elementos visuais recorrentes que marcam a identidade artística; algo além da etiqueta do vestido e que se manifesta no plano de expressão, a exemplo da presença ou da ausência do vestido, de acessórios, de cores, de coração e de sangue humano, de objetos, de insetos, de prédios, dentre outras possibilidades que mostramos no Quadro 3, no qual dispomos as obras que compõem o estudo e os elementos que são analisados em cada uma, enquanto narramos a história de Frida, no capítulo 4.

Por sua vez, esses índices correlacionam-se com os títulos e com as legendas³⁸, que também consideramos etiquetas (assim como o próprio vestido), e com as categorias semânticas no plano de conteúdo das pinturas. Então, notamos que, em meio a essa relação composta por elementos verbais e não verbais, passam a emergir grandes temas, que, na verdade, mostram-se significativas relações subjetivas (oposições)³⁹, como /Identidade/ e /Não identidade/.

³⁷ Durante a análise, para não repetirmos todas as concepções teóricas, quando tratamos sobre os índices de subjetividade, trazemos tal aspecto como *mão*. Dessa forma, o leitor entenderá que, nesse conceito, estão incluídas as ideias de traço, de Bazin (1989); de símbolo, de Goodman (1995); e de índice, de Ginzburg (1986).

³⁸ Algumas obras de Frida Kahlo contam com legendas na parte posterior, feitas pela própria artista.

³⁹ Novamente, lembramos que o nosso estudo é de caráter literário, o que significa que não aprofundaremos as questões semióticas, mas apenas aquilo expresso no plano de expressão e que nos ajuda a compreender o processo de criação artística. Assim, já esclarecemos aqui que as oposições que mostramos como categorias semânticas são elementos que estão em conjunção ou em disjunção com o objeto de valor em cada momento (capítulo) de Frida.

/Amor/ e /Desamor/, /Presente/ e /Passado/, /Passado/ e /Futuro/, /Realidade/ e /Devaneio/, Diferenças culturais e sociais entre /México/ e /Estados Unidos/, /Sexualidade/ e /Assexualidade/, /Doença/ e /Saúde/ e /Vida/ e /Morte/. No quadro de análise, mostramos essas relações, esclarecendo a quais pinturas tais categorias estão relacionadas – o leitor perceberá que as categorias se repetem, visto que a artista possuía características próprias e recorrentes em seu estilo, mesmo que as pinturas revelem as narrativas de diferentes momentos.

Por fim, também expomos, em conformidade com Moretti (2014), as camadas espaço-temporais que emergem das pinturas e que, no caso das obras que compõem o *corpus* do estudo⁴⁰, estão associadas a eventos precedentes da vida de Frida, a espaços por onde ela circulou, assim como aos sentimentos da artista⁴¹. Logo, quando agregamos a concepção emocional, extrapolamos a teoria do escritor italiano e criamos uma nova concepção analítica. Dessa percepção, emergem as camadas temporal-emocional e espacial-emocional, que percebemos por meio dos índices expressos no plano de expressão.

⁴⁰ Em outras obras, como *Frieda y Diego Rivera* (1931), *Autorretrato con pie vendado* (1931), *Frida y el aborto* (1932), *Autorretrato dedicado a Leon Trotsky* (1937), entre outras, as camadas temporais aparecem verbalizadas por meio de legendas ou de cartas no próprio plano de expressão.

⁴¹ Moretti (2014) não faz menção às camadas emocionais (temporal-emocional e espacial-emocional), mas nós achamos pertinente agregar esses elementos, visto que, por vezes, as figuras que aparecem na tela não estão associadas propriamente a um espaço e a um tempo de forma isolada, mas relacionadas diretamente à própria emoção da artista.

Quadro 3 - Esquema que norteia a análise da pesquisa

PLANO DE CONTEÚDO		PLANO DE EXPRESSÃO	
Títulos das pinturas (etiquetas)	Índices de subjetividade visual (símbolo e <i>mão</i> da artista)	Categorias plásticas	Camadas literárias expressas visualmente
<i>Autorretrato con traje de terciopelo</i>	Ausência do vestido <i>tehuano</i> . Ausência de acessórios. Presença de cores escuras no fundo da tela.	cromática matérica topológica eidética	Temporal Temporal-emocional
<i>Mi vestido cuelga ahí</i>	Presença do vestido <i>tehuano</i> . Presença de coração humano e de sangue. Presença de arranha-céu.	cromática matérica topológica eidética	Espacial Espacial-emocional
<i>Recuerdo</i> ou <i>El corazón</i>	Presença do vestido <i>tehuano</i> . Presença de coração humano e de sangue.	cromática matérica topológica eidética	Temporal Temporal-emocional
<i>Lo que el agua me ha dado</i>	Presença do vestido <i>tehuano</i> . Presença de insetos e de vermes. Presença de vulcão. Presença de máscara mesoamericana. Presença de arranha-céu. Presença de elementos duplos. Presença de cores com tonalidades fortes. Presença de conchas e formas fálicas. Presença de figuras nuas.	cromática matérica topológica eidética	Temporal Temporal-emocional Espacial-emocional
<i>Las dos Fridas</i>	Presença do vestido <i>tehuano</i> . Presença de cores escuras no fundo da tela. Presença de elementos duplos.	cromática matérica topológica eidética	Temporal-emocional

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Após apresentarmos as formas com que organizamos a nossa pesquisa, ao elucidarmos as bases teóricas e práticas, no próximo capítulo, finalmente, chegamos à construção da narrativa de Frida Kahlo. Esperamos que seja compreensível ao nosso leitor e que, de forma concomitante, também se mostre um convite para a criação de novas análises, afinal, todo o texto tem seus limites de interpretação, mas também pode se abrir de diferentes formas a cada um, dependendo apenas de sua bagagem de leituras e de sua própria constituição histórico-cultural.

4 *ME PINTO A MÍ MISMA PORQUE SOY A QUIEN MEJOR CONOZCO: OS AUTORRETRATOS COMO PINTURAS DE SI*

“¿Quién diría que las manchas viven y ayudan a vivir?
Tinta, sangre, olor [...].
¿Qué haría yo sin lo absurdo y lo fugaz?”
(Frida Kahlo)

“E quando, indo procurar auxílio a uma duvidosa ou, pelo menos, problemática correspondência das artes, argumento que entre um quadro e a pessoa que o contempla não há outra mediação que não seja a do respectivo autor [...]”
(SARAMAGO, 1997, p. 38)

No primeiro capítulo deste estudo, com base em Bakhtin (2011), afirmamos que não há fronteiras entre os textos e que tampouco há barreiras analíticas que não possam ser transpostas, justamente por seu caráter dialógico. Essa particularidade permite que cada composição textual seja única, mesmo que tenha sido produzida pelo mesmo sujeito, já que terá sido concretizada num tempo, num espaço e numa situação diferente e, muito importante, com intervenção subjetiva diferente. Nesse caso, quando construídos de forma contínua⁴², os textos – independentemente do gênero ou do código pelo qual são expressados – podem, sim, constituir uma narrativa, mesmo que, por vezes e aparentemente, não tenha sido essa a intenção.

Logo, a leitura, a recepção por parte do leitor, também precisa estar atenta a todas as lacunas e a todos os indícios manifestos nos textos, porque eles carregam consigo a possibilidade de revelação da subjetividade do autor, visto que é nas particularidades que ele perde o controle de si, conforme Ginzburg (1986). Ademais, esse leitor também deve ponderar que cada texto só será compreendido efetivamente se considerado o processo dialógico da própria época, como explica Bakhtin (2011). Desse modo, não se percebe possível que uma narração biográfica, por exemplo, suprima de forma integral o que ocorre na sociedade e se centre exclusivamente nas ações e nas criações do personagem.

Tais considerações nos permitem afirmar com maior segurança que o autor (o pintor, o artista), ao produzir suas obras, ao particularizar o tempo, o espaço e o meio em que se encontra por intermédio de diferentes camadas, seja temporal, espacial ou temporal-emocional, está narrando a sua própria versão biográfica. Isso ocorre porque, segundo Moretti (2014), ao imprimir subjetividades, ao tornar porosas as relações entre os gêneros textuais, convertendo-os em sincréticos, os sujeitos escolhem fatos e, dessa maneira, contam suas vidas. Essas

⁴² Conforme mencionado no capítulo 1, de acordo com Bakhtin (2011, p. 310), isso será perceptível “[...] numa situação e na cadeia dos textos (na comunicação discursiva de dado campo)”.

narrativas, inclusive, podem confirmar ou contrariar as biografias escritas por quem investigou sua história com base exclusivamente em outros documentos, e sem considerar, talvez, a sua produção artística – seus textos verbais, não verbais (visuais) ou sincréticos.

Neste capítulo, atentando-nos a esses aspectos e ao que foi apresentado anteriormente, mostramos a narrativa construída por Frida Kahlo por meio de suas pinturas, tendo como base as telas referenciadas e selecionadas devido à presença (ou à ausência) do vestido *tehuano*. Segundo Zamora (2007), os autorretratos de Frida, que têm como principal tema o drama de sua própria vida, consistem em sua grande obsessão e, por isso, mostram-se tão importantes para o processo de análise. Em conformidade com a autora, ainda,

casi como si escribiera narra su vida a través de los cuadros que se transforman en recuerdos pintados, por esta razón su obra se aclara por medio del conocimiento de los eventos biográficos aun cuando no los necesita esencialmente. Hace gala de una elaborada y culta sensibilidad que denota el conocimiento de corrientes artísticas de vanguardia en su tiempo, aunque simultáneamente conserva la frescura necesaria para regresar periódicamente a un mundo infantil y privado, así como a las genuinas expresiones del arte popular mexicano. Siguiendo la secuencia cronológica de su producción artística nos enteramos de su infortunios y obsesiones de su mente que asoman a través del tercer ojo - el de la supersensibilidad - pintado en la frente con el rostro de Diego o con la imagen de la muerte; en sus cuadros envejece poco a poco manejando el pincel con gran honestidad para acentuar líneas que endurecen las facciones, que eliminan la lozanía de la piel y hacen más viriles los rasgos a medida que pasan los años (ZAMORA, 2007, p. 101).

Ao sentirmo-nos provocadas, então, tanto pelas considerações de Moretti (2014), a respeito de uma nova dimensão narrativa nas pinturas, quanto pelas afirmações de Zamora (2007), de que Frida pintou sua história, reconstruímos e analisamos, ao utilizarmos alguns recursos da Semiótica Visual⁴³, uma representativa parte da vida da artista, contada por meio de suas pinturas. Para tanto, apoiamo-nos, também, em informações que já conhecemos sobre ela e que podem ser acessadas por meio de suas cartas e das cartas de seus amigos, por seu diário e pelas palavras de seus biógrafos, de forma a permitir aos leitores o preenchimento de algumas possíveis lacunas que, talvez, estejam presentes nas telas, ou de indícios que precisem ser mais bem esclarecidos com base em outros documentos. Começamos, dessarte, nossa leitura sobre a aclamada e polêmica pintora mexicana.

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu em Coyoacán, na Cidade do México, na mesma residência (conhecida como Casa Azul) em que faleceu, no ano de 1954, e que hoje abriga o Museu Frida Kahlo. Trata-se de um dos espaços culturais mais conhecidos e

⁴³ É preciso reiterar que nosso objetivo neste trabalho não é aplicar a teoria em si, construindo uma análise aprofundada e restrita a ela; buscamos, aqui, apropriar-nos de alguns dos recursos da Semiótica Visual para a construção de uma narrativa visual, principalmente quanto ao plano de expressão.

visitados do México e um dos mais conhecidos do mundo, já que, todos os anos, recebe milhares de turistas de diferentes países, sem contabilizar aqueles leitores que realizam a visita virtual ao museu⁴⁴, outra possibilidade existente para que se conheça o lugar em que Frida Kahlo viveu e constituiu seu refúgio e que ainda representa a extensão de seu próprio corpo. Refere-se, além disso, a um dos lugares que testemunhou as fraturas físicas e emocionais da artista, como em sua infância, quando as redondezas da casa foram palco da Revolução Mexicana e ela mesma uma espectadora desse movimento social.

A história de Frida se mescla à Revolução Mexicana e ao México. Nas paredes da casa de Coyoacán, em um dos quartos, acima de um armário, lê-se a seguinte frase: “Aquí nació Frida Kahlo el día 7 de julio de 1910” (HERRERA, 2011, p. 17-18). De acordo com Herrera (2011), as palavras foram escritas quatro anos após sua morte, quando a casa se tornou um museu, porém, a autora esclarece que, conforme a certidão de nascimento da artista, ela nasceu em 6 de julho de 1907.

Talvez optando por uma verdade mais estrita do que o fato permitiria, ela escolheu nascer em 1910, ano da eclosão da Revolução Mexicana. Uma vez que era filha da década revolucionária, quando as ruas da Cidade do México estavam coalhadas de caos e derramamento de sangue, Frida decidiu que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano (HERRERA, 2011, p. 18).

Muito cedo, de acordo com Herrera (2011), passados três anos do nascimento de Frida Kahlo, ela viveu um momento histórico decisivo: a eclosão da Revolução Mexicana. Nas páginas de seu diário, a artista registra as primeiras memórias sobre esse período:

Recuerdo que yo tenía 4 años cuando la decena trágica. Yo presencié con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas, Mi situación fue muy clara. Mi madre por la calle de Allende – abriendo los balcones – les daba acceso a los zapatistas haciendo que los heridos y hambrientos saltaran por valcones de mi casa hacia la “sala”. Ella los curaba y les daba gorditas de maíz único alimento que en ese entonces se podía conseguir en Coyoacán. Eramos cuatro hermanas Matita Adri yo (Frida) y Cristi, la cha parrita. (las describiré más tarde). La emoción clara y precisa que yo guardo de la “revolución mexicana” fue la base para que a los 13 años de edad ingresara en la juventud comunista (KAHLO, 2014, p. 282).

Esse importante e decisivo momento histórico para o México também se mostrou crucial para a vida de Frida Kahlo. Direta ou indiretamente, a defesa das classes menos favorecidas e valorizadas, a essência do que representa a Revolução Mexicana, refletiu em sua formação pessoal – em seu caráter, em seu fazer artístico e em suas atitudes e convicções políticas. Sua

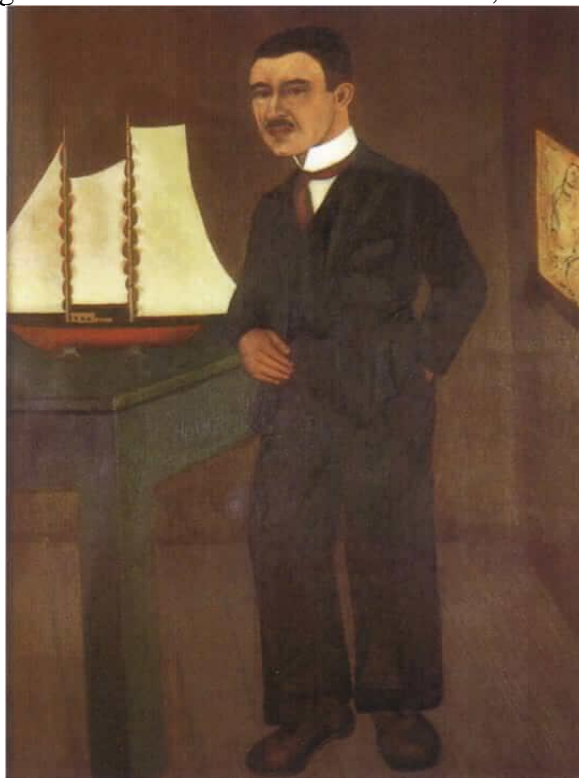
⁴⁴ Ver em: <https://www.museofridakahlo.org.mx/virtual/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

consciência de classe, inclusive, ultrapassava as fronteiras geográficas mexicanas e alcançava outros espaços, nos quais a luta contra o autoritarismo e o fascismo também se fazia presente.

É o caso da Guerra Civil Espanhola, o conflito que aconteceu entre os anos de 1936 e 1939, na Espanha, pela disputa do poder entre dois grupos políticos: de um lado, encontravam-se os nacionalistas, defensores da direita e do nazifascismo, e, do outro, estavam os republicanos, alinhados com a esquerda e com o comunismo. Frida, conhecendo esse conflito civil e devido à inspiração que a Revolução Mexicana possa ter promovido, apoiou, mesmo que a distância, aqueles que lutavam pelo socialismo. Aliás, sua intenção era viajar até o país para ajudar nesse momento histórico de tensão e de polarização; porém, seu estado de saúde não a permitia.

Sabemos disso por meio das cartas que enviava a diferentes amigos, entre eles seu médico e confidente Leo Eloesser, o qual conheceu enquanto esteve internada em São Francisco, em quem confiava e para quem sempre escrevia cartas contando sobre 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 masonite, de 84 x 60 cm, intitulada *Retrato del Dr. Leo Eloesser* (Figura 21), uma obra que hoje se encontra nas dependências da Escola de Medicina da Universidade da Califórnia – Hospital General San Francisco.

Figura 21 - *Retrato del Dr. Leo Eloesser*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1931). 1 pintura, óleo sobre masonite, 84 x 60 cm.

Em 1936, Frida conta ao médico torácico a atitude de jovens mexicanos que ajudaram financeiramente os companheiros espanhóis:

17 de diciembre de 1936

... pero lo que tendría que hacer sería irme a España, pues creo que ahora es el centro de lo más interesante que pueda suceder en el mundo [...] ha sido de lo más entusiasta que ha habido la acogida que todas las organizaciones obreras de México han tenido para este grupo de jóvenes milicianos. Se ha logrado que muchos de ellos voten un día de salario para la ayuda de los compañeros españoles, y no se imagina usted la emoción que da ver con qué sinceridad y entusiasmo las organizaciones más pobres de campesinos y obreros, haciendo un verdadero sacrificio, pues usted sabe bien en qué miserables condiciones vive la gente en los pueblitos, han dado, sin embargo, un día entero de su haber para los que combaten ahora en España en contra de los bandidos fascistas. [...] He escrito a Nueva York y a otros lugares y creo que lograré una ayuda, y aunque pequeña, significará, cuando menos, alimentos o ropas para algunos niños hijos de los obreros que luchan en frente en estos momentos. Yo quisiera suplicarle a usted que en lo posible hiciera propaganda entre los amigos de San Francisco... (TIBOL, 2005, p. 200-201).

Ademais, ao longo de sua vida, a pintora fez questão de mostrar suas raízes indígenas, seja exaltando seus traços físicos, seja ornamentando-se com roupas e acessórios e posicionando-se diante de todos sobre a repulsa àqueles que não desejavam a igualdade. É o que ela registra em algumas páginas de seu diário (Figura 22).

[...] He leído la historia de mi país y de casi todos los pueblos. Conozco ya sus conflictos de clase y económicos. Comprendo claramente la dialéctica materialista. [...] Por primera vez, en mi vida la pintura mía trata de ayudar a la línea trazada por el partido. Realismo Revolucionario. Antes solamente fuí mi más antigua experiencia. Soy solamente una célula del complejo mecanismo revolucionario de los pueblos por la paz y de los pueblos nuevos, soviéticos – chinos – checoslovacos, polacos – ligados en la sangre a mi propia persona. Y al indígena de México. Entre esas grandes multitudes de gente asiáticas, siempre habrá rostros míos – mexicanos – de piel oscura y bella forma de elegancia sin límite, también estarían ya liberados los negros, tan hermosos y tan valientes. (Mexicanos y negros están por el momento sojuzgados por países capitalistas sobre todo Norte América – (E.U. e Inglaterra) [...]) (KAHLO, 2014, p. 255-257).

Figura 22 - Página do diário de Frida

1952 Noviembre 4.
 Hoy como nunca estoy acompa-
 ñada. ^{Desde hace} ~~desde~~ 25 años) Soy
 un ser ya comunista. Sé
~~He leído~~ ~~distintamente~~
~~los~~ ~~principales~~ ~~documentos~~ ~~de~~ ~~un~~
~~país~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~países~~ ~~antiguos~~ ~~de~~ ~~América~~
 He leído la historia de mi país
 de casi todos los pueblos. Conozco
 ya sus conflictos de talaseja
 económicos. Comprendo durante
 la dialéctica. Materialista es
 Marx, Engels, Lenin, Stalin
 y Mao Tsé Tung. Amo a los
 filósofos de este nuevo mundo
 comunista. Ya comprendo el
 sentido de Trotsky de lo que lle-
 gó a México. Yo jamás fui
 trotskista. Reservo esa época
 1920-30. Yo era solamente aliada

Fonte: Kahlo (2014).

Considerando isso, para melhor compreensão sobre o referido período histórico, que deu origem às convicções kahlianas, traçamos uma concisa retomada sobre o estopim da Revolução Mexicana e o que ela representou. Nosso propósito não é detalhar o que aconteceu na época, até porque a história do México, assim como ele próprio, mostra-se rica e abundante em sujeitos históricos que transformaram o país e as gerações futuras. Buscamos, portanto, reconstituir uma parte da história de Frida Kahlo ao mostrar suas motivações políticas, sociais, artísticas e pessoais, suas escolhas e seu lugar, que ainda estão vivos em suas telas e, por isso, são narrados por ela.

4.1 Panorama histórico do México entre os séculos XIX e XX – o idealismo de Frida

No fim do século XIX, o México era comandado por líderes que inibiam a reforma agrária e as melhores condições para aqueles que viviam em precariedade no campo, uma histórica desvalorização das classes menos abastadas. No início da Revolução Mexicana (1910-1917), Porfírio Diaz era o presidente, período em que ficou conhecido como *Porfiriato* (1876-

1911), quando a democracia verdadeira estava distante da realidade, já que em seu mandato tentou controlar todas as classes com o apoio do Exército, em uma contínua centralização do poder, e, para isso, despojou camponeses e indígenas de suas terras e reprimiu os opositores políticos, conforme esclarece Fernández (2002, p. 121):

En este período, Díaz mostró que estaba dispuesto a utilizar la represión y las prácticas antidemocráticas cuantas veces fueran necesarias, si con ello lograba centralizar el poder y ordenar al país. Impuso al presidente y regidores del Ayuntamiento de la Ciudad de México, así como a los gobernadores en varios estados, mientras que a las autoridades y funcionarios opositores los eliminaba política o físicamente. A la prensa opositora también la trató con rudeza, y encarceló a los periodistas y editores que más críticos se mostraban con él.

No século XIX, ainda existiam terras coletivas indígenas que não haviam sido demarcadas. Percebendo isso, Porfírio Díaz e seu acelerado modelo econômico, que também incluía a construção de ferrovias e de portos, consoante Florencio (2014), realizou a expropriação desses territórios e obrigou as pessoas – desenraizadas de suas origens e de sua cultura – a trabalharem de forma precária em outros lugares, principalmente, na Cidade do México, capital do país. Como resultado, aumentou a população urbana periférica e desfavorecida economicamente, ao mesmo passo em que favoreceu os latifundiários, os quais ocuparam as terras desapropriadas. De acordo com Fernández (2002, p. 125),

a pesar de que existían latifundios altamente productivos porque aprovechaban la totalidad de sus tierras, muchos latifundistas se preocupaban por cultivar sólo una pequeña porción de su terreno y se conformaban con producir lo necesario para poder llevar un nivel de vida alto, a costo de la explotación sufrida por sus campesinos que trabajaban de sol a sol y vivían endeudados gracias a las tiendas de raya. Ese tipo de expendios vendía a los campesinos productos básicos y cuando éstos no podían comprarlos, se les fiaban y, con ello, quedaban endeudados a perpetuidad. Cabe resaltar que las deudas eran hereditarias.

Nessa época, era a elite quem escolhia o líder que lhe convinha, em uma sequência de mandatos do mesmo grupo governamental para a manutenção dos interesses. Esses benefícios para as classes mais altas, não por acaso, alinhavam-se diretamente aos interesses do país vizinho, os Estados Unidos. É também nesse momento que surge um ditado popular que algumas fontes direcionam a Porfírio Díaz: “Pobre México, tão longe de Deus e tão perto dos Estados Unidos” (LOMNITZ, 2009). Isso porque as relações entre Estados Unidos e México começaram a se estreitar no século XIX, quando Porfírio Díaz concedeu benefícios de terras, campos petrolíferos e mineradoras para empresas americanas e britânicas, adaptando-se ao capital estrangeiro e desenvolvendo seu país, embora isso o comprometesse democrática e culturalmente.

Nas palavras de Florencio (2014, p. 109), “as condições de vida dos operários eram degradantes e contrastavam com os lucros das numerosas empresas norte-americanas que monopolizavam setores como o de mineração (cobre, ouro, zinco) e o de petróleo (o México era o terceiro produtor mundial)”. De forma consequente, deu-se início ao processo de industrialização, momento em que também se formou um proletariado e operariado que, mais tarde, se uniria aos camponeses para uma mudança dessa realidade.

Então, ao final do Porfiriato, no início do século XX, começou a luta de classes. Segundo Fernández (2002), Porfírio Díaz não mais conseguia manter a paz em seu governo, o que deu espaço para que os movimentos de resistência ganhassem força em busca de uma reforma agrária, tendo como líderes Pancho Villa e Emiliano Zapata. Para fortalecer esse grupo campesino, de acordo com Fernández (2002), uniu-se a eles o político Francisco Madero, rival de Porfírio Díaz, o qual começara uma revolução, agora por outra frente – na cidade –, defendendo o voto secreto para a escolha do governo e a criação de uma legislação trabalhista.

Aunque estos líderes, incluyendo al propio Madero, carecían de experiencia militar, lograron organizar contingentes armados que una y otra vez derrotaron a un ejército federal viejo, mal preparado y con armamento anticuado. A pesar de que sus generales le ocultaban estos fracasos a Díaz, gracias a sus informadores, él los conocía y a inicios de 1911, comenzaron a preocuparle (FERNÁNDEZ, 2002, p. 130).

Essa pressão popular corroborou a criação da Revolução Mexicana, obrigando Porfírio Díaz a renunciar à presidência. Em seguida, travou-se um pacto entre os três líderes e a nova presidência passou para as mãos do líder urbano Madero. Entretanto, as mudanças sociais não aconteceram, já que Madero deixou a situação como estava: passou a evitar a reforma agrária – principal proposta do grupo – e manteve as relações com os Estados Unidos, até porque não interessava ao país norte-americano que os líderes camponeses assumissem.

