

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
MESTRADO EM LETRAS

NEIDEMAR MARIA DE FREITAS

**CORPO CINDIDO EM FRIDA KAHLO**

GOIÂNIA

2016/2

NEIDEMAR MARIA DE FREITAS

## **CORPO CINDIDO EM FRIDA KAHLO**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para fins de obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves.

GOIÂNIA

2016/2

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

F866c Freitas, Neidemar Maria de.  
Corpo Cindido em Frida Kahlo [manuscrito] / Neidemar  
Maria de Freitas – Goiânia, 2016.  
106 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras -  
Literatura e Crítica Literária, 2016.

“Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Machado”.  
Bibliografia.

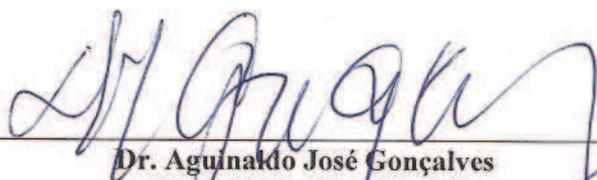
1. Kahlo, Frida, 1907-1954. 2. Autorretratos. I. Título.

CDU 929Kahlo(043)

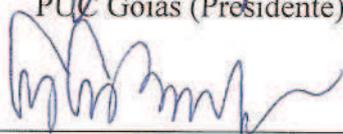
## CORPO CINDIDO EM FRIDA KAHLO

Dissertação aprovada em 23 de novembro de 2016, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestra em Letras.

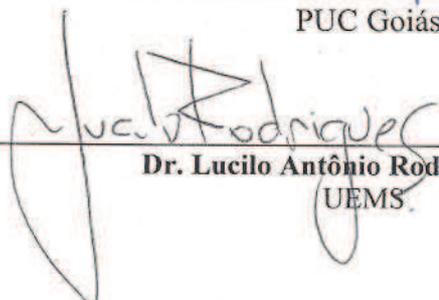
### BANCA EXAMINADORA



**Dr. Aguinaldo José Gonçalves**  
PUC Goiás (Presidente)



**Dra. Albertina Vicentini Assumpção**  
PUC Goiás



**Dr. Lucilo Antônio Rodrigues**  
UEMS

**Dra. Lacy Guaraciaba Machado**  
PUC Goiás (Suplente)

**Dr. Wolney Unes**  
UFG (Suplente)

Dedico este trabalho aos familiares, aos  
professores e aos amigos.

Com especial carinho, aos meus leitores.

Agradeço a Deus pela graça recebida  
durante a jornada altruísta do mestrado  
em Letras.

Ao orientador e às examinadoras da  
banca.

EU é um outro. [...] assisto à eclosão de  
meu pensamento; contemplo-o; faço um  
movimento com o arco: a sintonia faz seu  
movimento no abismo, ou de salto surge  
na cena.

(Arthur Rimbaud).

Escrevia silêncios, noites, anotava o  
inexprimível.  
Fixava vertigens.  
Criei todas as festas, todos os triunfos,  
todos os dramas.  
Tentei inventar novas flores, novos astros,  
novas carnes, novos idiomas.

(Arthur Rimbaud).

## RESUMO

Esta pesquisa conduziu nossa percepção para as intermediações plurais das linguagens artísticas verbo-visuais presentes na arte da mexicana Frida Kahlo. Analisa-se a sua construção artística, fazendo associações entre a arte pictórica em seus diversificados autorretratos e a arte literária do diário íntimo, marcadas pela dor e sofrimento. Norteamos nosso trabalho na forma traduzida da obra *Dor e Arte*, de Urania Peres; *O Diário de Frida Kahlo*, transcrito por Carlos Fuentes, traduzido para o Português por Frederico de Moraes. Recorremos aos teóricos, Sigmund Freud para divagar sobre os fluxos conscientes e inconscientes; Jacques Lacan nas refrações dos signos em espelhos; Claude Zilberberg na tensividade dos signos; Gonçalves, para o desenrolar dos estudos sobre os signos, entre outros. O rico universo interior criativo da artista que conjuga dentro de sua obra principal em análise - *O Diário Íntimo* - uma profusão de códigos em movimentos expressivos e pluralidades semânticas, vinculados num estilo diferenciado nas artes plásticas e nas correspondências entre eles. A resultante discursiva do procedimento estético produzido por Kahlo gera associações de variados tipos de signos, tornando sua arte plurissignificativa e singular com caráter insólito do seu exercício estético.

**Palavras-chave:** Autorretrato. Diário. Dor-sofrimento. Frida Kahlo. Pluralidade artística.

## ABSTRACT

This research led to our perception plural verb-ups of visual artistic languages present in the art of the mexican Frida Kahlo. Analyzes her artistic construction, making associations between pictorial art in its diverse self-portraits and literary art of intimate diary, marked by pain and suffering. We are guided our work in translated form of the work Pain and Art, Urania Peres; The Diary *de Frida Kahlo*, transcribed by Carlos Fuentes, translated into Portuguese by Frederico de Moraes. We use the theoretical, Sigmund Freud to ramble on flows conscious and unconscious; Jacques Lacan in the refractions of the signs in mirrors; Claude Zilberberg in tensividade of signs; Gonçalves, for the conduct of studies on the signs, among others. The rich creative inner world of the artist who combines in his major work in analysis – *O Intimate Diary* - a profusion of codes in expressive movements and semantic pluralities linked in a distinctive style in the visual arts and correspondences between them. The discursive resulting from cosmetic procedure produced by Kahlo generates various types of signs associations, making their many meanings arts and unique art with unusual character of its aesthetic exercise.

**Keywords:** Self-portrait. Daily. Pain-suffering. Frida Kahlo. Plurality artistic.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1: As duas Fridas, 1939 .....   | 15 |
| Figura 2: Meu Nascimento, 1932 .....   | 18 |
| Figura 3: Minha ama e eu, 1927.....  | 18 |
| Figura 4: Retábulo, 1943.....  | 19 |
| Figura 5: Coluna partida, 1944.....  | 19 |
| Figura 6: Capa do livro El Diario de Frida Kahlo .....                         | 22 |
| Figura 7: Livro oficial em espanhol. Un íntimo autorretrato .....              | 22 |
| Figura 8: Capa de O Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo (2015).....  | 24 |
| Figura 9: Contracapa do Diário de Frida Kahlo: Yo solo a desintegración .....  | 26 |
| Figura 10: As iniciais do nome da artista - Frida Kahlo (F.K.). .....          | 28 |
| Figura 11: Pinté, 1916 .....   | 29 |
| Figura 12: Manuscrito - p. 33.....   | 30 |
| Figura 13: Manuscrito - Prancha nº 4/26.....                                   | 32 |
| Figura 14: Prancha nº 6/180.....   | 36 |
| Figura 15: Capa do livro Frida Kahlo, Dor e Arte - Urania Tourinho Peres. .... | 38 |
| Figura 16: O Abraço do Amor entre o Universo, a Terra (México) .....           | 40 |
| Figura 17: O círculo, 1951 .....   | 44 |
| Figura 18: Pegadas e marcas do sol. Prancha 85.....                            | 47 |
| Figura 19: Caveiras em atitude festiva. Prancha 135.....                       | 49 |
| Figura 20: Sem Esperança, 1945.....  | 53 |
| Figura 21: Coluna Partida, 1944.....   | 55 |
| Figura 22: Pintura muralista Moisés, 1945 .....                                | 57 |
| Figura 23: Yo soy la Desintegración.....                                       | 59 |
| Figura 24: Poema visual cubista - Calligramme - de Guillaume Apollinaire. .... | 61 |
| Figura 25: Salvador Dali - 1941 Soft self Portrait .....                       | 62 |
| Figura 26: Mulher Chorando, 1937.....  | 63 |
| Figura 27: Autorretrato de Picasso 1907.....                                   | 63 |

|  |    |
|--|----|
| Figura 28: Minotauro. 1936 .....   | 64 |
| Figura 29: Os Dípticos.....  | 66 |
| Figura 30: Autorretrato de cabelo cortado, 1940 .....                    | 68 |
| Figura 31: Meu nascimento, 1932 .....                                    | 71 |
| Figura 32: O Diário de Frida Kahlo.....                                  | 77 |
| Figura 33: Árvore da Esperança, Mantém-te Firme!, 1946 .....             | 80 |
| Figura 34: Autorretrato - Um vestido de veludo, 1926.....                | 90 |
| Figura 35: Unos Cuantos Piquetitos, 1935.....                            | 94 |
| Figura 36: El Diário de Frida Kahlo - un íntimo autorretrato, 2008 ..... | 99 |

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>10</b>  |
| <b>I - ILUMINAÇÕES EM MOVIMENTOS DAS ARTES DE FRIDA KAHLO .....</b>                        | <b>15</b>  |
| 1.1 Breve história da vida de Frida Kahlo .....  | 18         |
| 1.2 Apresentação das obras <i>O Diário Íntimo</i> e <i>Dor e Arte</i> em Frida Kahlo ..... | 20         |
| 1.2.1 Apresentação do <i>Diário Íntimo</i> .....   | 20         |
| 1.2.2 Apresentação do livro <i>Frida Kahlo, Dor e Arte</i> .....                           | 38         |
| 1.3 Nuanças das Artes no Diário .....  | 42         |
| <b>II – CORPO CINDIDO EM FRIDA KAHLO .....</b>   | <b>44</b>  |
| 2.1 Estilhaçamento do corpo como fator estético .....                                      | 52         |
| 2.2 A poética da dor: tecida na arte com permeação na vida de Kahlo .....                  | 73         |
| <b>III - A POÉTICA DO “EU” SOB O PRISMA SEMIÓTICO TENSIVO.....</b>                         | <b>77</b>  |
| 3.1 Códigos em movimentos semióticos.....  | 84         |
| 3.2 A imagem irônica da palavra autorretrato .....   | 86         |
| 3.3 O corpo no retrato como irônico da imagem .....  | 92         |
| <b>CONSIDERAÇÕES.....</b>  | <b>101</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>105</b> |

## INTRODUÇÃO

O diário da artista Frida Kahlo conduziu nossa percepção para a íntima relação entre o universo verbal e o universo visual por ela engendrados, tornando sua produção artística intensificada no que diz respeito às tensões determinantes do seu valor estético. Tanto seu livro *Diário Íntimo* quanto sua pintura (autorretratos) se nos revelaram estranhos e singulares devido ao caráter insólito das resultantes semióticas de seu exercício estético.

Dentre as gamas de possibilidades de uma produção tão extensa e intensa (diário e autorretratos) o que ressalta e diferencia na obra de Frida Kahlo é a utilização metonímica do corpo posta em favor da sua arte.

Seu processo criativo tem como premissa de produções exuberantes, carregadas por excessos conjuntivos de cores, formas e conteúdos inusitados. Nessa forma de construção a artista desnuda sua intimidade para expor a sua polêmica arte.

A artista revela com intensidade as relações entre a obra plástica e a literária, caracterizada em narrativas de estilo metonímico<sup>1</sup>: *O Diário Íntimo*.

Como diz Frida:

Quem diria que as manchas vivem e ajudam a viver? Tinta, sangue, cheiro. Não sei que tinta usar qual delas gostaria de deixar desse modo seu vestígio. [...] mundos cobertos de tinta – terra livre e minha. Sóis distantes que me chamam porque faço parte de seus núcleos. [...] 1953 há muitos anos compreendo o materialismo dialético. (KAHLO, p. 213).

Das palavras de Frida observamos o quanto a arte representava em sua vida para superar os aspectos obscuros e obstáculos que surgiam.

A complexidade sígnica de sua arte é marcada por uma interação conjuntiva de códigos que produzem sentidos plurais. Do texto de Frida destacamos signos como “tinta, sangue, cheiro” como elementos metonímicos na criação de uma metáfora na intensidade dos elementos da síntese da mistura. No movimento intersemiótico que determina a natureza da obra literária, ocorre um fenômeno que

---

<sup>1</sup> Roman Jakobson em seu livro *Linguística e Comunicação*, Editora Cultrix, S.P, no Capítulo I: "Dois Aspectos da Linguagem e Dois Tipos de Afasia", às páginas 8 e 9, concebe que: "A expressão metonímica deriva da associação de paradigmas a formar sintagmas." Então, a narrativa metonímica devido a relação de "contiguidade" e o caráter cognitivo, ao produzir significados no discurso verbo-visual, torna a arte de Kahlo plurissignificativa e atual.

sustentará o fio condutor de nossa pesquisa: o modo como a artista gera a trama de significações que permeia seu trabalho, por meio das cores e das palavras.

Referimo-nos ao que podemos denominar de “poética do eu” gerada entre o signo verbal e o signo visual. Esse modo desvela o que passaremos a nomear de estilo<sup>2</sup> no seu sentido estrito aliado à experiência vivenciada por Frida Kahlo.

No seu caso particular, não se pode omitir o fato de se tratar de uma artista que teve as dores físicas e psicológicas representadas como signos presentes na construção de sua obra. Dor que se transforma em angústia, elemento essencial nas discussões de Sigmund Freud e Jacques Lacan para a análise do discurso. Em alguns momentos relevantes do trabalho, valer-nos-emos desses dois grandes teóricos da Psicanálise como fontes de fundamentação teórica da nossa pesquisa dentre outros.

Destacamos aqui alguns elementos da semiótica americana de Charles Sanders Peirce, dentro de sua lógica da triádica; a semiótica francesa de A. J. Greimas, e, dentro dela as leituras da tensividade desenvolvidas por Claude Zilberberg<sup>3</sup>. Esse método, que tem por fundamento o signo auxilia-nos na elucidação de aspectos da leitura do objeto artístico para que seja possível ler a relação desse objeto com o mundo: indicam o caminho pelo qual o ser humano vive e/ou revive a espontaneidade reveladora da imagem contida na obra de arte por meio da leitura, nas entrelinhas que sequestram a imaginação do leitor. Tomamos sua obra para a tessitura da irrealidade prefigurada na sua arte literária e figurativizada nas suas realizações plásticas.

As obras de Kahlo - arte plástica com seus autorretratos e o diário – são categorias de diálogos que estabelecem linguagens compostas em superposições de textos híbridos que se fundem, a partir da concepção de Claude Zilberberg. Isto ocorre porque entre a extensidade e a intensidade há valência livres que se unem como ligações químicas. A resultante discursiva do procedimento estético produzido por Kahlo gera associações de variados tipos de signos que compõem a tríade

---

<sup>2</sup> Neste trabalho a palavra estilo significa os traços peculiares usados na construção da obra de Frida Kahlo. Salientamos que compreendemos como fundamental nessa palavra a concepção de estilo, como forma de visão do artista, segundo apud – Aguinaldo José Gonçalves, em *Museu Movente – O Signo da Arte em Marcel Proust*.

<sup>3</sup> Mediante a natureza da obra de Frida Kahlo vários são os métodos que somos levados a assumir na tentativa de uma aproximação desse universo. Dentre eles, mesmo que de maneira ainda incipiente, a semiótica nos valeu em muitos momentos para essa tentativa.

determinante dessa arte que podem ser compreendidos como o signo do corpo, o signo dos sofrimentos e o signo do amor. Como será discutido mais adiante no Capítulo II.

Tudo dissolvidos, desmanchados e esvaziados que desconstrói e reconstrói de modo sequente criando novos significantes que se esvaziam e são preenchidos constantemente.

Dessa forma, além do apoio teórico das linhas semióticas, já citado, o trabalho se vale de outros pensadores ou até mesmo criadores que instigaram o nosso pensamento crítico. Pensamos aqui nas questões de poéticas de Roman Jakobson que nos auxiliou para a imersão na obra plástica-verbal de Frida Kahlo. Buscamos nortear o trabalho na forma traduzida da obra *Dor e arte*, da autora Urania Peres; *O Diário Íntimo de Frida Kahlo*, introdução de Carlos Fuentes; *Ensayos e Comentários* por Sara Lowe, na língua espanhola. No Brasil, o *Diário* foi traduzido para o Português por Mário Pontes, com introdução de Frederico de Moraes. Esses fundamentos teóricos nos servirão como escopo para estudos de abordagem distinta, refletidos e refratados (como quer Mikhail Bakhtin) no primeiro capítulo do livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Nesses percursos das linhas teóricas, anunciamos o que nos permitem observar nos aspectos obscuros ou das entrelinhas da narrativa. A relação entre o verbal e o visual se dá de maneira indivisível em todo trabalho. Portanto, o que se deve ressaltar é o modo como esses elementos foram desconstruídos e transformados pela artista em diferentes gamas de planos de sentidos.

Diríamos que a relevância de nosso trabalho está na abordagem, por um lado, teórica, por outro, expressiva do objeto que, mediante os modos de articulação, acabarão por mobilizar pontos determinantes dos estudos comparados.

Portanto, *Corpo Cindido em Frida Kahlo*, consiste numa abordagem crítica das questões intersemióticas geradas pelo objeto estético. No caso, se trata da obra híbrida cujos procedimentos utilizados e a resultante de tais procedimentos abrem novos caminhos de compreensão do objeto de arte. Nosso objetivo é elucidar, em parte, intrincadas relações produzidas em sua obra. Tendo como objetivo geral o fundamento de abordar sobre as categorias artísticas da pintura, mediante sua natureza sincrética plasmada no espaço bidimensional e o discurso verbal-literário de natureza narrativa da artista mexicana Frida Kahlo. Já os objetivos específicos determinam a análise dos elementos conjuntivos e disjuntivos formais e semânticos

manifestados nas intersubjetividades da artista; desvelar as nuances da essência humana nos traços, nas cores e nas formas gestuais pungentes de Kahlo, bem como o poético determinante de seu rico universo interior, como também os índices e símbolos da obra plástica da artista para que, por meio deles, se revelem alguns sentidos da sua obra, além dos traços imagéticos do discurso verbal e apontar nele os procedimentos de literariedade poética; investigar o processo de estranhamento em ambas as formas discursivas (plástica e poética) e verificar o modo de construção dos sentidos nelas realizado.