Devido ao extremo conservadorismo do governo e ao não atendimento às classes campesinas e aos operários, Zapata rompeu com o presidente e clamou pela reforma agrária imediata, por meio de algumas ações, como a criação de bancos de crédito para a agricultura e a expropriação de latifúndios improdutivos (FLORENCIO, 2014). Começou, contudo, a angariar o ódio, inclusive de outros países além dos Estados Unidos, pois o mundo estava em guerra naquele momento, e os movimentos sociais assustavam pela possível ascensão do socialismo. Em síntese, era preciso tirar Zapata de cena.

Na perspectiva de Florencio (2014), em 1911, Madero estava prevendo que aconteceria uma revolução, uma suposta guinada à esquerda de liderança, e ele não conseguia controlar seus antigos parceiros. Com isso, os Estados Unidos intervieram ao aliarem-se ao general

Victoriano Huerta e retirar Madero do poder, no que ficou conhecido como Contrarrevolução, momento citado por Frida Kahlo em seu diário (Figura 23):

- 1ª. Convicción de que no estoy de acuerdo con la contrarrevolución – imperialismo – fascismo – religiones – estupidez – capitalismo – y toda la gama de trucos de la burguesía – Deseo de cooperar en la Revolución para la transformación del mundo en uno sin clases para llegar a un ritmo mejor para las clases oprimidas
- 2ª. Momento oportuno para clarificar a los aliados de la Revolución. Leer a Lenin – Stalin – Aprender que yo no soy sino una “pinche” parte de un movimiento revolucionario nunca muerto, nunca inútil (KAHLO, 2014, p. 251).

Figura 23 - Página do diário de Frida

1ª Convicción de que no estoy de acuerdo con la contrarrevolución – imperialismo – fascismo – religiones – estupidez – capitalismo – y toda la gama de trucos de la burguesía – Deseo de cooperar en la Revolución para la transformación del mundo en uno sin clases para llegar a un ritmo mejor para las clases oprimidas

2ª momento oportuno para clarificar a los aliados de la Revolución

~~Leer a Lenin - Stalin - Aprender que yo no soy sino una "pinche" parte de un movimiento revolucionario.~~

Siempre revolucionario
nunca muerto, nunca inútil

Fonte: Kahlo (2014).

Assim, de forma irônica, em consonância com Fernández (2002), o líder popular que assumiu por meio de um golpe é destituído também por um golpe. Mais tarde, em 1913, Madero foi brutalmente assassinado. Todavia, apesar de todos os esforços norte-americanos e de seus aliados mexicanos, especialmente Huerta, os líderes populares mexicanos não cederam e tampouco foram vencidos. Dentro dos referidos grupos revolucionários, alguns líderes destacavam-se por sua moderação, como Venustiano Carranza, que era secretário de Guerra e da Marinha de Madero, e tinha em seu projeto de governo algumas ideias populares, mas não tinha o pensamento de esquerda – estatização e coletivização das propriedades mexicanas. De

acordo com Florencio (2014), esse, ao assumir o governo no lugar de Huerta, que foi exilado, garantiu o apoio internacional de líderes populares, principalmente Zapata e Villa, consolidando uma suposta Revolução Mexicana.

Nesse contexto, Carranza constituiu um novo estilo de governo, o que acalmava, em partes, a população ao evitar uma estatização completa e uma tomada dos Estados Unidos, que não arrefecia sua ânsia pela tomada do território mexicano. Apesar disso, nas palavras de Florencio (2014, p. 112), “as medidas anunciadas pelo novo governo não atenderam aos anseios da população e seguiu-se uma onda de greves de grandes proporções, afetando setores nevrálgicos, tais como o petrolífero, o minerador, o têxtil, o de construção civil e o agropecuário”. O erro de Carranza, ainda segundo Florencio (2014), foi pensar que já havia atingido os objetivos da revolução, quando, na verdade, reprimiu o movimento trabalhista e rompeu os laços com os operários urbanos e os camponeses depostos de suas terras:

Na sua visão conservadora, a Revolução já havia atingido seus objetivos maiores: o fim do despotismo de Porfírio Díaz, uma reforma agrária moderada e o controle da Igreja pelo Estado. Seu diagnóstico podia satisfazer a elite mexicana, mas estava muito longe de atender às demandas dos peões no campo ou do operariado. O resultado previsível foi a perda da governabilidade. Então, mais uma vez, o aliado de ontem, o general Obregón, virou o inimigo de hoje: Carranza foi assassinado em uma emboscada preparada por Obregón, que assumiu a presidência em 1920, ficando no poder até 1924 (FLORENCIO, 2014, p. 113).

Com Obregón no poder, aconteceu a redistribuição de terras aos camponeses e o investimento em escolas rurais – o novo líder percebeu que a base do poder mexicano residia no campo e não na estrutura fundiária que Carranza voltava a defender, preceito herdado de Porfírio Díaz. Também, Obregón, “[...] para fazer tudo a seu modo e manter o controle da situação, perseguiu Pancho Villa até sua morte em uma emboscada em 1923” (FLORENCIO, 2014, p. 113).

Um dos maiores legados da Revolução Mexicana refere-se à Constituição de 1917 (em vigor até os dias de hoje), porém nunca aprovada em sua totalidade por Carranza. No documento, entre outras conquistas, consoante Florencio (2014, p. 113), estão a “[...] proibição de a Igreja e estrangeiros terem a propriedade do subsolo mexicano; fim do monopólio da Igreja no campo da educação; e instituição do salário mínimo, de direitos trabalhistas avançados e de um sistema de previdência social”. Trata-se de um grande avanço no percurso democrático mexicano, decisivo para a constituição de outras aquisições nos anos seguintes.

E foi essa a revolução que inspirou a arte no México, sobretudo a pintura, colocando o país na vanguarda artística, por meio de grandiosas obras, principalmente os murais concebidos

por artistas como Diego Rivera, amor de Frida Kahlo. E é por meio de um desses murais, denominado *El arsenal* (1928) (Figura 24), pertencente a uma série de murais que, em seu conjunto, chama-se *Corrido de la revolución proletaria*, e localizado no segundo piso do Pátio de Festas da Secretaria de Educación Pública, na Cidade do México, que Diego Rivera marcou a veia revolucionária de Frida. De acordo com informações da Secretaria de Educación Pública, do Governo do México, o referido mural, que conta com Frida fazendo a entrega de armas como destaque (Figura 25), “refleja el inicio de la lucha obrera a la que se incorporan los campesinos para combatir juntos por sus derechos y garantías; una sociedad organizada, la cual reconoce que la unión será la fuerza para obtener y conservar la libertad, justicia e igualdad” (MÉXICO, 2018, n.p.).

Figura 24 - *El arsenal*, de Rivera



Fonte: Rivera (1928). 1 mural, óleo sobre tela, 433 x 400 cm.

Figura 25 - Detalhe do mural *El arsenal* em que aparece Frida Kahlo



Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

Na obra, conforme Zamora (2007), também aparecem outras grandes referências da militância no Partido Comunista Mexicano, como David Alfaro Siqueiros⁴⁵, Tina Modotti, Julio Antonio Mella, Vittorio Vidali e José Guadalupe Rodríguez. É por meio dessas criações visuais – as obras de Frida e os murais de Diego Rivera, entre outros importantes pintores mexicanos, como Orozco e Siqueiros, também muralistas – que até hoje é possível recordar e reviver a memória popular das grandes revoluções, uma tentativa de reconstrução da identidade mexicana, que se consolidou por meio da memória artística.

4.2 Frida e suas pinturas: a identidade pelas cores, formas e texturas

A pintora mexicana Frida Kahlo teve uma vida marcada pela dor. Quando criança, padeceu com as consequências físicas da poliomielite; mais tarde, quando jovem, em setembro de 1925, ao sofrer um acidente em um bonde, o qual se chocou contra um ônibus, teve seu corpo praticamente dilacerado e reconstruído após inúmeras cirurgias. Seus movimentos passaram a ser ainda mais restritos e representativa parte de sua vida adulta resumiu-se ao exíguo 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 se dilacerou fisicamente, a arte passou, literalmente, a iluminá-la.

⁴⁵ O artista nutria uma forte admiração pelo socialismo soviético, o que refletiu em seu fazer artístico, mas também em suas convicções, por vezes, extremas. Isso o levou a tentar, em 1940, o assassinato do líder soviético Leon Trotsky, enquanto esse esteve exilado no México e acomodado na casa de Frida.

Segundo Fuentes (2014, p. 12), quando Frida e seu namorado Alejandro Gómez Arias sofreram 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”, Era, decerto, uma previsão do brilho que mostraria em sua vida (e mesmo após sua morte). Frida, depois deste momento, passou a pintar a revolta, o escárnio, a dor e o amor; pintou a si mesma e ao México que tanto amava; transformou-se, ela própria, em um corpo artístico.

De fato, a pintura passou a ser a principal válvula de escape de Frida, uma vez que a artista começou a pintar logo que recobrou alguns movimentos. Impossibilitada de levantar-se, mas com um desejo quase inexplicável de expressar-se, começou sua entrega à arte. Em conformidade com Zamora (2007), Frida revelou esse momento ao escrever 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 [Figura 26]. 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... (ZAMORA, 2007, p. 251).

Figura 26 - Frida pintando com o auxílio de equipamento adaptado



Fonte: Trujillo Soto (2017).

As primeiras pinceladas dessa história começaram, como a própria Frida manifestou, pelos retratos de amigos e de pessoas conhecidas. Em seguida, desenhou paisagens urbanas e alguns esboços de figuras humanas usando lápis e papel⁴⁶. Porém, foi um tempo mais tarde, em 1926, e devido ao acidente sofrido por ela, que começou a usar tinta a óleo e tela, como diz em carta destinada a seu amigo Julien Levy, proprietário da *Julien Levy Gallery*, em Nova Iorque, e importante apoiador dos artistas surrealistas:

México, 1938

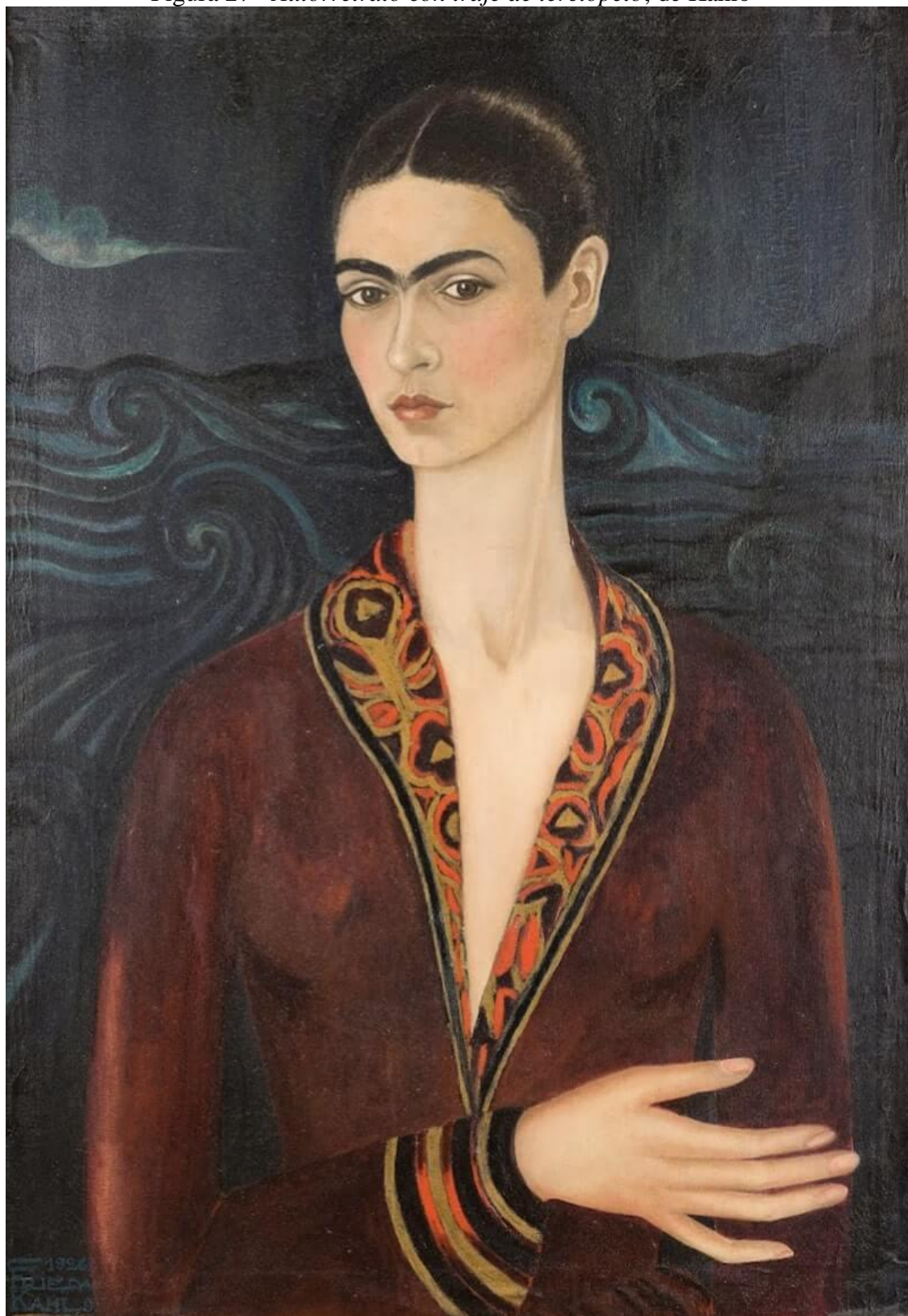
... Nunca pensé en la pintura hasta 1926, cuando tuve que guardar cama a causa de un accidente automovilístico. Me aburría muchísimo ahí en la cama con una escayola de yeso (me había fracturado la columna vertebral así como otros huesos), por eso decidí hacer algo. Le robé unos óleos a mi papá y mi mamá mandó hacer un caballete especial, puesto que no me podía sentar. Así empecé a pintar (TIBOL, 2005, p. 212).

Sua primeira pintura com esta técnica foi *Autorretrato con traje de terciopelo*⁴⁷ (1926) (Figura 27), uma obra feita em óleo sobre tela, de 78 x 61 cm, na qual aparece séria e contemplativa, quando tinha somente 19 anos de idade. Aparentemente, a inspiração teria vindo de sua grande paixão da época, o seu colega de preparatória Alejandro, o qual estava com ela no momento do acidente.

⁴⁶ Frida nutria especial afeição pelo corpo humano e costumava estudar anatomia nos diversos livros que possuía, o que lhe ajudou a alcançar um maior realismo nos desenhos de corações, veias e artérias.

⁴⁷ Ampliamos o tamanho das telas que compõem o *corpus* da pesquisa para que o leitor consiga visualizá-las de uma maneira facilitada e para dar destaque aos momentos cruciais que compõem a história de Frida.

Figura 27 - *Autorretrato con traje de terciopelo*, de Kahlo⁴⁸



Fonte: Kahlo (1926). 1 pintura, óleo sobre tela, 78 x 61 cm.

⁴⁸ A pintura encontra-se em uma coleção particular não divulgada.

Conforme enunciamos no capítulo anterior, o principal critério para a seleção das obras foi a presença do vestido *tehuano*, o símbolo, o indício determinante de sua produção artística. Então, talvez, o nosso leitor estranhe ao deparar-se, logo na primeira pintura de nossa reconstrução narrativa, com um outro modelo de vestido que não exatamente aquele. Explicamos, assim, essa relação. A ausência do vestido indígena, sob a nossa perspectiva, dá-se porque, nesse período, logo após o acidente, Frida encontrava-se em um dos piores momentos de sua existência, quando buscava se reconstruir ao juntar os pedaços que sobraram de sua vida: a recuperação de seus movimentos físicos, a sua autoestima e a percepção de sua própria capacidade de romper obstáculos. Apesar disso, ainda não se conhecia, aspecto que consideramos como a primeira categoria de análise desta pesquisa, /Autodesconhecimento/ e /Autoconhecimento/, e o primeiro capítulo da narrativa visual de Frida Kahlo.

Nessa época, posteriormente ao acidente e em meio a sua recuperação, Frida ainda nutria seu amor pelo então namorado Alejandro, que, por sua vez, mesmo gostando muito dela, seguiu normalmente sua vida ao dar continuidade aos estudos na Escuela Nacional Preparatoria, onde ambos estavam matriculados. Mas, passados dois anos do acidente com o ônibus no qual estavam, ele viajou para a Europa, deixando em Frida a saudade e, de forma concomitante, a esperança – os dois seguiram se comunicando por cartas⁴⁹.

A artista, assim, cria sua primeira pintura e a oferece a Alejandro. De acordo com Zamora (2007, p. 253), lê-se atrás da tela as seguintes palavras: “Frida Kahlo a los 17 años de edad. Septiembre de 1926”. Ainda segundo a autora, em carta, Frida dedica a obra como “‘tu Boticelli’ y le explica que el mar en el fondo es ‘un símbolo de vida’. Tenía entonces realmente 19 años” (ZAMORA, 2007, p. 253). Por sua vez, Tibol⁵⁰ (2005, p. 81) acrescenta outras informações à análise. No verso da pintura, encontra-se a seguinte frase em alemão, idioma que Frida estudava: “*Heute ist Immer Noch* [El hoy aún persiste]”; e, junto à tela, a artista escreveu esta nota: “Perdona que te lo dé sin marco. Te suplico que lo pongas en un lugar bajo, donde lo puedas ver como si me vieras a mí” (TIBOL, 2005, p. 81). Ao considerarmos o conjunto das produções de Frida, podemos afirmar que há elementos próprios que caracterizam a sua *mão*⁵¹. Entretanto, essa primeira pintura, que inicia sua biografia visual, destoa das posteriores por não apresentar representativa parte dessas características, com algumas pequenas exceções, e

⁴⁹ A amizade entre eles durou toda a vida e Alejandro guardou todas as cartas que ela enviou, como esclarece Zamora (2007).

⁵⁰ Raquel Tibol era amiga íntima de Diego e de Frida. Ela esteve hospedada na residência do casal nos últimos meses de vida da pintora.

⁵¹ Conforme apresentado no capítulo anterior, quando tratamos sobre a *mão* de Frida, nesse conceito encontram-se as ideias de Bazin (1989), de Goodman (1995) e de Ginzburg (1986).

percebemos isso ao realizarmos a leitura semiótica. Nesse contexto, pelo plano de expressão, notamos uma figura⁵² humana centralizada, que se manifesta do centro para as margens, de modo a dar destaque a essa elegante mulher que se apresenta na tela. Trata-se de uma pintura em tons mais escuros, com poucos detalhes, se comparada às seguintes, e ao estilo europeu. Essa característica estende-se à vestimenta, um requintado vestido de modelo renascentista, de cor vermelha escura e de veludo (*terciopelo* é “veludo” em espanhol), um tecido incomum na região quente do México, peculiaridades que destacam, respectivamente, as categorias cromática e matérica e que suscitam algumas observações.

A saber, a pintura difere das produções posteriores, principalmente pela presença das tonalidades escuras e marcantes (do vestido e do fundo), elemento que se fortalece pela sombra descendente que recai sobre a cabeça e circunda o corpo da mulher⁵³, de forma a demonstrar a própria sobriedade que marca a artista naquele momento – de dor, de angústia e de saudade. Essa opacidade entra em contraste com a luz posta sobre a pele alva e os pequenos pontos estrategicamente iluminados no vestido. Essa é uma das marcantes dualidades expressas por Frida (que aparecerão posteriormente sob outras formas), o que pode revelar o princípio de seu autoconhecimento.

Quanto à vestimenta, ademais, observamos que uma grande gola bordada – como a moldura da pele alva – envolve o vestido e cria um ponto focal, ou seja, uma superfície de destaque na pintura, o que atrai a visão do leitor para aquela mulher que o observa. Essa atração pode ocorrer tanto porque é a parte mais cromatizada da obra, quanto pelo pequeno indício de sua *mão*, de sua identidade, quando Frida começa a mostrar as suas idiosincrasias, ou seja, começa a demonstrar na sua produção um pouco do seu autoconhecimento. Em relação às categorias topológica e eidética, observamos que a gola se refere a uma combinação visual de linhas bidimensionais circundantes na cor preta, localizada espacialmente na extremidade do bordado, com formas arredondadas e unidas no centro, conferindo volume a esta parte do vestido e demonstrando a força que já tinha, apesar da fragilidade física que a acometia. Essa fusão de formas e de cores é onde justamente se encontra a característica étnica e simbólica de Frida, que recorda a iconografia da arte mesoamericana e, por extensão, as estampas típicas das roupas usadas pelos povos oriundos (conforme a Figura 28).

Também, vê-se, na única manga visível, linhas paralelas e intercaladas nas cores amarelo e preto, que acompanham a constituição harmônica da gola e conferem mais luz à composição. A gola, assim, ganha destaque na sobriedade do vestido ao mostrar-se como parte

⁵² Utilizamos aqui a noção de figura-fundo, exposta por Arnheim (2019).

⁵³ Categoria *circundante* vs. *circundada*.

de um todo. Os pequenos detalhes no vestido revelam uma ousadia na escolha estética, se considerarmos que, conforme afirmação anterior, ela estava pintando em harmonia com modelos europeus; apesar disso, ainda é uma escolha tímida, já que a característica étnica mexicana aparece apenas no detalhe – embora ganhe luz e notoriedade pelas escolhas cromáticas e eidéticas.

Figura 28 - Detalhe da gola do vestido



Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

Ao ampliarmos o olhar para a integralidade da pintura, observamos outras características interessantes que reforçam a perspectiva de que Frida não se pintava totalmente em conformidade com a sua identidade, isto é, ainda estava no processo de autoconhecimento. A primeira refere-se ao penteado do cabelo: um elegante coque, aparentemente sem adornos, ou seja, a presença marcante do toucado com flores que, inclusive, inspirou grandes nomes da moda internacional, como mostramos no capítulo anterior, até então não aparecia. A segunda concerne ao pescoço, o qual se mostra mais alongado e fino do que nas pinturas que virão posteriormente. No entanto, uma perspectiva de que o autoconhecimento começava a se manifestar relaciona-se à presença da projeção lateralizada do pescoço, que será uma constante em sua produção e que representa com fidelidade a posição escolhida para algumas de suas fotos, de forma a conferir, concomitantemente, altivez e descontração (Figura 29).

Figura 29 - Projeção lateralizada do pescoço na pintura e nas fotos de Frida



Fonte: Montagem feita pela autora (2022).

Destaca-se, ademais, o contorno da boca, com lábios mais finos e delicados, na cor vermelha, em um formato de coração, o que será mudado nas outras telas. Por sua vez, os olhos amendoados, na cor castanho escuro, que estão emoldurados pelas características sobranceiras unidas⁵⁴, fixam o olhar para fora da tela, encarando quem a pinta ou quem a observa. Na perspectiva da mulher que se encontra na tela, da figura, a combinação entre lábios e olhos mostra uma feição séria, de alguém que talvez não se sinta confortável na posição que ocupa, de modelo, o que provoca alguns questionamentos: a pessoa retratada queria estar mesmo ali? Ela gostaria de ser vista/ser pintada assim? A pessoa que a pinta é alguém que lhe agrada ou essa pessoa está numa posição/condição que não lhe agrada? Podemos pensar, a partir dessas reflexões, que a circunspeção resultante das escolhas visuais na pintura – cores sóbrias, traços fortes, peso do tecido – representa a própria condição em que a pintora se encontrava quanto ao desconforto resultante do acidente e do afastamento amoroso. Também, cabe salientar que, nesta obra, ainda não se nota a presença das marcantes joias pré-hispânicas, regulares em suas produções e próprias de sua estética visual.

Como fundo da tela, Frida pintou, com traços contínuos que imitam o movimento das ondas, o mar num tom azul escuro, profundo e soturno⁵⁵, como “símbolo de sua vida”, conforme contou por meio de uma carta destinada a Alejandro. Além disso, em outra missiva ao mesmo destinatário, ela afirma: “Según lo que me dices el Mediterráneo es maravillosamente azul ¿lo conoceré alguna vez? (TIBOL, 2005, p. 105). Neste fragmento, notamos algo que confirma uma hipótese que já levantávamos: Frida criou um autorretrato com traços característicos europeus e com fundo azul semelhante ao mar tanto em função de uma influência de seu meio sócio-

⁵⁴ As sobranceiras unidas, que se assemelham ao voo de um pássaro, como Zamora (2007) descreve, estarão presentes em todas as pinturas, uma antecipação de outro indício de sua estética.

⁵⁵ Nas demais pinturas de Frida, essa configuração marítima não mais aparece e dá espaço a outros cenários, tipicamente mexicanos.

histórico, que valorizava a cultura do velho mundo, quanto por influência dos livros sobre arte, os quais já consumia nessa época.

Outra hipótese que ganha força é que, muito possivelmente, o seu amado já teria anunciado seus planos de ir à Europa para estudar, em específico à Alemanha, e ela também gostaria de ir, mas foi impedida pelo acidente. Então, a pintura seria uma aproximação a este contexto, inclusive quanto à escolha pela cor escura, algo que volta a acontecer na obra *Las dos Fridas*, que veremos posteriormente, quando o fundo azul, triste e melancólico, faz-se notável uma vez mais. Trata-se de uma possível amostra de como se sentia no momento de conflito emocional, de separação⁵⁶, quando deixa de estar em conjunção com o objeto de valor /Amor/. Na continuação da referida carta, ela afirma:

Creo que no, porque tengo muy mala suerte, y mi mayor deseo desde hace mucho tiempo ha sido viajar. Sólo me quedará la melancolía de los que han leído libros de viajes. Ahora no leo nada. No quiero. No estudio alemán ni hago nada más que pensar en ti. Seguramente me creo buten de sabia. Y aparte de las idas y venidas de los buques de vapor solamente leo en el periódico ‘el editorial’ y lo que pasa en Europa (TIBOL, 2005, p. 105-106).

Pela perspectiva da Semiótica Visual, ao considerarmos o todo de sua produção artística (a narrativa biográfica), observamos que, nesta pintura, há uma importante oposição semântica de /Autodesconhecimento/ e de /Autoconhecimento/⁵⁷. Essa relação quanto ao objeto de valor “encontro de si própria” torna-se possível na medida em que percebemos que o vestido *tehuano* constitui uma de suas principais marcas identitárias – é ele que, no plano de expressão, frequentemente e em conjunto com outros elementos próprios do México tradicional, manifesta o discurso de que Frida é uma mexicana típica, que respeita e faz questão de exaltar suas origens e sua cultura. É ele que, inclusive, representa-a, mesmo quando a artista não aparece nas telas, como veremos em seguida.

Neste primeiro autorretrato, a partir da relação entre os elementos que compõem o plano de expressão, o título e as legendas no verso, isto é, as etiquetas⁵⁸ da obra, percebemos que a pintora, à época, ainda não se vê a si própria, ou seja, o espelho da identidade não fora posto

⁵⁶ Em *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926), Frida sofre com o afastamento físico de Alejandro; por sua vez, em *Las dos Fridas* (1939), ela está passando pelo momento de divórcio com Diego, a pedido dele.

⁵⁷ Conforme o Quadro 3, exposto no capítulo 3, as oposições semânticas se referem às categorias de análise da pesquisa.

⁵⁸ Sempre que nos referirmos à etiqueta, estaremos nos remetendo a uma das formas de menção própria do artista, segundo as considerações de Lejeune (2014).

sobre si⁵⁹. Possivelmente, nesta primeira tela, a artista possuísse sobre si o véu da influência social que, naquele momento, era o da estética realista europeia, o que a impedia de verdadeiramente mostrar-se. Ao retomarmos Bakhtin (2011) a respeito da imagem do pintor e sua representação, neste primeiro autorretrato, vemos uma Frida jovem, séria, contemplativa, mas ainda não a sentimos; é a posição de uma artista que começa a sua jornada de autoconhecimento e, por isso, tão somente se representa de forma parcial.

Considerando sua história, um pouco mais recuperada, Frida está em situação eufórica com a saúde, porém, disfórica quanto à sua identidade. Ao narrar o seu momento atual pictoricamente, após o acidente que quase a matou, ela se percebe bem novamente. No entanto, apesar disso, as conturbações emocionais a lançam num mar de incertezas (como o mar que circunda a tela), de busca por si própria, sem o apoio de Alejandro e de seus amigos mais próximos⁶⁰, e isso pode ser uma explicação subjetiva para que, em seu primeiro autorretrato, ainda não se pinte como a Frida que se reconhece como Frida, que tem sua identidade firmada.

Ainda em 1926, a artista interrompe a sequência narrativa pictórica e faz um autorretrato em pequenas dimensões (20 x 27 cm), em lápis sobre papel, que se configura como um *flashback*, como um enchimento⁶¹, de um dos conflitos de sua vida: o acidente com o ônibus no qual estava. O desenho *Accidente* foi feito no dia 17 de setembro, exatamente um ano após o ocorrido (Figura 30).

⁵⁹ De forma literal, após o acidente com o ônibus, Frida começou a pintar seus quadros com o auxílio de um espelho, que foi adaptado no teto de sua cama por sua mãe. Dessa forma, conseguia, mais tranquila e confortavelmente, ver-se e pintar a si própria.

⁶⁰ Durante o tempo em que passou na Escola Preparatória, Frida tinha um grupo de amigos muito inteligentes e espertos, denominado de *Los Cachuchas* devido aos chapéus que todos usavam. Eram eles: Miguel N. Lira, José Gómez Robleda, Agustín Lira, Jesús Ríos y Valles, Alfonso Villa, Manuel González Ramírez, Alejandro Gómez Arias, Carmen Jaime e a própria Frida (HERRERA, 2011).

⁶¹ Conforme Moretti (2014).

Figura 30 - *Accidente*, de Kahlo

Fonte: Kahlo (1926). 1 desenho, lápis sobre papel, 20 x 27 cm.

A obra, que hoje pertence à coleção de Rafael Coronel⁶², e se encontra na Cidade do México, foi feita somente com lápis na cor preta, sem nenhum vestígio de outra pigmentação, o que reforça a ideia de lembrança e, inclusive, de não identidade, já que as cores vivas também são indícios de sua pintura de si. Em plano ligeiramente deslocado à direita, Frida aparece estirada e sobre a maca da Cruz Vermelha, conforme as letras dispostas no equipamento (*Cruz Roja*). Em movimento ascendente ao seu corpo, ocupando o alto da ilustração, aparecem os veículos que se chocaram quando Frida e Alejandro voltavam da escola: acima, encontra-se o bonde de metal e, em frente, está o ônibus de madeira, do qual são lançadas várias figuras humanas. Os traços firmes e contínuos corroboram a força do impacto que ainda sente, mesmo após um ano do ocorrido.

O sincretismo fica por conta da presença da etiqueta, em letra descontinuada e mesclada entre cursiva e de forma, que marca um de seus principais conflitos biográficos: *17 de Septiembre de 1923 - Frida Kahlo (accidente)*. Nesses momentos, ela está em disjunção com a saúde, por isso essa lembrança ainda é triste, sobretudo porque sente na pele o resultado do choque.

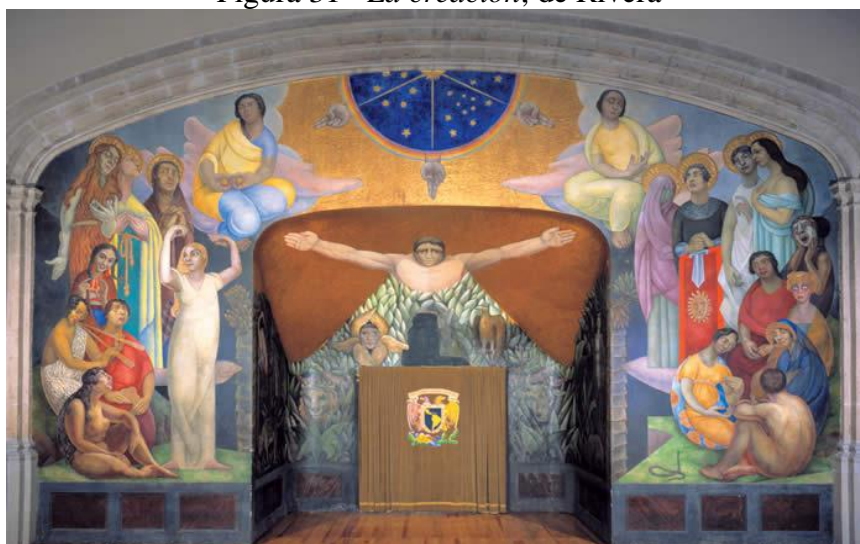
Ademais, Frida não se reconhece identitariamente, pois trata-se do grande momento de crise. Ela pensava tão somente em sobreviver, algo que não parecia possível dado a gravidade do acidente. No lugar do típico vestido, estão as ataduras envolvendo seu corpo. Este indício é

⁶² Artista mexicano, genro de Diego Rivera (casou-se com Ruth, filha de Lupe Marín). Faleceu em 2019, aos 89 anos.

importante porque aponta camadas espaço-temporais na produção: a primeira camada encontra-se no movimento realizado no espaço urbano pelo ônibus, que aparece no alto, no momento em que Frida foi atravessada pela pelve por uma barra de ferro, deixando-a completamente nua e coberta por ouro em pó, conforme Fuentes (2014); por sua vez, a segunda camada aponta para uma Frida em um momento após o atendimento médico, quando, já no hospital e depois de ser conduzida pela Cruz Vermelha, foi envolvida com bandagens devido aos ferimentos que deixaram fraturas físicas incorrigíveis.

Dando sequência à narrativa, antes de seguirmos para o segundo capítulo da história de Frida, quando ela já começa a se reconhecer identitariamente como uma mexicana, refletimos sobre como a arte entrou em sua vida. Segundo Zamora (2007), um pouco antes do acidente, ainda que indiretamente, ela já começava sua caminhada artística. Em idade escolar, viu o famoso muralista Diego Rivera pintar, em 1922, no Anfiteatro Simón Bolívar do antigo Colégio de San Ildefonso, onde estudava, o mural *La creación* (Figura 31), feito à base de resina de copal misturada com cera de abelha e pigmentos fundidos diretamente com fogo, e que muito tempo depois foi destruído por um movimento estudantil.

Figura 31 - *La creación*, de Rivera



Fonte: Rivera (1922). 1 mural, técnica encáustica, 109.64 m².

Em conformidade com Zamora (2007), 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 as avaliasse, enquanto ele pintava mais um de seus murais, dessa vez, na Secretaria de Educação da Cidade do México, capital do país.

O artista, muito simpático, disse-lhe que seu autorretrato, provavelmente *Autorretrato con traje de terciopelo*, 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 outra tela e que voltasse para mostrar-lhe; foi o que Frida fez, e o famoso pintor, reconhecido mundialmente, anuiu o talento da jovem aspirante. Ela, de acordo com Zamora (2007), voltou outras inúmeras vezes para visitar Diego, quando o romance entre os dois começou. 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 o mural *Historia del Estado de Morelos, Conquista y Revolución* (1929-1930), no Palácio de Cortés, patrocinado pelo embaixador americano Dwight W. Morrow, trabalho que lhe rendeu um valor muito alto para a época, conforme Zamora (2007). Uma parte desta obra pode ser vista na Figura 32.

Figura 32 - Parte de *Historia del Estado de Morelos, Conquista y Revolución*, de Rivera



Fonte: Rivera (1929-1930). 1 mural, técnica afresco, [dimensões desconhecidas].

Mais tarde, em 1930, em meio aos conflitos políticos e à 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 Iorque. De acordo com Zamora (2007), foi uma época muito diferente na vida do casal, principalmente para Frida, que teve de se reinventar para que não lhe restasse o papel de coadjuvante, ou seja, de esposa do grande protagonista da arte muralista, Diego Rivera, perdendo o brilho a que estava destinada. A biógrafa da pintora destaca aqueles momentos:

[...] [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).

Por onde passava, Frida marcava com sua presença exótica e, particularmente, gostava do efeito disso. Segundo Herrera (2011), ao contrário do que se poderia imaginar, Diego não sentia ciúmes, mas se orgulhava de Frida e da atenção que ela recebia, o que aparecia de forma constante em seus relatos, como quando contou sobre uma festa na qual foram convidados por Henry Ford, empreendedor e engenheiro mecânico, dono da Ford Motor Company: “Linda em seu traje mexicano, Frida tornou-se o centro das atrações. Ford dançou com ela várias vezes” (HERRERA, 2011, p. 172).

Todavia, a despeito dessa aparente tranquilidade, de luxo e de glamour, foi um tempo difícil em outros aspectos, como salienta Zamora (2007). 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. O seu mural no Rockefeller Center de Nova Iorque chegou a ser destruído porque, apesar de exaltar o progresso americano, a tela mostrava o posicionamento esquerdista de Diego.

Após quatro anos morando no Estados Unidos, Frida sentia saudades do México e das pessoas que lá deixou, mesmo que tenha realizado curtas visitas a seu querido país. Nesse período, de 1930 a 1933, ela perdeu sua mãe e sofreu um aborto, dores emocionais e físicas que deixou expressas em um quadro pintado em 1932 e que recebeu o nome do hospital para o qual foi levada e no qual permaneceu por aproximadamente 15 dias – *Hospital Henry Ford* (Figura 33). O sangue vermelho intenso escorrendo da mulher, que se encontra nua e fragilizada; as diferentes figuras unidas a ela por uma artéria, como o feto; e sua expressão de dor e de angústia capturam um pouco do que a artista sentiu naquele momento, ao estar longe de casa e ao perder um ser pelo qual ela tanto ansiava.

Figura 33 - *Hospital Henry Ford*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1932). 1 pintura, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm.

Também nessa época⁶³, já muito cansada do tecnicismo e da falta de humanidade americana, ela pintou dois representativos autorretratos que fogem dos estândares de sua pintura: *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932)⁶⁴ (Figura 34) y *Mi vestido cuelga ahí* (1933) (Figura 35). Chegamos, então, a outro marco representativo e a um novo capítulo da narrativa visual de Frida Kahlo, em que as categorias semânticas /Autodesconhecimento/ e /Autoconhecimento/, Diferenças culturais e sociais entre /México/ e /Estados Unidos/ e /Presente/ e /Passado/ fazem-se presentes.

⁶³ Entre os anos de 1926 e 1929, Frida aparentemente não pintou nenhum outro autorretrato, conforme os registros de seus biógrafos. Ela fez retratos de familiares, como de suas irmãs Adriana e Cristina; de amigos próximos, como de Alicia Galant, Augustín Olmedo e Miguel Nicolás Lira; de crianças, as quais não nomeia, e de seu próprio acidente, como vimos anteriormente.

⁶⁴ Trata-se de uma importante pintura que, assim como *Mi vestido cuelga ahí*, marca a passagem de Frida Kahlo e de Diego Rivera pelos Estados Unidos. Porém, como em *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos* o vestido *tehuano* não aparece de forma explícita, preferimos analisar este capítulo da vida da artista somente pela obra em que a vestimenta aparece pendurada. Em *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos*, vemos uma Frida com roupas europeias, num cenário que mostra, de um lado, o tecnicismo americano e suas chaminés poluentes e, de outro, o México e seus elementos culturais, como uma pirâmide maia. Frida, por sua vez, encontra-se na pedra fundamental entre os dois mundos, mas mostrando, por meio da bandeira na mão, que o México segue sendo sua escolha.

Figura 34 - *Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1932). 1 pintura, óleo sobre metal, 31 x 35 cm.

A tela *Mi vestido cuelga ahí* (Figura 35), pintada no ano de 1933, mostra um vestido sozinho, sem nenhuma figura humana, como até então se mostrava natural nas pinturas de Frida. Mas, independentemente dessa peculiaridade, segue sendo um autorretrato devido à presença de sua etiqueta, de um dos indícios de seu autoconhecimento, de sua identidade, a roupa tipicamente *tehuana*.

Figura 35 - *Mi vestido cuelga ahí*, de Kahlo

Fonte: Kahlo (1933). 1 pintura, óleo e colagem sobre masonite, 46 x 50 cm.

Na pintura, feita à tinta óleo e colagem sobre masonite, de 46 x 50, a única com esta combinação de técnicas, diferentemente das primeiras pinturas de Frida, em que as minúcias não se constituíam tão constantes, ela imprime uma profusão de imagens, construídas detalhe a detalhe, em uma entrega artística que já começava a lhe ser característica na 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, em outro importante momento de conflito emocional, começou sua obra quando, apesar de ter gostado inicialmente, estava farta dos Estados Unidos e com saudade de seu país. Isso ocorreu enquanto ela e Diego Rivera moravam em Nova Iorque e já haviam passado por todo tipo de situação: de recepções nas casas de grandes influências americanas, festas e luxuosos jantares, a escândalos políticos e humilhações públicas, que renderam muitas manchetes jornalísticas, conforme elucida Herrera (2011), principalmente por conta de Diego, que se posicionava politicamente em seus murais ao, ironicamente – devido à sua posição no momento – fazer críticas ao capitalismo e exaltar o movimento comunista, contrariando a lógica de quem o contratou.

Atrás da referida pintura, como etiqueta, a artista escreveu, com giz, a seguinte frase: “Pintei este quadro em Nova Iorque, quando Diego estava pintando o mural no Rockefeller Center” (HERRERA, 2011, p. 215). Algum tempo depois, Frida Kahlo a regalou a seu amigo Leo Eloesser. Sobre esse tempo em Nova Iorque, ela escreve em carta destinada à sua amiga de infância Isabel Campos:

Yo aquí en Grigolândia me paso la vida soñando en volver a México, pero para el trabajo de Diego ha sido completamente necesario quedarnos aquí. Nueva York es muy bonito y estoy muy más contenta que en Detroit, pero sin embargo extraño México. Esta vez nos quedaremos allá casi un año y después, quién sabe vayamos a París, pero por lo pronto ya no quiero pensar en lo de después (TIBOL, 2005, p. 160).

Em *Mi vestido cuelga ahí*, uma obra bidimensional que demonstra a qualidade técnica que seu trabalho já atingia na época, Frida manifestou toda sua perplexidade diante do capitalismo, da intensa e poluente industrialização e das diferentes relações de poder que começavam a abarcar os Estados Unidos, sobretudo Nova Iorque, última cidade americana onde viveu durante esta fase, um ambiente contrastante em demasia com os seus valores e com o México vivo, pulsante, natural, colorido e humano que tão bem conhecia. Para representar isso,

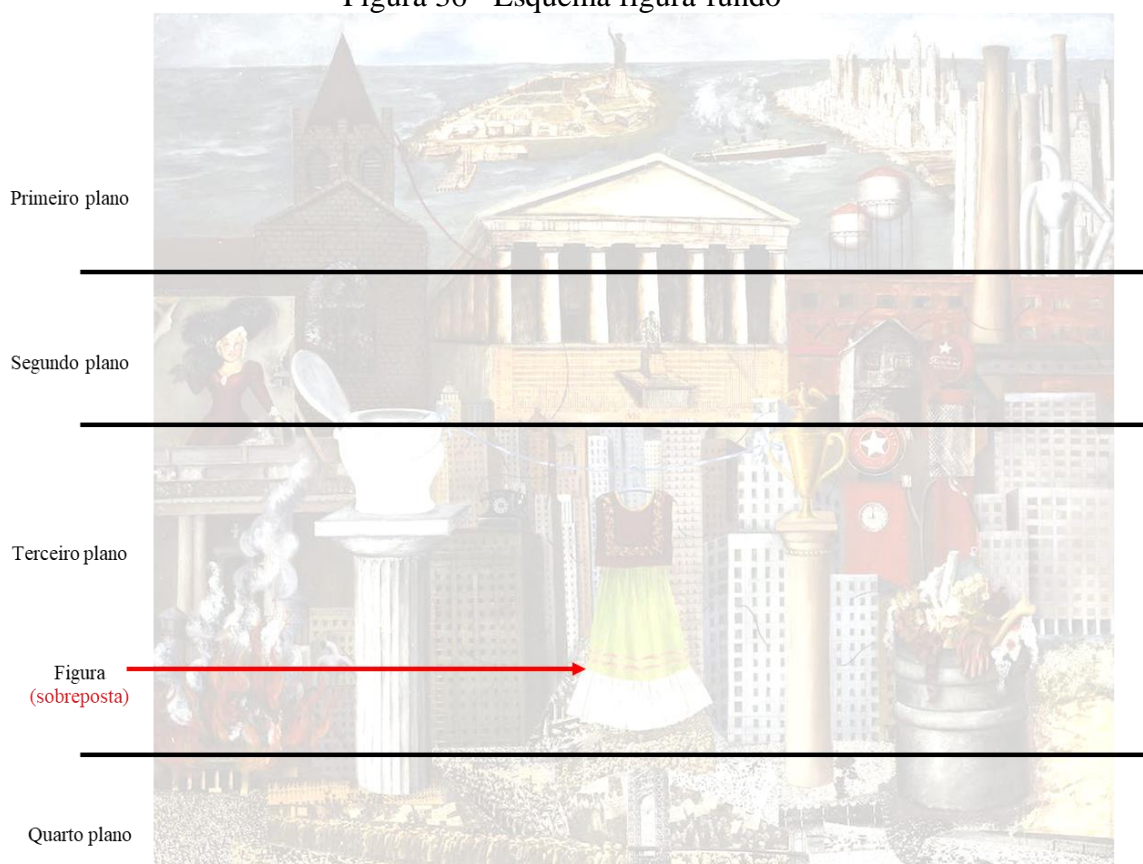
a artista divide a tela em quatro diferentes planos espaciais⁶⁵ que circundam, como fundo, o vestido, que, neste caso, assume a função de figura principal. Logo, iniciando pela parte superior, no alto e ocupando o primeiro plano, percebemos a horizontalidade do céu e do mar, mostrando a amplitude do país, separados por uma borda infinita em diferentes tons de azul – o do céu, mais claro, mescla-se ao branco, configurando a multiformidade própria dos dias mais abertos e desanuviados; o do mar, por sua vez, mostra-se mais escuro, denso, com cromatismo que se mistura ao verde escuro, quase de maneira uniforme, dando pistas do início de uma poluição. Em meio às águas, vemos, quase centralizada e levemente lateralizada à esquerda, a Liberty Island, que na época se chamava Bedloe Island; no lugar, destaca-se, ultrapassando a linha que separa mar e céu e tomando esse último, a famosa Estátua da Liberdade, que também recebe os estrangeiros que chegam de barco pela baía.

Por isso, quase ao lado, no mar, vemos um grande barco, expelindo fumaça, muito provavelmente com imigrantes, que se aproximam de Manhattan para conseguir a tão sonhada vida americana. Então, à direita e ainda no topo da tela, observamos, de forma oposta às linhas do mar e do céu, a verticalidade⁶⁶ dos arranha-céus cinzas pálidos, que tomam (e poluem) o espaço, chegando a tocar o céu. Ali, em meio à seriedade e ao encarceramento dos prédios que se amontoam e competem por espaço, encontram-se os grandes empresários, guiados pela cobiça, que comandam a economia americana e de grande parte do mundo. Essa referência pode ser explicada pela presença, na extremidade direita da tela, de uma chaminé representando um corpo humano – um homem mecanizado, de lata, ou seja, uma possível desumanização das pessoas que vivem naqueles ambientes.

⁶⁵ Para melhor compreensão, recomendamos a visualização da Figura 36, que demarca os planos circundantes.

⁶⁶ Concretizando a categoria eidética *vertical vs. horizontal*.

Figura 36 - Esquema figura-fundo



Fonte: Elaborada pela autora (2022).

No segundo plano, observamos, ao centro, a representação da sede do governo de Nova Iorque, o Federal Hall, formado por colunas verticais⁶⁷ de estilo dórico grego, com uma grande fachada retangular, em tons de bege e com a cor preta dando profundidade ao desenho, técnica de luz e sombra, mais uma vez, que destacam a idade e a soberania da construção. Em sua base, ao invés das tradicionais escadarias do prédio, encontra-se um gráfico de vendas da Bolsa de Valores entre os anos de 1932 e 1933, época em que Frida realizou essa pintura, reforçando a sua narrativa biográfica e, de forma concomitante, marcando uma época de desestabilização econômica. À esquerda da construção, unida por um fio vermelho (referência a uma artéria⁶⁸), amarrado em ambas as extremidades, aparece a Trinity Church, pertencente à Igreja Anglicana e localizada no centro financeiro de Manhattan, também em formas retangulares, mas em duas tonalidades da cor marrom que conferem mais seriedade ao local. Na janela centralizada e com

⁶⁷ Novamente, percebemos a categoria eidética *vertical vs. horizontal*, dessa vez, intercaladas: fachada superior (horizontal), colunas (verticais) e base (horizontal).

⁶⁸ Artérias e coração humano são formas reiteradas nas pinturas de Frida Kahlo - ela tinha o desejo de ser médica e, por isso, de forma constante, estudava a anatomia humana por meio de livros de Medicina. Nota-se, ainda, que o sentido de artéria é posto sobre a presença do fio que une os edifícios na imagem - neste caso, a cor vermelha que, para Barros (2012), significava amor, paixão e desejo sexual, em representativa parte das obras de Frida, assume o sentido de sangue, de composição humana.

formas arredondadas, notamos o desenho do vitral – no lugar das típicas imagens cristãs, vemos a cruz sendo enrolada por uma serpente, o que, em seu conjunto, pode formar o cifrão da moeda americana, o dólar (\$). A crítica de Frida quanto às relações de poder neste plano da pintura é muito clara: como aparecem no centro da tela e em proporções maiores que o restante, Governo e Igreja, unidos pela artéria que os constitui como algo único, comandam a cidade e, por extensão, o país. Ainda, obviamente, a Igreja não é guiada pelos preceitos religiosos, mas sim pelo dinheiro e pelo desejo de poder.

No terceiro plano, verificamos a sequência dos grandes prédios em tons pastéis – cores que denotam uma possível imparcialidade – que aparecem no primeiro, circundando a pintura, assim como outros diferentes símbolos. Na extremidade esquerda, simbolizando Hollywood, a grande indústria do cinema americano, está um cartaz da atriz Mae West, que para Diego Rivera, conforme Herrera (2011)⁶⁹, representava o modelo de beleza americana. Como crítica e contrariando seu marido, Frida a dispõe quase em frente à Igreja, em posição perpendicular ao poder do Governo, o que pode indicar um compartilhamento de preceitos similares – ganância, ostentação e falsos valores. Logo abaixo do cartaz de Mae West, vemos labaredas de fogo nas cores vermelho e laranja com uma espessa e forte fumaça cinza, que sai de um pequeno edifício, denotando os intensos manifestos populares consequentes da Crise de 1929, também chamada de Grande Depressão, a maior crise econômica que abateu os Estados Unidos e que respingou em todo o mundo, acarretando desemprego, fome e miséria à população.

No alto de um dos edifícios, notamos um aparelho telefônico predominantemente na cor preta, detalhes em cinza, como eram os aparelhos da época, mas com tamanho descomunal se comparado às construções que o cercam, de forma a mostrar sua importância. Seu fio preto enrola-se ao fio azul que segura o vestido de Frida e estende-se às demais edificações, mais uma vez, como uma artéria que compõe um grande sistema circulatório que conecta a todos. No lado oposto da tela, percebemos representações que se aproximam do símbolo da Texaco, uma grande empresa americana do ramo petrolífero, e, a seu lado, uma bomba de combustível nas cores vermelha e cinza, caracterizando a popularização dos automóveis nos Estados Unidos naquele período, no início do século XX.

Na parte inferior direita, entre o terceiro e o quarto planos, Frida Kahlo destaca a maior destruição de valores fundamentais em meio ao capitalismo, o desperdício – dos humanos e

⁶⁹ De acordo com Herrera (2011), “quando Frida estava trabalhando nesta pintura, Rivera, em conversa sobre sua visão do ideal norte-americano de beleza (‘a Ponte George Washington, um trimotor, um bom automóvel, qualquer máquina eficiente’), afirmou que, no que dizia respeito às belezas humanas, Mae West é a máquina mais maravilhosa que eu já conheci - infelizmente, apenas na tela” (HERRERA, 2011, p. 217).

feito por eles também. Corroborando essa afirmação, vemos, então, uma gigante lata de lixo da qual se desprendem os desperdícios: restos de alimentos, flores brancas murchas, um coelho branco de pelúcia, uma garrafa de bebida na cor marrom, um pano branco manchado de sangue, uma bolsa azul de água quente, uma massa que remete a entranhas humanas, um coração humano – indício da *mão* de Frida –, e uma mão ensanguentada (Figura 37). Essa parte composicional do quadro, ao mostrar que componentes do corpo se misturam ao descarte de objetos de uso rotineiro, sugere que o humano sucumbe à velocidade do progresso material.