A metodologia adotada, nesta pesquisa, confere espaço a uma íntima relação entre atentas leituras do objeto em questão e da bibliografia de apoio. Esse processo se dá conjuntamente sem que haja privilégio de uma das partes. No caso das obras plásticas, já tivemos uma fase de muita observação, perquirição e levantamento de traços indiciais para compreendermos a produção de sentidos. Junto a isso o apoio teórico se dá para configurar os elementos de análise e de verificação dos aspectos intuídos ou percebidos numa fase anterior. O método implica observação, análise, leitura teórica, ensaística e integração desses elementos da composição na textura da dissertação.

Na sequência do caminho construtivo do nosso trabalho, iniciamos pela apresentação e análise das matrizes teóricas, as mútuas iluminações das artes e o modo como elas atuam ao captar as vivências da artista.

Em seguida, refletimos sobre dos movimentos expressivos da artista, seu estilo nas artes plásticas e as correspondências entre eles. Finalmente, aproximamos as lentes da câmara dos movimentos tensivos do signo plástico tendo como guia de nosso pensamento as teorias de Claude Zilberberg em *Elementos da Semiótica Tensiva* e o modo como ele expressa e desvela as tensões semióticas localizando-as entre a extensidade e intensidade como forma de configurar as subjetividades e as complexidades de composições, por meio dos recursos plásticos.

Observamos que a própria natureza do objeto pesquisado revela o teor de inovação das artes aplicado pela artista, junto aos estudos das linguagens e das relações entre as obras literárias e as plásticas no que se refere às questões homológicas e intersemióticas. Nesse discurso dialógico, a questão extremamente atual de uma “poética do eu”, representada no fato da articulação entre a própria realidade social de Frida Kahlo e o seu universo psicológico que a conduziu à

produção de uma obra que vem cada vez mais atingindo e mobilizando o público do mundo inteiro, graças à sua competência criativa.

Nas fragmentações do corpo cindido, multiplicam-se representações em simbioses: corpo, mente, mundo, homem e seus conflitos, plasmados na poética do “eu” da artista, gerando variados papéis, nos diversos contextos, espaços e tempos, para se autorrepresentar em variados rostos como se fossem máscaras.

## I - ILUMINAÇÕES EM MOVIMENTOS DAS ARTES DE FRIDA KAHLO

*“Espero alegre a saída e espero nunca mais voltar”*

*Frida Kahlo*

Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito (William Blake).

Veja o mundo num grão de areia, veja o céu em um campo florido, guarde o infinito na palma da mão, e a eternidade em uma hora de vida! (William Blake).



**Figura 1:** *As duas Fridas* (1939) – (óleo sobre tela. Dimensões: 173 x 173 cm)

Fonte: <<http://180graus.com/artes-visuais/releitura-de-frida-kahlo>>. Acesso: 5 de junho 2016

Frederico de Moraes considera que neste autorretrato da Figura 1 - *Las dos Fridas* (1939) encontra-se o “DNA” da vida-obra de Frida Kahlo, razão pela qual essa obra ilustra a abertura do primeiro capítulo do nosso trabalho. Essa obra é orgânica, representa uma arte viva, cuja pulsão da arte é anunciada pelas batidas cardíacas que une todas as mulheres Fridas de todas as raças e que experimentam situações similares às da artista.

A transfusão sanguínea circulante por todo corpo representa a mistura sanguínea de todas as raças humanas que impõe biologicamente o “DNA” e não aceita escolhas (seria a igualdade da diferença? Entre o índio e o europeu? Que Frida tanto preza?) tal qual a imposição da arte na sua circularidade por todos os espaços que autentica sua originalidade. A linguagem pictural aqui revela o jogo da obra centralizada em sua própria personalidade, de quem se expõe para olhar o outro. Sua exposição se deixar ser vista para discutir sua representação como arte.

Tem como pano de fundo a referencialização de algo que em nada se parece com o céu. Há um mundo aparente de tranquilidade oposto a outro universo distorcido com as fragmentações em composição de cores das nuvens que denunciam um forte temporal. A estrutura interna da tela revela na verticalidade das figuras femininas sentadas, lado a lado, de mãos dadas em um duplo de oposição entre a mulher frágil, sujeita a instabilidades, e, a mulher determinada, forte e indestrutível.

Ambas direcionam o olhar para um mesmo ponto, são iguais, e, ao mesmo tempo, diferentes na etnia (europeia e mexicana); na expressão facial (uma tem o rosto mais feminino e delicado, a outra tem traços masculinos); no modo de vestir, uma usa vestido branco cuidadosamente bordado na extremidade da saia que se confundem com a cor do gotejamento de sangue no colo, prestes a sangrar até a morte, pois, o coração está partido, sustentado pelo coração íntegro e interligado por vasos sanguíneos da outra personagem, posicionada à direita, que traja uma roupa em estilo tradicional mexicano e traz na mão esquerda a imagem de Diego. Já a personagem da esquerda porta uma tesoura na mão direita indicando que sofreu uma transfusão sanguínea.

É a mulher dividida entre a dor e o amor de uma paixão avassaladora e um casamento instável que a faz sofrer, e, ao mesmo tempo restitui forças para continuar vivendo.

As esperanças de mudanças de posições de vida também inundaram o coração da artista, sendo vistas nas entrelinhas da imagem. Porém, o coração é único para a quadruplicidade do olhar: duas personagens olham por meio de um só coração. E este, continua a gerar vida na obra pelo elo das mãos que as unem. A mão que está por cima foi a que retirou sua centralidade, seu coração, sua máquina geradora de sentimentos, para dar àquela que está com a posição da mão direita virada para baixo.

Quando a tragédia instala, as inquietações do homem se encontram no mundo vivenciado numa inteiração de conflitos, onde seu enfrentamento depara com o duplo, para superar as contradições (inclusive sexual). Situação idêntica encontrada nos conflitos do processo criativo da arte.

[...] quando a vida traumatiza, brutalmente, o corpo. Falamos de um luto melancólico, uma ferida narcísica, uma desorganização egóica, mas também de luta restauradora, e composição espetacular, ortopedia de sustentação. Frida coletes não apenas para o corpo, mas igualmente para a alma (PÉRES, 2014, p. 43).

A poderosa arma que Frida usa como ferramenta de superação de seus conflitos é a arte, esta impregna cada dia mais na sua alma, produzindo estado de necessidade de libertação e desejo incessante de produzir cada vez mais.

Essa vontade atormenta o ser em movimentos oscilantes da interioridade que a artista registra nos momentos de realizações e desrealizações no processo de criação.

A arte enquanto arte não se deixa amputar da riqueza inventiva da artista, apenas desloca para produzir sentidos, momentos que serão dominados pelas reviravoltas dos voos alçados pelas asas da imaginação traduzidos na obra de arte.

Na arte metafórica da dor em que a artista mexicana Frida Kahlo pinta traços de alma ensanguentada, cabe uma análise enunciativa do registro de seu percurso de vida que faz diálogo semiótico e semântico com muitas vidas humanas e até animal.

Desse modo a artista articula sua arte contextualizada por imagens que apresentam signos como o coração partido, esmiuçado pela decepção fabricada conforme o olhar de Kahlo; por feridas na figura que parece bem humanizada e pelo sangue vivo derramado.

## 1.1 Breve história da vida de Frida Kahlo

Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón, pintora mexicana do século XX, nasce em Coyoacán, México, em 6 de julho de 1907. Terceira filha do casal: seu pai, imigrante alemão, ateu. A mãe, Matilde, mestiça indígena e espanhola mexicana católica que, impossibilitada de amamentar a filha Frida, por ter sido acometida de uma depressão pós-parto, aguçada ainda mais ao descobrir uma nova gravidez (de sua irmã Cristina, nascida precocemente) que representa para Frida uma rival ao roubar a atenção e afeto maternos.

A mãe entrega a filha (Frida) aos cuidados de uma ama-de-leite indígena (prática comum no México). Frida sente-se abandonada pela mãe, desde o seu nascimento, talvez por isso, vive com ela uma relação conflituosa. Esse sentimento de solidão por sentir profunda sensação de estar só no mundo está em dois autorretratos a seguir, nas Figuras 02 e 03:



**Figura 2:** *Meu Nascimento*, 1932 (óleo sobre metal. Coleção particular, EUA)  
Fonte: <http://bomlero.blogspot.com.br/2016/11/as-belas-artes-na-medicina-ii-arte-de.html>



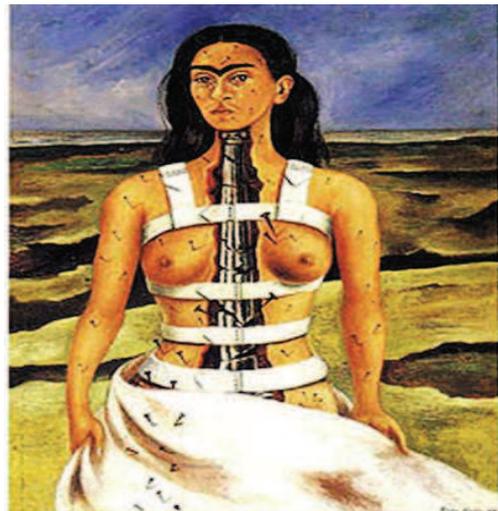
**Figura 3:** *Minha ama e eu*, 1927 (óleo sobre tela. Coleção Fundação Dolores Olmedo)  
Fonte: <http://cafeartdesign.blogspot.com.br/2012/12/o-kahlo-da-frida.html>

O autorretrato *Meu Nascimento* revela a sensação do abandono materno. Na cama, a mãe morta (rosto coberto por um lençol) dá à luz um bebê. Na parede, sobre a cabeceira da cama, a imagem da Virgem dos Lamentos, em pranto. Frida parece estar nascendo por si só e luta para sobreviver (como o fez durante toda sua vida), sem poder contar com a presença viva de sua mãe. Certa vez, Frida relatou que essa era a sua imaginação sobre o seu nascimento (fica evidente o desamparo e solidão precoce na vida da artista).

Especialistas em arte consideram Kahlo uma surrealista, porém ela sempre afirmou que seu estilo não é fundado em sonhos, pinta apenas a sua realidade. Lutou em defesa do resgate da cultura asteca, contrapõe ao sistema imperialista da cultura europeia. Aos seis anos, acometida pela poliomielite que causou um defeito em sua perna (teve que conviver com a seqüela da doença). Aos 18 anos foi vítima de um acidente de ônibus, sofrendo grave lesão na coluna vertebral, condenada a viver aprisionada, em um colete e numa cama, boa parte da sua vida.



**Figura 4:** *Retábulo*, 1943 (óleo sobre metal 19,1 x 24,1 cm, Coleção privada)  
 Fonte: <https://edukavita.blogspot.com.br/2015/07/biografia-de-frida-kahlo-pintor-mexicano.html>



**Figura 5:** *Coluna partida*, 1944.  
 Fonte: <http://leandromrtns23.wixsite.com/frida-kahlo/emotional>

Submeteu-se a várias cirurgias (30 no total) no decorrer da sua vida, teve o corpo cingido por ataduras. Sem poder locomover não teve outra opção senão buscar arrego nos pincéis, nas tintas e nas telas onde encontrou lócus ideal para amenizar sua dor para sublimar na arte. Pois devido o acidente, sofrido ainda jovem, Frida sentia muitas dores, principalmente na coluna vertebral.

Um dos mais famosos dentre seus quadros *Coluna partida*, parece revelar a intensidade da dor que sentia e o aprisionamento, através do uso do colete. Possuidora de um forte ideal político amava a liberdade, era adepta do feminismo e militou no Partido Comunista mexicano.

Em 1929, casa-se com Diego Rivera com quem teve relação instável, relações amorosas tumultuadas pelas infidelidades dele, por um lado, e a bissexualidade dela de outro. Entre 1931 e 1934, residiu nos Estados Unidos com o marido. Divorcia-se dele, em 1939, embora tivesse continuado as relações e realiza uma exposição de arte em Paris. Foi professora de Introdução à Pintura, a partir de

1943, na escola La Esmeralda, no México, porém sua saúde piora, ficando obrigada a lecionar em casa. Sofreu três abortos durante a sua vida, não conseguindo ter nenhum filho. Sua trajetória de luta é marcada por tragédias, dor, sofrimentos e perdas irreparáveis. Após o divórcio, inicia o consumo abusivo de álcool na esperança de aliviar o sofrimento que sempre marcou sua vida.

Reverenciada por Picasso provoca a emoção de Kandinsky, a ponto de encher-lhe os olhos de lágrimas, quando da contemplação, da sua pintura exposta em Paris, no ano de 1939, e entusiasmo André Breton, que a viu como uma mulher do surrealismo (HERRERA, 2001, p. 212 *apud* PERES, 2014, p. 9).

Kahlo sofre influências da arte folclórica indígena mexicana, cultura asteca, tradição artística europeia, marxismo e movimentos artísticos de vanguarda. Sua estética artística aproxima do surrealismo, aborda temas da sua vida numa visão impactante, não usa disfarces ao exibir a realidade da impotência do seu corpo marcado por mutilações. Seu forte é a pintura de autorretratos, paisagens mortas e cenas imaginárias usando cores vibrantes, vivas, carregadas de excessos.

A representação de objetos simbólicos em suas obras de arte é visível. Frida viveu uma vida turbulenta permeada pela dor, melancolia, sofrimentos físicos e emocionais com características fortemente sublimadas e retratadas em suas obras de arte. Seu sofrimento é redobrado quando o marido a abandona para se casar com sua irmã caçula Cristina. Um ano antes da sua morte, Frida teve que amputar uma das pernas. Acometida por pneumonia, faleceu em 07 de julho de 1954.

## **1.2 Apresentação das obras *O Diário Íntimo e Dor e Arte em Frida Kahlo***

Nas imagens do *Diário*, Frida atesta seu isolamento provocado pela solidão. Mas sua arte faz companhia a si mesma. Assim, vê-se uma imagem duplicada, sem, contudo, estar refletida como espelho que iguala todas as formas. Os rostos referem-se à mesma personagem, em desdobramentos variados em trajes, gestos, diferentes significações do corpo e situações.

### **1.2.1 Apresentação do *Diário Íntimo***

Nos estudos referentes às artes de Frida Kahlo, selecionamos três matrizes teóricas que flagram aspectos pontuais com visões genuínas nas construções criativas da artista. Inicialmente apresentadas em *O Diário Íntimo de Frida Kahlo*, em

duas versões, a primeira delas refere-se à obra original e oficial que abrange a totalidade: escrita em língua espanhola onde o mexicano Carlos Fuentes, na introdução, descreve o prédio chamado Palácio de Belas Artes no México e apresenta a entrada glamourosa da artista<sup>4</sup>, cujo exotismo das joias, indumentária e penteado atrai os olhares do público, ao entrar no seu camarote do teatro, chegando a abafar o som da orquestra que naquele momento tocava.

A imperiosa presença chamava a atenção não apenas pelo glamour do seu modo de vestir, como também o irresistível silêncio que sua presença impunha. O escritor ressalta ainda o misticismo asteca da tradição mexicana para falar de Frida Kahlo. Em seguida, narra sobre o casal Rivera e Frida e da “repetição sem fim, de máscaras e gestos, de tragédias e comédias” a “fidelidade da dor e da forma, da terra e suas frustrações, ao sexo e seus corpos” (FUENTES, s/d, p. 09).

Após, o autor faz um breve relato da vida de Frida, apresentado logo adiante. Já Sara Lowe, no *Ensayo y Comentarios* abre a intimidade cotidiana registrada no diário da artista para mostrar ao mundo uma perspectiva inovadora de construção de discurso e expõe a escritura de Frida Kahlo sobre si mesma para expressão maior da poética do eu alicerçada numa linguagem singular, curta e pessoal.

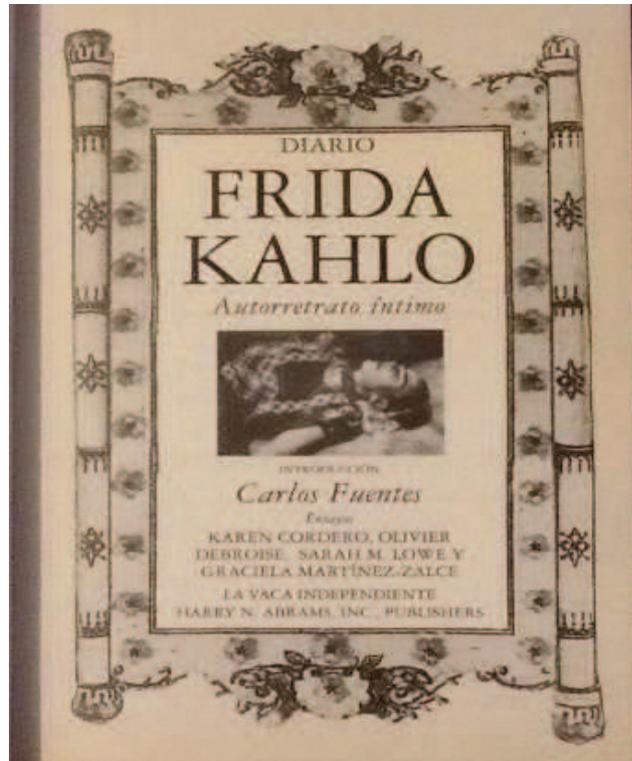
Busca reforçar o valor de sua arte para o mundo, dotada de momentos vividos, transgressivos no dia a dia, em articulações sequenciais dos movimentos que rememoram a sua dinâmica nos pedaços de vida. Em palavras rabiscadas, borradas e riscadas ora desbotadas, ora multicoloridas, ora em garranchos presos aos espaços literários suportadas em folhas de papéis brancas, vibrando diversidades de sons em cada palavra, montadas em camadas em sobreposições de tempos idos marcando o passado de vida em textos narrativos, escondidos em espaços obscuros que levam os leitores a questionar os enigmas ali presentes.