No quarto plano, observamos colagens de fotos e de recortes de jornais nos quais aparecem centenas de pessoas, ou seja, a grande massa que compõe a base da tela e da estratificação social americana, a mais afetada pela crise econômica. Essas figuras humanas estão em diferentes ações, comuns naquela época – protestos, filas para diferentes fins e atividades esportivas, que historicamente servem como distração, enquanto os problemas acontecem. O diminuto tamanho das figuras e a posição escolhida na tela – abaixo e comprimidas – mostram a desimportância desse grupo massificado diante daqueles que se encontram, literalmente, em posições superiores e interligados na esfera social e na tela.

Figura 37 - Detalhe da lixeira



Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

Por fim, compondo a parte central e a figura principal e confirmando o seu autoconhecimento, observamos o vestido *tehuano*, composto por blusa marrom com bordados e saia verde-amarelada com babados brancos e fitas cor-de-rosa. Trata-se de um modelo muito semelhante a um dos vestidos usados por Frida, mesmo que em uma combinação cromática

distinta, como podemos observar na comparação com a foto realizada por Muray, em Nova Iorque (Figura 38).

Figura 38 - Comparação entre os vestidos



Fonte: Montagem feita pela autora (2022).

Na tela, o vestido encontra-se pendurado por um cabide de cor azul em um varal de fio da mesma cor, que, por sua vez, está preso nas extremidades por outras duas figuras: um vaso sanitário (à esquerda) e um troféu de golfe de ouro (à direita)⁷⁰, o que, respectivamente, pode representar a sujeira social e a inquietação nacional diante das disputas esportivas. O vestido *tehuano* aparece quase que flutuando, suspenso em meio ao enodado espaço americano – o seu corpo e o próprio México, representados pela típica vestimenta e evidenciando a camada espacial-emocional, encontram-se ali (conforme o próprio sincretismo com o título), mas sua alma não. Tal representação revela-se, nesse caso, como um momento decisivo, utilizando a nomenclatura de Moretti (2014), porque expõe aquilo que mais choca a artista no período, momento em que se sentia estagnada em meio a um ambiente sufocante, insalubre e desumano que não era o seu.

Devemos lembrar aqui que, como mencionamos anteriormente, Frida Kahlo viajou aos Estados Unidos para acompanhar a Diego Rivera e lá lutava para não recair sob a mera posição de esposa. Nesse ínterim, os enchimentos (MORETTI, 2014) da narrativa artística são compostos pelos elementos aos quais Frida foi sendo exposta e que passam a poluir sua vida e sua estética. Podemos realizar tal afirmação na medida em que a própria artista revela isso por meio de carta destinada a seu amigo, Dr. Leo Eloesser:

⁷⁰ Categoria topológica linear *esquerda vs. direita*.

[...] 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 [...]

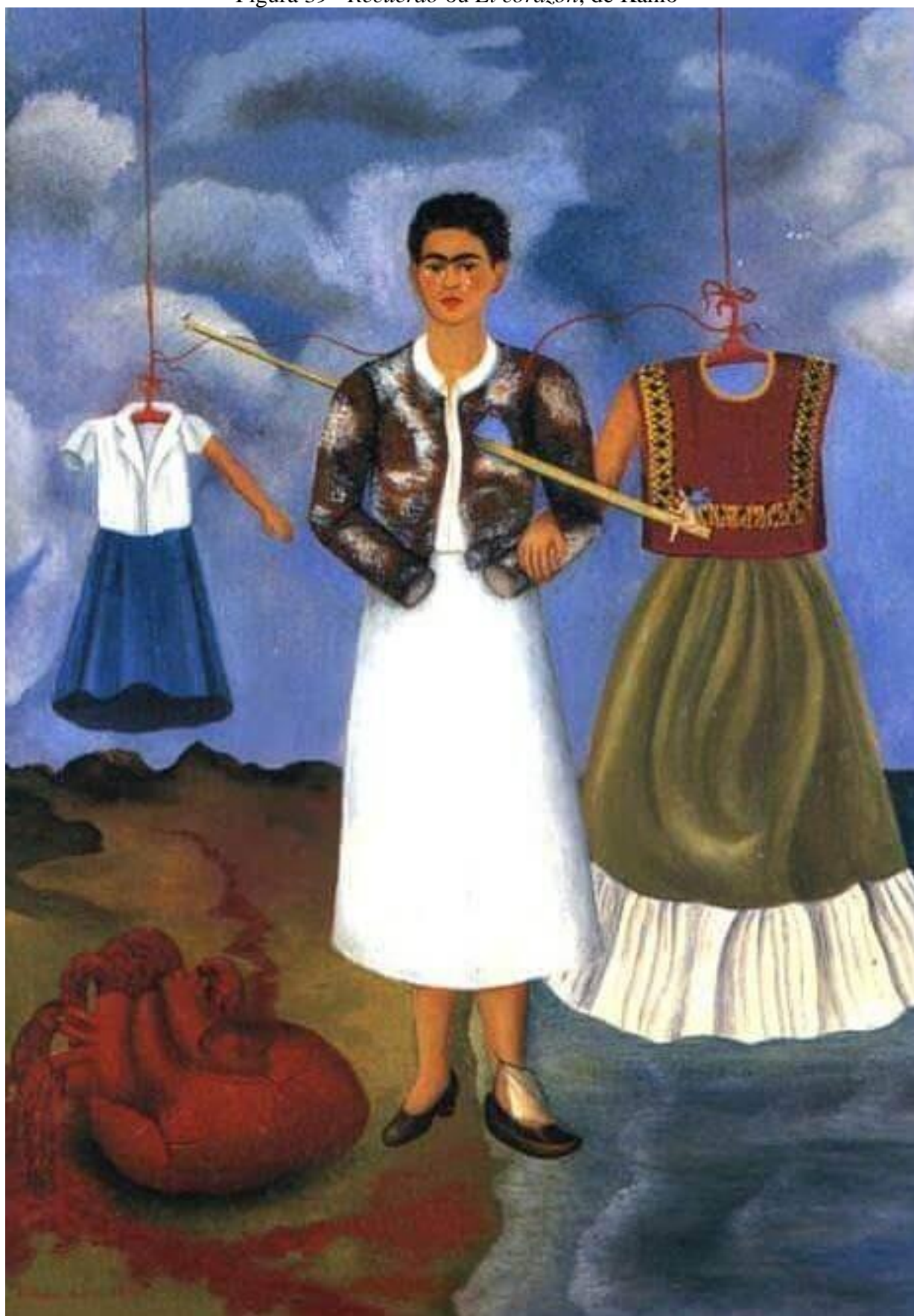
A pesar de que me interesa mucho todo el desarrollo industrial y mecánico de Estados Unidos, encuentro que les falta completamente la sensibilidad y el buen gusto.

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, 2005, p. 129).

Percebemos, assim, que o vestido *tehuano* constitui a presença identitária de Frida. E, mesmo que o quadro não seja um autorretrato em sentido estrito, a pintora se mostra forte e marcante como o eixo principal da narrativa que se desenrola na totalidade do quadro. Essa etiqueta de Frida aparece em outras tantas produções artísticas suas, com pequenas variações de cores, tonalidades e texturas. É o que ocorre, por exemplo, na representação da dor sentida pela pintora quando ela sofre um dos maiores golpes, o mais brutal caso de infidelidade de seu marido Diego Rivera, entre outros tantos que mancharam a relação e a confiança entre os dois, quando já estavam de volta ao México, em 1934. Inicia-se, portanto, o terceiro capítulo desta narrativa visual, em que as categorias semânticas /Identidade/ e /Não identidade/, /Presente/ e /Passado/, /Amor/ e /Desamor/ e /Realidade/ e /Devaneio/ são notáveis.

Trata-se da tela *Recuerdo* ou *El Corazón* (Figura 39), feita em óleo sobre metal, de 40 x 28,3 cm, pintada no ano de 1937, como reminiscência da infidelidade de Diego com a irmã mais nova de Frida, Cristina. De acordo com Herrera (2011), na época da traição, provavelmente no verão de 1934, a moça era assistente e modelo do muralista e, por conjectura, alguém de confiança de Frida. Nesta pintura, dada por Frida a Michel Petitjean, responsável pela *Galerie Renou et Colle*, em Paris, a artista representa a si mesma trajando, novamente, roupas europeias, como ocorreu em *Autorretrato con traje de terciopelo*. Antes, a escolha visual se deu porque a artista ainda não se encontrava em conjunção com sua identidade; aqui, ao contrário, em outro período de conflito, dessa vez pela traição de seu segundo grande amor, ela entra em disjunção com sua identidade (/não identidade/). Isso ocorre porque a perda do amor a desestabiliza, fazendo-a questionar-se sobre a sua própria constituição.

Figura 39 - *Recuerdo ou El corazón*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1937). 1 pintura, óleo sobre metal, 40 x 28,3 cm.

Dessa maneira, considerando a construção semântica, percebemos que expressiva parte deste autorretrato representa o passado, especificamente o momento decisivo da traição, que ressoou na sua condição emocional e, posteriormente, em outras produções da artista. Essa grande camada, porém, é formada por outras pequenas camadas temporais, que se mostram associadas às emoções e, por isso, serão aqui chamadas de camadas temporais-emocionais. Essas, por sua vez, estão representadas na tela por figuras específicas, como mostraremos na sequência.

Ao considerarmos a distribuição topológica, composta por linhas curvas horizontais e verticais, notamos que essas camadas temporais-emocionais⁷¹ aparecem manifestadas nas categorias *superior* (memória da infância), figurada pelo céu, e *inferior* (desamor e amor), figurada por terra e mar, além de *esquerda* (desamor) e *direita* (amor), respectivamente, terra e mar. Para confirmar essa relação, consideramos as categorias cromática e matérica: o céu, que ocupa o topo e compõe o fundo de significativa parte da tela, materializa-se pela presença da cor azul anil e, de forma complementar, pelo aparecimento de nuvens, expressas por pequenas formações esponjosas na cor branca e misturadas ao céu para formar algo semelhante a uma neblina.

Trata-se de uma ambiência nebulosa, opaca, que reforça a conexão com a lembrança, ou seja, a composição sincrética entre título (*Recuerdo*) e pintura. Sob nosso ponto de vista, normalmente, nas construções ficcionais literárias e cinematográficas e, por vezes, até nas reais, a lembrança (o *flashback*) e a melancolia manifestam-se em meio a esse fenômeno meteorológico, assim como em outros, a exemplo da chuva, do vento, da neve, ou até pela ausência de cor, como ocorreu no desenho *Accidente*. Logo, Frida teria transposto para a tela algo que seu inconsciente manifestou como uma triste recordação. Além disso, apesar de se tratar de um momento de conflito, talvez, a artista não tenha pintado o céu com tonalidades mais escuras, como o fundo de tela que mostramos no primeiro capítulo de sua narrativa, porque já havia encontrado seu eu, sua identidade, há alguns anos, e sabia quem era ela, por conseguinte, poderia seguir em frente. Essa mudança de paisagem ocorre apenas quando, de fato, ela se distancia de si própria, o que veremos no capítulo representado por *Las dos Fridas*.

Ainda em relação ao céu, nele, pendurado por um cabide e conectado por uma artéria às outras camadas temporais-emocionais (linha do tempo), percebemos a presença de um traje colegial formado por camisa branca simples e saia godê de tamanho médio, na cor azul escuro, uma tonalidade muito semelhante às emprestadas ao céu e ao mar. Essa roupa remete à camada

⁷¹ Para melhor compreensão, recomendamos a visualização da Figura 40, que demarca as camadas temporais-emocionais.

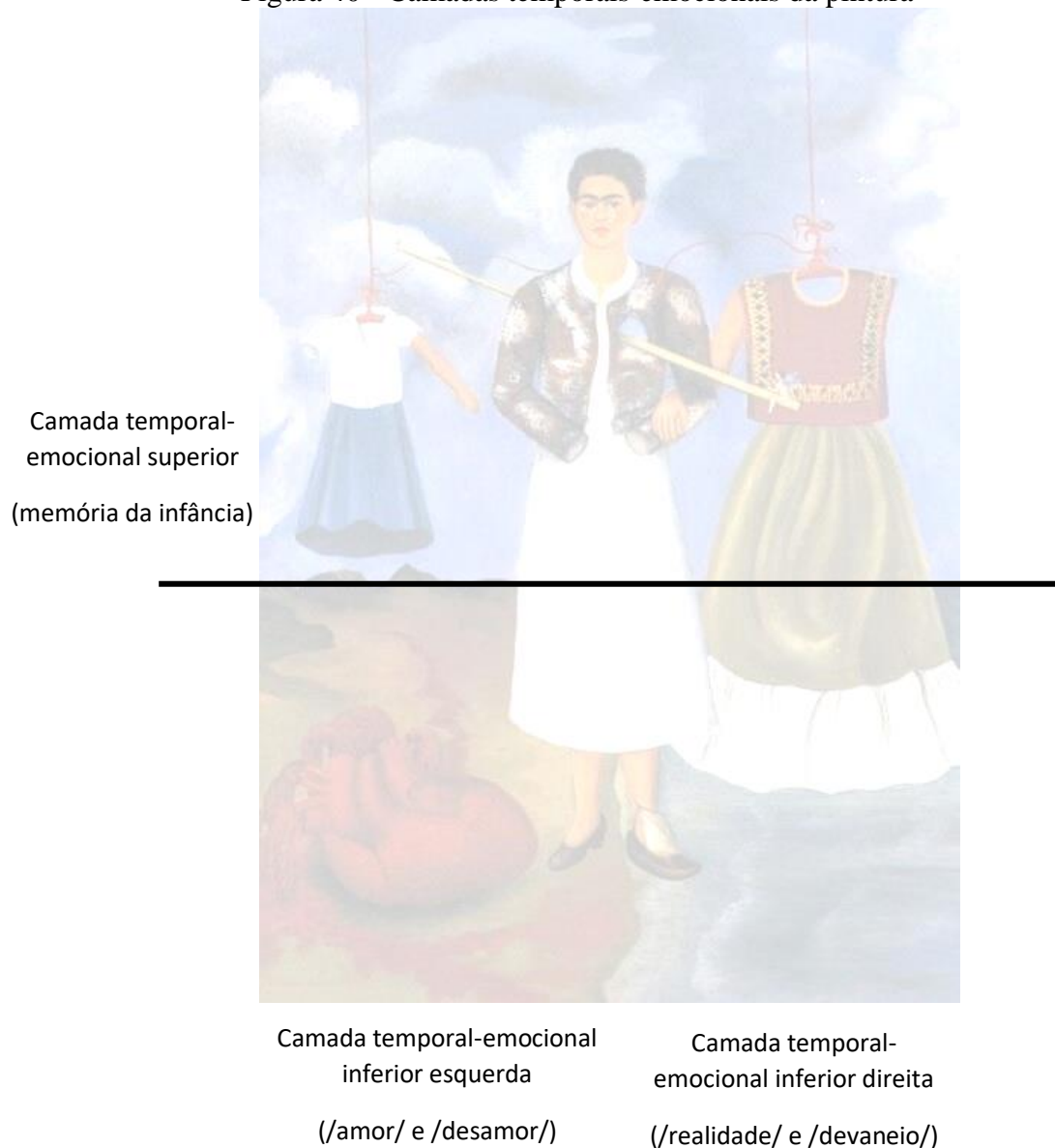
temporal da memória da infância e representa um enchimento da narrativa autobiográfica, ou seja, uma outra parte da história de Frida, momento em que ela viu Diego pela primeira vez, enquanto o muralista pintava em sua escola. Na tela, a colegial manifestada por Frida possui apenas o braço esquerdo, o qual se estende à figura humana que está centralizada, quer dizer, à Frida adulta e decepcionada. O braço direito que falta à referida estudante (Frida jovem) encontra-se enganchado à Frida com roupas não mexicanas (negação da identidade), mostrando que elas ainda caminham juntas, enquanto a anterior ficou no passado – algo que, inclusive, manifesta-se pela distribuição topológica, visto que a roupa colegial se encontra alinhada totalmente à esquerda (início da linha do tempo) e, considerando a profundidade, está em posição posterior às demais.

Quanto à distribuição topológica horizontal, o céu divide o espaço com outras duas partes, de menores dimensões, porém com cargas semânticas expressivas, a terra (desamor) e o mar (amor). Ambos se encontram distribuídos do centro da tela para as margens, portanto, em planos concêntricos – a terra está distribuída do centro para a esquerda e, por sua vez, o mar, do centro para a direita. A parte sólida, manifestada por uma combinação cromática de diferentes tonalidades de verde, com preponderância do verde oliva (denso como a situação) e de marrom (respectivamente, forração de gramínea e terra) contrasta e mostra a realidade de um coração literalmente machucado e sangrando.

Por sua parte, o mar, de um azul moderadamente mais escuro que o céu, exhibe o vestido *tehuano*, de forma suspensa por um cabide, assim como em *Mi vestido cuelga ahí*. Logo, podemos depreender que a camada temporal-emocional da terra é representada por aquele momento de tristeza e de desilusão, a realidade rígida e real vivida por Frida, em que seu coração está muito machucado; já a camada temporal-emocional do mar⁷² é representada pelas lembranças felizes de um universo colorido e identitário (vestido), pareado com as convicções e o gosto de Diego, mas instável e ilusório. Emerge, então, em adição, a oposição semântica /Realidade/ e /Devaneio/.

⁷² Herrera (2011) apresenta uma interpretação diferente quanto à representação do mar. Segundo a autora, ele seria a composição das lágrimas que Frida derramou pela traição de Diego, assim como apareciam poças de lágrimas nas cartas enviadas a Alejandro. Trata-se de uma leitura, o que, em nosso ponto de vista, não representa, necessariamente, a única leitura, uma vez que a arte é aberta a diferentes interpretações. Nossa compreensão é construída com base nas afirmações feitas anteriormente quanto à etiqueta da identidade de Frida e pelo que é possível inferir a partir dos registros biográficos da artista.

Figura 40 - Camadas temporais-emocionais da pintura



Mostra-se necessário tratarmos, ademais, sobre o coração humano cromatizado por um vermelho intenso e presente na camada da terra. Devido à sua grande dimensão, podemos afirmar que ele reflete o tamanho da dor que Diego e Cristina causaram-lhe, a ponto de o sangue que dele se esvai quase manchar o mar de boas recordações de Frida, momento em que estava em conjunção com o amor e com a identidade – quando Diego e Cristina ainda não a tinham traído. O vermelho que, conforme enuncia Barros (2012), poderia simbolizar amor, paixão e desejo sexual, nesta obra significa o seu oposto: desamor, sofrimento e aversão.

Também, a precisão do desenho, mais uma vez, atrai o olhar do leitor, o que confirma nossa menção realizada anteriormente: de que Frida costumava estudar a anatomia humana justamente com o objetivo de aproximar-se da realidade e promover verossimilhança em suas pinturas – quem vê o órgão nessa posição deslocada não consegue desviar a atenção e tampouco

pensar em outro sentido que não aquele que a autora sugere. A propósito, a presença do coração, sob nosso ponto de vista, é outro indício de sua *mão*. No capítulo anterior, representado pela tela *Mi vestido cuelga ahí*, talvez fosse o seu próprio coração no lixo – lá, ele estava pequeno, frágil e abandonado; aqui, ele se mostra grande, mas a fragilidade e o abandono continuam sendo característicos.

Por fim, direcionando nosso olhar para o centro da tela, vemos uma Frida adulta, vestida com roupas não mexicanas: saia e blusa na cor branca, sobrepostas por um casaco de couro de vaca, com detalhes nas cores branco e cinza. Essa peça, de fato, Frida possuía, como mostra o registro fotográfico de Lucienne Bloch, em Nova Iorque, no ano de 1935 (Figura 41). Devido à traição de seu marido, ela deixou de usar o seu identitário vestido *tehuano* – tão apreciado por ele – como uma forma de represália.

Figura 41 - *Frida com guardanapo na cabeça*, de Bloch



Fonte: Bloch (1935). 1 fotografia, 25,4 x 15,24 cm.

Nos pés, a figura central da tela usa sapato na cor preta com salto no pé direito, já no pé esquerdo calça um sapato preto com plataforma, aludindo à deformidade que Frida carrega consigo desde a infância, quando foi acometida pela poliomielite. Nesse pé, ainda, percebemos a forma eidética de um triângulo retângulo, que se assemelha a um barco à vela e faz menção

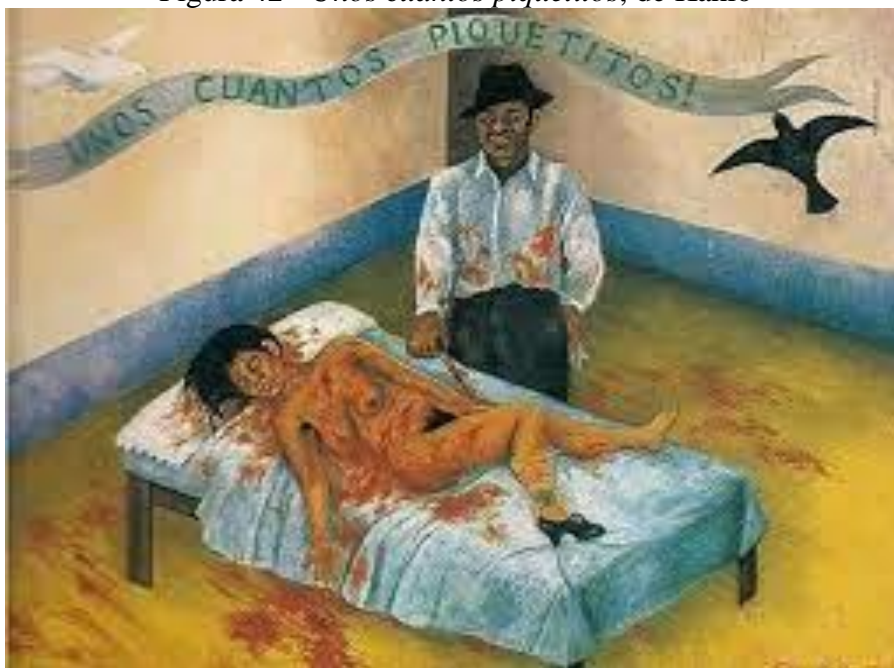
de entrar no mar - uma possível fuga dos problemas. Esse formato alude, comparando com os dados biográficos, a uma bandagem posta em seu pé após uma cirurgia realizada no ano de 1934, ou seja, outro indício de um *recuerdo*.

Observamos, além disso, que a Frida que está centralizada se vê 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. A barra que atravessa o corpo também pode fazer referência à outra camada temporal-emocional – ao acidente, em 1925. Logo, essa barra representaria o corrimão do ônibus que atravessou seu corpo no momento do impacto. Ainda, notamos que o cabelo de Frida estava cortado – algo que ela efetivamente fez à época. Tal ação, assim como não usar o vestido típico, ou seja, retirar a sua grande etiqueta visual, seria para irritar o marido, já que ele gostava muito de seu longo cabelo. Por fim, percebemos um rosto sem expressão, perplexo diante da situação, mas com três pequenas lágrimas caindo – a tristeza que ela sentia.

Em conformidade com Herrera (2011), por conta da infidelidade de Diego, além deste quadro, a artista pintou outro, em 1935, pouco tempo depois do ocorrido, e ainda mais chocante, inspirada em um caso real de assassinato, no México, como uma digressão⁷³ de sua narrativa visual. Trata-se da tela *Unos cuantos piquetitos (Umas facadinhas de nada)* (1935), feita a óleo sobre metal, de 38 x 48,5 cm, como se vê na Figura 42. Segundo Herrera (2011, p. 223): “[...] E, como se a dor imediata fosse imensa demais para ser registrada, pintou *Umas facadinhas de nada*, retratando não a sua própria experiência, mas seu sofrimento projetado na desgraça de outra mulher”.

⁷³ Segundo Reis e Lopes (1988), a digressão pode ser compreendida como elemento, de certo modo, periférico e suplementar com relação à narrativa propriamente na qual está inserida. Logo, tratamos sobre digressão quando a dinâmica da narrativa for interrompida para que o narrador registre declarações, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e que ultrapasse a concretude do que está sendo exposto; dessa maneira, a digressão corresponde a uma interrupção momentânea da velocidade narrativa adotada.

Figura 42 - *Unos cuantos piquetitos*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1935). 1 pintura, óleo sobre metal, 38 x 48,5 cm.

Frida ainda deixou registrado em cartas o quanto se encontrava machucada pela situação. É o caso da missiva destinada aos seus amigos Ella e Bertram D. Wolfe, em 1934. A amizade entre Diego e o escritor americano Bertram, segundo Tibol (2005), teria começado nos anos 1920, no México; porém, foi enquanto Frida e Diego moraram nos Estados Unidos, nos anos 1930, que Frida efetivamente se aproximou dele e de sua esposa, Ella. Na carta, a pintora escreve:

Jueves 18 de octubre de 1934

[...] Uds. saben todo lo que he pasado, y creo que entenderán mi situación, aunque no les diga los detalles. Nunca había sufrido tanto y nunca creí resistir tantas penas. No se imaginan en qué estado estoy y sé que me va a costar años salir de este embrollo de cosas que tengo en la cabeza. [...]

En primer lugar es una pena doble, si así puedo explicarla. Uds mejor que nadie saben lo que Diego significa para mí en todos sentidos, y luego, del otro lado, ella era la hermana que yo quise más y que yo traté de ayudar en cuanto estuvo en mis manos, así es que la situación se complicó en una forma espantosa y sigue peor cada día (TIBOL, 2005, p. 173).

Depois desse momento de traição, Frida Kahlo narra, por meio de suas pinturas, outras tantas situações e momentos de sua vida que efetivamente merecem destaque. Porém, como precisamos nos ater ao nosso recorte de pesquisa, a fim de que o texto flua e que nosso leitor anseie por outras investigações sobre a artista, realizamos uma transposição no tempo, até 1938. Nessa época, Frida já havia perdoado sua irmã, pelo menos em partes e aparentemente, e a convivência entre elas voltou a ser pacífica e amorosa. Segundo Herrera (2011), a traição fez

com que Frida se fortalecesse e se tornasse mais independente em diferentes aspectos. Portanto, como marca dessa ferida e como o início da fase mais livre afetiva e sexualmente, Frida pinta, em 1938, a obra *Recuerdo de la herida abierta* (Figura 43). Nesta obra, Frida mostra que

transformou a “ferida aberta” do ciúme e da traição em um tipo diferente de abertura. Ela é a mulher sexualmente livre, uma intrépida namorada, e apesar de toda a aparente profunda seriedade e concentração - sua insistência no próprio sofrimento -, ela está um pouco despreocupada. Enquanto nos encara, quase sorrindo, é como se estivesse prestes a dar uma piscadela (HERRERA, 2011, p. 325).

Figura 43 - *Recuerdo de la herida abierta*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1938). 1 pintura, [dimensões desconhecidas].

Em 1939⁷⁴, Frida Kahlo produz *Lo que el agua me ha dado*, em óleo sobre tela, de 91 x 70,5 cm (Figura 44), uma importante digressão visual que marca o início do período mais maduro de sua vida e na qual ela olha de cima, literalmente, como foi sua vida até aquele momento. A obra foi dada por Frida a seu grande amigo e amante, o fotógrafo Nickolas Muray, em troca de 400 dólares que ele deu à artista para cobrir seus gastos na viagem a Paris, conforme

⁷⁴ *Lo que el agua me ha dado* foi datada por Frida Kahlo em 1939; mas, segundo Zamora (2007), a tela participou de uma exposição ainda em novembro de 1938, em Nova Iorque.

afirma Grimberg (2004). Hoje, a pintura encontra-se na coleção particular de Daniel Filipacchi, em Paris, França.

Ao observar a pintura ainda no cavalete, na Cidade do México, André Breton apaixonou-se instantaneamente por ela e diz à artista que, sem que soubesse, havia pintado nesse quadro uma das frases da personagem Nadja de seu livro homônimo: “Soy el pensamiento en el baño, en el cuarto sin espejos” (ZAMORA, 2007, p. 310). O artista francês, na época, de acordo com Grimberg (2004), reproduziu a obra *Lo que el agua me ha dado* em *Minotaure*, uma publicação surrealista; e, depois, no ensaio *Surrealismo y pintura*, na parte que trata sobre Frida Kahlo e sua produção artística. A respeito desta obra, ainda, Zamora (2007) destaca que, em 1926, o cineasta Alfred Hitchcock gravou o filme *The Lodger: A Story of the London Fog*, no qual há uma cena que se passa em uma banheira, onde partes da vida da protagonista parecem flutuar. Trata-se de uma perspectiva semelhante ao que Frida compõe em sua pintura, em que os pequenos e detalhados indícios visuais representam momentos, pessoas e espaços importantes de sua vida.

Figura 44 - *Lo que el agua me ha dado*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1939). 1 pintura, óleo sobre tela, 91 x 70,5 cm.

Antes de começarmos efetivamente o quarto capítulo da narrativa de Frida pela análise da obra *Lo que el agua me ha dado*, sentimos a necessidade de registrar que, no ano de 2020, a autora desta pesquisa, ao percorrer os espaços em que Frida Kahlo circulou e viveu, na Cidade do México, visitou o Museu Casa Estúdio de Diego Rivera e Frida Kahlo, localizado no bairro de San Ángel, onde Diego e Frida moraram, entre 1934 e 1941, em duas residências separadas, mas unidas por uma ponte (Figura 45). Na oportunidade, foram realizados alguns registros fotográficos do banheiro da casa de Frida, lugar no qual se encontra uma das banheiras⁷⁵ que teria inspirado a referida tela (Figuras 46, 47 e 48).

Figura 45 - Museu Casa Estúdio, em San Ángel



Fonte: Registro da autora (2020).

⁷⁵ Segundo Herrera (2011) e em conformidade com Julien Levy, amigo íntimo da pintora, a obra remete às brincadeiras que fazia na banheira durante a infância e às experiências sexuais que também teve em uma banheira. Frida não costumava comentar sobre suas obras, mas conversou a respeito dessa, considerada uma das mais complexas de sua produção.

Figura 46 - Banheiro de Frida



Fonte: Registro da autora (2020).

Figura 47 - Detalhe da inscrição que aparece na foto

Entre los testimonios que hay del paso de Frida Kahlo por esta casa, está el óleo firmado en 1938 bajo el título *Lo que el agua me dio*, en donde aparece representada la tina que se conserva hasta hoy en el baño. En este estudio pintó el Autorretrato dedicado a León Trotsky (1937), así como las dos obras que realizó para la Exposición Internacional del Surrealismo: *Las dos Fridas* (1939), una de sus piezas más emblemáticas; y *La mesa herida* (1940), visto por última vez en 1955 en la Exposición de Artes Plásticas de México en Polonia y cuyo paradero se desconoce.

Fonte: Registro da autora (2020).

Figura 48 - Visão sobre a banheira



Fonte: Registro da autora (2020).

Conforme Herrera (2011), após o ano de 1938, as obras de Frida tornaram-se mais complexas, intensas e perturbadoras, isto é, passou a ser mais evidente “uma maior profundidade de autoconsciência” (HERRERA, 2011, p 312). Esse aspecto se deve, muito provavelmente, ao processo de amadurecimento da pintora, decorrente do prolongado sofrimento e da ênfase que se vinha dando a ela (por André Breton e por outros artistas surrealistas) no tocante ao seu subconsciente e ao seu fazer artístico alusivo ao movimento de origem francesa, algo que, de fato, talvez, a artista tenha incorporado. Considerada a obra mais enigmática de Frida, *Lo que el agua me ha dado* faz-se notável devido à sua singularidade estética e, mesmo que fuja dos padrões de um autorretrato, é possível considerá-la como tal em razão da presença do vestido *tehuano*, a exemplo de *Mi vestido cuelga ahí*, porque nele se encontra sua identidade.

Neste quadro, destacamos as categorias semânticas /Realidade/ e /Devaneio/, /Consciência/ e /Inconsciência/, /Presente/ e /Passado/, /Presente/ e /Futuro/, Diferenças culturais e sociais entre /México/ e /Estados Unidos/, /Sexualidade/ e /Assexualidade/ e /Vida/ e /Morte/, que se mostram por pequenos indícios, os quais vamos destacando na sequência. Ele é formado por uma composição de camadas temporais-emocionais e espaciais-emocionais, uma mescla de memória e de devaneio, na qual cada elemento se mostra importante para a construção do sentido integralizado e, por conseguinte, da própria narrativa de Frida – ela vai da infância à fase adulta em uma singular profusão visual.

Nesse contexto, as primeiras referências que atraem o olhar do leitor, já dentro do espaço da banheira arredondada, no alto da pintura, são os pés com dedos arredondados na cor bege-amarelado, com as unhas muito bem pintadas na cor vermelha – as escolhas topológicas, eidéticas e cromáticas ajudam a mostrar que há vida, força e identidade, apesar da dor. Isso porque os membros inferiores representam os da própria artista – o pé direito está ferido e dele escoo um fino fio de sangue em direção ao ralo. Essa ferida representa a camada temporal do início da juventude, pois alude ao acidente com o ônibus e aos procedimentos cirúrgicos pelos quais a artista passou e que prejudicaram a constituição do membro (mais tarde, os dedos do pé direito são amputados). Porém, apesar disso, Frida nunca deixou de cuidar de sua imagem, de sua construção visual, o que fica claro pela atenção com o acabamento das unhas.

Ademais, percebemos que os pés estão parcialmente submersos e encostados na superfície da banheira amarelada pelas intempéries do tempo, reforçando a ideia de memória (/Presente/ e /Passado/). A tina, por sua vez, encontra-se numa posição topológica estratégica, circundando todos os elementos, isto é, a própria vida da artista; nela, vemos uma válvula de escoamento circular, na cor cinza-chumbo, que muito se assemelha a um cilindro de arma de fogo com seis câmaras concêntricas para as balas – seria a vida escoando-se, direcionando-se, para a morte? Além disso, ambos os pés estão espelhados, refletidos na água límpida – uma das duplicidades de Frida, indício de sua *mão*.

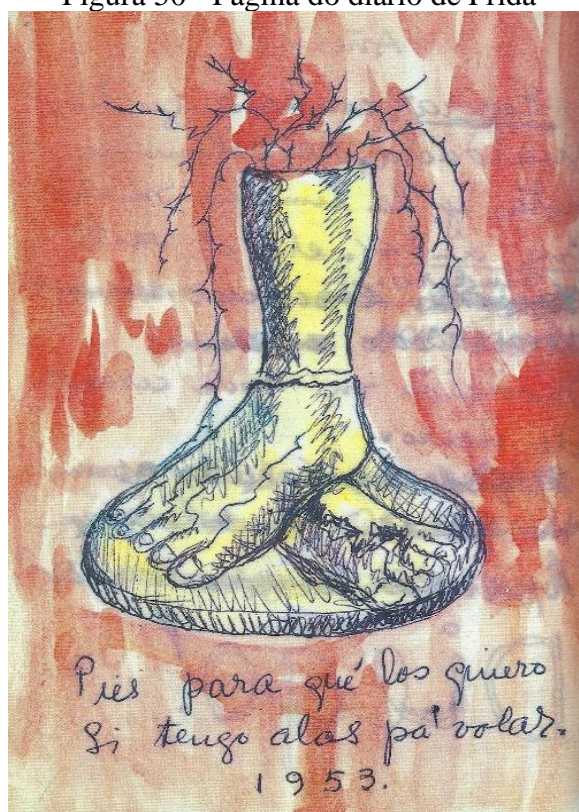
Na superfície desta água, de cor azul-acinzentada transparente, ou seja, uma água limpa e pura, visualizamos diferentes elementos de distintos tamanhos e cores ocupando quase a totalidade da capacidade da banheira – uma possível analogia àquilo que encheu, que compôs, sua vida no passado e que ainda enche, na concepção da pintura, o consciente da artista (categoria /Consciência/ e /Inconsciência/). Nessa conjuntura, logo abaixo dos pés duplicados, e encobrimo parcialmente o ralo da banheira, sobrepondo-se, enxergamos um pássaro ferido, com o corpo branco e a cabeça vermelha, aparentemente ferido ou morto, sobre a copa de uma árvore. A terra, com margens curvilíneas verticais, onde se encontra a planta, forma algo como uma ilha na cor amarela escura, assemelhando-se à areia de uma praia. Na presença do pássaro, encontramos uma camada temporal-emocional, visto que, na infância, conforme Herrera (2011), Frida era considerada como um pássaro ferido, devido à sua fragilidade física, o que a diferenciava das outras crianças. Ainda, a metáfora das asas aparece em outras manifestações, como na obra *Piden aeroplanos y les dan alas de petate*, de 1938 (Figura 49), que também aparece como uma digressão em sua narrativa visual, ou seja, uma recordação de seu passado; e na famosa frase de seu diário “Pies para qué los quero si tengo alas pa’ volar” (Figura 50), em que o substantivo *alas* (“asas” em português) também representa o voo.

Figura 49 - *Piden aeroplanos y les dan alas de petate*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1938). 1 pintura, óleo sobre tela, [dimensões desconhecidas].

Figura 50 - Página do diário de Frida



Fonte: Kahlo (2014).

No mesmo espaço onde se encontra a árvore e o pássaro, levemente lateralizado à direita, está um grande vulcão em erupção, uma referência ao Popocatépetl, localizado no México Central, entre os estados de Morelos, Puebla e México; dele e do calor que o aquece, representado pelas chamas vermelhas-amareladas e pela fumaça, eleva-se um moderno e frio arranha-céu cinza de formato fálico⁷⁶, uma referência ao tempo vivido nos Estados Unidos⁷⁷. Logo, podemos pensar que a combinação desses dois elementos caracteriza a camada temporal-espacial, do período em que Frida esteve entre México e Estados Unidos e, por conseguinte, emergem as categorias /Presente/ e /Passado/ e Diferenças culturais e sociais entre /México/ e /Estados Unidos/.

Na base do vulcão, em meio à areia da ilha, especificamente do lado esquerdo, observamos um homem deitado. O seu olhar alcança o corpo de uma mulher morta que, talvez, ele mesmo tenha matado, devido à presença de uma fina corda que está amarrada em suas mãos e enroscada no pescoço e na cintura da mulher; apesar disso, a posição corporal do homem, de aparente tranquilidade, sugere que não há sentimento de culpa ou de preocupação, muito pelo contrário, ele gosta da cena que se discorre à sua frente. Percebemos, ainda, que a máscara indígena que o homem está usando tece uma referência aos povos mesoamericanos, provavelmente asteca, e o torna anônimo entre todos os outros rostos. Seria uma lembrança ou um devaneio, mas o certo é que se trata de uma referência única de Frida. Na extremidade direita, em menor dimensão que o homem anônimo, vemos um esqueleto humano, elemento típico da cultura e arte popular mexicana que, com o corpo flutuante, compõem o sentido de morte, tema constante da fase madura da artista, a previsão de seu futuro (/Presente/ e /Futuro/). A morte é pequena em relação às outras figuras, mas ela faz parte de todas as imagens que Frida vê.

Pelas características físicas do corpo que flutua, podemos pensar que se trata da própria Frida Kahlo – cabelos longos e escuros, estatura baixa, pele clara. Porém, o que mais torna possível essa referência é o vestido *tehuano*, composto por blusa na cor vermelha escura, saia amarela e bordado branco, muito semelhante aos que aparecem nos quadros anteriores, integrando-se, portanto, à narrativa que engloba os quadros com o vestido *tehuano*. O referido vestido também flutua a seu lado – a força da água (de um rio, provavelmente) pode ter tirado a vestimenta, ou o próprio homem possa ter feito isso, sinalizando um abuso sexual, apesar de

⁷⁶ A sexualidade aparece, de forma recorrente, nas obras de Frida simbolicamente representada por meio de conchas, frutas, formas fálicas e nudez explícita.

⁷⁷ Construções arquitetônicas aparecem em outros quadros de Frida, como *Mi vestido cuelga ahí* e *El suicidio de Dorothy Hale*, de 1938, feito em óleo sobre masonite, 60,4 x 48,6 cm, que está na *Coleção Phoenix Art Museum*, em Phoenix, Arizona.

o vestido estar aberto e não aparentar sinais de violência. Aqui, não temos segurança sobre as afirmações, porque esses elementos fazem parte justamente das divagações de Frida, quando a sua expressão artística se encontra na linha tênue entre /Realidade/ e /Devaneio/ e /Consciência/ e /Inconsciência/. Uma observação importante é que, pela saliência da barriga, a mulher morta pode estar grávida. Nesse aspecto, devemos lembrar a nosso leitor que Frida sofreu, pelo menos, três abortos durante sua vida, como consequência do acidente que atingiu sua pelve. Então, numa possibilidade interpretativa, ela também pode ter sentido sua própria morte a cada perda dos seus filhos.

Da cabeça da mulher, saem algumas teias de aranha, assim como pequenos insetos e bailarinas, que se equilibram pela corda presa ao homem e à mulher morta e se apoiam nas rochas. A composição da corda forma um retângulo parcial. Em uma primeira leitura, não compreendemos a presença desses elementos, visto que, nas obras anteriores, eles não apareciam. Todavia, encontramos uma possível resposta na produção de Herrera (2011). Segundo a autora, na infância, Frida costumava ler livros sobre a natureza que pertenciam a seu pai, visto que ela nutria paixão e curiosidade sobre o assunto:

[...] pedras, flores, animais, pássaros, insetos, conchas. De vez em quando, Frida e o pai iam passear pelos parques das imediações e, enquanto Guillermo (que era pintor amador) pintava aquarelas, a menina passava horas coletando seixos, insetos e plantas raras nas margens dos rios. Os insetos e plantas que levava para casa, ela consultava em livros, dissecava e examinava ao microscópio (HERRERA, 2011, p. 35).

Desse modo, a presença desses animais, assim como do pássaro, das plantas e da própria água do rio (banheira), representa a camada temporal-emocional de sua infância, quando se divertia e aprendia com seu pai. Outra possível resposta quanto à presença desses elementos encontramos numa carta de Nickolas Muray à Frida, quando, depois do tempo passado nos Estados Unidos, ela voltou ao seu querido México:

[...] Mi querida Frida: como tú, yo he estado privado del afecto verdadero. Cuando tu fuiste supe que había terminado. Tu instinto te guió sabiamente. Has hecho la única cosa lógica, porque no podría trasplantar México a Nueva York para ti y he aprendido lo esencial que eso era para tu felicidad. Ojalá que hubiera nacido en tu país con toda belleza y desventajas. Ahora estaría ahí si no fuera yo parte de una comunidad formada sobre todo por lombrices y hormigas con sus patas atascadas en el lodo, sus manos atadas y sus almas en una eterna persecución de dólares baratos. Lo único que tenemos es un elevado nivel de vida y pagamos por él con trabajo hasta que morimos (GRIMBERG, 2004, p. 25, grifo nosso).

Sob essa ótica, os minúsculos animais, vermes e insetos – como minhocas (*lombrices*) e formigas (*hormigas*) – seriam os homens movidos pelo capitalismo, que se encontram de forma constante numa corda bamba devido à instabilidade financeira do país e do sistema econômico que os move. Por sua vez, a bailarina pode ser a representante da arte, que também tenta se equilibrar em meio à insegurança social e econômica (Figura 51).

Figura 51 - Detalhe dos animais e da bailarina na corda bamba



Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

Muito próximo às rochas, à esquerda da tela, percebemos um barco com velas brancas (Figura 52) sendo conduzido por um vento invisível (não há referência visual a ele, mas percebemos que a vela está inflada) e num fluxo diferente dos animais e da bailarina, que seguem pelo fio preso às pedras. Nessa representação, há uma possível relação aos barcos que aparecem em outras pinturas já referenciadas em nosso estudo: dos imigrantes que tentam chegar aos Estados Unidos, em *Mi vestido cuelga ahí*, e do pé-caravela, que tenta fugir da dor da traição, em *Recuerdo* ou *El corazón*.

Figura 52 - Detalhe do barco



Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

Em frente à mulher e atrás de grandes arbustos, à direita da tela, estão as figuras que representam os pais de Frida, Matilde González y Calderón e Guillermo Kahlo⁷⁸, os quais tiveram quatro filhas⁷⁹: Matilde, Adriana, Frida e Cristina. Podemos perceber que a figura de sua mãe aparece mais encoberta pelas plantas, enquanto seu pai aparece mais livre, mais aberto (distribuição planar nas categorias *englobante vs. englobado e total vs. parcial*), o que pode remeter à relação mantida pela artista com eles (Figura 53).

Figura 53 - Detalhe da presença dos pais na pintura



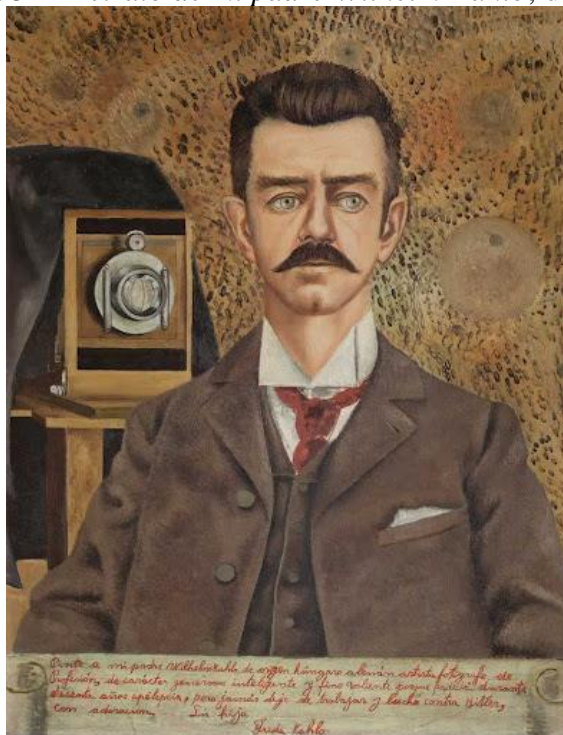
Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

⁷⁸ Seu nome oficial era Carl Wilhelm Kahlo; porém, quando chegou ao México, vindo da Alemanha, trocou “Wilhelm” pelo equivalente em língua espanhola “Guillermo”.

⁷⁹ O pai de Frida teve outras duas filhas de um relacionamento anterior: María Luísa e Margarita, as quais foram morar num convento quando ele se casou com Matilde, mãe de Frida.

Nesse contexto, com seu pai, que era fotógrafo, Frida mantinha uma ótima relação – chegou a trabalhar com ele em determinada época de sua vida, ajudando na loja da família e aprendendo sobre fotografia⁸⁰, o que explica seu gosto e sua facilidade em posar para diferentes fotógrafos ao longo de sua vida. Para demonstrar esse amor, ela fez diferentes pinturas de seu pai, como a obra de óleo sobre masonite, de 60,5 x 46,5 cm, *Retrato de mi padre Wilhelm Kahlo* (1951) (Figura 54), na qual escreveu: “Pintei meu pai, Wilhelm Kahlo, de origem húngaro-alemã, artista fotógrafo de profissão, de caráter generoso, inteligente e refinado, e valente porque sofreu durante sessenta anos de epilepsia, porém jamais deixou de trabalhar e lutou, com fervor, contra Hitler... Sua filha, Frida Kahlo” (HERRERA, 2011, p. 37). Na obra, os olhos esverdeados do pai estão voltados para outro lugar que não para quem o pinta, mostrando uma certa desatenção. Ao fundo, observamos a câmera fotográfica, aludindo à sua profissão. A composição cromática, que se encontra nas tonalidades de marrom e bege (inclusive nas vestimentas da figura), reforça a ideia de memória.

Figura 54 - *Retrato de mi padre Wilhelm Kahlo*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1951). 1 pintura, óleo sobre masonite, 60,5 x 46,5 cm.

Entretanto, com sua mãe, não teve uma relação tão próxima. Devido à frágil saúde do marido e às dificuldades financeiras pelas quais a família passou após a Revolução Mexicana,

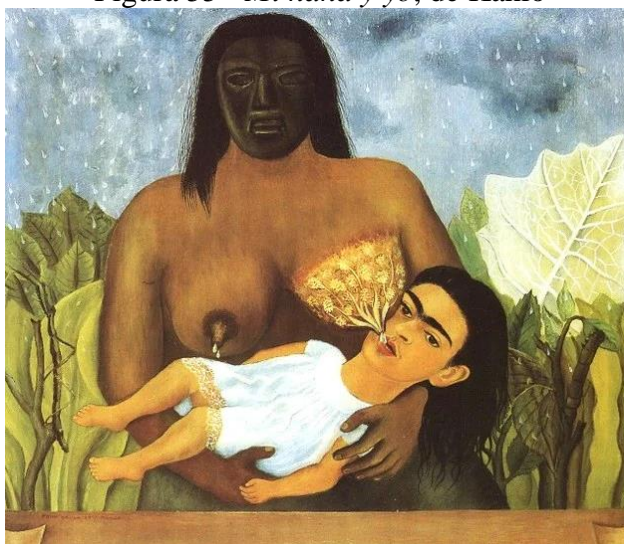
⁸⁰ Certa vez, Frida afirmou que “suas pinturas eram como as fotografias que o pai tirava para ilustrar os calendários; a única diferença era que, em vez de pintar uma realidade exterior, ela pintava os calendários que existiam dentro de sua cabeça” (HERRERA, 2011, p. 35).

Matilde Calderón tornou-se uma mulher mais séria e religiosa, o que a afastou um pouco das filhas. Outro fato importante que fragilizou a relação entre elas é que a irmã Cristina nasceu apenas 11 meses após Frida, o que impediu a mãe de amamentar a artista, conforme ela própria revelou em uma conversa com Raquel Tibol:

Minha mãe não podia me amamentar porque onze meses depois que eu nasci, minha irmã Cristina nasceu. Fui amamentada por uma ama de leite que lavava seus seios toda vez que eu ia chupá-los. Eu apareço em uma de minhas pinturas com o rosto de uma mulher e o corpo de uma menina, deitada nos braços da minha ama, enquanto o leite cai de seus mamilos como se caísse do céu (KETTENMANN, 2015, p. 8).

Essa relação também aparece registrada na obra de óleo sobre metal, de 30,5 x 37 cm, *Mi nana y yo*, pintada em 1937 (Figura 55), na qual Frida aparece deitada entre os braços de uma mulher indígena. No peito, novamente percebemos a *mão* de Frida, ou seja, a sua propensão a registrar o corpo humano, sua anatomia e sua fisiologia. No detalhe do seio, distinguimos a ramificação das glândulas mamárias, uma formação semelhante a uma árvore. Simplificadamente, dos “ramos” desta árvore saem os tubos que carregam o leite materno.

Figura 55 - *Mi nana y yo*, de Kahlo

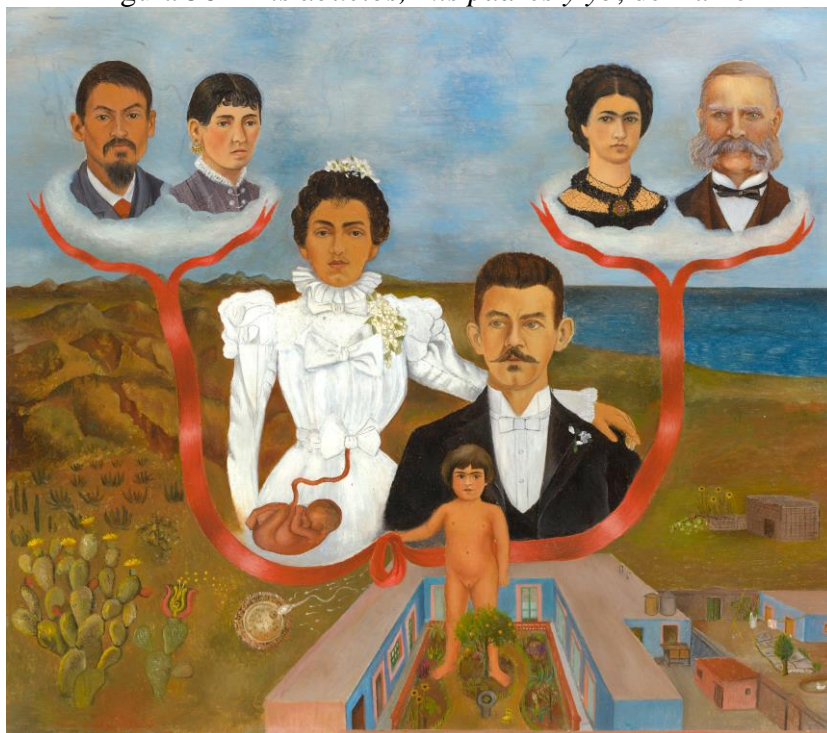


Fonte: Kahlo (1937). 1 pintura, óleo sobre metal, 30,5 x 37 cm.