Logo na primeira página, Lowe comenta a primeira pintura produzida por Frida, em 1916, fazendo ponte do surrealismo referenciada nas próximas páginas. A estrutura apresentada incorpora formas e composições que revelam a natureza semiótica, semeada de palavras e imagens chapadas em planos de significações, ocultos na solidão da artista em sentidos da arte enigmática. Sua literatura é arte

---

<sup>4</sup> Era a entrada de uma deusa asteca, talvez Coatlicue, a deusa mãe vestida com sua saia de serpentes, exibindo em seu próprio corpo dilacerado suas sangrias, do mesmo modo como outras mulheres exibem um broche. Ou talvez fosse Tlazolteotl, a deusa da pureza e da impureza, abruite feminino que devora as sujeiras para manter o mundo limpo. Ou quem sabe, se tratava da Mãe Terra Espanhola, a Dama de Elche, enraizada no solo devido seu pesado elmo de pedra, seus brincos são grandes quanto rodas de carros, os peitorais que devora seus seios, os anéis transformam as mãos em garra (FUENTES, 2001, p. 7, tradução nossa).

engendada por um lapso de tempo situado entre 1944 e 1954 (últimos dez anos de sua vida), mas só autorizada à publicação em 1995.



**Figura 6:** Capa do livro *El Diario de Frida Kahlo*  
 Fonte: *Diário de Frida Kahlo* – Editora La Vaca Independiente S.A., 1ª edição – México, 1995.



**Figura 7:** Livro oficial em espanhol. *Un íntimo autorretrato* - Introducción de Carlos Fuentes, Ensayo e comentários de Sarah Lowe – *La vaca independiente*: Harry N. Abrams, Inc., Publishers; Imagem do seu primeiro capítulo - *Introducción* p. 7–8.  
 Fonte: *Diário de Frida Kahlo* – Editora La Vaca Independiente S.A., 1ª edição – México, 1995.

Essa impactante obra literária desperta os leitores, nos quatro cantos do mundo, a leituras diferenciadas geradoras de olhares transformantes para recriar mundos multifacetados, é assim que a artista mexicana Frida Kahlo desdobra cada dobra da vida de modo triunfal para renovar suas variadas facetas artísticas.

O acesso da sua obra no Brasil deu-se como *Introdução* de Frederico de Moraes, crítico de arte e jornalista que interpreta, em Frida Kahlo, tudo como autorretrato.

A obra foi traduzida para a língua portuguesa por Mário Pontes, publicada pela Editora José Olympio, o auge da obra é a edição do *fac-símile* ao expor sua arte de modo completo entre desenhos, linhas e cores, com introdução de Carlos Fuentes, ensayos e comentários de Sarah M. Lowe.

O trajeto literário da obra está dividido em seis partes ou fragmentos, porém podemos penetrar o universo Frida Kahlo contemplando inicialmente os autorretratos da sua capa e contracapa e que representam a porta principal de entrada como se fosse um museu de arte aberto para interação e comunicação por variadas produções artísticas expostas, prestes a serem observadas como o espaço significativo, ponto de encontro de seus variados rostos que representam faces do público em geral que contam as próprias histórias e se identificam com experiências tão dramáticas quanto as da artista.

Autorretratos prestes a serem observados como alvo de variadas interpretações onde os leitores acessarão incríveis abstrações tendo possibilidades de ampliar o repertório para olhares críticos.

Para a apresentação da capa dura e contracapa, o autor inicia a apresentação a partir de dois autorretratos instigantes do *Diário: Anjo de asas quebradas* e *Desintegração* (Figura 08).



**Figura 8:** Capa de *O Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo* (2015) - 4ª edição.

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo - Introdução Frederico de Moraes* – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004.

Essa ilustração da capa é um autorretrato do *Diário*, cuja imagem representa o “mito” Frida figurativizada nua, na forma de um anjo envolto em riscos e rabiscos, nuances variadas, que evidencia uma mulher dotada de asas quebradas determinando a superação da perna perdida e do corpo mutilado pela cirurgia para assumir as asas da imaginação.

Os elementos composicionais agem como fertilizantes da mente da artista, no semblante triste e olhar distante, nutrem inspirações e sentimentos artísticos para suplantar a perda do membro. As asas podem ser consideradas como substitutas da vulnerabilidade e fragilidade enfrentadas pela artista mulher diante das restrições físicas e decepções amorosas. A expressão do rosto é perturbadora devido às sobrancelhas de traços fortes, unidas e exageradas que denotam assombro no olhar, formas marcantes e recorrentes em todos os seus autorretratos e consideradas como sua marca registrada.

Tudo isso é ultrapassado para além da força criativa da sua mente campo fértil de inspirações para vencer o jogo tenso entre vida, morte e seus estados de alma conflitantes. As cores mescladas entre o azul, verde e lilás são frias e contornos pretos da neutralidade da cor nas asas (elemento de substituição da perna), brotam da sua solidão e monotonia, porém, mantém a harmonia e equilíbrio no mundo das cores e dos traços, que acalmam e tranquilizam o ser.

O caderno de anotações de Frida difere do gênero diário: seus relatos muitas vezes não seguem datas e não apresentam sequências de fatos e acontecimentos dia após dia. O *Diário* apenas gesta impulsos de sentimentos e imagens que fogem da trivial tradição. Assim, a obra diarista de Frida apresenta uma estrutura que incorpora formas e composições semeadas entre palavras e imagens chapadas, cujo plano de significação esconde na solidão da artista sentidos da arte em enigmas.

Artes são montadas em camadas sobrepostas em tempos idos marcando o passado de vida em textos e cores. Uma coisa se sobrepõe à outra em espaços obscuros levando os leitores a questionar os enigmas ali presentes. Esses enigmas, apesar de inexplicáveis, representam aspectos fundamentais que conferem à obra de arte, autonomia e originalidade. Nota-se que esse diário foi escrito em momentos dramáticos da vida da artista e deixado como legado inacabado que não teve intenção de ser publicado.



**Figura 9:** Contracapa do *Diário de Frida Kahlo: Yo solo a desintegración*

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004.*

No autorretrato *Desintegração*, a artista indicia o desmoronamento do seu ser físico. Do alto do pedestal, pedaços do corpo mostram a desintegração do ser às vésperas de encontrar a morte. No plano longitudinal, apresenta diferentes cabeças: deformada e zoomorfizada, no processo de destruição o homem deixa de ser homem, vira animal ou simplesmente se reduz a nada.

Ao mesmo tempo representa a desconstrução da arte para preencher outros espaços, que durante o processo do desmanche escorre, na fluidez, penetra por espaços nunca antes habitados, encontrando nesse novo lugar uma outra forma, e, a partir daí refaz-se, assume novas configurações. É esse o mecanismo do fazer e refazer artístico.

Continuando a folhear o livro arte para a leitura das obras como se fosse uma caminhada por esse rico universo artístico, deparamos com um espaço em que a autora parece reservar a si mesma por algo não dito ali. Da Introdução à última página, a obra é convidativa à busca de interpretações. Dentro de uma concepção

crítica, diríamos que seria mais justo para o próprio trabalho de Frida que apenas contivesse o universo por ela criado, melhor seria que ficasse sem as intromissões introdutórias, pois o que restaria seria a arte como *objeto* próprio de uma concepção contemporânea.

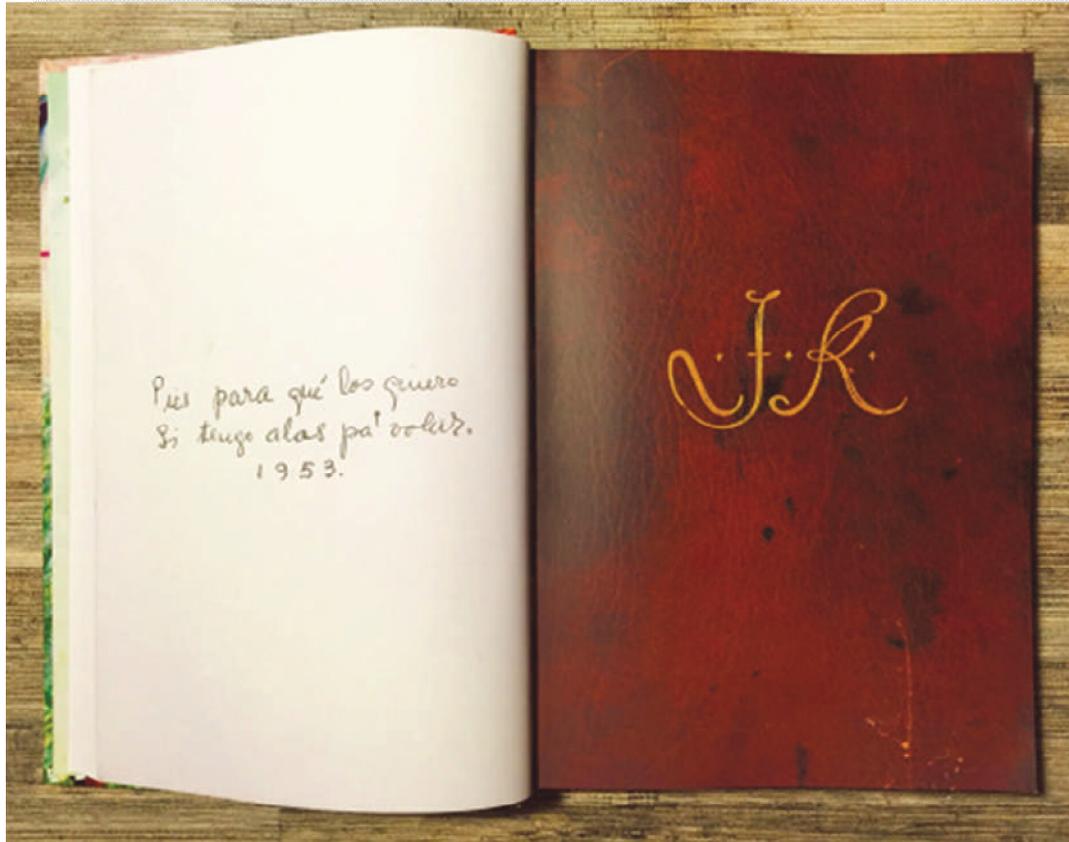
Nas divisões do livro encontramos os *fac-símiles* que ilustram o *Diário* de Frida o que demarca o percurso intrigante dos registros de sua vida, figuradas entre as páginas 20 e 189.

Num trajeto de conteúdos, grafias, cores, composições de riscos e rabiscos, autorretratos dramáticos desenhados e redesenhados, estruturas verbais de palimpsestos com sobreposições de signos verbais marcados por temporalidades desencontradas, o livro arte de Frida mediante tal procedimento composicional apresenta-se não apenas como obra aberta, mas em movimento, valendo-nos das concepções de intermediações poéticas, como Umberto Eco, no livro *Obra Aberta*, para entender as misturas artística de Kahlo. Esse tipo de trabalho não apresenta limitação de leitura. Em meio a cartas, declarações de amor, bilhetes, relatos e versos, há cores fortes e vibrantes, os autorretratos, revelando medos, dores e conturbação de um ser multifacetado.

A obra de Frida Kahlo renova-se, a cada dia, por meio de seus procedimentos criadores de ambientes estéticos singulares. São expressas e graduadas em níveis de intensidades divididos entre o humor, ironia, dramas, tragédias, amor, paixão e atribulação. Os elementos determinantes influenciam-nos na leitura da obra.

Apropriamos de diversificadas produções do *Diário* para enriquecer a proposta dessa análise ilustrada. Reconhecemos nos gestos da artista a força expressiva de seus discursos, como porta-voz da sensibilidade e feminilidade que afirma em todos os aspectos a identidade da mulher mexicana e artista consagrada.

Após deparamos com a intensa página vermelha com as iniciais F. K., a fim de nos deleitarmos sobre as obras diaristas de Frida Kahlo, dando-nos a impressão de estarmos realizando a visita a uma espécie de mundo cultural de arte, na montagem artística sequencial de obras intercaladas aplicamos olhares sensíveis que causam espanto ao ler e tentar entender o seu fazer artístico. Na página 21 inscrevem-se as letras F. K. - de Frida Kahlo -, sobre fundo de cor vermelha, anunciando o sangue derramado do corpo em variados momentos drásticos da sua vida.



**Figura 10:** As iniciais do nome da artista - Frida Kahlo (F.K.)<sup>5</sup>.

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio*, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 20-21.

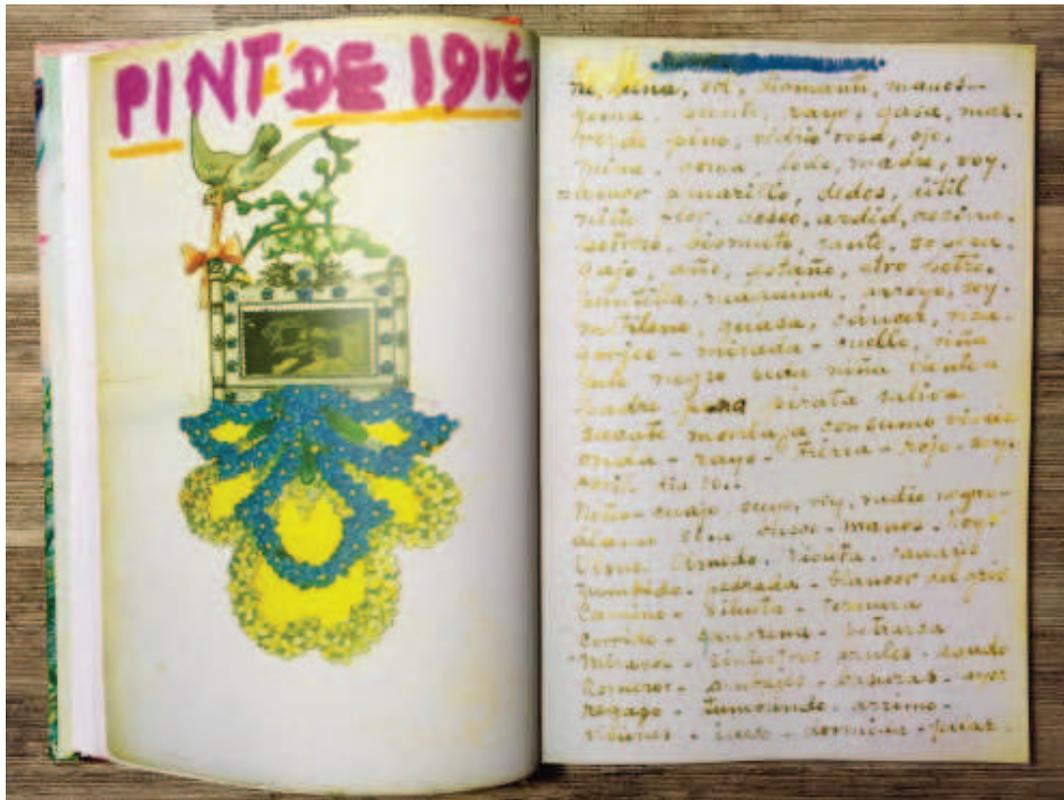
A partir deste *fac-símile* tem-se a percepção de espaços onde tudo é misturado entre escritas e autorretratos inscrevendo na apresentação da obra a forma paradoxal entre o dizível e o indizível. Sua arte confere estranhamentos incríveis, de imagens, surgem vazios e esconderijos. Instiga o leitor a levantar questionamentos desafiadores no sentido de entender a obra. Porém, seus enigmas não permitem respostas por mais que se olhe e que se leia.

Ao abirmos o *fac-símile* do *Diário Íntimo de Frida Kahlo*, surpreendemos com seu valioso porta-joias artístico. Pela vasta riqueza da obra, escolhemos apenas algumas que julgamos as mais relevantes para iluminar o discurso de nosso trabalho.

Frida é considerada artista, desde a infância, o seu primeiro trabalho *Pinté*, de 1916, (Figura 11), encontra-se à página 21. Uma obra produzida quando Frida era uma criança, ainda aos nove anos de idade:

---

<sup>5</sup> Na página inicial do museu da artista, consta que o Diário foi organizado como livro, em 2001, por uma empresa mexicana de inovação em educação e desenvolvimento humano conhecida por “La Vaca Independente”. A introdução dessa edição é do reconhecido escritor mexicano Carlos Fuentes e o ensaio e comentários das imagens são da crítica de arte Sarah Lowe



**Figura 11:** Pinté, 1916<sup>6</sup>

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 22-23. (Tradução por Mário Pontes p. 190)*

As obras contidas no *Diário* são uma mistura de gêneros discursivos e planos de sentidos diferenciados entre narrativas, poemas, cartas de amor apaixonadas, pinturas, desenhos, manchas e sugestivos rabiscos como veremos a seguir.

A escrita de Frida também é apelativa: forte, multicolorida, tocante, apaixonada. Clama para ser lida, solicita o olhar. *O Diário de Frida Kahlo*: o autorretrato íntimo de uma produção dos últimos dez anos de sua vida, onde ela expõe sua intimidade e retrata despididamente sentimentos, sofrimentos físico e psíquico, lembranças, experiências e acontecimentos, desde o nascimento até a expectativa de morte, numa escrita poética, em cadeia associativa. Aí Frida exibiu-se, se retratou e recriou, recontando sua história. (MIRANDA, 2014, p. 64).

O discurso diarista de Kahlo carrega uma linguagem poética particular, recheada de desenhos, narrativas de estilo metonímico, pinturas (borrões, rabiscos) em verdadeiras associações de metáforas visuais que imprimem o declínio da vida do ser, refletida na obra pela fragmentação do corpo e do eu.

<sup>6</sup> Esta imagem anuncia a primeira página do *Diário de Frida*, e possui forte característica da arte surrealista. Obra intitulada: *Pinté, de 1916*, onde as letras estão grafadas na cor roxa encarnada. Em 1916, Frida Kahlo tinha nove anos. A imagem apresenta uma guirlanda, na extremidade superior à figura, apresenta transcrição em tira com palavras que exaltam o sentido, em rosa carmim, num estilo de escritura automática que evoca vivas e vibrantes cores. Nos múltiplos objetos a frase é breve e não possui verbo. (KAHLO).

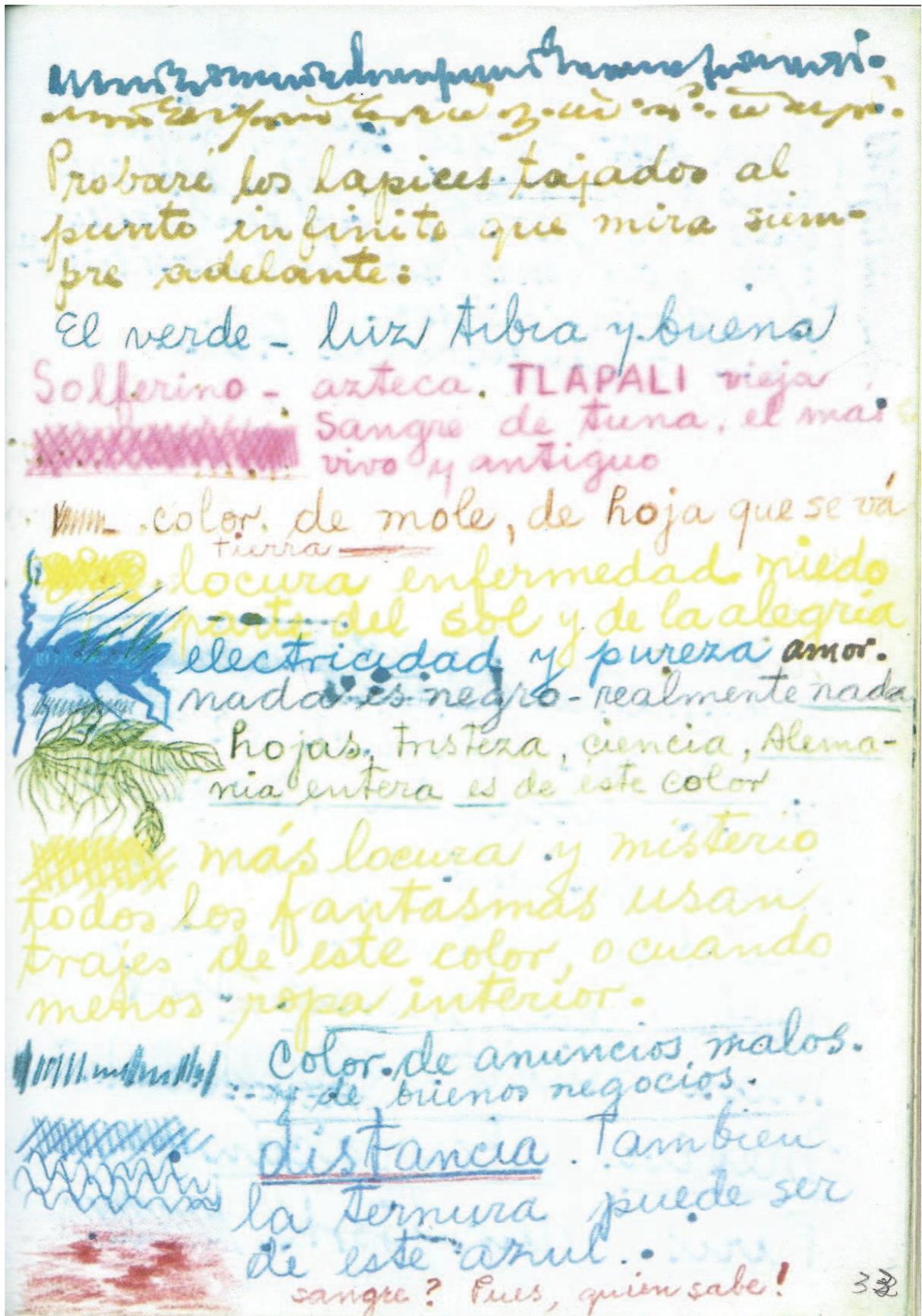


Figura 12: Manuscrito - p. 33.

Fonte: O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 33. (Tradução por Mário Pontes p. 198)

As multifacetadas direções que sua obra apresenta estão desveladas no pensamento da artista e impressas em suas palavras.

Experimentarei os lápis apontados para o ponto infinito que olha sempre para a frente: O verde – tépida e boa luz Magenta – asteca. velha TLAPALI sangue de atum, o mais vivo e mais antigo cor de pimentão, de folha que se torna terra loucura enfermidade medo parte do sol e da alegria eletricidade e pureza amor, nada é negro – realmente *nada* folhas, tristeza, ciência, *Alemanha toda desta cor* mais loucura e mistério todos os fantasmas vestem roupas desta cor, ou pelo menos a roupa sob a roupa cor de anúncios ruins e de negócios bons. *distância*. E a ternura também pode ser deste azul Sangue? Quem sabe, pode ser! (KAHLO, *apud* MORAIS, 2015, p.198).

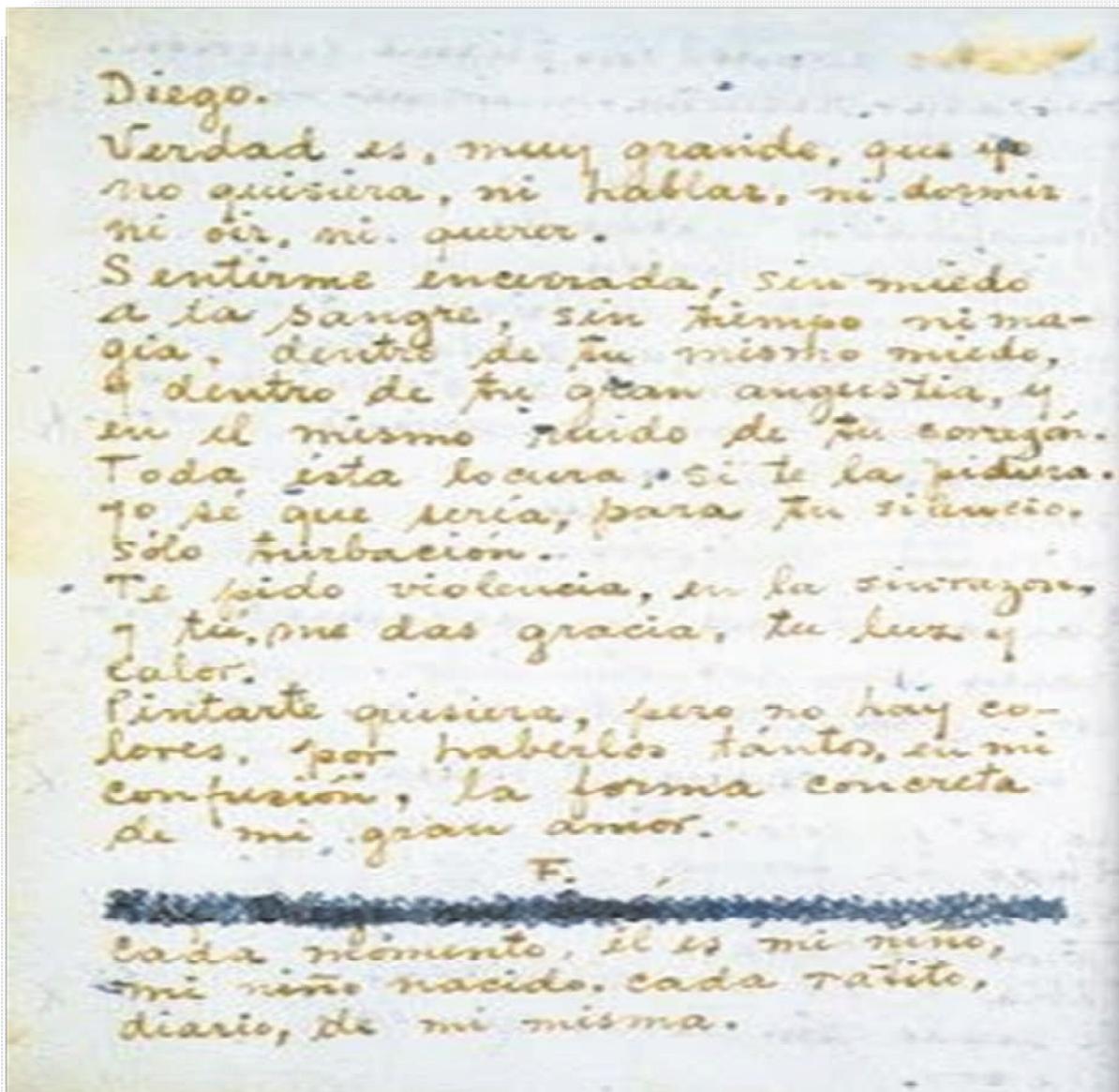
Na Figura 12 anterior a artista expressa um arco-íris de cores atribuídas às palavras manuscritas em frases encadeadas formando linhas, de modo a surtir efeito colorido proposital. É a arte provocativa e forte, passível da infinidade de leituras onde seus borrões a tornam mais indefinível.

Frida tece as cores para construir redes de sentidos que figuram nas cores frasais, doando-lhes movimentos, produzindo signos dinâmicos em variedades de códigos. As palavras carregam codificações que traduzem visualidades, sonoridades, ritmos e gestos para comunicar estados de arte.

Os borrões são desafios questionadores. O que teria por baixo dos borrões? Estariam eles disfarçando e escondendo algo mais? Esse é o propósito de toda arte eficientemente singularizada por Frida Kahlo.

Ondas luminosas, combinações de cores em matizes que representam a natureza, a pureza e o mundo por estarem presentes em nossas roupas e a dinâmica de nossas vidas.

Apresentamos, a seguir, o primeiro manuscrito dentre as inúmeras cartas incluídas no *Diário por Frida*, destinadas ao marido Diego Rivera. É provável que Diego o tenha lido.



**Figura 13:** Manuscrito - Prancha nº 4/26

Fonte: O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 26. (Tradução por Mário Pontes p. 193)

**Tradução da carta de amor de Frida para Diego, por Mário Pontes, p.193.**

“Diego

É uma verdade, bem grande, que eu não queria falar, nem dormir nem ouvir, nem querer. Sentir-me encerrada, sem medo de sangue, sem tempo nem magia, dentro do teu próprio medo, e dentro da tua grande angústia, e mesmo no ruído de teu coração. Toda essa loucura, se a ti perguntasse, sei que seria, para o teu silêncio, pura confusão. Peço-te violência, na desrazão, e tu me dás a graça, tua luz e calor. Gostaria de pintar-te, mas não há cores, por haver tantas, em minha confissão, a forma concreta do meu grande amor.

E

~~Hoje Diego me beijou.~~

Cada momento, ele é meu filho,  
Meu filho nascido a cada instante,  
a cada dia, de mim mesma”.

As mensagens da artista são cartas de amor profundamente apaixonadas que, na maioria, denunciam a sua insuportável angústia e ansiedade pelo desejo, abrandada apenas na presença de seu amado.

Frida dedicava ao pintor um amor enlouquecedor por uma relação que existia entre os dois. Em seu discurso diarista aparecem formas variadas, ora pintura, ora escritura cuja linguagem poética é abastada das associações de metáforas visuais que imprimem o declínio da existência refletido na e pela fragmentação do corpo cindido para expressar a poética do eu.

Diante de um vazio ameaçador, Frida não queria se perder, buscava a si mesma, buscava se reconstituir. Com força pulsional, sob um nome que lhe foi dado para a vida, Frida seguia compulsivamente, de dor em dor, cor por cor, a reunir cada pedaço de si, cada momento, sentimento, lembrança, numa repetição incessante, tecendo significação... buscando sentido, a se recriar. (MIRANDA, 2014, p. 65 *apud* PERES).

No corpo cindido Frida percebia e assistia o despedaçamento do corpo, da alma, da mente, dos pensamentos. Por entre os interstícios desses pedaços surgiam espaços “vazios ameaçadores” que ela sempre esforçava para superar. Apoderava-se então da arte, em fluxos criativos tomados de angústia, ironia, sarcasmos.

A especificidade determinante do estilo dessa artista ocorre por meio de fragmentações e desconstruções como se fosse construída pela reconstrução de estilhaços do próprio corpo e resíduos de suas vivências. Esse processo consiste no procedimento de bricolagem, fio condutor determinante do seu trabalho.

Na escritura, Frida se apropria da folha de papel, fazendo dela o suporte artístico propício para confissões em palavras soltas, linhas e traços, em desenhos ou pinturas de conflitos íntimos. Nesse espaço artístico ocorrem entrelaçamentos das suas particularidades sentimentais, memoriais, originando a fruição da arte. Encontram-se nas tensões das linhas de forças criativas as pulsões da força maior da criação, para costurar fragmentos de suas especificidades, recompor ideias e imprimir a arte.

“Afinal, a plasticidade das pulsões permitem uma satisfação como em vasos comunicantes, pulsões de enlaçadas”. (MIRANDA, 2014, p. 66).

Esses vasos deixam-se percorrer por todo corpo cindido carregando o fluído vital na cor vibrante e intensa do vermelho sangue que a artista, com muita habilidade, transporta para as folhas do seu *Diário* nessa imbricação das artes. Estas parecem se afirmar ao serem colocadas no mesmo lugar, isto é, a linguagem verbal combinada com aquela não verbal.

A arte desvela os antagonismos das linhas de forças tensionais gerando movimentos divergentes e convergentes pulsionais, que se intercomunicam para dialogar as relações signicas. Estas partem de dentro para fora, e, de fora para dentro, ou seja, realizam-se no plano simbólico e que exterioriza o conhecimento das profundezas da sua imaginação através da expressão artística.

A sua literatura carrega na estrutura riqueza de elementos estranhados que concedem o juízo de valor artístico à palavra após ser empregada pela artista em sentidos deslocados. Foge das formalidades da gramática para alcançar a literariedade ao recriar novo sentido de significação às palavras para constituir um objeto artístico.

Tela por Tela, representação a representação, Frida vai tecendo associações, cadeia significante a veicular desejo. Frida toma posição ativa: sujeito a impor olhar, enquanto aguarda o olhar de outro sujeito diante de seu quadro, a olhar mesmo o que não vê. Sujeito a sujeito, intermediado pela tela onde o vazio entre ver o olhar move o circuito. Na teoria laciana aí está o objeto causa do desejo, objeto a, olhar que se desprende, olhar que agarra entre sujeito e o Outro. (MIRANDA, 2014, p. 68 *apud* PERES).

Frida torna sua arte viva pelas conturbações da condição humana, assinalada na dor sentida e experimentada por muitos. Cisões, incisões, suturas, costuras, agressões corporais e psicológicas são elementos que se associam e se conjugam para produzir sua arte. De pedaços em pedaços, de fio a fio, de dor em dor, de desamor em desamor, de tragédia em tragédia, ingredientes necessários para “tecer” as subjetividades do artista, tornando tudo isso o pano de fundo da sua vida para chegar à obra de arte.

A artista consagra sua arte em meio a sofrimentos acumulados durante a existência, guardados na mente/corpo, sentidos, ouvidos e refletidos no espelho do teto da sua cama. A dor foi convertida direto para as telas e folhas do caderno. A exuberância no modo de vestir e o sorriso irônico estão nos autorretratos. A artista intercambia arte e vida própria como elemento fundamental para gestar e expandir

sua arte, que não suporta tantos excessos, por isso, derrete-se, desmancha-se para se transformar em outra coisa.

Nesse processo, torna-se sujeito da arte que no olhar sensível passa a perseguir o outro, na busca do olhar contemplativo para o nada. Dessa forma, a artista fomenta a sua arte, na falta de um amor correspondido, nas perdas dos membros, nas frustrações, nas dores e nos sofrimentos que são convertidos em arte cotidiana.

Na dicotomia entre vida e ficção emergem pluralidades que a artista usa como recurso para articular linguagens, conectando-as para além do verbo-visual.

Para Nietzsche: “O homem não é mais artista, tornou-se arte.” Nessa citação percebemos que Frida despe-se do seu significado de mulher, vira objeto para tornar-se arte e ser considerada agora, elevando-se à condição de “mito”.

Agora, os movimentos renovados e recriados fazem emergir entre a literatura e outras formas de arte um decurso de tempo, florescimentos que mediam a relação imagem-texto, onde encontra o autor com sua obra a partir de uma energia viva.

Subjetividades gestadas em misturas de variados contextos, sentimentos, pensamentos e emoções formam a expressão maior de movimentos secretos e incontrolláveis. A arte permite transbordamentos de inspiração mútua por processar misturas infinitas de elementos.

Ao operar integrações de linguagens a arte funde o textual com o visual. Esses eixos narrativos apresentam na segmentação de discursos, intermitências numa sequência de imagens abstratas instigantes. O fluxo misto das artes induz o leitor a reflexões desafiantes sobre a natureza das ilustrações encenadas entre a arte manuscrita e desenhada.

As imagens criadas são carreadas para o espaço sensível de formas, dentro de uma esfera de validades que acabam por penetrar no espaço sensível da realidade focalizando suas distorções.

Essa é a dramaticidade resguardada em si mesma e o entendimento humano da clausura do ser por se manter presa em estados depressivos de tragédias que se acumularam para se manifestar ali, naquele espaço artístico. As figurações pictóricas e os manuscritos associam-se reciprocamente.

Na vastidão do seu olhar, impregna no seu dia a dia a visualidade do seu viver, descrita na ponta do lápis, dos pincéis e nas tintas diluídas para imprimir o que está dentro de um ser, cheio de cores, riscos, cortes em um corpo cindido.