Outrossim, a representação do casal aparece em outras obras de Frida Kahlo, como a pintura feita em óleo e têmpera sobre metal, de 30,7 x 34,5 cm, *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936) (Figura 56), que consiste na árvore genealógica de sua família, sobre a sua casa em Coyoacán; e a pintura em óleo sobre masonite, de 41 x 59 cm, *Mi familia* (1949-1950) (Figura 57), que ficou inconclusa. Decerto, a existência de tais obras mostra a sua admiração pela família e por suas raízes. Algo interessante é que, segundo Herrera (2011), Frida sempre

retratou os pais juntos, conforme a fotografia do casamento deles, que ocorreu em 1898 (Figura 58), isto é, recorreu ao retrato como inspiração para a criação das obras.

Figura 56 - *Mis abuelos, mis padres y yo*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1936). 1 pintura, óleo e têmpera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm.

Figura 57 - *Mi familia*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1949-1950). 1 pintura, óleo sobre masonite, 41 x 59 cm.

Figura 58 - Retrato do casamento de Matilde Calderón e Guillermo Kahlo



Fonte: Artista desconhecido (1898)⁸¹.

Dessa maneira, por meio destas observações, novamente, em *Lo que el agua me ha dado*, percebemos as camadas temporais-emocionais presentes e relacionadas à categoria semântica /Presente/ e /Passado/. Isso ocorre porque, nesse momento de sua vida, de maior sensibilidade, em que as pessoas mais próximas passam a ser-lhe mais caras e importantes, mostra-se inevitável que a artista resgate os momentos de sua infância em sua obra, quando a família ainda é sua principal referência. Ao mesmo tempo, essas camadas revelam o dialogismo de suas pinturas, conforme o conceito de Bakhtin (2012), que ocorre de forma natural em sua produção.

As últimas figuras que vemos na pintura, conforme a Figura 59, referem-se a duas mulheres nuas, uma com a pele clara, que se encontra deitada muito próxima da outra, com a pele morena, que está sentada; ambas estão sobre uma forma retangular de cor marrom mescla, semelhante a uma esponja, pela porosidade evidenciada, de maneira a reforçar o sentido de banheira. As duas mulheres tapam seus sexos com as mãos, mesmo que uma o faça parcialmente, da mesma forma como na outra pintura com a qual dialogam, de óleo sobre metal, de 25 x 30,5 cm, *La tierra misma* ou *Dos desnudos en el bosque*⁸², de 1939 (Figura 60).

⁸¹ Retrato do casamento dos pais de Frida, Matilde Calderón e Guillermo Kahlo. 21 de fevereiro de 1898. Artista desconhecido.

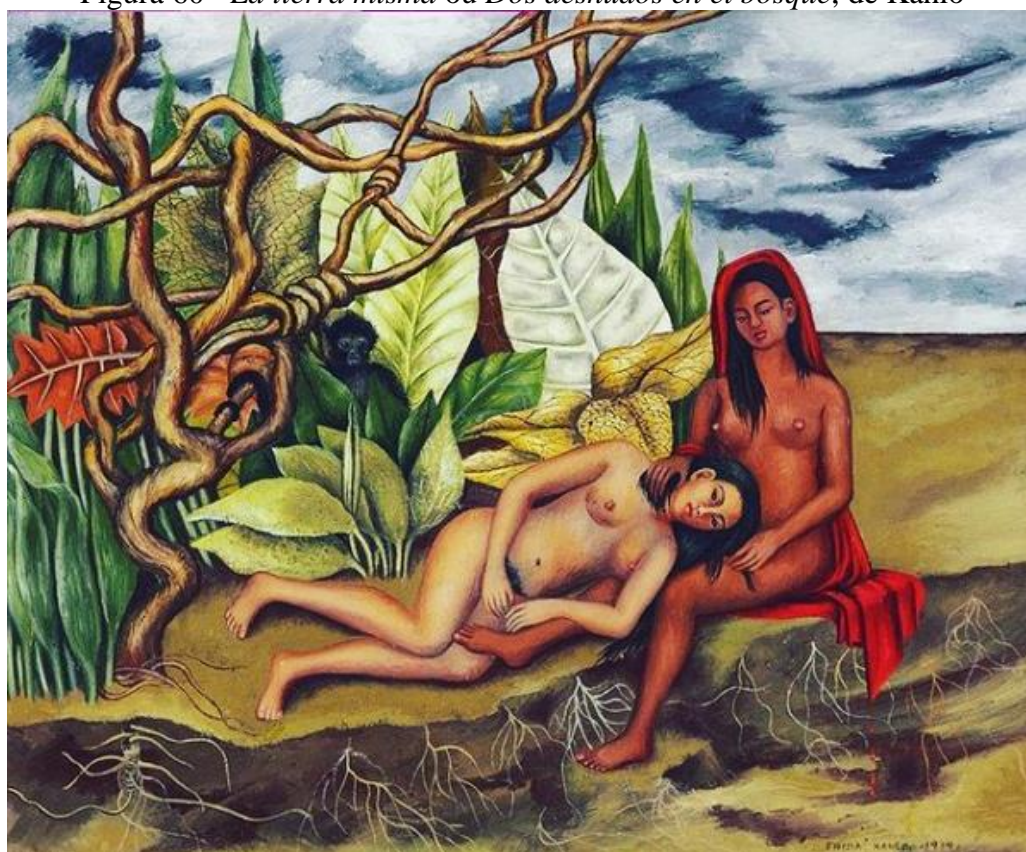
⁸² Várias obras de Frida recebem dois nomes.

Figura 59 - Detalhe da obra *Lo que el agua me ha dado*



Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

Figura 60 - *La tierra misma* ou *Dos desnudos en el bosque*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1939). 1 pintura, óleo sobre metal, 25 x 30,5 cm.

Segundo Zamora (2007, p. 309), em carta destinada à estrela de cinema Dolores del Río, pessoa que recebeu o quadro *La tierra misma* ou *Dos desnudos en el bosque*, em 1940, Frida se refere à pintura como “Las encueraditas”. Nessa pintura, assim como em *Lo que el agua me*

ha dado, notamos claramente a dualidade frequente de Frida⁸³ (a presença dos pais também pode ser um indicativo), ao mesmo tempo que ainda revela sua bissexualidade, esclarecida nas cartas e nos registros dos biógrafos. De acordo com Kettenmann (2015), Diego Rivera sentia ciúme dos casos extraconjugais mantidos por Frida com homens, mas não tinha nada contra as amantes mulheres – o que talvez justifique que Frida registre em suas obras somente os relacionamentos amorosos com o sexo feminino.

Entre as figuras referenciadas, como os pais e as mulheres, em meio à água da banheira e sobre as grandes pernas da pessoa que está imersa nela, que se mostram na parte inferior da tela⁸⁴, aparecem referências à natureza, sobretudo a raízes, as quais se alastram principalmente próximas às figuras dos pais e encontram sentido na referência a seu país, o México, onde se assenta a sua identidade e no qual tais plantas são comuns. Contíguos às raízes, vemos uma cachopa de bulbos de plantas sem florescer, o que indica, talvez, algo que está por vir. As demais plantas, como as flores brancas, próximas ao homem com a máscara, são flores de cactos com espinhos, que, além de indicarem o México, também podem significar fertilidade, a esperança de ainda ter filhos, apesar dos abortos sofridos. Por último, a concha de caracol quebrada também tece uma referência à feminilidade, uma constante nas obras da fase madura de Frida. As figuras orientam-se, em grande parte, em linhas diagonais que destoam das distribuições verticais e horizontais da própria banheira, das linhas da água e das pernas, o que lhes confere mais atenção por parte do leitor.

Por meio da observação de *Lo que el agua me ha dado*, mostrou-se possível compor algumas considerações e a principal, indubitavelmente, encontra-se na concepção de que a obra está recoberta de referências íntimas de Frida, seja em relação ao seu passado, seja em relação ao seu presente ou aos espaços por onde passou e às pessoas que fizeram parte de sua vida. Trata-se de uma narração por meio de camadas temporais-espaciais feitas a partir de suas emoções e, por isso, elas também se constituem como camadas emocionais. Cada figura é independente dentro da água do tempo, mas, simultaneamente, cada uma se conecta à totalidade de Frida.

Após pintar *Lo que el agua me ha dado* e depois de ter passado por Paris, para sua exposição, e por Nova Iorque, para visitar amigos, Frida começa a sofrer novamente pelo amor. A primeira perda efetiva foi a de seu amante Nickolas Muray, que se apaixonou por outra mulher, aquela com quem se casou e que foi a sua primeira esposa.

⁸³ A presença dos pais também pode ser um indicativo desta dualidade.

⁸⁴ Quanto a este aspecto, percebemos uma polarização marcada pela categoria *superior vs. inferior* na distribuição linear.

Por sua vez, o casamento de Frida e Diego também se encontrava em crise devido às inúmeras divergências entre o casal e, por isso, eles já estavam separados há cinco meses. De acordo com Herrera (2011), no verão de 1939, Frida voltou à sua casa em Coyoacán, deixando Diego na casa dupla de San Ángel. Mais tarde, no mês de setembro, os dois concretizaram a separação ao darem entrada nos papéis do divórcio, a pedido de Diego. No mês de dezembro, o casamento foi oficialmente desfeito.

Não se sabe com segurança a motivação do divórcio. Zamora (2007) aponta a probabilidade de que Diego tenha descoberto a relação amorosa entre Frida e o intelectual marxista e revolucionário bolchevique Leon Trotsky, que ficou exilado na residência do casal, com sua esposa Natalia Ivanovna Sedova, a convite de Diego, para fugir da repressão de Stalin. Já Herrera (2011) afirma que talvez tenha sido a descoberta do muralista a respeito do caso extraconjugal entre Frida e Nickolas Muray, que não teria sido apenas mais um na vida dela, mas uma grande paixão. Há, ainda, segundo Herrera (2011), outras teorias, aventadas por amigos próximos, de que Diego não teria esquecido sua esposa anterior, Lupe Marín; também, de que o casal enfrentava problemas sexuais devido à fragilidade física dela e de uma possível impotência dele. E uma última teoria é de que ele a estaria protegendo de possíveis represálias devido às suas atividades políticas. O mais provável é que seja uma combinação de todos estes fatos.

Contudo, apesar da separação, a relação entre eles prosseguiu de certa forma, pois Frida permaneceu cuidando da correspondência do muralista, assim como de suas transações comerciais, já que Diego era descuidado com essas questões (HERRERA, 2011). Além disso, eles continuaram saindo juntos e, aparentemente, divertindo-se, embora a relação conjugal tivesse terminado. As aparições em público do casal, em festas e concertos, costumavam causar comoção tanto porque atraíam visualmente – Frida sempre usava seu vestido *tehuano* e muitas joias, inclusive um dente de ouro – quanto pela presença das amantes de Diego junto deles. Nesse meio tempo, a pintora também teve outros casos amorosos, como com o refugiado espanhol Ricardo Arias Viñas, “que ela provavelmente tenha conhecido durante sua atuação a serviço da causa republicana espanhola” (HERRERA, 2011, p. 335).

Foi nessa época de turbulências emocionais, de amores e de desamores, em que o divórcio constituía a principal temática deste capítulo biográfico de Frida, que ela pintou uma de suas obras mais conhecidas e a última que compõe o *corpus* de nossa pesquisa, *Las dos Fridas* (1939), em óleo sobre tela, de 173 x 173 cm, uma das pinturas com maiores dimensões⁸⁵

⁸⁵ As demais pinturas apresentam dimensões menores devido às limitações físicas da artista.

da artista, assim como *La mesa herida* (1940)⁸⁶, em óleo sobre tela, de 120 x 245 cm (Figura 61). Nesse período, de acordo com Kettenmann (2015), a artista trabalhou muito, já que queria a sua independência financeira, ou melhor, não queria depender financeiramente do próprio Diego. É o que ela escreve em carta destinada à sua amiga Dolores del Río, no mês de março de 1940:

[...] Dirás que soy una abusiva, pero tú debes comprender linda que después del divorcio de Diego me ha costado mucho trabajo nivelar mis gastos pues no quise admitirle *ni un centavo* a pesar de que él me lo propuso. Ya para fin de este año quizá cambiarán las dificultades pues haré una exposición en New York en noviembre en Julien Levy Gallery, y así podría sacar algo más de “moscas”. Así te ruego que no pienses en ningún momento que es un abuso de mi parte el no haberte devuelto tu dinero (TIBOL, 2005, p. 245).

Durante essa fase, então, surgem várias pinturas com padrões semelhantes, diferindo-se apenas pelos detalhes, como os adereços, a paleta de cores e o plano de fundo. Sobre isso, Kettenmann (2015, p. 54-57) esclarece que “a artista manipula estes vários elementos para expressar temperamentos diferentes que, ao mesmo tempo, escondem a natureza de uma produção em massa, para ser vendida”.

Figura 61 - *La mesa herida*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1940). 1 pintura, óleo sobre tela, 120 x 245 cm.

Conforme Zamora (2007), *Las dos Fridas* (Figura 62), obra na qual se destacam as categorias semânticas /Identidade/ e /Não identidade/, /Amor/ e /Desamor/ e /Presente/ e

⁸⁶ A obra *La mesa herida* (1940) encontra-se desaparecida desde 1955, quando foi exibida pela última vez em Varsóvia, na Polônia. A primeira exibição ocorreu em janeiro de 1940, durante a Exposição Internacional de Surrealismo, na Galeria Inés Amor de Arte Mexicana, na Cidade do México. Uma réplica está exposta no Kunstmuseum Gehrke-Remund, em Baden-Baden, na Alemanha.

/Passado/, foi uma das contribuições de Frida Kahlo para a Exposição Internacional de Surrealismo, organizada pela Galeria de Arte Mexicana, em janeiro de 1940; ela também foi exibida em várias oportunidades, durante, aproximadamente, sete anos depois de sua concepção, quando foi vendida ao Instituto Nacional de Belas Artes por 4 mil pesos mexicanos. Hoje, a pintura pode ser visitada na coleção do Museu de Arte Moderna, na Cidade do México.

Figura 62 - *Las dos Fridas*, de Kahlo

Fonte: Kahlo (1939). 1 pintura, óleo sobre tela, 173 x 173 cm.

Na pintura, observamos duas figuras aparentemente idênticas – duas “Fridas”, sentadas e de mãos dadas –, geradas pela duplicidade natural da *mão* de Frida, que reforça o sentido de dupla personalidade. Como plano de fundo, assim como mencionamos em *Autorretrato con traje de terciopelo*, vemos uma composição cromática mais escura, de preto, azul marinho e cinza, constituindo o céu e as nuvens, em uma distribuição planar que circunda as figuras humanas e cria o sentido de nebulosidade, um ambiente fechado e pesado. Esse arranjo pode muito bem representar o contexto tempestuoso em que as Fridas se encontram: o divórcio de Diego e a nova busca por si própria, dessa vez, sem ele ao seu lado. Ainda, a composição que toma praticamente todo o fundo da tela, dividindo espaço com uma pequena parte do chão⁸⁷, em tons de rosa claro e branco, também fornece profundidade à pintura, dá destaque às figuras humanas e à sua solidão, e, concomitantemente, complexifica a obra pela presença das texturas que se encontram no céu e no chão.

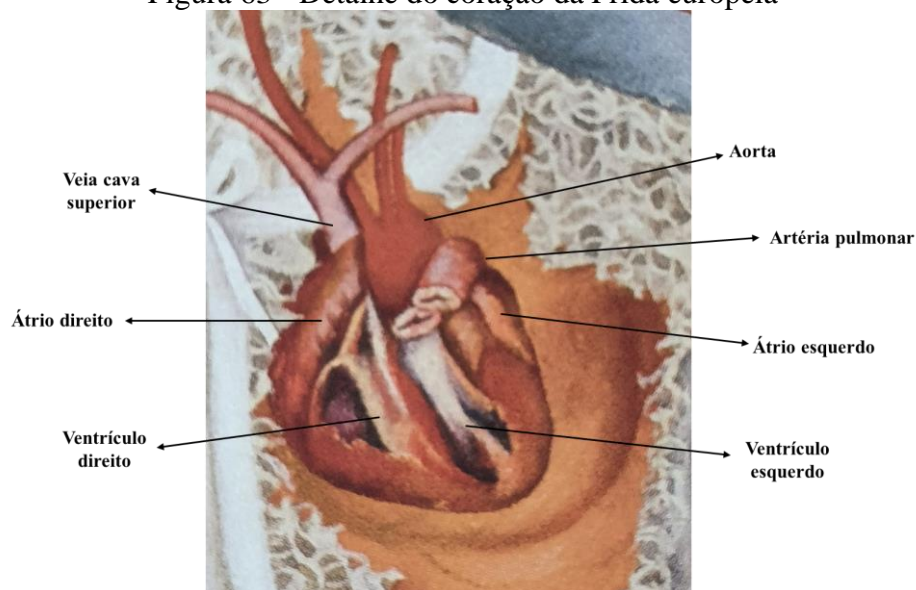
Quando direcionamos o olhar com maior atenção às duas figuras, notamos que as semelhanças não são tão grandes quanto aparentam e o quanto poderiam aparentar, considerando que são duplas. À esquerda do leitor⁸⁸, vemos uma Frida com roupas tradicionais europeias, de estilo vitoriano, ostentando uma tesoura ou uma pinça cirúrgica presa à veia cava superior, ligada ao seu coração e ao coração da outra Frida – o instrumento tenta estancar o sangue vermelho escuro, que se esvai, em cascata, pelo vestido de cor branca. E, ao contrário da outra Frida, o seu coração está aberto, ou seja, falta uma das camadas de tecido do órgão.

Para que consigamos perceber a dor dessa Frida, privada de sua identidade pela separação (usa outro vestido e tem o coração descoberto), a pintora abre uma fenda na blusa do vestido, a qual aparenta ser um rasgo, e não um recorte, devido às marcas assimétricas que aparecem no tecido. Nessa abertura, podemos ver um pouco do peito feminino, de cor bege e marcado pelas linhas finas e pelo efeito de luz e sombra. O detalhismo do órgão é, como mencionamos anteriormente, uma marca representativa de Frida, outro indício de sua *mão* – podemos ver claramente os dois átrios e os dois ventrículos, assim como a veia cava superior, a aorta e a artéria pulmonar, que formam os caminhos do sangue no coração (Figura 63).

⁸⁷ Categoria *superior vs. inferior*.

⁸⁸ A distribuição da tela permite o surgimento da categoria *esquerda vs. direita*.

Figura 63 - Detalhe do coração da Frida europeia



Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

Por sua vez, o vestido é formado por saia e blusa de tecidos diferentes⁸⁹ e por tons de branco distintos – enquanto a blusa é *off-white*, aproximando-se do cinza, a saia aparece em um tom mais claro e brilhante, com sombras arroxeadas (categoria cromática em destaque). Na saia, também notamos pequenos bordados de flores nas cores marrom e laranja, além de exíguos pássaros, nas mesmas cores, os quais se misturam às manchas de sangue, que caem da veia cava superior. A blusa, em renda, como podemos perceber pelos detalhes (Figura 63), cobre todo o pescoço, até quase alcançar o rosto, e suas mangas são compostas por um tecido diferente, mais fino e liso, com densas camadas que deixam apenas os antebraços e as mãos à vista. Essas escolhas cromáticas, eidéticas e matéricas mostram a tentativa de registrar uma Frida mais circunspecta, inocente e pudica, mas machucada.

Ao destacar somente os antebraços, ainda conseguimos observar que o seu formato e o seu tamanho assemelham-se muito aos padrões de Frida – dedos alongados e afilados, perfeitamente unidos. E, ainda que, de forma geral, o vestido se afaste dos padrões mexicanos, os tradicionais babados da vestimenta *tehuana* aparecem na extremidade inferior da saia e, de forma estilizada, nas camadas que recobrem as mangas da blusa, proporcionando elegância e seriedade à mulher.

Desse modo, com essas peculiaridades estéticas, que também comprovam o talento de Frida, observamos que ela não consegue mais se afastar de forma total de sua identidade, mesmo que as condições adversas – de crise física e psicológica – perturbem essa fase de sua

⁸⁹ Notamos a diferença de tecidos devido à qualidade da técnica de Frida Kahlo. Dessa forma, a categoria matérica se mostra pelo cromatismo e pelas técnicas empregadas na pintura.

vida. Em *Autorretrato con traje de terciopelo*, por exemplo, ao contrário do que percebemos em *Las dos Fridas*, a referência do vestido era totalmente europeia, sem nenhum traço de seu país e de sua identidade. Lá, ela estava em disjunção com o amor e com o autoconhecimento; aqui, por outro lado, mesmo que novamente esteja em disjunção com o amor, os traços de sua identidade, já descoberta e amadurecida, permanecem, mesmo que fraturados. Por isso, podemos sustentar a ideia de que não se trata mais de uma busca por Frida, mas de um reencontro com ela.

Ademais, ao lançarmos o nosso olhar à Frida que se encontra à direita do leitor, teremos uma maior noção de que a artista já sabia quem era, ou seja, já possuía a consciência de sua identidade. Concomitantemente, percebemos que a sua presença representa, novamente, uma camada temporal-emocional, que remete à época em que ela estava em conjunção com o amor e com a identidade, quando estava feliz na companhia de Diego. Nessa perspectiva, a representação de seu coração mostra-se totalmente fechada e saudável, a veia cava superior de seu corpo, que está ligada à outra Frida, enrola-se pelo braço esquerdo e liga-se ao amuleto com moldura marrom, que paira entre os dedos polegar e indicador da mão esquerda (Figura 64). Nele, está uma foto de Diego ainda criança (ele é o foco de seu pensamento e, sobretudo, de seu coração).

Figura 64 - Detalhe do amuleto



Fonte: Recorte feito pela autora (2022).

Segundo Kettenmann (2015), o amuleto foi encontrado entre os pertences pessoais de Frida Kahlo e hoje está exposto no Museu Casa Azul. Na visão de Herrera (2011, p. 338),

da moldura carmesim da miniatura oval brota uma comprida veia que também lembra o cordão umbilical emergindo de uma placenta. Assim, o retrato em formato de óvulo de Diego parece representar tanto um filho perdido quanto um amante perdido. Para Frida, Diego era ambos.

O vestido desta Frida remete ao modelo tradicional *tehuano*, com saia na cor verde e com babados brancos, assim como em *Mi vestido cuelga ahí* e *Recuerdo* ou *El corazón*, e blusa azul vibrante com espessas linhas horizontais e verticais⁹⁰ na cor amarela, que atravessam o corpo, emolduram a gola e dão vida à peça. Nesta blusa, não há rasgos e o coração aparece intacto sobre ela. Temos, dessa forma, um vestido de modelo bem mais simples que o europeu que paira ao lado; ainda assim trata-se de uma figura aparentemente mais feliz. A expressão de felicidade não chega a se mostrar nas feições do rosto – aliás, em nenhum autorretrato Frida aparece sorrindo. Sua expressão é sempre séria e contemplativa. A felicidade é percebida pelo contraste com a outra Frida, que está privada dela e, por isso, é o coração que assume a função de mostrar suas emoções.

Para mais, as feições dos rostos das Fridas são muito semelhantes, ambas têm o rosto projetado de forma lateralizada, como ocorre em outras pinturas; mas, novamente, os pequenos indícios carregam os sentidos. Na Frida europeia, vemos um rosto com cor levemente mais clara, olhos voltados ao leitor, lábios finos em tom vermelho sangue, num formato não tão delicado como vimos em *Autorretrato con traje de terciopelo*; as características sobrelhas unidas e imitando o voo de um pássaro também estão presentes, porém com uma quantidade menor de pelos, o que também acontece com o buço, que, apesar de marcado (percebemos sua sombra), não está tão aparente.

De forma oposta encontra-se a Frida *tehuana*, a qual tem a pele um tom mais escuro⁹¹, os lábios mais desenhados, em forma de coração e num tom vermelho rosado; os pelos da sobrelha e do buço aparecem de forma mais abundante, uma caracterização mais próxima da Frida dessa época. É interessante observar, além disso, que as duas Fridas têm o mesmo penteado de trança que envolve o alto da cabeça; apesar disso, a divisão dos fios de cabelos das duas é diferente: enquanto o cabelo da Frida *tehuana* apresenta uma divisão no centro da cabeça, na Frida europeia, os fios não deixam margens para isso. Nenhuma das duas usa as tradicionais joias pré-hispânicas. Por último, observamos que elas estão sentadas em um banco na cor verde folha, sem encosto e com assento de palha, algo perceptível pela cor mais clara, um verde-

⁹⁰ Categoria eidética *vertical* vs. *horizontal*.

⁹¹ A diferença entre as cores de pele pode representar também a sua dupla descendência – pai alemão e mãe mexicana.

amarelado, e pelo formato arredondado dos fios entramados (categoria matéria). A ausência do encosto obriga que as duas assumam posições ainda mais firmes nesse momento de separação amorosa.

Conforme mencionamos anteriormente, vemos uma duplicação de Frida, algo comum nas suas pinturas. Em *Las dos Fridas*, todavia, essa escolha estética refere-se ao seu sentimento no momento de solidão: o apoio, representado pelo firme e formal aperto de mãos, vem dela mesma – é com ela, e não mais com Diego, que precisa contar. É ela quem se sustentará financeiramente, é ela quem será a conselheira e amiga. São as duas Fridas, as duas personalidades que, unidas por uma fina, porém forte, veia, precisam curar as feridas – mais uma vez – e seguir em frente. De acordo com Herrera (2011), durante todo o tempo do divórcio, quase todas as obras de Frida demonstraram essa ideia de companheirismo com diferentes sujeitos: “esqueletos, um Judas, a sobrinha e o sobrinho, a sua metade alternativa e seus animais de estimação. Destes, os mais intrigantes são seus macacos, que muitas vezes a abraçam como amigos íntimos” (HERRERA, 2011, p. 342).

Em quatro páginas do seu diário, Frida, passados alguns anos desse episódio, escreve sobre a origem da pintura *Las dos Fridas*, que além de significar a si e a seu *alter ego* – a primeira, a *tehuana*, trata-se dela mesma, aquela que é amada por Diego, enquanto a outra, a europeia, é desprezada por ele –, também remete a uma recordação da infância, quando tinha seis anos e viveu uma amizade imaginária. Com isso, percebemos que a própria artista, por meio de outra linguagem, a verbal (Figura 65), revela-nos essa camada temporal-emocional que se encontra subjetivamente na pintura:

ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS

= Recuerdo =

Debo haber tenido seis años
cuando viví intensamente
la amistad imaginaria
con una niña... de misma edad
más o menos.

En la vidriera del que
entónces era mi cuarto,
y que daba a la calle
de Allende, sobre uno de
los primeros cristales de la venta-
na. echaba “baho”

Y con un dedo dibujaba
una “puerta”

Por esa “puerta” salía en la
imaginación, con una gran
alegría y urgencia. atrave-
zaba toda el llano que se
miraba hasta llegar.