Nos momentos finais de sua vida, a artista Frida Kahlo ainda persiste em resistir aos conflitos e se mostrar ao despedir do mundo, a conformação com o momento da partida final, ao anunciar na última página do *Diário*, sua partida. Vejamos abaixo:



**Figura 14:** Prancha nº 6/180

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 180-181. (Tradução por Mário Pontes p. 268)*

“Obrigada aos médicos Farill – Glusker - Párres e ao Doutor Enrique Palomera Sanche Palomera. Obrigada às enfermeiras aos padioleiros aos esforçados atendentes do Hospital Inglês – Obrigado ao Dr. Vargas a Navarro ao Dr. Polo e à minha força de vontade. Espero alegremente a saída – e espero nunca mais voltar”. FRIDA

Última página do *Diário de Frida Kahlo* (1907-1954): "Espero alegre a saída e espero nunca voltar." Frida Kahlo – El 13 de julho de 1954, gravemente enferma de pneumonia. Frida Kahlo falleció en la “Casa Azul”. La última entrada de su diario disse: “Espero alegre la salida y espero no volver jamás.”

O díptico está composto na primeira figura por Frida que radicaliza no mais alto grau de obsessão, em meio a manchas de cores misturadas entre amarelo, verde, magenta, azul e marrom.

As palavras da artista revelam que todo sofrimento, agora, transforma em felicidade ao ver-se próximo da partida desse mundo para nunca mais voltar (mesmo na abstração da morte, Frida não se dá por vencida, ainda assim, suas cores são alegres, intensas e vibrantes).

Na segunda figura a artista apresenta seu corpo demolido já sem a perna e o pé esquerdo, o corpo nu. As manchas traduzem a incompletude da mulher, no corpo reduzido pela perda. Ilesa, apenas a cabeça, que divaga entre pensamentos gerativos. Também a nudez do corpo flechado em várias direções, sem piedade. A artista parece fugir de si mesma, seu desenho designa o fim de tudo, o ponto final, a partida para sempre, para nunca mais retornar. Dentro de um estilo artístico próprio, Kahlo fecha o círculo da sua vida real, alegre por partir, mas deixa aberta para o infinito o universo da sua arte para iluminar outras artes. Mediante esse processo construtivo de aderência interartes, comprovamos os sinergismos entre os planos de significação entre as duas formas artísticas investigadas por nós na construção desse trabalho.

Os discursos presentes nas obras refletem linguagens da poética do eu, da história pessoal e experiências vividas. Na escritura a artista apropria da folha de papel de um caderno para representar o espaço literário da intimidade particular, lançada em seu *Diário para o mundo*. Pois, nele se torna o lócus propício para confessar os conflitos íntimos, os quais entrelaçam narrativas da vida real que pendem para a ficção. Em cada novo dia, uma nova faceta de histórias de vida do ser guardadas nas folhas de um *Diário* que expõe o sofrimento travestido em arte.

O projeto da obra é um misto intercalado que reúne grafias, cores, rabiscos, autorretratos dramáticos, cartas, declarações de amor, bilhetes, relatos, versos, dores, traições, decepções, frustrações, sofrimentos, descortinados pelas tintas um mundo alegre de muitas cores.

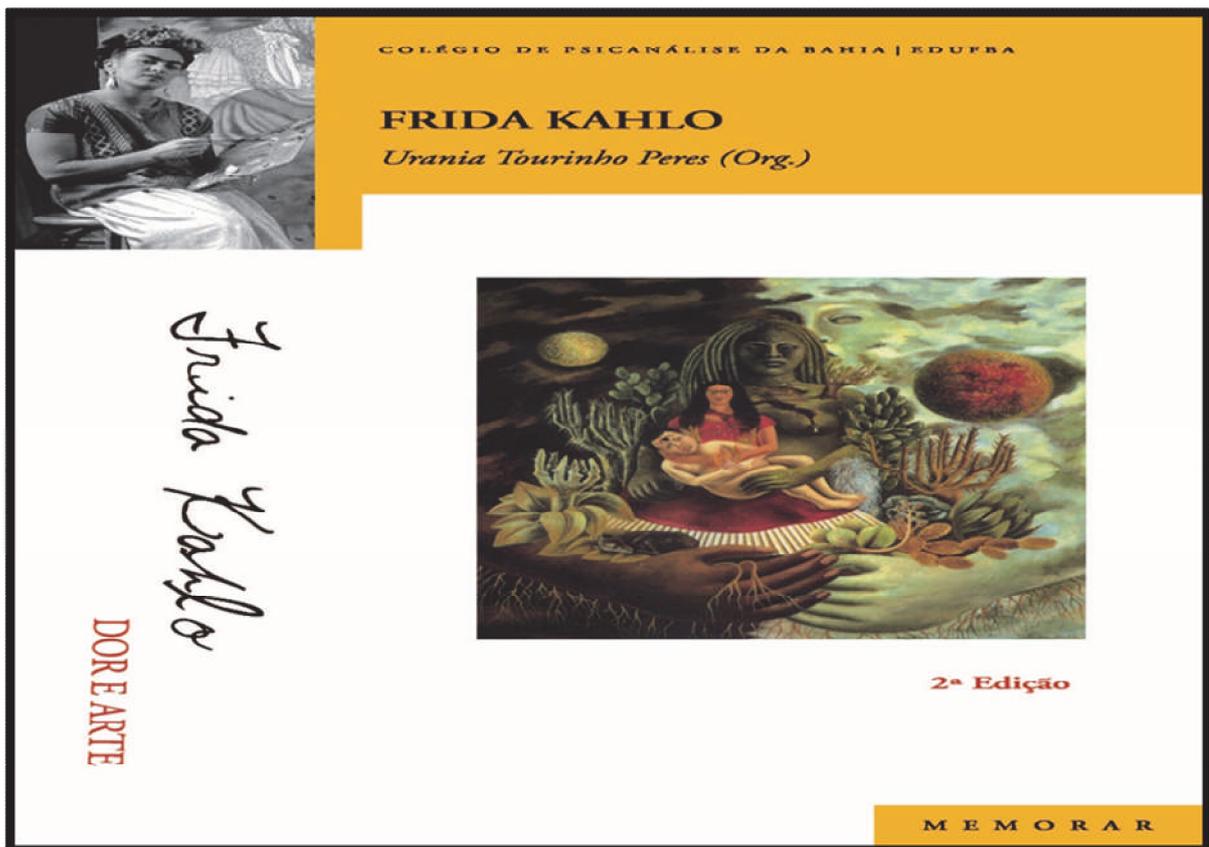
*Diário*, palco de artes, aberto para o público atestar que estados melancólicos refletem pensamentos transmutados em arte poética sensível para fantasia destinada a colorir o mudo. As linguagens aparentemente simples cheias de significados de uma vida repletas de momentos transgressivos. Criam-se enigmas para representar com originalidade a arte misturada e mediada por várias artes. As ilustrações sugerem autorretratos que apesar de um corpo cindido, em uma mulher de asas quebradas, a qual não serve para voar, não são suficientes para impedir os voos da imaginação.

Pois, a imaginação tem asas para voar no universo artístico criando eixos entre realidade e ficção de forma inovadora. Os recursos apresentam-se na segmentação de discursos de imagens, colocações de palavras soltas, bem como de riscos instigantes. As imagens criadas no espaço sensível não dizem tudo da realidade de vida da artista, nem poderia, pois, a condição humana não caberia num único diário.

Abrimos e fechamos o *fac-símile*, do *Diário Íntimo de Frida Kahlo* sem conseguirmos esgotar o trabalho, pois, a obra de arte é inesgotável por ser aberta e transitar por variados caminhos interpretativos em variadas instâncias, estando sujeita às apreciações pelo público.

### 1.2.2 Apresentação do livro *Frida Kahlo, Dor e Arte*

Urania Tourinho Peres (Org.) – 2ª Edição<sup>7</sup>



**Figura 15:** Capa do livro *Frida Kahlo, Dor e Arte* - Urania Tourinho Peres.

Fonte: *Frida Kahlo – Dor e Arte – Urânia Tourinho Peres (org.) – Salvador, Editora EDUFBA, 2ª edição, 2014.*

<sup>7</sup> A capa do livro da autora Urania Tourinho Peres foi inserida no trabalho, por ser fundamental para a compreensão dos comentários desenvolvidos (a reprodução da figura do autorretrato, Figura 16 – *O Abraço do Amoroso entre o Universo, a Terra, (México), Eu, o Diego, e o Senhor Xólotl* de Frida Kahlo (1949).

A capa do livro apresenta no canto superior a fotografia da artista em momentos de comunhão com a arte, segura a paleta para deixar revelar nas pinceladas das suas cores os sentidos transgressivos. O impulsionar dos pincéis descortina o processo da criação para traduzir sua arte.

Logo abaixo a autora centraliza a consagrada obra intitulada O Abraço Amoroso entre o Universo e a Terra (México), Eu, o Diego e o Senhor Xólotl, de 1949, apresentada na figura 16. As diversificadas dimensões de mundo e planos de significações do manancial perfeito da comunhão entre homem e a natureza, onde o ventre terrestre é comparado ao ventre materno da mulher (em que Frida adota Diego como filho e o amamenta em gotejamento de leite materno que jorra da sua mama).

Esta obra é uma oposição entre a luz e a sombra, o claro e o escuro, a noite e o dia, início e fim de vida, os princípios duais são referências da mitologia grega, por exemplo, a deusa Cihuacoalt que aparece abraçando o casal e com o seio a pingar leite. É ela que gera todas as coisas e também as devora. Essa ideia nasce da observação dos ciclos da natureza, onde tudo está sempre nascendo, morrendo e renascendo, renascendo e morrendo.

O cãozinho que aparece dormindo nas mãos da noite é Xólotl, o guardião do mundo inferior. Em diversas mitologias, o cão de guarda tem um significado de guardador do inferno. Aqui, simboliza a sabedoria domesticada e também a naturalidade da morte. A obra apresenta como uma valiosa coletânea de textos que se entrelaçam numa mistura de seres que fluem na imaginação.

Nesse excerto a obra pictórica que retrata os ciclos da natureza com seus quatro elementos, o ar, a terra, o fogo e a água revela uma completude de ser o que é, mas que nunca está completa no sentido da estaticidade, já que se renova constantemente. A arte literária é abrangente e permissiva, sempre aberta a novas interpretações, permitindo que o leitor penetre na sua sugestiva tessitura de significados para perseguir a narrativa embrionária e operando fascinantes interações com as realidades encontradas em aspecto textual. “O retrato, ao tempo em que marca uma ausência, traz também a presença [...] O espelho a acompanhará por toda vida. Ela notabilizará pelos autorretratos, duplos de si mesma” (PERES, 2014, p. 17).



**Figura 16:** O Abraço do Amor entre o Universo, a Terra (México), (óleo sobre tela, 70 x 60,5 cm) *Eu, o Diego e o Senhor Xólotl* (1949) que retrata a devoção de Frida ao complicado e infiel marido Diego.  
 Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Kahlo&oq=Kahlo&aqs=chrome..69i57j0l5.1531j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso: 10 de junho de 2016.

Nessa vertente que mais se parece à realidade da vida de Kahlo, Jung expressa sobre o *self* como reflexo da personalidade do ser. O *self*, assim como o autorretrato, revela a vontade humana em se orientar pela imagem de si - que está vendo -, formando um arquétipo da pessoa que transmite símbolos.

Para Jung, o *Self* não é apenas o centro, mas também toda a circunferência que abarca tanto o consciente quanto o inconsciente, ele é o centro desta totalidade, tal como o Ego é o centro da consciência. Ele pode, a início,

aparecer em sonhos como uma imagem significativa, um ponto ou uma sujeira de mosca, pelo fato do *Self* ser bem pouco familiar e pouco desenvolvido na maioria das pessoas. O desenvolvimento do *Self* não significa que o Ego seja dissolvido. Este último continua sendo o centro da consciência, mas agora ele é vinculado ao *Self* como consequência de um longo e árduo processo de compreensão e aceitação de nossos processos inconscientes. O Ego já não parece mais o centro da personalidade, mas uma das inúmeras estruturas dentro da psique. (<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=192>>. Acesso em 10 de junho de 2016.

Os autorretratos que parecem *self* são imagens criadas a partir de um processo de individuação arrancadas das forças avassaladoras do estado de ânimo que o artista encontra nos momentos de transitoriedade para trilhar o seu caminho existencial. Entretanto, o estudioso da arte literária não procura algo que possa transparecer a associação entre o pessoal do artista e o seu transpessoal, porque o que surge no processo criativo é um ser autônomo. O autor Garcia-Roza faz uma leitura de Freud sobre o inconsciente que dialoga com o consciente.

O inconsciente permanece sendo o irreduzível. Essa irreduzibilidade não é devida, porém, a uma irracionalidade do inconsciente, ele não é o “lugar das trevas” por oposição à racionalidade da consciência. A concepção freudiana do homem não opõe, no interior do mesmo indivíduo, o caos do inconsciente à ordem do consciente, mas sim duas ordens distintas. Aquilo a que ela se propõe é precisamente explicitar a lógica do inconsciente e o desejo que a anima (GARCIA-ROZA, 2009, p. 24).

Em uma relação entre consciente e inconsciente humano, vimos Kahlo, num ato de irreverência, identificar-se com a revolução mexicana, quando altera sua data de nascimento de 1907 para 1910, ano do fato histórico. Por isso, podemos fazer uma leitura de que o seu nascimento foi criado por si mesma, sendo ela a própria revolução. A analogia aqui é sobre a obra dessa autora: a arte nasce assim, como se escolhesse seu dia de vir ao mundo, como se fosse autônoma para se instaurar como revolução de si, travando lutas entre a realidade que a fez nascer e a irreabilidade que a fará viver.

A obra *Dor e arte* apresenta uma valiosa coletânea de textos que se entrelaçam, numa mistura de seres que fluem na imaginação em variados discursos. Ao todo são sete autores diferentes que contribuíram e compartilharam de modo interativo para compor a obra, em textos organizados por Urânia Tourinho Peres, em diálogos interessantes operando movimentos intertextuais, articulados, que renovam e recriam as narrativas a partir do mito Frida Kahlo, contemplando de modo favorável sua memória e atribuindo valores estéticos e artísticos que revigoram a arte da artista na contemporaneidade.

### 1.3 Nuanças das Artes no Diário

As composições apresentadas no *Diário* são repletas de nuanças. A própria artista tinha um estilo extravagante de vestir, roupas e joias exageradas, xales, flores nos cabelos associadas a tranças e coques somados a outros adereços, tudo reflexo cultural da tradição mexicana. Procurava esconder por baixo das saias longas as marcas deixadas pela poliomielite e o acidente.

O casal de artistas retratava o renomado muralista, e, ela, a pintora famosa e muito conhecida por autorretratos transcendentais, muitos deles, produzidos através da imagem refletida no espelho (colocado no teto da cama por sua mãe), em momentos criativos, de uma arte estranha, denunciando suas condições física, psíquica e afetiva. Ambos levados pelos contextos do envolvimento político, revolucionários, inseridos num dado momento.

A artista articula todos esses elementos para construir o *Diário*. Ela se apropria da linguagem plurissignificativa para ressignificar o espaço de um simples diário. Nessa forma de procedimento criativo o ser em alento nas páginas que a recebe para expor a sua criação. Na dualidade de linguagem a arte flui aliada ao corpo partido, pela perda e dor dos fragmentos do corpo além da mental, para produção de sentidos.

Ele considera que quando Frida escreve periodicamente e pinta um *Diário*, para interação entre a realidade e a imaginação, apesar de toda subjetividade, expressa uma arte repleta de subversão da realidade. A artista exterioriza e traduz o mundo material que a cerca com animais, frutas, plantas, terra, céus e natureza.

Carlos Fuentes levanta questionamentos diante a coincidência na semelhança das iniciais dos nomes entre Franz Kafka com iniciais (F.K.) e Frida Kahlo (F.K.). Desses dois grandes artistas podem ser feitas aproximações quanto aos nomes. O mundo de Frida com o universo de Kafka formam uma ponte da dor e dos sofrimentos frente ao mundo assemelhado vivido por ambos. Vejamos o trecho do texto de Fuentes:

Kafka se vê a si mesmo como um animal diante do abismo, suas patas traseiras arranhando nas tradições de seu pai e as patas dianteiras arranhando a criatividade fronteiriças de uma outra margem, em outro sentido. Kahlo, torturada, loucamente apaixonada, mutilada, segmentada em pedaços, metamorfoseada incessantemente pela enfermidade e a arte, pode dizer junto com seu irmão, o judeu de Praga: Haverá muita esperança, mas não para nós (FUENTES, 2001, p. 25).

O autor concebe que para Frida a arte era a sua válvula de escape e paraíso de fugas interiores. Ela usava a arte como forma de subsidiar suas emoções na busca da subjetividade. O *Diário* tornou uma ferramenta de conexão entre os seus sofrimentos e a criação artística. A realidade concreta foge, cedendo lugar para a fruição artística advinda do inconsciente.

Já o *Ensaio* de Sarah Lowe traz nuances de discursos, relacionando a escritura de Frida Kahlo com a intimidade de si mesma. Para a expressão maior da poética do eu, alicerçada numa linguagem pessoal, as nuances de cores com palavras estão naquelas folhas do *Diário* com intenção de subverter o próprio sentido de construir e se ter um diário.

Leer em el *Diário* de Frida Kahlo es, incuestionablemente, un acto de transgresión, con cierto matiz de voyeurista. Este documento constituye la expresión más íntima de los sentimientos de la artista, cuya intención no fue publicarlo. Por esta razón, cabe catalogarlo dentro del género del *diário íntimo*, serie de anotaciones de carácter estrictamente personal realizadas por una mujer (LOWE, 2001, p. 25).<sup>8</sup>

O livro-arte diarista de Frida é uma montagem sequencial de momentos conflituosos e transgressivos, apoderados da faculdade criativa da artista para expressar sentimentos íntimos, expor ao público sua vida cotidiana. Os pensamentos são feitos em retalhos, relatos da memória, sofrimentos de toda ordem. Em movimentos cíclicos de desvelamentos sobre si própria, não há limites para exercitar a força criativa para pintar, escrever e fazer rabiscos semelhantes a garatujas.

O leitor é convidado a apreciar e se inteirar com as formas artísticas de Frida Kahlo. No trajeto da leitura se surpreende ao deparar com o gestual de estranhamento da artista, motivo suficiente para tornar a obra voltada para sua própria significação dando sentido ao seu espaço narrativo, poético e pictural.

---

<sup>8</sup> Ler o *Diário de Frida kahlo* é inquestionavelmente um ato de transgressão com certa matiz voyeurista. Este documento constitui a expressão mais íntima dos sentimentos da artista, cuja intenção não foi de publicá-la. Por esta razão cabe catalogá-lo dentro de um gênero do íntimo diário, série de anotações de caráter estrictamente pessoais realizadas por uma mulher (LOWE, 2001, p. 25).

## II – CORPO CINDIDO EM FRIDA KAHLO

*“Eu sou a desintegração”*

*Frida Kahlo*

De manhã, eu tinha o olhar tão perdido e a postura tão morta que aqueles que encontrei talvez não me vissem (Arthur Rimbaud)



**Figura 17:** *Frida Kahlo. O círculo, 1951 (Óleo sobre metal)*

Fonte: <http://nadineparrati.tumblr.com/post/49196655021/frida-kahlo-the-circle-c-1951>

Quando a linguagem do corpo fala através das metáforas da dor, das tragédias, do tronco incendiado em reação química de combustão, consome-se o combustível vital do “ser”: A vida. Com o calor da queima, o tronco derrete, os membros já se foram, tudo, prestes a desintegrar, esvai-se. Na esferidade dinâmica do movimento centrípeto e centrífugo da obra, que transmuta a dor e o sofrimento em arte. O resquício do tronco em chamas centralmente posicionado, diante da desintegração, ainda permanece verticalizado, eixo paradigmático das misturas cuja estrutura interna das composições tonais das cores, quentes, queimantes e ardentes como fogueira em chamas, pairando no ar: o cheiro de sangue, a violência de tons, o som que o fogo emite em estouro de uma explosão provocada pela pressão interna, multiplicidade de signos em suspensão cujas linhas de forças tencionam e inflamam, explodem e transbordam signos ferventes, estilhaçados feito vidraças para ressignificar. No olhar distanciado, rachaduras sangrentas repercutem nos vazios da saída para, em fuga, deslocar e deparar na incompletude a arte agressiva e personalista de Frida Kahlo.

Ao nos propor a estudar a arte de Frida Kahlo nos detivemos na busca e compreensão de seus inúmeros autorretratos, dada a excelência de construção e a forma com que a artista parecia desnudar os veios de sua polêmica biografia. Entretanto, a pesquisa nos conduziu para leitura de seu trabalho artístico e isso nos retirou das intenções iniciais, isto é, estudar os autorretratos, quando incluímos também o estudo do seu *Diário*. Percebemos que a obra de Frida Kahlo é um signo complexo marcado pela profusão de códigos e pluralidades semânticas. Esse universo conjuga os vários códigos engendrados nos movimentos expressivos de sua natureza semiótica, o estilo nas artes plásticas e as correspondências entre ele e seu discurso verbal. Durante o percurso das pesquisas dos autorretratos defrontei com o *Diário de Frida* repleto de anotações ilustrativas, numa brilhante intersecção de linguagens artísticas que transitavam entre o verbal e visual retratando o cotidiano da autora. Fato motivador, que muito impulsionou minha imaginação e estado de ânimo.

À luz de Blanchot<sup>9</sup> (1987, p. 275), “o diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer”. Sim, o diário, ao registrar datas, apresenta a oportunidade de voltarmos no tempo para ressuscitar fragmentos da existência passada e rememorar no futuro.

---

<sup>9</sup> Escrever um diário íntimo é colocarmo-nos momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob esta proteção, é também protegermos da escrita submetendo-a a essa regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar. [...] Escrever, a cada dia, sob a garantia desse dia, e, para lembrá-lo a si próprio, é uma maneira cômoda de escapar, quer ao silêncio, quer ao que há de extremos na palavra (BLANCHOT, 1984, p. 193-5).

A singular forma de realização artística expressiva gestual provoca efeitos de sentidos que denunciam ampliação e ressignificação dos limites do seu modo de conjugar com isso núcleos temáticos tais como a vida, morte e dor que acabam por refletir modalidades que tornam signos refratários de sua obra.

As obras de Kahlo - arte plástica com seus autorretratos e o diário - são categorias de arte que se misturam estabelecendo discursos híbridos. Essas artes são encadeadas, superpostas para fundirem-se e desdobrarem nas variedades de autorretratos, colagens, figuras e em diversas categorias de escrituras, presentes em poemas, cartas apaixonadas, relatos extraídos da manifestação poética e o contexto vivido pela artista e as gamas de pintura dos autorretratos.

A resultante discursiva do procedimento estético produzido por Kahlo gera um discurso constituído por associações de variados tipos de signos que compõem os três grandes eixos temáticos figurativizados por imagens plásticas tais como os signos do corpo, do sofrimento e do amor. Nessa conjunção combinatória, a artista promove a sensibilidade do prazer estético.

Desperta no leitor o olhar interrogativo para mediar leituras artísticas, em diversos graus interpretativos que acabam por ampliar o seu repertório criativo. Os movimentos expressivos desta forma híbrida de criação remetem às teorias dos elementos tensivos da semiótica para produzir uma linguagem que articula dentro de preceitos dos teóricos.

Assim o processo de conjunção dos códigos das obras da artista podem ser analisados na concepção teórica de Claude Zilberberg, de acordo com teoria da “intensidade (estados de alma, o sensível) e a extensidade (estado das coisas, inteligível)” (ZILBERBERG, 2011, p. 66), geram o caráter tensivo que determina todo o trabalho de Frida Kahlo.

Ressaltamos ainda, *Obra Aberta*, de Umberto Eco, que concebe no seu Capítulo II o “modelo teórico” em que obra aberta “não reproduza uma presumida estrutura objetiva de certas obras, mas represente antes a estrutura de uma relação frutiva” (ECO, 1991, p. 9). Esse autor considera que a infinita possibilidade de interpretações não se “fecha em si mesma”.

Em nosso estudo observamos que a própria abertura e exposição de vida que a artista Frida Kalo propõe no improviso da liberdade, para transcender sua arte, concede ao fruidor ampla liberdade de interpretações.

Como exemplo, passaremos à análise da obra abaixo:



**Figura 18:** Pegadas e marcas do sol. Prancha 85 (gente? Saias? O amor “clássico”.... (sem flechas) somente com espermatozoides.

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 84-85. (Tradução por Mário Pontes p. 268)*

O díptico da figura 18 demonstra que a arte de Kahlo determina significados construídos diariamente, numa abordagem da interação corpo-mente com o mundo numa relação de sistemas para produzir sentidos e abertura para variadas interpretações. A sequencialidade dos elementos na composição marca níveis profundos para ordenar e colocar a imutabilidade das vivências do homem no mundo em relação com a arte entre o vertical e o horizontal.

Na grande maioria das obras ocorrem transmutações que rompem os limites dos meios expressivos, como o signo verbal por um lado, e, o signo visual ou ícone por outro em conjunção. Nessa quebra de limites os elementos que seriam próprios de um meio expressivo passam a fazer parte do outro e nesse processo geram uma nova fórmula de “texto” e promovem novas formas de sentidos.

Quando Kahlo expressa suas dores psíquicas aplicadas na arte há de se pensar na metáfora e metonímia empregadas no olhar psicanalítico de Lacan posicionado entre a identidade e a ficção, onde os códigos produzem uma série de

sentidos plurais, por se tornar polissêmico. Lacan dá sentido e significado (sujeito psicológico) entre o consciente e inconsciente. Na metáfora há substituição de um significante por outro, por analogia. Para alcançar um campo de sentido mais amplo.

O sujeito posiciona para se colocar diante do outro que é a arte. A arte, quando se volta para o terreno da teoria clássica da linguagem, o faz por meio da similaridade. Há seleção e substituição de palavras por cores, e, destas, por aquelas de modos combinados para gerar contiguidades. Os fundamentos de Jakobson, no que refere ao duplo caráter da linguagem na aplicação de qualquer signo linguístico e para ampliar sentidos, podem ser comprovados na obra.

Segundo Roman Jakobson (1975): Sobre a função poética de Jakobson essa “[...] seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade” (p. 129-130).

A artista adota construções criativas engenhosas de modo a fusionar e constituir graxos pegajosos em linguagens combinadas para pluralizar. Essas construções plurais transitam entre vários degraus de tonalidades em diferentes abordagens artísticas fomentando interação e cognição para processar níveis metafóricos e metonímicos. A ferramenta de agenciamento da criação do *Diário* da artista é de formar, pela linguagem, uma arte transgressiva e inesgotável.

Conforme estudos de Urânia Tourinho Peres (2014), Kahlo, aos seis anos de idade, foi acometida pela poliomielite, doença que a manteve acamada por quase um ano. Se não bastasse o fato de ter sido suspensa de suas atividades durante esse tempo teve sequelas físicas (como a atrofia na perna direita) e psíquicas, ainda outras mais fortes, que podem ser sentidas ao contemplarmos seus quadros ou ao lermos atentamente o seu diário.

A Figura 19 é também díptica, cuja primeira obra revela uma relação lúdica, até sarcástica, com a morte. A imagem do corpo de mulher manifestado entre as caveiras, sugerindo-se liberdade para alçar voos dada a presença do pássaro posicionado acima, entre as palavras morte e relaxamento.

Na segunda imagem aparecem palavras manuscritas em letras garrafais com cores fortes, quase todas terminadas em rimas “OR”, cuja sonoridade e ritmo atribui a quase totalidade de sentido que pode abarcar a palavra dor. O texto possuiu uma construção que manifesta a paradigmática de palavras soltas dispostas em coluna vertical. O díptico é uma mistura entre a primeira delas num desenho, e, a segunda,

na forma de palavras. A primeira imagem mostra oposições entre o festejo da morte, já a segunda nega a morte quando não aceita a horizontalidade do sono eterno, há uma reação, que se mostra fortalecida na direção de posição vertical.

Frida opta pelo fluxo de consciência, produzindo frases curtas e geralmente desprovidas de verbo. [...] Para o leitor, certa vivência de estranhamento e enlevo se produz a partir da singular combinação entre fases curtas, desenhos contundentes, produzida por Frida (AIRES, 2014, p. 90-91, *apud* PERES).



**Figura 19:** Caveiras em atitude festiva. Prancha 135 - *Madeira Citáli* (estrela) Amor Calor Dor Rumor Humor Doador Amor

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 134-135. (Tradução por Mário Pontes p. 247)*

O uso das cores fortes misturadas com palavras entremeadas por desenhos delineia uma arte inovadora. Percebe-se que a artista, diante a eminência da morte, não desiste da vida, ao utilizar as ferramentas de artes diferentes que se encontram num mesmo cenário ao se tornarem inseparáveis. As tintas e os pincéis pintam o amor desvairado por Diego e a resultante da dor.

Frustrações e conquistas são encontradas em linhas imaginárias do *Diário*. O verde, o marrom e o vermelho se encontram e pairam ante o olhar do leitor buscando entender nos traumas devastadores da vida sôfrega a arte poética do “eu” para provocar e fazer nascer o olhar sensível e comedido.

O cenário de acontecimentos na vida da artista e sua sequência tornam-se instigantes. A doença poliomielite pode ser analisada nas entrelinhas, não em seu sentido literal como patologia, mas no tecer conjuntural das sequelas desencadeadas por tal acometimento analisado a partir do ponto de vista da sua arte no desenrolar do seu objeto.

Em outra perspectiva a vida conjugal tumultuada com o marido Diego por causa do amor não correspondido e as frequentes traições que se encontram ali escritas. Há doses de excessos e escassez de amor, já que, de um lado, Frida ama com toda sua força, de outro, um Diego que ama só a si mesmo. Mas isso é colocado como forma de equilíbrio desse frenesi de amor. As relações perturbadas com seu marido dão a dimensão desse amor que Frida nutre por Diego, como uma espécie de força para superar seus sofrimentos e carrear forças motivadoras suficientes para manter-se viva.

Flui a própria natureza da arte que implica uma gama de mobilidade e faz dela o marco permanente de transformação. Dessa forma, o *Diário* se faz verticalizado e atual, manifestando-se como tal pelo teor inquestionável de ser o que é, conforme a teoria de Eco nas “formas de indeterminações poéticas contemporâneas”.

Para manter atual, no tempo e no espaço, a obra foi criada como um processo de motivação de teor dinâmico para produzir resultados que espelham a condição humana e a vida de Kahlo. O fato de tantas obras da artista terem sido realizadas por meio da imagem no espelho, cria em várias instâncias de sua invenção desdobramentos simbólicos e psicológicos devido a interferência de tal fenômeno na multiplicidade de efeitos e sentidos que as obras acabam por produzir.

Foi de relevante importância a presença do espelho no teto da cama da artista, pois serviu como elo de ligação entre a artista, o fazer artístico e o vínculo com o público leitor.

No seu caso particular não se pode omitir o fato de se tratar de uma artista que teve as dores física e psíquica presentes na construção de sua obra. Assim, as discussões sobre o inconsciente de Freud e Lacan se tornam imprescindíveis para a análise do discurso seja ele plástico, literário ou até mesmo gestual.

Porém, a abordagem desta teoria psicanalítica, nesse trabalho, será tomada apenas de forma simplificada como guia introdutória, devido à complexidade e modificações. À medida que a teoria avança no tempo, deixamos para o leitor a incumbência de investigar mediante o seu interesse.

Para Freud, as lacunas das manifestações conscientes devem ser procuradas no inconsciente. Essas lacunas trazem para a investigação psicanalítica aquilo que Lacan, ao seguir Freud, nominou “formações do inconsciente”: o sonho, o lapso, o ato falho, o chiste e os sintomas.

Para Lacan (1979) “o que nos chama a atenção nesses fenômenos lacunares não é apenas a descontinuidade que eles produzem no consciente, mas sobretudo o sentimento de ultrapassagem que os acompanha” (p. 30) (ROZO, 2009, p. 171). Esses fenômenos lacunares (sonhos, chistes...) - sujeito (consciente) atropela outro sujeito (inconsciente) - que é desconhecido, mas domina, com imposição a ponto de trocar ou esquecer nomes, por escapar-lhe os sentidos.

À luz de Lacan as apreensões ocorridas no inconsciente não podem ser consideradas nosso próprio centro, mas remetem sempre ao outro, uma vez que ao aproximarmos dele, é que descentramos.

Se o significante habita o inconsciente, o significado corresponde a outro significante que, ao somar com o primeiro, opera a produção de sentido.

Os signos criam simbologias na mente do leitor, denominados por Charles S. Peirce *interpretante*, propícios às interpretações tecidas nesse texto. A vida de Kahlo em seus autorretratos assemelha ao *self* (comum nos dias de hoje), não capta a realidade da artista com fidelidade, pois ela assume muitas outras formas de vida que podem ser vistas ali, nas lacunas em que a arte permite fazer esses diálogos.

Assim, os objetos artísticos de Kahlo são signos que evocam imagens na mente de quem lê. Esses signos assim estão numa relação com o objeto que representa algumas coisas ou aspectos deste, não é o objeto, mas se completa com ele.

Como se pode ver, a ligação do signo ao objeto se dá sob algum aspecto ou qualidade. Quer dizer: o signo está ligado ao objeto não em virtude de todos os aspectos do objeto, porque se assim fosse, o signo seria o próprio objeto. Pois bem, ele é signo justamente porque não pode ser o objeto. Haverá, desse modo, muitos aspectos do objeto que o signo não tem poder de recobrir. O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí sua incompletude e conseqüente impotência. Daí sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar (SANTAELLA, 1995, p. 44).

O signo dá qualidade ao objeto formando múltiplas interpretações na mente daquele que lê, porém, permeia-se de incompletude com o objeto por não recobrir todos os seus aspectos. Mas isso não é algo negativo, afinal um não é o outro, mantendo-se cada um na sua potência de ser, assim como outras relações encontradas em uma obra de arte.

A arte literária transcende seu singular objeto. Justamente por isso, torna-se universal, atingindo o que lê como participante de seu diálogo. Assim, autor, leitor e obra juntam-se para uma interação fictícia, já que a obra não é criada para ser condicionada a nada, nem a ninguém, sem ter muleta alguma, a não ser sua simbólica terceira perna.

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

Daí, entramos no objeto em si, isto é, a palavra usada e imbricada na folha de papel, nas telas, que forma o objeto de arte, ou seja, aquilo que cria a imagem, revelando parte do mundo inventivo da arte ao leitor. Ela não aceita explicação.

Assim, o objeto pode ser revelado em qualquer coisa e ser encontrado em diferentes lugares. Vimos quanto a condição humana está incutida de maneira fingida no espaço da arte literária em forma de diário. Quando o ato criativo começa, a autora projeta o universo artístico para o mundo real por meio de uma linguagem particular.

## **2.1 Estilhaçamento do corpo como fator estético**

Nos autorretratos de Kahlo as imagens mostram partes do corpo humano, denotado como signo do objeto, fragmentados como estilhaços. O tronco corpóreo pode ser visto todo costurado por ataduras, cravado com pregos que se assemelham a um procedimento de tortura, bem como o corpo com diferentes imagens representando perdas de cabelo ou membros.

Na linguagem artística, um corpo despedaçado subentende que a arte sofre desconstruções e reconstruções, são rupturas que se refazem continuamente. No andamento, interligam para recriarem novas linguagens.

“Um corpo despedaçado, uma identidade rompida, necessitam de um espelho reestruturante. Frida se recompõe e nessa reintegração há uma criação, criação de si mesma” (PERES, 2014, p. 16).

A figura 20 é um autorretrato considerado um dos mais perturbadores. Frida é obrigada a permanecer no leito devido aos problemas de saúde. Na leitura de superfície observa-se no topo da imagem uma caveira mexicana que remete à morte. A paisagem desértica e ressequida relaciona-se talvez com a esterilidade da artista. As laterais são compostas pelas oposições duais de Lévi-Strauss, presentes entre o claro e escuro que não têm intermitência da dor, entre a noite e o dia, a luz pode significar a própria iluminação da arte.