(KAHLO, 2014, p. 245).

Figura 65 - Origem de *Las dos Fridas* no diário

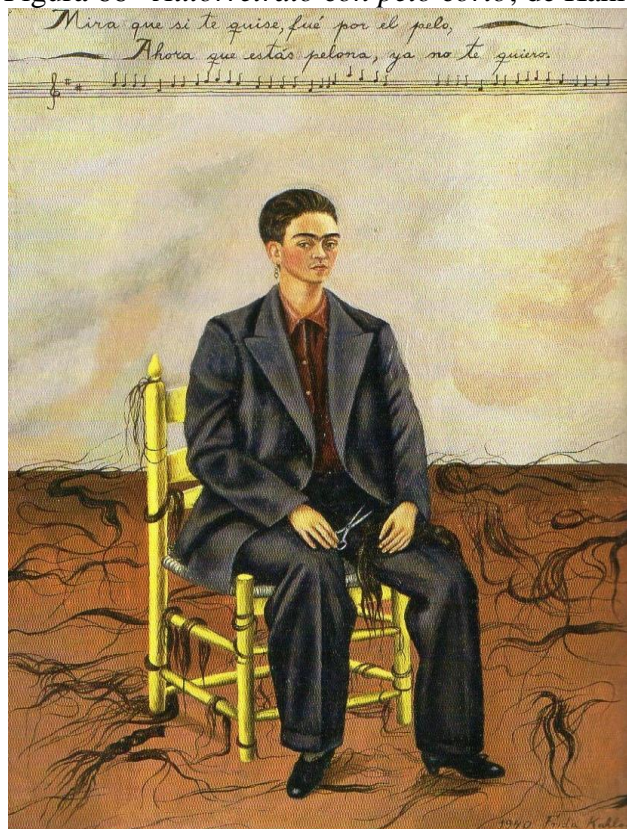
ORIGEN DE LAS DOS FRIDAS.
 = Recuerdos

Debo haber tenido seis años.
 Cuando viví intensamente
 la amistad imaginaria
 con una niña... de mi misma edad
 más o menos.
 En la vidriera del espejo
 entonces era mi cuarto,
 y que daba a la calle
 de Alameda, sobre uno de
 los cristales de la ventana.
 Me echaba "baho".
 Y con el dedo dibujaba
 una "puerta"... 
 Por esa "puerta" salía toda
 imaginación, con una gran
 alegría y vergüenza, atrave-
 zaba todo el llanto que he
 miraba hasta llegar

Fonte: Kahlo (2014).

Além de pintar a si mesma e a outros companheiros, num duplo que sempre significava, Frida, num ato de rebeldia e de vingança contra Diego, cortou os longos cabelos que ele tanto gostava, uma ação que também foi realizada no ano de 1934, quando ele a traiu com Cristina. Como resultado, em 1940, após um mês da oficialização do divórcio, ela pinta o impactante quadro *Autorretrato con pelo corto* (Figura 66), em óleo sobre tela, de 40 x 28 cm. Também para desagradar a Diego, nessa pintura, deixa de usar o vestido *tehuano* e veste um terno com corte masculino. Na tela, as tesouras em punho parecem ameaçar com outras ações, como o corte dos vínculos existentes entre Frida e Diego, enquanto a combinação sincrética entre imagem, música e partitura é o canal para uma mensagem ao muralista: “Mira que si te quise, fué por el pelo; Ahora que estás pelona, ya no te quiero”.

Figura 66 - *Autorretrato con pelo corto*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1940). 1 pintura, óleo sobre tela, 40 x 28 cm.

Nessa obra, que foge de todos os padrões da artista devido à masculinidade nela impressa, chama a atenção também a paleta de cores: vemos tons terrosos expandidos em gradação no fundo, o qual se divide entre céu e solo⁹². Constatamos, além disso, que a figura em destaque se encontra sentada em uma cadeira de palha na cor amarela. Nesse contexto, é válido mencionar que, em seu diário, Kahlo (2014) escreve sobre as cores que emprega em suas pinturas. A respeito do marrom, do amarelo e do preto, as cores predominantes na referida tela, significam, respectivamente, segundo a artista: o marrom, a cor do *mole*⁹³, da folha que se vai, a Terra; o amarelo seria a loucura, a doença, o medo. Parte do sol e da alegria; por sua vez, o preto não é nada, nada *mesmo*. Especificamente nessa página do diário (Figura 67), ela descreve, ainda, acerca de outras cores, bem como das definições surgidas de seu universo onírico e das associações que tece com o universo cultural mexicano. Para ilustrar as diferentes pigmentações, Frida escreve com a tonalidade correspondente ou pequenos desenhos que funcionam como legenda:

⁹² Categoria topológica *superior vs. inferior* e *total vs. parcial*.

⁹³ Provavelmente, refere-se a um dos pratos culinários mexicanos favoritos da artista, feito com carne de gado ou de frango e chocolate.

Probaré los lapices tajados
 al punto infinito que mira siem-
 pre adelante:
 El verde - luz tibia y buena
 Solferino - azteca. TLAPALI vieja
 sangre de tuna, el más
 vivo y antiguo
 color de mole, de hoja que se vá
 tierra
 locura enfermedad miedo
 parte del sol y de la alegría
 electricidad y pureza amor.
 nada es negro - realmente nada.
 hojas tristeza, ciencia, Alema-
 nia entera es de este color
 más locura y misterio
 todos los fantasmas usan
 trajes de este color, o cuando
 menos ropa interior.
 color de anuncios malos.
 y de buenos negocios.
 distancia. También
 la ternura puede ser
 de este azul.
 sangre? Pues, quien sabe!
 (KAHLO, 2014, p. 211).

Figura 67 - As cores no diário de Frida



Fonte: Kahlo (2014).

Um ano após o divórcio, apesar do ressentimento, da dúvida, do recomeço forçado e da demonstração de resiliência, Frida e Diego voltam a casar-se. Não sem antes passarem por todo o tipo de dificuldades, como a injusta acusação pelo assassinato de Trotsky e, em diferentes momentos, o exílio de Diego nos Estados Unidos e o agravamento da doença de Frida. Quem auxiliou na nova união foi o médico e amigo Dr. Eloesser, que também ajudou a pintora a melhorar da situação de enfermidade em que se encontrava. Em carta endereçada a Frida, ele escreve:

Diego te ama muito [escreveu o dr. Eloesser], e você o ama. Também é verdade, e você sabe melhor do que eu, que além de você ele tem duas grandes paixões - 1) a pintura 2) as mulheres em geral. Ele nunca foi, nem nunca será monogâmico, algo que é imbecil e patológico.

Reflita, Frida, com base nisso. O que você quer fazer?

Se você acha que pode aceitar os fatos como eles são, que pode viver com ele sob tais condições, e que a fim de viver de maneira mais ou menos pacífica você conseguiria enterrar seu ciúme natural e dedicar-se entusiasticamente ao trabalho, pintando, trabalhando como professora, o que quer que seja [...] se absorver de coisas até ir para a cama toda a noite exausta pelo trabalho [então se case com ele].

Uma coisa ou outra. Reflita, querida Frida, e decida (HERRERA, 2011, p. 361-362).

E Frida, de fato, pensou nisso. Em setembro de 1940, ela foi ao encontro de Diego e do Dr. Eloesser, em São Francisco, onde recebeu diferentes tratamentos e sua saúde melhorou. Conforme Herrera (2011), no dia 8 de dezembro de 1940, na Prefeitura de São Francisco, quando Diego estava cumprindo 54 anos de vida, eles se casaram pela segunda vez. Como testemunhas, estavam apenas Arthur Niendorff, assistente de Diego, e sua esposa Alice. Dessa vez, a roupa usada por Frida foi um vestido espanhol, composto por uma saia verde e branca e um xale marrom⁹⁴ (Figura 68).

⁹⁴ O único registro que encontramos deste momento é uma foto em preto e branco. Porém, seus biógrafos descrevem o vestido de Frida com estas cores.

Figura 68 - Fotografia do segundo casamento de Frida e Diego



Fonte: Artista desconhecido (1940)⁹⁵.

Duas semanas depois, Frida voltou ao México para passar o Natal com a família e, em fevereiro, após terminar as encomendas de pinturas nos Estados Unidos e o assassino de Trotsky ser pego, e sem acusar Diego, o muralista também voltou ao México. Lá, mudou-se para a Casa Azul, onde passou a morar em quarto separado de Frida, já que uma das condições que ela impôs para reatarem o matrimônio era de que não tivessem relações sexuais. Por algum tempo, viveram tranquilos no pequeno santuário adornado por ídolos pré-colombianos, plantas e os animais que tanto amavam. Porém, a sua saúde debilitada, a morte do pai e os conflitos políticos, sobretudo a guerra na Europa, intensificaram a aflição de Frida – “Ela compartilhava com Diego a angústia pelos povos, lugares e valores éticos que estavam sendo ameaçados ou destruídos” (HERRERA, 2011, p. 376).

Nessa época, a carreira de Frida ganhou força, com muitas encomendas e clientes, além de um cargo como professora de arte e convites para escrever em jornais. A qualidade técnica e o tamanho das obras aumentaram, bem como o detalhismo em cada produção. Passou, também, a receber maior reconhecimento em seu país, ao mesmo tempo em que os muralistas já não ocupavam tanto espaço no cenário artístico. O próprio governo chegou a fazer uma encomenda a ela, uma série de retratos das “Cinco mulheres mexicanas que mais se distinguiram na história do *pueblo*” (HERRERA, 2011, p. 389).

⁹⁵ Diego assinando os papéis de seu segundo casamento com Frida. 8 de dezembro de 1940, San Francisco, Califórnia. Artista desconhecido.

Durante este tempo, porém, Frida passou por várias cirurgias que a debilitaram ainda mais e de forma lenta. No início da década de 1950, ficou gravemente doente e passou um ano hospitalizada, na Cidade do México. Tinha febres contínuas, além de dores na cabeça e na perna direita, na qual já faltava circulação, mostrando sinais de gangrena. Diego nunca a abandonou no seu período de enfermidade, inclusive, ocupava um quarto contíguo ao dela no hospital, para que não ficasse sozinha. Após voltar para casa, Frida recebeu constantes visitas de seus muitos amigos e admiradores – por vezes, essas visitas aconteciam em seu quarto, já que nem sempre conseguia se deslocar até a sala de jantar, como gostava. Mais do que nunca, as amizades foram importantes para ela, visto que não queria a solidão como companhia.

A pintura, mesmo durante a enfermidade, sempre a acompanhou, pois constituía a sua máxima expressão e, de forma concomitante, a conexão com ela própria e com o mundo; mas, apesar disso, a precisão característica de seu traço não se fazia mais presente. Os retratos humanos, inclusive os seus autorretratos, passaram a dar mais espaço às naturezas-mortas, sobretudo às frutas de seu jardim ou do mercado próximo, como relembra Herrera (2011). Esse é o caso de um dos últimos quadros que pintou, *Viva la vida, Sandías*⁹⁶ (Figura 69), em óleo sobre masonite, de 59,5 x 50,8 cm, que está no Museu Casa Azul. Dois dias antes de falecer, ela escreveu a frase que nomeia a pintura e datou “Coyoacán, 1954, México”.

Figura 69 - *Viva la vida, Sandías*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1954). 1 pintura, óleo sobre masonite, 59,5 x 50,8 cm.

⁹⁶ O cantor e compositor Chris Martin, vocalista do Coldplay, em uma de suas visitas ao México com o grupo ao realizar a sua turnê *X&Y Tour*, conheceu a Casa Azul, em Coyoacán, e inspirou-se neste quadro para nomear o quarto álbum da banda e uma das suas músicas mais famosas, *Viva la Vida*.

Em 1952, Lola Álvarez Bravo, amiga de Frida, organizou uma exposição das pinturas de Frida em sua galeria, a *Galería Arte Contemporaneo* – a primeira individual no México. Como os amigos já previam, sua morte estava próxima e ela deveria ser homenageada enquanto estava viva. Apesar das boas intenções, a pintora havia feito um transplante ósseo, estava impossibilitada de caminhar e a enfermidade agravou a sua saúde nos poucos dias que antecederam a abertura da exposição. A fim de que ela não perdesse esse momento único e estivesse com todas as pessoas que vangloriavam a sua arte, sua amiga prometeu-lhe que levaria sua cama, para que pudesse ficar confortável e que não agravasse ainda mais sua saúde. E assim aconteceu: a grande cama de quatro colunas de Frida foi levada para a exposição e ela chegou após, em uma ambulância, sendo transportada de cama até o local. Segundo Herrera (2011), foi uma noite de muita alegria e de álcool, um evento que preencheu os jornais do país por muito tempo.

Contudo, como todos sabiam, o fim estava próximo. Em agosto de 1953, a perna direita de Frida precisou ser amputada. Ela estava tentando parecer forte, mas já não conseguia fingir e enganar como antes. Com a perda da perna, sua autoestima também foi extirpada e, por isso, passou a evitar a todos, muito diferente de antes. O discurso em seu diário passou a ser de dor, de solidão e de suicídio (HERRERA, 2011). Até que, um ano após sua única exposição no México enquanto estava viva e alguns dias depois de participar de uma manifestação comunista, faleceu em sua casa, em 13 de julho de 1954. Segundo Herrera (2011), apesar de a certidão de óbito apontar a causa da morte como embolia pulmonar, muitos dizem que foi suicídio, devido às pistas que a artista deixou, tais como conversar sobre os atos fúnebres e o conteúdo das últimas páginas de seu diário, nas quais desenhou um anjo – provavelmente o anjo da morte – e escreveu: “Espero alegre la salida – y espero no volver jamás” (KAHLO, 2014, p. 285).

Frida Kahlo teve uma vida intensa. Sorriu, chorou, lamentou-se, sofreu, amou, lutou. Lutou como ninguém por si própria e por seu povo ao plasmar nas telas as cores de sua cultura. Também amou como ninguém. Amou a todos que a rodearam. Amou a arte porque essa foi sua salvação. Sua narrativa visual deixou em todos a perspectiva de que há diferentes formas de contar histórias, sejam ficcionais, sejam verdadeiras, como a narrativa de si que construiu ao longo de toda a sua curta existência. Sua marca, sua etiqueta, por meio de pequenos indícios que se tornaram sua *mão* e que, até hoje, passados mais de 68 anos de sua morte, são admirados tanto pela beleza quanto pela verdade e pela sensibilidade. Uma verdadeira conexão entre vida e arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao final de um estudo deveria ser uma alegria e até mesmo um alívio, já que são muitos anos de leituras, de exploração de materiais, de conversas, de escritas e de reescritas (muitas, aliás), de publicações, de entrega pessoal e de tempo. Porém, ao terminar este estudo, que durou aproximadamente dois anos para ser concretizado⁹⁷, ao invés de me sentir tranquila e segura de que consegui, enfim, (re)contar a história de Frida Kahlo por meio da análise de suas pinturas, tenho a incômoda sensação de que ainda há muito mais a ser percebido, analisado e dito, tamanha a riqueza das construções da artista e da profundidade analítica que elas suscitam. Apesar disso, sinto-me feliz com o que já construí e estou segura de que este estudo merece ganhar outros capítulos, em outras situações e após um novo debruçar sobre toda a extensa produção kahliana.

Pessoalmente, a tarefa de analisar e de escrever não foi tranquila. Apesar de ter sido beneficiada por uma bolsa de estudos pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) que, sem dúvidas, foi decisiva para a criação do trabalho, precisei seguir trabalhando na Educação Básica, como professora de Redação nas séries finais do Ensino Médio, e na Graduação, como professora de Língua Espanhola e de Produção de Textos. Logo, encontrei um pouco mais de dificuldades na atuação como pesquisadora, já que não possuía muito tempo livre, por conseguinte, os fins de semana e os feriados foram os melhores amigos para essa prática.

Nesse meio tempo, ainda, todos fomos envolvidos de uma forma triste e inesperada em um contexto pandêmico, que me obrigou a tomar outros caminhos de pesquisa e de atuação didática, num refazer pedagógico que dura até hoje, mesmo após a suposta normalidade ter sido restaurada. Isso porque é impossível sair incólume e sem cicatrizes (visíveis ou não) após um grande conflito, e hoje, nós, profissionais da educação, assim como os de outras muitas áreas, precisamos lidar com essas marcas e as consequências por elas impingidas aos estudantes, aos seus familiares e a nós mesmos. Devo dizer que, em alguns momentos, inclusive, a certeza de que este estudo terminaria também chegou a ser abalada.

⁹⁷ É preciso recordar que durante os primeiros dois anos do período de doutoramento, outra pesquisa estava sendo realizada por mim, na linha de pesquisa Leitura e formação do leitor, e eu intencionava realizar uma pesquisa-ação da qual participariam estudantes do curso de Letras da Universidade de Passo Fundo, em práticas leitoras das obras de Frida Kahlo. Nesse caso, desde o início do curso, eu já pretendia trabalhar com a artista, que me inspira há bastante tempo, como comentei na introdução da tese. A pesquisa anterior já havia sido aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa, mas o isolamento forçado em decorrência da pandemia de coronavírus, algumas mudanças de pensamento de minha parte e um problema de saúde que me acometeu fizeram com que os planos iniciais fossem mudados e que um novo estudo, em outra linha de investigação, fosse delineado.

Obviamente, com essa situação, também emergiram situações positivas. A tecnologia diminuiu as distâncias e aproximou as pessoas de uma forma não imaginada, ao mesmo passo que possibilitou a reinvenção e o surgimento de perspectivas que antes pareciam impossíveis. Uma delas, por exemplo, refere-se à recente oportunidade que, para mim, tem sido de um valor inestimável. No segundo semestre deste ano, o Museu Frida Kahlo, localizado na Casa Azul, antiga residência de Frida Kahlo e de Diego Rivera e, antes disso, da família de Frida, abriu um processo seletivo para tradutores voluntários e eu, tendo me submetido à seleção, fui uma das escolhidas. Agora, a distância, tenho o maior prazer em dedicar uma parte do meu tempo para a tradução de artigos de interesse do museu e com os quais também aprendo muito, já que envolvem o universo construído por Frida e as ações sociais promovidas pela instituição, uma continuação do que ela fez enquanto estava viva – em determinado momento de sua vida, já bastante debilitada, chegou a dar aulas de pintura, primeiro em uma escola e depois em sua residência a um grupo de alunos e de amigos que ficou conhecido como *Los Fridos*.

Se pararmos para pensar, em dimensões diferentes, obviamente, da mesma forma que todos nós, a artista também precisou, forçosamente, ficar isolada em sua residência para recuperar-se de um acidente que sofreu quando ainda era muito jovem. Diante disso, a comunicação com as pessoas também ficou restrita – em seu caso, ao invés de mensagens de texto, de voz e de vídeo ou até mesmo de telechamadas, as cartas e os bilhetes foram os recursos usados. Infelizmente, como vimos antes, quando narramos sua vida, ela conseguiu recobrar apenas em parte a sua saúde. Mas, apesar disso, esses momentos em que estive sozinha, indubitavelmente, permitiram uma conexão única consigo, permitiram que ela percebesse a importância de sua arte e, sobretudo, a sua importância para a arte quando decidiu pintar a sua história para os outros.

A produção de autorretratos pode parecer muito pretensiosa para alguns; porém, nós percebemos que essa construção artística de si deixa-nos conhecer algo muito além de um rosto, de uma composição visual aparentemente narcisista. Ela nos desvela o contexto sócio-histórico-cultural da pintura, ela nos autoriza a conhecer as idiossincrasias de quem se pinta e nos entrega os motivos pelos quais se pinta, a ponto de permitir-nos, por meio de uma análise mais cautelosa, compreender quem é o sujeito descrito, talvez até muito melhor do que ele próprio pretendia ao realizar aquela obra.

No caso de Frida, por intermédio de suas pinturas, conseguimos claramente notar a sua subjetividade, o seu amadurecimento psicológico, as suas dores emocionais e físicas, as suas alegrias, os seus amores, as suas crenças e as suas convicções em uma história real que ela própria nos contou ao assumir-se como narradora e ao utilizar a ferramenta que melhor conhecia

e pela qual melhor se expressava, a pintura. Certa vez, a artista afirmou que não tinha talento com as palavras, o que podemos perceber por suas cartas e pelo seu diário que não era verdade, já que possuía, sim, aptidão para a escrita. Entretanto, mesmo que sua afirmação fosse legítima e que ela não se expressasse com êxito dessa forma, ela nem precisaria, pois conseguiu, com muita habilidade, substituir os recursos de descrição de um texto verbal, como adjetivos e advérbios, pelas cores, formas, traços e texturas de um texto visual para construir uma história única.

Trata-se de escolhas semióticas que funcionam como caracterizações de uma narrativa que tanto marca sua identidade quanto sensibiliza quem lê suas criações, a ponto de suscitar a curiosidade de quem se atreve a pesquisar sobre a sua produção artística. Com isso, emerge uma travessia de múltiplas linguagens que comunica, que ressignifica, que provoca, que incomoda, que questiona, que emociona e que nos faz pensar sobre o nosso próprio mundo, já que a narrativa criada em outro século e em outros países – Frida pintou no México e nos Estados Unidos – também pode configurar a descrição de nosso próprio espaço, de nosso próprio tempo e, mesmo que queiramos negar, muitas vezes, de nossos próprios sentimentos.

Considerando isso, na presente pesquisa, projetamos como objetivo geral (re)construir a narrativa biográfica de Frida Kahlo por meio dos enunciados não verbais (pinturas) associados à vida público-privada da artista mexicana, o que acreditamos ter realizado, mesmo que um recorte temporal tenha sido necessário, a fim de não estender o estudo em demasia. Dessa maneira, a análise ficou concentrada num *corpus* de cinco pinturas relacionadas a momentos decisivos⁹⁸ de sua vida. Ainda nesta parte, apresentamos outras obras, as quais compõem digressões e/ou dialogam de diferentes maneiras com as principais pinturas, complementando os sentidos estabelecidos. Recordamos que, através dos objetivos específicos, a pesquisa pretendeu: a) abordar a noção de pintura como um texto que, apesar de não se tratar de uma construção verbal, comunica social e historicamente; b) apresentar as categorias presentes no plano de expressão, que se mostram passíveis de análise em um texto visual; c) analisar a linguagem semiótica das obras pictóricas de Frida Kahlo; d) propor categorias de análise com base na construção subjetiva e sócio-histórica de Frida Kahlo.

Para tanto, separamos o texto em diferentes capítulos, com o objetivo de melhor organizar as ideias e de facilitar a compreensão de nosso leitor. Nos dois primeiros capítulos, realizamos a abordagem teórica quanto à exposição de uma pintura como texto simbólico e sobre as especificidades de uma análise visual. No capítulo 3, apresentamos a metodologia do

⁹⁸ Conforme concepção de Moretti (2014).

trabalho e esclarecemos as categorias que nortearam a pesquisa e que se relacionam, sobretudo, ao plano de expressão das pinturas, ou seja, estão diretamente ligadas com a análise realizada no capítulo 4 e se configuram como os temas dispostos em cada pintura.

Então, a partir da análise das obras, emergiram as seguintes oposições manifestadas no plano de conteúdo: /Autodesconhecimento/ e /Autoconhecimento/, /Identidade/ e /Não identidade/, /Amor/ e /Desamor/, Diferenças culturais e sociais entre /México/ e /Estados Unidos/, /Presente/ e /Passado/, /Realidade/ e /Devaneio/, /Consciência/ e /Inconsciência/, /Presente/ e /Futuro/, /Sexualidade/ e /Assexualidade/, /Vida/ e /Morte/. Essas categorias conectam-se diretamente com os índices de subjetividade visual, isto é, com os aspectos que se configuram como a *mão* da artista, de acordo com o conceito de Bazin (1989), e no qual também reunimos as ideias de símbolo, conforme Goodman (1995), e de indício, em consonância com Ginzburg (1986). Nessa perspectiva, encontramos os seguintes índices: ausência do vestido *tehuano*, ausência de acessórios, presença de cores escuras no fundo da tela, presença de coração humano e de sangue, presença de arranha-céu, presença de insetos e de vermes, presença de vulcão, presença de máscara mesoamericana, presença de elementos duplos, presença de cores com tonalidades fortes, presença de conchas e formas fálicas, presença de figuras nuas. Neste capítulo, por fim, esclarecemos as categorias plásticas correlacionadas às categorias semânticas e aos índices de subjetividade visual – cromática, matérica, topológica e eidética –, assim como as camadas literárias expressas visualmente, um conceito surgido dos estudos de Moretti (2014) e que ampliamos em nossa pesquisa: temporal, espacial, temporal-emocional e espacial-emocional.

Ademais, por meio das páginas deste estudo, buscamos responder à questão norteadora: quais recursos textuais e semióticos usados por Frida Kahlo permitem afirmar que ela construiu narrativas autobiográficas em suas pinturas? Como comentamos anteriormente, Frida realizou escolhas semióticas em harmonia com seus gostos e suas influências mais particulares, os quais variam bastante, porém alguns se mostraram mais contundentes.

Nesse sentido, incontestavelmente, um dos principais influenciadores de sua obra emerge das particularidades culturais e históricas do México. Dessa combinação, então, manifestam-se elementos como as cores ora vibrantes, ora mais sóbrias, mais cromatizadas ou mais cálidas; os tipos de traços, mais firmes e contínuos; as formas específicas e repetitivas; as texturas características e representativas de cada tecido, ou seja, características que marcaram a *mão* de Frida e que provocam o surgimento dos mais distintos significados. Nessa composição simbólica encontra-se o próprio vestido *tehuano*, que era a principal vestimenta de Frida, que

representa a mulher indígena mexicana e que se mostrou o elemento decisivo para a composição do *corpus* e para o processo de coleta de dados da investigação.

As inspirações de Frida também emergiram das leituras e do seu próprio fazer investigativo, visto que a artista costumava estudar principalmente a anatomia humana; assim como também assomaram das suas vivências particulares, das relações com seus familiares, com seus amigos, com seu marido e com seus amantes. Essas experiências foram projetadas nas diferentes telas de forma cronológica, com o desenrolar de sua vida, e/ou em forma de digressão, quando as recordações pulsavam tanto, a ponto de também serem recordadas, enquanto ela contava os fatos que estavam acontecendo naquele momento. Com isso, mostramos que a nossa tese foi confirmada, ou seja, de que as narrativas autobiográficas podem ser construídas por meio de enunciados visuais, como as pinturas, não se limitando aos códigos verbais como meios exclusivos de investigação no campo da Literatura.