**Figura 20:** *Sem Esperança*, 1945 (óleo sobre tela, montada sobre HDF, Dimensão: 28 x 36 cm, Museu Dolores Olmedo Patiño, Cidade do México, México)

Fonte: <http://cafeartdesign.blogspot.com.br/2012/12/o-kahlo-da-frida.html>

O quadro, numa leitura mais profunda, denuncia o que mais determinou o processo de invenção de Frida Kahlo, ou seja, o modo como se vale dos caminhos da representação que surpreende o observador por vários motivos. O referente representado se distancia completamente de sua natureza.

Em *Sem Esperança* temos na sua singularidade expressiva um universo insólito que se compõe em gestos de representação sígnica que inclui uma postura mental e criadora em que, no interior da moldura, as ações trazem uma espécie de consciência simbólica que vale a pena perceber. Alheada da figura histórica “Frida Kahlo” a pintura traz o universo da remissão representativa de forma gradativa, dentro de uma sequência construtiva.

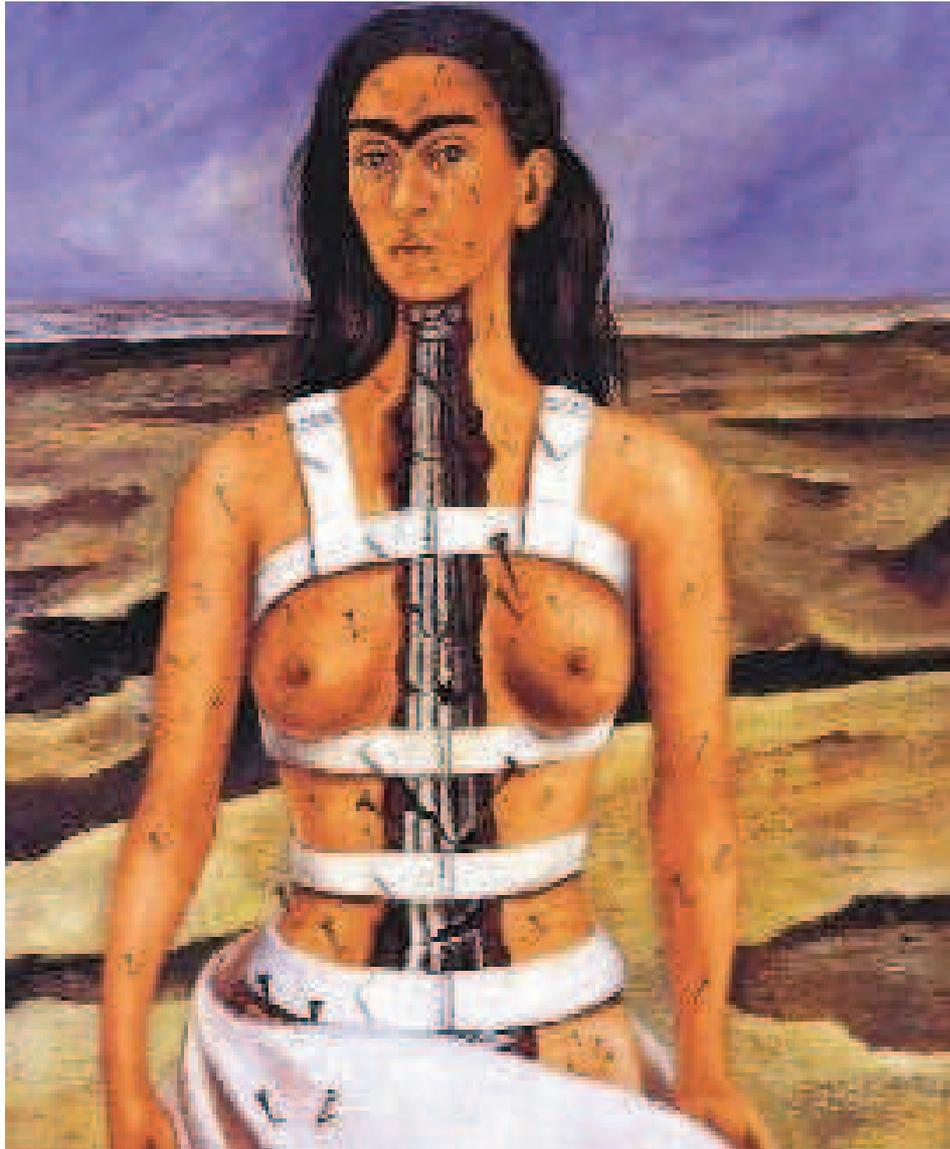
O teor surrealista desse quadro é evidente e manifesta-se por meio da articulação das imagens. Os ícones da figura feminina, da cama e de outras metonímias criam certo senso de realidade que vai diluindo a partir do instante em que nosso olhar se alonga para o plano de fundo do quadro em que elementos simbólicos ficam numa condição de continuidade ou justaposição aos elementos que seriam internos da figura humana. Essa ambiência continuada gera o efeito de irrealidade surreal como a imagem que lembra o sol e outros elementos da natureza dentro de um ambiente estranho.

É dentro desse universo, que surge o mais conflitante da pintura: da pequena boca da figura feminina são expelidos todo o horror demoníaco, baixo, adverso que se conforma e compõe na esfera elevada do quadro. Como se fosse uma alegoria plástica marcada por metáforas e outras figuras simbólicas. Temos aí, no alto da escada, a existência do próprio monstro gerado pela arte e os signos da arte. Esse procedimento é um dos mais recorrentes na obra magistral de Frida Kahlo.

Já no quadro da Figura 21 - *Coluna Partida* (a seguir), a desreferencialidade se dá por outros meios de composição que diríamos irão gerar o efeito de hiper-realidade. Vejamos no quadro:

No exposto Peres descreve a volta da artista para casa, após sua permanência no hospital devido ao acidente no bonde. Os signos “casa, leito, colete, cama, quatro colunas”, entre outros, formam uma associação cujos objetos que representam formarão o tecido da linguagem presente na arte de Kahlo.

Doravante esses elementos sígnicos integram o contexto da sua vida para nutrir o processo criativo, deixando que a artista se manifeste numa outra modalidade de vida, tendo como companheiro o espelho e o reflexo da sua imagem para enquadrar numa moldura própria seus variados autorretratos. E assim a artista costura o verbal e o visual na tricotomia dos signos.



**Figura 21:** *Coluna Partida*, 1944 (Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura 43 x 33 cm. Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, México)  
 Fonte: <http://leandromrtns23.wixsite.com/frida-kahlo/emotional>

Na volta a casa, uma recaída, o que lhe valeu a indicação para uso de um colete e, novamente, a permanência do leito. A família a presenteia uma cama com quatro colunas e baldaquim, sob o qual sua mãe coloca um espelho (PERES, 2014, p. 15).

Ao observarmos no quadro o pano de fundo nas cores icônicas terrosas de uma paisagem, também desértica e infértil, cuja estrutura interna central a representação sígnica da mulher jovem, vestida com fitas paralelas, no sentido horizontal em cores brancas lineares do eixo sintagmático em contraposição ao elemento metálico que se verticaliza no seu abdômen de mulher marcando o eixo paradigmático da imagem.

O valor significativo do colete no interior da moldura significa a transformação da referência histórica na dor que a fragmentação da coluna, num olhar distanciado, cria, ou seja, o signo artístico que não se deixa aprisionar. Seu semblante revela uma desrealização pelos pregos em todo seu corpo (espalhados por todas as partes). As sobranceiras espessas se unem para indicar uma seta para baixo. Seus olhos vertem lágrimas que espalham pela face. Pode ser visto um olhar cerceado pela depressão desrealizante, pois tudo parece em pé. O busto e sua postura tão ereta transgridem o próprio sentido de dor de alguém que está cravado por pregos.

O corpo passa por fragmentações, representadas na fratura da coluna suportada por um colete, cujo centro apresenta sustentado por uma peça que assemelha a metal. O signo metálico transforma a figura em coisa, nas relações disjuntivas. Os símbolos do desejo e da alimentação da vida de um bebê estão intactos, os mamilos estão sem pregos. A estética desse par de seios ou mamas é muito atraente aos olhos, havendo pregos mais grossos no peito esquerdo que é o lado do coração.

No despedaçamento do corpo como fator estético, defrontamos com a representação da forma mutante expressa na linguagem artística para carregar símbolos ou signos de liberdade da construção, desconstrução e reconstruções traduzidas nas rupturas. Podemos dizer que é a integração e a reintegração de processos criativos em novos arranjos para comunicar a arte, falar de si mesma. Esse despedaçamento requer um mecanismo que esvazie a arte e assim possa exprimir a linguagem sensível e silenciada das fragmentações na dimensão poética do seu corpo como sujeito de si mesma.

O período do nascimento da pintura é o período de dor: dor física, de um colete que a aprisiona e deixa-se sem mover-se; dor psíquica, pela perda de uma vida que se apresentava promissora – a escola, os amigos, sobretudo o seu amor por Alejandro, que acaba por partir para a Europa, sonho que haviam acalentado juntos (PERES, 2014, p. 18).

O sujeito fragmenta-se ou se despedaça em vários sujeitos, outros significados ocultos. Essas fragmentações são demonstradas em seus autorretratos na representação de cada face, dia após dia.

Para Merleau Ponty (1997) o pintor empresta seu corpo ao mundo deixando transmutar os mundos da pintura conferindo existência visível, ao que o olhar profano crê invisível. Assim, tanto na pintura quanto na arte literária o leitor pode perscrutar a obra em todos os lados e em todas as dimensões, para investigar o que

a obra literária não responde. Isso torna a busca ou o estudo de tal arte uma incessante perspectiva reveladora.

Num ato de revolta ao abandono, dor e traição, a arte subverte as expectativas de quem depara com alguém com tais objetos apregoados em sua carne. O brilho dos olhos e as lágrimas são índices de profunda tristeza. Na construção do discurso imagético subversivo de si, a arte se autorretrata como instrumento único, confronta o físico e o simbólico sem revelar de todo sua própria realidade.

Vejam agora a sua arte muralista intitulada *Moisés*, uma rica produção da artista com representação de vários mundos.



**Figura 22:** Pintura muralista *Moisés*, 1945 (óleo sobre tela, Dimensão: 75.6 x 61 cm - Museum of Fine Arts Houston (MFAH), Houston, TX, USA)

Fonte: <http://jpress.jornalismojunior.com.br/2013/12/arte-mulher-feminismo-alem-frida-kahlo-parte-1/>

A imagem da Figura 22 representa três espaços verticais: a centralidade, dotado de luminosidade em andamento descendente: o astro rei, “o sol” ou a representação da fertilidade através da forma macro do óvulo feminino, prestes a ser fecundado para a iluminação maior da vida.

A luz banha o espaço artístico da fertilidade na arte no topo, em direção descendente. De um lado, o óvulo prestes a ser fecundado, rodeado pelos espermatozoides, do outro e já em divisão mitótica, essa divisão celular resulta, já no centro do útero materno um feto em estado adiantado de desenvolvimento que se encontra em posição de nascimento próximo, completamente encaixado na pélvis para, na sequência, centralizar o nascimento. O sol representa a iluminação do pensamento e da imaginação, para gestar a arte, desde a fase embrionária, e suas fases de evolução.

Nos outros espaços a artista faz conjunções de discursos plurais em três níveis. No primeiro plano mais superior de ambos os lados: a representação mitológica grega na dualidade de gêneros entre o homem e a mulher convivendo com a morte por baixo de ambos (representada no esqueleto humano), o amor e a cumplicidade da vida conjugal, resolvidos pela visão do olho grego.

Também na direção descendente tem-se, no segundo plano, as lideranças políticas e a vida de militância da artista através do Partido Comunista, do outro, a religiosidade através das imagens de santos e Jesus. Ressaltando que Kahlo preocupava com a religiosidade e se dedicava a uma crença, sua mãe era católica.

Logo mais abaixo, no plano mais inferior, o mundo sofrido da etnia indígena cujos povos indicam a sua origem asteca, do outro lado, a mãe natureza em perfeita simbiose com o homem, num abraço que abarca o universo do ser em sua subsistência e proteção. Esta imagem muralista nos mostra a riqueza de signos e significados no espaço tensivo em variados discursos mostrando a abrangência da sua arte. E nas teorias aqui adotadas de Charles Peirce e Claude Zilberberg.

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representamen (PEIRCE, 1995, p. 46).

O signo representa por meio do fator estético aquilo que a arte revela com suas nuances. Tal representação pode ser dita como aquilo que o leitor cria em sua mente como interpretativo, chamado interpretante.

Assim como fizemos nessa pesquisa, procuramos desentranhar ao máximo, as possíveis relações da linguagem artística que evocam a arte de Kahlo. O mural é a representação viva do contexto vivenciado pela artista, que faz nascer a arte genuína ao refletir seu próprio nascimento artístico, definida da sua realidade de vida permeada pela dor e sofrimento.

Na força imaginativa da artista paira a problematização das linhas de forças tensionais dos movimentos interiores do sentimento do “ser” ao experimentar e assistir a desintegração de seu corpo em pedaços e nos registros do seu próprio *self* (*nos seus autorretratos*), motivo de desenhos desesperadores no seu diário íntimo onde inscreve: “Eu sou a desintegração.”

Para Jung, a arte apreende e expressa símbolos autênticos do *self* da totalidade psíquica (*Arte, Cura e Loucura*, Silvia Aspnh, 2000, p. 21).



**Figura 23:** *Yo soy la Desintegración*

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004.*

A imagem da Figura 23 sugere uma mulher despedaçada, desenhada e colorida em díptico das folhas duplas do *Diário* referindo-se às metades dos pares de oposição binárias estruturalistas, tendo como base teórica as concepções de Saussure, e muito defendida por Lévi-Strauss.

Pode-se visualizar o mundo em metades para designar a estrutura e os signos linguísticos, para ampliar o pensamento e o espaço artístico onde partes do corpo como: cabeça, mão, olho, a imagem da mulher sem a perna e pé esquerdo (dispostos em uma coluna). Até seu vestido encontra-se em processo de degenerescência. Seu olhar assiste à demolição do seu corpo ao contemplar o olhar alongado ao acompanhar a queda dos pedaços do seu corpo. É a desconstrução da arte, refletindo a desconstrução do corpo da artista, ao retratar o seu corpo em demolição gradual, lenta, contínua, em fragmentos. A dramaticidade encontra-se na tragédia da artista ao conviver com a desarmonia do corpo em desconstrução tendo a dor como elemento determinante para fecundar sua criatividade e assim encontrar a forma de resistência para ressignificar sentidos.

Recorremos aos conhecimentos da semiótica, a ciência de todas as linguagens (verbal e não verbal) para leituras incipientes de algumas obras de Frida Kahlo. Para tanto julgamos importante tecermos algumas considerações sobre as teorias de Charles Peirce como forma de justificar suas abordagens sobre o processo de significação e representação em nosso trabalho.

Peirce concebe o signo como triádico (representamen, objeto e interpretante). Sendo que o conceito de signo gira em torno dessa relação triádica entre signo/signo, signo/objeto (esta a forma mais conhecida) e signo/interpretante, essa relação é denominada Tricotomia.

Esse processo classificatório do signo nomina as tipologias em três instâncias: “gramática especulativa”, “lógica crítica” e “retórica universal”. À medida que o teórico aprofunda o seu estudo, mostra a semiótica sob o prisma de uma conjuntura dinâmica e evolutiva do significado, cuja semiose na sua relação de sentidos produzidos, engendram os veículos de conhecimento humano comprovando o seu processo de evolução.

Nessa inferência, Santaella (1992), estudiosa da semiótica e adepta de Peirce segue o pensamento desse teórico, quanto à lógica e evolução dos signos. Sendo que estes evoluem de crescimento até atingir a complexidade. A ação da semiose ou a atividade do fenômeno se caracteriza por uma evolução e geração sempre contínua de crescimento.

Assim, a sistematização semiótica de Peirce na contínua evolução evidencia as relações abstratas e lógicas do que Santaella (1995) chama de o *engendramento lógico*

da entidade do signo: fundamento (*representamen-representação de algo*), objeto (é a coisa propriamente dita) e interpretante (significado de tudo que vemos) do signo.

O signo destina-se ao crescimento e ao desenvolvimento em um interpretante que se desenvolve infinitamente numa ação sígnica evolutiva, num processo de relações diversas.

O interpretante realiza o processo que desencadeia interpretação que gera outro signo e assim por diante. Isso ocorre porque o signo é incompleto para representar o objeto, necessita sempre se desenvolver. Para Santaella “a transferência do facho da representação para o interpretante significa que o signo é sempre inelutavelmente incompleto em relação ao objeto que ele representa” (1995, p. 44).

A relação desse “facho” cuja representação, consiste na constante evolução signica (que busca completar-se, incessantemente), é comparável ao ciclo da natureza que se renova constantemente, como se vivesse numa incompletude sem fim, semelhante ao objeto diário íntimo e autorretrato de Kahlo na incompletude de suas obras.

A incompletude das obras de Frida Kahlo, na sua intensidade, possibilita infinitas leituras além de revelar natureza própria para imbricar sentidos nas misturas de linguagens, apresentados o cubismo e o surrealismo com o esfacelamento metonímico que pode ser percebido em obras como as de Salvador Dali e no estruturalismo geométrico de Picasso.

Na profusão de linguagens misturadas o onírico, dores físicas e psíquicas fluem nos corpos fragmentados, condizendo com a própria realidade de vida e obra de Kahlo.

Surrealismo, palavra supostamente criada em 1917, com o poeta Guillaume Apollinaire, jovem que era ligado ao cubismo e tornou-se famoso por sua literatura cubista.