Para esclarecer esses aspectos e para confirmar nossa hipótese, de que o trabalho constituía uma oportunidade de diálogo entre a Literatura, por meio da construção de narrativas, e a Semiótica Visual, por intermédio da análise da significação das obras de Frida Kahlo, em diversas partes do texto, traçamos comparações com as informações dispostas por seus biógrafos, com as cartas escritas por ela e por seus amigos, com as páginas de seu diário e com as descrições (legendas) e datas escritas pela própria artista nos quadros, seja na própria tela, seja no seu verso ou até mesmo nos títulos, um sincretismo que consideramos como etiquetas, segundo a concepção de Lejeune (2014). Dessa forma, ao longo do texto, fomos solidificando as suposições levantadas na construção do projeto.

Outrossim, devemos recordar que o texto construído se configura como o resultado da recepção leitora de uma pessoa e representa tão somente uma entre outras possibilidades. E de forma alguma possui a pretensão de apresentar-se como uma verdade única. Em específico no último capítulo, contamos a vida de Frida em consonância com as pistas que ela deixou em suas pinturas e, sob uma forma nossa, com especificidades que talvez nosso leitor estranhe ou que não estejam assentes a suas expectativas. A primeira escolha refere-se ao fato de não dividirmos o capítulo em seções, a fim de mostrarmos o fluxo contínuo da narrativa de si, já que a própria vida humana não sofre interrupções a cada acontecimento, ou em todo momento de tensão. Aliás, a tensão foi um dos motivos pelos quais escolhemos as pinturas, porque cada uma das cinco principais telas expostas representa uma tensão vivida por Frida e, por isso, consideramos que cada tela corresponde a um capítulo de sua narrativa. Logo, percebemos os seguintes conflitos: 1) *Autorretrato con traje de terciopelo* (1926) – convalescença e perda de seu primeiro amor, Alejandro; 2) *Mi vestido cuelga ahí* (1933) – saudade do México e afirmação

de sua identidade; 3) *Recuerdo* ou *El corazón* (1937) – lembranças do passado e traição de Diego e Cristina; 4) *Lo que el agua me ha dado* (1939) – digressão de diferentes momentos de sua vida e recordação de pessoas especiais; 5) *Las dos Fridas* (1939) – confirmação de sua identidade e separação de Diego.

Compreendemos, por fim, que ao se lançar na pintura de uma maneira não tradicional, ao precisar distrair-se das dores físicas que não a deixavam viver em liberdade, Frida solidificou a arte que já pulsava há muito tempo em suas veias. Quanto a isso, lembramos que, antes do acidente, a fotografia já fazia parte de seu mundo pelas lentes e pelos ensinamentos de seu pai, e ela própria já começava a realizar suas investigações. A partir daquele dramático momento, porém, por meio das tintas e dos diferentes materiais que usou como base para a pintura, a exemplo de tela de tecido, de metal e de masonite, ela passou a registrar-se na história da arte mundial e nos corações de seus inúmeros admiradores.

O caminho para a pintura era algo inevitável em sua vida e, ao pintar-se cronologicamente, Frida realizou o registro visual de suas reflexões pessoais sobre o universo que a rodeava, sobre as pessoas que constituíam esse mundo e sobre as emoções que emergiram em cada situação, como se a tela em branco à sua frente fosse mesmo um diário⁹⁹, no qual surgiram ondulações temporais que variaram entre passado, presente e futuro, em meio aos fluxos de consciência e de inconsciência. Apesar disso, entretanto, sempre representaram simbolicamente.

Concebemos, dessa maneira, que ao instituir uma narrativa com início, meio e fim, em que os conflitos se configuraram como os capítulos desta narrativa, Frida registrou seu próprio romance visual, isto é, um drama pessoal narrado em imagens. Por sua vez, esse drama mesclou-se aos dramas de um país, das muitas pessoas que lá viveram e que ainda vivem, das muitas outras espalhadas por diferentes países, que conheceram sua história, que a admiram por seu talento, sua força e sua coragem e que também se identificam com as adversidades enfrentadas pela artista. Afinal, a busca pelo autoconhecimento, a afirmação da identidade, a saúde, o amor e até o desamor e a traição em suas diferentes formas constituem temas universais que permeiam as narrativas de nossas próprias vidas e que, sem dúvidas, possuem potencial para conceber muitas outras histórias.

⁹⁹ O livro de capa vermelho que se tornou seu diário surgiu muito tempo depois de suas primeiras pinturas, já em sua fase mais madura.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Marli Eliza Da Imazo Afonso de. **Etnografia da prática escolar**. 11. ed. Campinas: Papirus, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte & percepção: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2019.
- BANDEIRA, Antônio. **A grande cidade iluminada**. 1953. 1 pintura, óleo sobre tela, 72 x 91 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-grande-cidade-iluminada/WAGvMA2meaHNVg?hl=PT-BR>. Acesso em: 21 out. 2022.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. *In*: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 307-335.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. (VOLÓCHINOV, Valentin). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 15. ed. São Paulo: Hucitec, 2012. (Linguagem e cultura).
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Cor e sentido. *In*: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília (Orgs.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. p. 81-108.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 19-60.
- BAZIN, Germain. **A história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BLOCH, Lucienne. **Frida com guardanapo na cabeça**. 1935. 1 fotografia, 25,4 x 15,24 cm. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/lucienne-bloch-frida-with-doily-on-her-head-new-york>. Acesso em: 13 nov. 2022.
- CORRÊA, Thiago Moreira. Semissimbolismo como estratégia didática na Semiótica Visual. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 133-142, dez. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/157125>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- COSIMO, Piero di. **A morte de Prócris**. 1500. 1 pintura, óleo sobre painel, 65,4 x 184,2 cm. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-a-satyr-mourning-over-a-nymph>. Acesso em: 10 nov. 2021.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.
- EXHIBEN en Casa Azul intimidades de Frida Kahlo. Reportagem: Leticia Sanchéz. Edição: Julieta Prado. Milenio, Ciudad de México, 2012. 1 vídeo (3min 30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZAk6UMMwQkg>. Acesso em: 03 nov. 2022.

FERNÁNDEZ, Iñigo. **Historia de México: un recorrido desde los tiempos prehistóricos hasta la época actual.** Ciudad de México: Monclém Ediciones, 2002.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso.** 15. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

FLORENCIO, Sergio. **Os mexicanos.** São Paulo: Contexto, 2014.

FUENTES, Carlos. Introducción. *In:* KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato.** Hong Kong: Midas Printing, 2014. p. 7-30.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In:* GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 143-179.

GIOTTO di Bondone. **Lamentação pela morte de Cristo.** c. 1303-1305. 1 pintura, afresco, 182 x 182 cm. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-lamentacao-giotto/>. Acesso em: 21 out. 2022.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2019.

GOODMAN, Nelson. **Modos de fazer mundos.** Porto: Asa, 1995.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos.** Lisboa: Gradiva, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural.** São Paulo: Cultrix, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

GRIMBERG, Salomón. **Nunca te olvidaré... De Frida Kahlo para Nickolas Muray: fotografías y cartas inéditas.** Ciudad de México: Editorial RM, 2004.

HENESTROSA, Circe. **Trasciende su legado más moderno.** Museo Frida Kahlo. Ciudad de México, 2012. p. 1-5. [información actualizada por Ximena Jordán, agosto 2022]. Disponível em: <https://www.museofridakahlo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2022/08/Vestidos-de-Frida-Kahlo.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2021.

HENESTROSA, Circe. Un encuentro con Frida: el guardarropa de una mujer. *In:* MIYAKO, Ishiuchi. **Frida by Ishiuchi.** Ciudad de México: Editorial RM, 2013. n.p.

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

ISHIUCHI Miyako. **Nítida Fotografia e Feminismo.** Porto Alegre, 31 ago. 2016. Disponível em: <https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/08/31/ishiuchi-miyako/>. Acesso em: 03 nov. 2022.

JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JULEY, Paul A. **Retrato de Frida Kahlo e Diego Rivera**. 1931. 1 fotografia, impressão fotográfica, 24 x 19 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/2AWhXi4jN0TeJw?hl=pt-BR>. Acesso em: 27 out. 2022.

KAHLO, Frida. **Autorretrato con traje de terciopelo**. 1926. 1 pintura, óleo sobre tela, 78 x 61 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/self-portrait-wearing-a-velvet-dress/9QHUrLhK3UEXqw?hl=pt-br>. Acesso em: 13 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Accidente**. 1926. 1 desenho, lápis sobre papel, 20 x 23 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/-gURFngvDrTJIw?hl=pt-BR>. Acesso em: 13 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Frieda y Diego Rivera**. 1931. 1 pintura, óleo sobre tela, 100 x 78 cm. Disponível em: https://cdn.culturagenial.com/imagenes/frida-e-diego-rivera-cke.jpg?auto_optimize=low. Acesso em: 27 out. 2022.

KAHLO, Frida. **Retrato del Dr. Leo Eloesser**. 1931. 1 pintura, óleo sobre masonite, 84 x 60 cm. Disponível em: <https://fridakahlo.site/pt/retrato-do-dr-leo-eloesser-1931-frida-kahlo/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Autorretrato con pie vendado**. 1931. 1 pintura, grafite e lápis de cor, 30 x 21 cm. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/frida-kahlo/autorretrato-sentada-con-pie-vendado-9OsWAVol12qVUfn59dI4dQ2>. Acesso em: 18 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Hospital Henry Ford**. 1932. 1 pintura, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm. Disponível em: https://arthive.com/es/fridakahlo/works/202573~Henry_Ford_Hospital. Acesso em: 13 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Autorretrato de pie en la frontera entre México y los Estados Unidos**. 1932. 1 pintura, óleo sobre metal, 31 x 35 cm. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2020/04/13/la-belleza-del-dia-autorretrato-en-la-frontera-entre-mexico-y-estados-unidos-de-frida-khalo/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Frida y el aborto**. 1932. 1 litografia, 22,5 x 14,5 cm. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/320725227/figure/fig3/AS:555343021342724@1509415502511/Figura-7-Frida-y-el-aborto-1932.png>. Acesso em: 18 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Mi vestido cuelga ahí**. 1933. 1 pintura, óleo e colagem sobre masonite, 46 x 50 cm. Disponível em: <https://exit-express.com/el-vestido-de-frida/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Unos cuantos piquetitos**. 1935. 1 pintura, óleo sobre metal, 38 x 48,5 cm. Disponível em: <https://www.casademexico.es/frida-kahlo-alas-para-volar-unos-cuantos-piquetitos/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Mis abuelos, mis padres y yo**. 1936. 1 pintura, óleo e têmpera sobre metal, 30,7 x 34,5 cm. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/>-

JUKEHThALB8/Tr8v6dB9HKI/AAAAAAAAAI80/0UbZZMqRh5Q/s1600/misabuelosmispad resyiorhh7.jpg. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Recuerdo ou El corazón**. 1937. 1 pintura, óleo sobre metal, 40 x 28,3 cm. Disponível em: https://arthive.com/es/fridakahlo/works/592081~Recuerdo_corazn. Acesso em: 13 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Mi nana y yo**. 1937. 1 pintura, óleo sobre metal, 30,5 x 37 cm. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-zZ1uco4Z4FE/Tr8v-49IfeI/AAAAAAAAI9M/hpEFGZUuV20/s1600/mynurseandi1937az1.jpg>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Autorretrato dedicado a Leon Trotsky**. 1937. 1 pintura, óleo sobre masonite, 87 x 70 cm. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-UPlg5eHNTOS/TsjQFo29swI/AAAAAAAAAJGQ/yW9nCpySS90/s1600/p0202.jpg>. Acesso em: 18 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **El suicidio de Dorothy Hale**. 1938. 1 pintura, óleo sobre masonite, 60,4 x 48,6 cm. Disponível em: <http://2.bp.blogspot.com/-kZ3WP53WXuQ/Tr8wArZBlxI/AAAAAAAAAI9Y/t-plK39jThE/s640/elsuicidiodedorothyhalefw5.jpg>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Piden aeroplanos y les dan alas de petate**. 1938. 1 pintura, óleo sobre tela, [dimensões desconhecidas]. Disponível em: http://1.bp.blogspot.com/-6Pxsxe4x8Ko/Tsjwz4DB9-I/AAAAAAAAAJHI/yevqTj_z-zg/s320/p0262.jpg. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Recuerdo de la herida abierta**. 1938. 1 pintura, [dimensões desconhecidas]. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-3Y6kILF9qbE/TsjwvzKQrUI/AAAAAAAAAJGs/eJKzkdJ1HYU/s320/p0242.jpg>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **La tierra misma ou Dos desnudos en el bosque**. 1939. 1 pintura, óleo sobre metal, 25 x 30,5 cm. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bbc28cbhxav/?utm_source=ig_embed&ig_rid=c58778c3-5e5c-4687-bd98-7898ebe38e8e. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Lo que el agua me ha dado**. 1939. 1 pintura, óleo sobre tela, 91 x 70,5 cm. Disponível em: <https://www.kahlo.org/es/lo-que-el-agua-me-dio/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Las dos Fridas**. 1939. 1 pintura, óleo sobre tela, 173 x 173 cm. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/as-duas-fridas-1939/_wJCem8xJOWKLw?hl=pt-BR. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Autorretrato con collar de espinas dedicado al Dr. Leo Eloesser**. 1940. 1 pintura, óleo sobre masonite, 59,5 x 40 cm. Disponível em: <https://fridakahlo.site/pt/auto-retrato-dedicado-ao-dr-eloesser-1940-frida-kahlo/>. Acesso em: 27 out. 2022.

KAHLO, Frida. **La mesa herida**. 1940. 1 pintura, óleo sobre tela, 120 x 245 cm. Disponível em: <https://rialta.org/la-mesa-herida-de-frida-kahlo-encontrada-y-perdida/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Autorretrato con pelo corto**. 1940. 1 pintura, óleo sobre tela, 40 x 28 cm. Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/-xYucIKgn_cc/TskSVzorpUI/AAAAAAAAAJHc/sEH9mjKLrZg/s1600/p0330.jpg. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Autorretrato dedicado a Marte R. Gómez**. 1946. 1 desenho, lápis sobre papel, 38,5 x 32,5 cm. Disponível em: <https://fridakahlo.site/pt/auto-retrato-dedicado-a-marte-r-gomez-desenhada-afetuosamente-1946-frida-kahlo/>. Acesso em: 27 out. 2022.

KAHLO, Frida. **Mi familia**. 1949-1950. 1 pintura, óleo sobre masonite, 41 x 59 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/family-portrait-unfinished/pwHWYVOnhtEenQ?hl=pt-br>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Retrato de mi padre Wilhelm Kahlo**. 1951. 1 pintura, óleo sobre masonite, 60,5 x 46,5 cm. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-zonay5B64xc/Tr8wDSLiusI/AAAAAAAAAI9s/6h5tEvESdnw/s1600/retratodedonguillermokapt1.jpg>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **Viva la vida, sandías**. 1954. 1 pintura, óleo sobre masonite, 59,5 x 50,8 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/frida-kahlo/viva-la-vida-watermelons>. Acesso em: 14 nov. 2022.

KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato**. Hong Kong: Midas Printing, 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Composição IV**. 1911. 1 pintura, óleo sobre tela, 159,5 x 250,5 cm. Disponível em: <https://virusdaarte.net/kandinsky-composicao-iv/>. Acesso em: 21 out. 2022.

KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo - 1907-1954: dor e paixão**. Slovakia: Taschen, 2015.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Coord.). **A pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, 2005. v. 7.

LOMNITZ, Claudio. Cronótopos de uma nação distópica: o nascimento da “dependência” no México porfiriano tardio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 91-125, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/4bxySNrvh5mwRtHffSNcFQy/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 06 jan. 2021.

MALEVICH, Kazimir. **Suprematismo: quadrado, cruz, círculo**. 1919-1920. 1 pintura, pintura guache, [dimensões desconhecidas]. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Kazimir-Severinovich-Malevich.html>. Acesso em: 03 nov. 2022.

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

MÉXICO. Secretaría de Educación Pública. Conoce el mural de Diego Rivera: “En el arsenal”. **Gobierno de México**. Cidade de México, 12 oct. 2018. Disponível em: <https://www.gob.mx/sep/articulos/conoce-el-mural-de-diego-rivera-en-el-arsenal?idiom=es>. Acesso em: 13 nov. 2022.

MIRÓ, Joan. **O ouro do firmamento**. 1967. 1 pintura, acrílico sobre tela, 205 x 173 cm. Disponível em: <https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/5423/p-el-oro-del-azur-p>. Acesso em: 10 nov. 2021.

MIYAKO, Ishiuchi. **Frida by Ishiuchi**. Ciudad de México: Editorial RM, 2013.

MORETTI, Franco. O século sério. *In*: MORETTI, Franco. **O burguês: entre a história e a literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2014. p. 73-105.

MUNCH, Edvard. **Vampira**. 1893-1894. 1 pintura, óleo sobre tela, 91 x 109 cm. Disponível em: <https://arteartistas.com.br/biografia-de-edvard-munch-e-suas-principais-obras/>. Acesso em: 21 out. 2022.

MURAY, Nickolas. **Frida em Nova Iorque**. 1946. 1 fotografia, impressão de pigmento de carbono, 56 x 45,7 cm. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/197205>. Acesso em: 21 out. 2022.

O SONHO de Santa Úrsula. A mansão de Quelícera [jogo educacional]. **Casthalia**. Florianópolis, 30 jan. 2006. Disponível em: http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/carpaccio_sonho.htm. Acesso em: 20 set. 2021.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **A significação na pintura**. São Paulo: Annablume, 2016.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2020a.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2020b.

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

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: cenas do regime estético da arte**. São Paulo: Editora 34, 2021.

REIS, Carlos António Alves dos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIVERA, Diego. **La creación**. 1922. 1 mural, técnica encáustica, 109.64 m². Disponível em: http://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php. Acesso em: 13 nov. 2022.

RIVERA, Diego. **El arsenal**. 1928. 1 mural, óleo sobre tela, 433 x 400 cm. Disponível em: <https://totallyhistory.com/en-el-arsenal/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

RIVERA, Diego. **Historia del Estado de Morelos, Conquista y Revolución**. 1929-1930. 1 mural, técnica afresco, [dimensões desconhecidas]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/450289662733211987/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. **Revista Ler**, Lisboa, n. 38, p. 36-41, 1997.

TEIXEIRA, Lucia. Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal [versão on-line]. **Gragoatá**, Niterói, n. 4, p. 1-8, 1998.

TEIXEIRA, Lucia. Copo, gaveta, memória e sentido: análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura de jornais cariocas. In: CAETANO, Kati Eliana; PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo (Orgs.). **O olhar à deriva: mídia, significação e cultura**. São Paulo: Anna Blume, 2003. p. 149-168.

TEIXEIRA, Lucia. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. **Gragoatá**, Niterói, n. 16, p. 229-242, 2004. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33349>. Acesso em: 03 ago. 2022.

TEIXEIRA, Lucia. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: BASTOS, Neusa Barbosa (Org.). **Língua portuguesa: lusofonia - memória e diversidade cultural**. São Paulo: EDUC, 2008. p. 299-306.

TEIXEIRA, Lucia. Ritmos urbanos. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 8, n. 2, p. 1-7, dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/3325>. Acesso em: 03 ago. 2022.

TIBOL, Raquel. **Escrituras de Frida Kahlo**. Ciudad de México: Plaza y Janes, 2005.

TRUJILLO SOTO, Hilda. Ishiuchi Mikaio. In: MIYAKO, Ishiuchi. **Frida by Ishiuchi**. Ciudad de México: Editorial RM, 2013. n.p.

TRUJILLO SOTO, Hilda (coord.). **Frida Kahlo: sus fotos**. Ciudad de México: Editorial RM, 2017.

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

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

ZAMORA, Martha. **En busca de Frida**. Ciudad de México: Martha Zamora, 2015.

APÊNDICE A – A OBRA QUEIMADA

Considerando que o nosso trabalho buscou mostrar a riqueza e a complexidade da narrativa visual criada pela artista mexicana Frida Kahlo, não poderíamos nos eximir de comentar e de repudiar o fato que chocou o mundo das artes no mês de setembro de 2022. Na época, diferentes veículos de comunicação exibiram o vídeo de um evento que teria ocorrido ainda no mês de julho deste ano, mais precisamente no dia 30, na cidade de Miami, nos Estados Unidos. Na data, o milionário mexicano com descendência libanesa Martin Mobarak, durante uma grande festa, supostamente¹⁰⁰ queimou a obra *Fantasmones Siniestros* (Figura 70) para transformá-la em um NFT¹⁰¹.

Figura 70 - *Fantasmones Siniestros*, de Kahlo



Fonte: Kahlo (1944). 1 desenho, lápis, giz de cera, caneta e tinta sobre papel, 23,5 x 15,2 cm.¹⁰²

A criação, avaliada em aproximadamente US\$ 10 milhões (R\$ 53,8 milhões), consiste em um desenho de 23,5 x 15,2 cm, feito por Frida em 1944, dez anos antes de sua morte, com uma mistura de materiais que incluía lápis, giz de cera, caneta e tinta, em uma das páginas de seu diário. Para entender como tal obra se desvinculou do diário é preciso lembrar que, em seus últimos anos de vida, tornou-se um costume da artista arrancar páginas do caderno, as quais estampavam importantes criações artísticas, e dá-las a alguns de seus amigos, como foi o caso da obra em questão. Com *Fantasmones Siniestros*, ela presenteou seu amigo Juan Röhl, um

¹⁰⁰ Alguns artigos jornalísticos ainda levantam a hipótese de que uma cópia teria sido usada.

¹⁰¹ Abreviação de *Non-Fungible Token*, que significa em língua portuguesa “Token Não-Fungível”, isto é, um símbolo virtual representativo a um patrimônio. Ver mais em: <https://fridanft.org/>.

¹⁰² KAHLO, Frida. **Fantasmones Siniestros**. 1944. 1 desenho, lápis, giz de cera, caneta e tinta sobre papel, 23,5 x 15,2 cm. Disponível em: <https://www.milenio.com/cultura/arte/fantasmones-siniestros-frida-kahlo-historia-cuesta>. Acesso em: 18 nov. 2022.

jornalista colombiano. Segundo Nájera (2022)¹⁰³, no ano de 1961, sete anos após a morte de Frida, ele escreveu o artigo *El arte torturado de Frida Kahlo*. Nos anos seguintes, a obra de Frida teria passado pelas mãos de outras pessoas, incluindo importantes colecionadores de arte, até que, em 2015, chegou a Mobarak que, desde a infância, visitava o Museu Frida Kahlo e apreciava o trabalho da pintora.

O vídeo divulgado¹⁰⁴, que apresenta um pouco mais de dois minutos, é assustador: em uma mansão e em meio a uma festa luxuosa, enquanto acontecem apresentações circenses e desfiles de moda, os convidados bebem e se mostram aparentemente complacentes com a situação. Na sequência, após receber uma pasta de um homem aparentando ser um segurança, Mobarak retira a obra *Fantasmones Siniestros* da moldura de madeira e vidro que a protegia e a põe em cima de uma taça de martini para queimar até às cinzas (Figura 71). Enquanto isso, ao fundo, ouve-se a tradicional música mexicana *Está llegando la hora*.

Figura 71 - Incineração da obra *Fantasmones Siniestros*, de Kahlo



Fonte: Reprodução YouTube (2022).¹⁰⁵

A justificativa do milionário é de immortalizar e de facilitar o acesso de um maior número de pessoas à obra de Frida, além de doar parte do dinheiro a instituições como o Museu Frida Kahlo e o Museu de Belas Artes do México. O ato, assim, estaria alinhado com o conceito de revolução no mundo das artes, assim como a própria Frida revolucionou e rompeu dificuldades físicas, paradigmas e preconceitos ao criar uma arte única e memorável. Contudo, o que percebemos, na verdade, foi uma ação em prol do lucro e da visibilidade midiática, já que a

¹⁰³ NÁJERA, Regina. Sólo nos queda el recuerdo, obra de Kahlo quemada por empresario Mobarak. **Concepto Radial**. Cidade do México, 06 out. 2022. Disponível em: <https://conceptoradial.com/kahlo-obra-quemada-mobarak/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

¹⁰⁴ Pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=_M23F73G0Jc.

¹⁰⁵ MOREIRA, Fernando. Empresário é investigado após queimar a obra de Frida Kahlo avaliada em R\$ 53,8 milhões. **Extra**. São Paulo, 28 set. 2022. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/page-not-found/empresario-investigado-apos-queimar-obra-de-frida-kahlo-avaliada-em-538-milhoes-25579543.html>. Acesso em: 18 nov. 2022.

destruição do original da obra artística, ou a própria menção insinuativa, caso se confirme de que se tratava de uma cópia, contraria todos os preceitos de preservação de um patrimônio cultural e de valorização de uma obra artística, independentemente de sua origem, de sua natureza, de sua dimensão ou da sua idade.

Nesse aspecto, concordamos com uma das ideias de Benjamin (2019)¹⁰⁶ quanto à importância de uma obra de arte, já que a sua materialidade possui uma determinada aura, a qual é capaz de revelar a sua singularidade. Logo, ao destruir uma criação artística, mesmo que a sua reprodução tenha sido realizada, a sua essência estará perdida. O problema se agrava quando recordamos que se trata de uma das mais conceituadas e populares artistas do mundo, cujo patrimônio pertence a um país que valoriza ao extremo suas raízes, inclusive que carrega o título de possuidor do maior número de museus do mundo, e a um povo que se sente orgulhoso e que faz questão de enaltecer a sua identidade cultural.

As autoridades mexicanas estão investigando o caso após a denúncia do Instituto de Belas Artes e Literatura (INBAL) no México¹⁰⁷, organismo responsável pela preservação e pela difusão do patrimônio artístico. Isso porque a atitude deliberada de destruir a criação, considerada tesouro nacional, corresponde a uma grave transgressão legal, segundo a Lei Federal sobre Monumentos e Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas do México. Fica o nosso desejo de que a verdadeira obra não tenha de fato sido incinerada e de que os sujeitos que realizaram tal ação sejam responsabilizados.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

¹⁰⁷ MÉXICO. INBAL. Posicionamiento sobre destrucción de obra de la pintora Frida Kahlo. **Gobierno de México**, Boletín No. 642, de 26 de septiembre de 2022. Disponível em: <https://inba.gob.mx/prensa/16683/posicionamiento-sobre-destruccion-de-obra-de-la-pintora-frida-kahlo>. Acesso em: 18 nov. 2022.