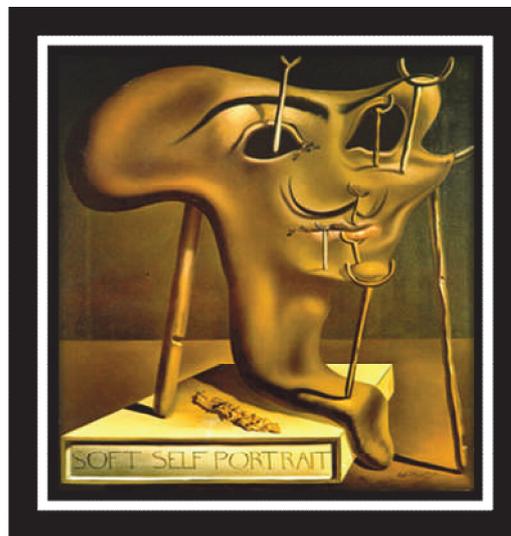


**Figura 24:** Poema visual cubista - *Calligramme* - de Guillaume Apollinaire.  
 Fonte: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Guillaume\\_Apollinaire](http://es.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Apollinaire)>. Acesso: setembro de 2016.

As características da poesia cubista são as palavras soltas, dispostas aparentemente de forma aleatória, irônica (humor), linguagem caótica, sem lógica formal. É a arte da decomposição que se fragmenta em variadas perspectivas para recompor realidades por meio da linguagem.

Nos autorretratos o artista representa a si mesmo diante das suas condições emocionais particulares, pinta a dor numa viagem psicológica e artística. Esse tipo de autorrepresentação pelos artistas tem sido frequente e remonta desde a Antiguidade clássica até os dias de hoje.

A exemplo de Frida Kahlo em seus autorretratos, apresentamos a seguir alguns autorretratos com a mesma irreverência da artista, na produção de suas obras.



**Figura 25:** Salvador Dalí - 1941 *Soft self Portrait* - Tenro autorretrato com tiras de toucinho fritas. (Óleo sobre tela, 61 x 51 cm)

Fonte: <https://www.salvador-dali.org/obra/coleccion/138/soft-self-portrait-with-grilled-bacon-autorretrato-blando-con-bacon-frito>. Acesso em setembro de 2016.

O autorretrato de Salvador Dalí é uma obra surrealista inquietante, onírica, suscetível a variadas interpretações. O toucinho sugere, de modo irônico ou sarcástico, a matéria orgânica do corpo humano prestes a se desintegrar, sustentada por estacas que remetem à metáfora da nossa transitoriedade entre a vida e a morte, tal qual Frida no atravessar para a morte.

Autorretratos de Pablo Picasso: o pintor cubista também produz variados trabalhos, dentre eles retrata Dora Maar sua amante (musa inspiradora de Picasso) em várias ocasiões. Antes era representada como a mulher intelectual, ativa e dominadora.

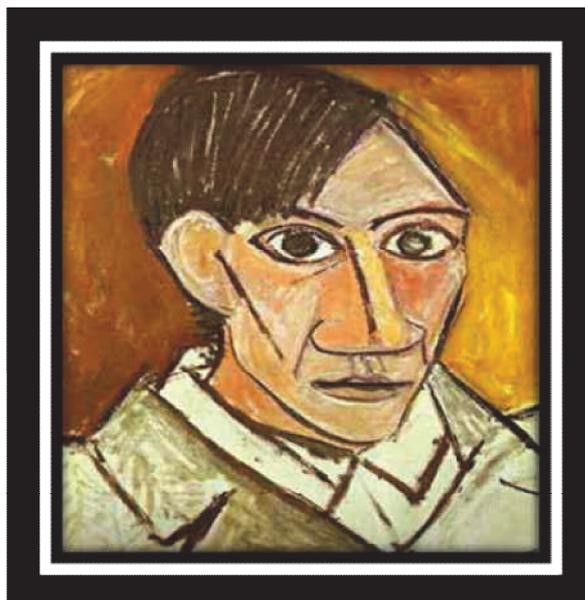
Mais tarde Dora é retratada novamente, como na imagem abaixo, agora como mulher abandonada que chora copiosamente por perda do seu grande amor.



**Figura 26:** *Mulher Chorando*, 1937, (Óleo sobre tela, 60 x 40 cm); Tate Gallery (Londres)  
 Fonte: <<http://medicineisart.blogspot.com.br/2010/09/depressao-na-obra-de-pablo-picasso.html>>. Acesso: setembro de 2016. (Coleção privada da Tate Gallery, desde 1987, em exposição na Tate Modern, em Londres).

*Mulher chorando*, autorretrato da dor e sofrimento marcado por retratar as tragédias humanas. Aqui, Dora chora copiosamente pela perda do seu grande amor, Picasso, tais quais as dores e sofrimentos de Frida Kahlo e tantas outras. A expressão da mulher pode ser analisada em várias perspectivas (Picasso provoca o choro de Dora para retratá-la nos vários rostos).

Na sequência, Picasso se autorrepresenta, rosto deformado e olhar perdido.



**Figura 27:** *Autorretrato* de Picasso 1907  
 (óleo sobre tela, Dimensão: 50 cm x 46 cm, Galeria Nacional de Praga)  
 Fonte: <<http://www.hypeness.com.br/2016/02/a-incrivel-evolucao-dos-autorretratos-do-genio-pablo-picasso/>>. Acesso em setembro de 2016.

Nos autorretratos o pintor espanhol Pablo Ruiz Picasso (um dos fundadores do movimento cubista), por influência cubista, cria expressões paradoxais de seus relacionamentos amorosos, como mostra acima a amante num autorretrato distorcido entre linhas geométricas e fragmentares de Dora Maar.

O pintor usa gestos em pinceladas nervosas, rígidas e cores gritantes, apropria-se das cores frias e neutras. A cor azul segue predominando na boca assim como a branca. As lágrimas rolam dos olhos em formato de conchas deformadas nas cores azul e verde, que são enxugadas por lenço transparente. Há predominância da cor laranja, o preto significa morte e o vermelho sugere violência.

O rosto da mulher, distorcido e fragmentado, é influência do cubismo, traz a marca da dor e sofrimento pela desilusão amorosa sofrida por seu amado Picasso. As características descritas podem ser observadas também na sua obra-prima *Guernica*, que retrata a dor e o sofrimento do seu povo atingido pela guerra.

Como a artista Frida Kahlo, Picasso também se revelou em diversas facetas nos mais variados autorretratos, estilo próprio como mostra a imagem acima, com linhas e geometrismos que deformam o rosto em cores neutras e leve destaque para a cor laranja, como veremos abaixo.

Picasso produz obras nos estilos cubista, clássico e outras que se aproximam, em alguns aspectos, também do surrealismo. Interessa pela arte primitiva na pintura que é uma retomada do fazer poético surrealista (como pode ser observado na Figura 28: Minotauro).



**Figura 28:** *Minotauro*. 1936 (Guache e nanquim sobre papel, Dimensão: 50 x 65 cm)  
Fonte: <<http://ablaevariteprobatum.blogspot.com.br/2013/06/picasso-el-minotauro.html>>. Acesso: setembro de 2016.

As pinturas de Picasso são recheadas de elementos tradicionalistas da cultura espanhola tais como o “toro” e “ole”. Para Lucía García de Carpi, Picasso se aproxima mais do surrealismo por causa da literatura produzida pelos surrealistas. Misturam-se as imagens animal com a humana.

O misto estabelece fusionismos em graxos pegajosos que segregam fluxos subjetivos para a produção de sentidos expandidos, fazendo surgir pluralidades de sentidos e significados em inovações artísticas que fluem abundantemente, tal qual em Frida Kahlo.

As figuras abaixo estão sequenciadas com a seguinte numeração: p. 98 - 99 - (*Quem é este idiota?* - p. 229); p. 238 - 116 (*cão*); 117 (*Que figura*); finalmente p. 238 – figuras: 118 (*Não chore por mim*); 119 (*Choro, sim*).





**Figura 29: Os Dípticos**

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, pgs. 98,99,116-119. (Tradução por Mário Pontes pgs. 229, e 238)*

As figuras revelam o estilo cubista e surreal da artista Frida Kahlo. São páginas do diário que apresentam dípticos sequenciados, onde a primeira obra questiona a segunda, manobra que a artista utiliza como recurso para intrigar o leitor e não encontrar explicação para sua arte.

Assim, podemos dizer que Kahlo potencializa sua arte no campo linguístico, psicanalítico, estilístico e de vanguardas artísticas conforme demonstrado nas obras de arte já citadas: O estilo cubista, clássico, expressionista e surrealista de Picasso na pintura, o cubismo da poesia de Apollinaire e o surrealismo de Salvador Dalí são vertentes que se entrecruzam para ampliar sentidos, nas obras de Kahlo. Nesse emaranhado de variados aspectos instala a tensividade, o locus ideal onde habita a grandeza do discurso concedido pela extensidade e intensidade da semiótica de Zilberberg, para alcançar a unicidade de suas obras.

Kahlo consegue tricotar os fios das suas generalidades artísticas e costurá-las às suas particularidades de forma não intencional, ao: surreal, expressionista e cubista, somadas à ampliação e a maleabilidade de signos para recriar uma arte diferenciada e estranha que não aceita rótulos, nem influências de movimentos ou estilos artísticos por considerar autônoma e autêntica para trilhar seu próprio caminho artístico seguindo sua intuição inspirativa e pintar a conturbada realidade de vida.

À luz de variados fundamentos teóricos, diversificadas generalidades artísticas e seus conflitos a artista gera o tecido da sua arte tendo como pano de fundo o contexto e os sofrimentos da experiência vivenciada.

Nesse misto encontram-se as artimanhas que a artista usa para fomentar a sua arte absurda, fusionada em diversos níveis de misturas que se dissolvem em graxos germinativos dos planos de significações.

Sua arte representa o campo tensivo da briga entre subjetividade e objetividade, deixando diluir em graus de consistência as amarguras da artista para conceder textura para sua vida e arte.

A pintura de Kahlo, bem como seu diário, independe de colocações para afirmar se é ou não surrealista, são obras que se autorrepresentam, com o olhar voltado para si, dando-nos a impressão que grita ao mundo para despertar a atenção daqueles que a contemplam.

Sua arte estranha confirma os sentimentos de liberdade que não aceitam aprisionamentos, nem amarras.



**Figura 30:** *Autorretrato de cabelo cortado*<sup>10</sup>, 1940 (óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm.)

Fonte: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642008000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642008000200008)>. Acesso : 05 de junho de 2016.

<sup>10</sup> Obra pintada durante o processo de divórcio com Diego Rivera.

No quadro da Figura 30 a imagem parece esperar algo e se coloca mais em posição de observadora, sentada numa posição central e vertical. Kahlo subverte sua arte a partir da perda de identidade ao assumir a sua própria transformação de gênero (devido o cabelo e o traje masculino). Seus autorretratos representam imagens personificadas concebidas de acordo com o estado da alma que transmutam sua arte em cada autorretrato produzido.

Nesse jogo de quem olha e é olhado, e, desse modo representado na tela em autorretratos, discute-se a representação na obra de arte da busca de mostrar como ela é: sua forma distorcida, fragmentada e deslocada. As perdas acidentais da autora dialogam com aquelas produzidas na estrutura interna da obra emoldurando de fora para dentro numa direção de força centrípeta, cuja verticalidade das paredes pintadas com pinceladas harmônicas em tons claros encontra na horizontalidade do piso a oposição com os tons escuros.

Mostra a desreferencialização numa relação tensiva da imagem centralizada de uma figura humana, cujo valor de significação dos signos nos longos cabelos, agora cortados, com mechas no colo, dependurada na cadeira, espalhadas pelo chão e no colo. A mão direita segura uma tesoura significativa da ferramenta que especifica que serve para o corte do cabelo. O interior da moldura mostra o corte que sinaliza as rupturas da arte que contamina e se espalha, para, num movimento de sentido contrário desemoldurar-se, realizando um movimento centrífugo de saída.

Signo icônico da feminilidade e sexualidade, o cabelo, gera a transformação de gênero que no olhar artístico distanciando recria a arte. As palavras contidas na parte superior formando frases, uma frase transformada concede ao signo valor estético. É o espaço tensivo da contraposição onde o feminino cede lugar ao masculino, cujo símbolo da vestimenta, quando a artista troca o vestido pelo terno, significa que a arte se despe de qualquer forma de conceitos para transcender.

Os fragmentos dos cabelos são significantes da feminilidade e da sexualidade, a artista despe-se do traje feminino para o masculino devido a decepção amorosa pela perda do seu amor (fato que produz sofrimento e indignação). A orelha direita porta um brinco significativo da sensualidade da mulher. Na parte superior do quadro, os versos da letra de uma canção mexicana que diz o seguinte: “Mira que se te quise, fue por el pelo; ahora que estás pelona, ya no te quiero.” (“Olha, quanto te amava, era pelo teu cabelo; agora estás careca não te amo mais.”). Tudo indica que a canção fala do amor, cantada por alguém (provavelmente um homem) que foi abandonado por uma mulher, sendo notável o abandono e desespero (numa situação de humilhação).

As notas musicais na extremidade superior da obra inscrevem as notas musicais da partitura de uma música mexicana, que indicam as variedades de signos presentes cujo significante marca a sonoridade da obra. As cores são opacas e seus tons tristes denotam a melancolia da artista. A atitude gestual de Kahlo refere-se à revolta e vingança contra seu marido Diego por praticar adultério, traição e infidelidade com a sua irmã Cristina.

A artista abandona sua identidade para ser o outro. É a arte que ao criar nova imagem, com outro significante, transforma-se. Por isso, a linguagem pictural é construída em discurso imagético de subversão em que a mulher evoca duplicidade de sexo (homossexualidade).

Apresentamos a seguir a análise semiótica baseada em Charles Peirce de três autorretratos da artista:

#### QUADRO SINÓPTICO DA LEITURA SEMIÓTICA

| <b>CATEGORIAS UNIVERSAIS E AS RELAÇÕES SÍGNICAS</b> | <b>LEITURA SEMIÓTICA DAS OBRAS: DIÁRIO E PINTURA</b>   |   |   |
|---|--|---|---|
|   | <b>DESINTEGRAÇÃO</b>   | <b>COLUNA QUEBRADA</b>  | <b>CABELO CORTADO</b>   |
| <b>PRIMEIRIDADE</b>                                 | Fragmentação   | Fragilidade   | Infidelidade  |
| <b>SECUNDIDADE</b>                                  | Mulher suspensa em coluna, sem uma perna, pé, olho, corpo partido, cabeça, mão, palavras, tudo em queda livre  | Mulher com pregos, lágrimas mostram: corpo, sofrimento, colete aparecendo na coluna   | Mulher, cabelos, brinco, tesoura, cadeira, terno  |
| <b>TERCERIDADE</b>                                  | Mulher em pedaços  | Mulher muito triste   | Mulher c/ cabelos curtos  |
| <b>DENOTAÇÃO</b>                                    | Corpo erguido em pedestal, segmentado: pé, perna, mão, olho, cabeça com olhar que contempla as partes do corpo caindo, é o desmantelamento da mulher | Trinta cirurgias, sendo sete só na coluna, no espaço de um ano, infecções recorrentes nos locais das cirurgias, devido ao uso do colete | Cabelos cortados curtos e em mechas jogadas pelo chão em sala vazia, tesoura na mão, brinco em uma orelha |
| <b>CONOTAÇÃO</b>                                    | Fragmentação do corpo  | Fratura na coluna   | Cabelos cortados  |
| <b>POLISSÊMICO</b>                                  | Mulher com vestido em decomposição, corpo suspenso em coluna em pedaços em queda livre   | Mulher contida no colete, pregos, lençol, coluna exposta, corpo semi nu c/ colete   | Mulher traída, cabelos cortados, mechas jogadas no chão, usa terno, masculino                             |

Cont.

| CATEGORIAS<br>UNIVERSAIS E<br>AS RELAÇÕES<br>SÍGNICAS | LEITURA SEMIÓTICA DAS OBRAS: DIÁRIO E PINTURA |                    |                   |
|---|---|--------------------|-------------------|
|   | DESINTEGRAÇÃO                                 | COLUNA<br>QUEBRADA | CABELO CORTADO    |
| <b>SIGNO</b>  | Desintegração                                 | Fragilidade        | Infidelidade      |
| <b>ÍCONE</b>  | Fragmentos do corpo                           | Cirurgia           | Cabelos cortados  |
| <b>ÍNDICE</b>   | Destruição de vida                            | Tristeza           | Revolta           |
| <b>SÍMBOLO</b>  | Tristeza                                      | Dor                | Decepção/tristeza |

Frida sempre afirmou que a sua solidão foi sua companheira desde o nascimento, quando sentiu o abandono da mãe, por ser entregue a uma ama de leite para amamentar além de, durante o parto, sua mãe não fazer nenhum impulso para dar à luz, estava inerte pela morte? Ela procura nascer pelas próprias forças, tal qual a sua arte, nasce da necessidade do aprisionamento ao colete e a cama. Vejamos:



**Figura 31:** *Meu nascimento*, 1932 (Óleo sobre metal, Dimensão: Óleo sobre metal 30,5 x 35 cm, Coleção particular - Estados Unidos)

Fonte: <http://bomlero.blogspot.com.br/2016/11/as-belas-artes-na-medicina-ii-arte-de.html>. Acesso: 05 de junho de 2016.

Ao depararmos com a arte pictural, tanto nas imagens quanto nas palavras, ocorrem signos de um ser destroçado pelo abandono e que redobra de forças impactantes para nascer e assim inquietar o leitor levando-o a refletir e viajar por diversificados espaços criando planos de significações inumeráveis, para a gestação múltipla do processo criativo.

Veremos, porém, que entre destroços, permaneceu preservado o paradoxo primeiro do humano, segundo o qual a condição para a presença é que nela esteja implícita a ausência. Deparamo-nos com a função dessa contradição fundamental que permite que no tempo mesmo em que um sujeito se confronta com a própria morte se dê o nascimento do desejo que o vem sustentar (ARAÚJO, 2014, p. 54).

A artista complexa e polêmica deu à luz a um ser enquanto arte cujo nascimento fora pintado por Frida. Pode ser um histórico de seu próprio parto como pintora que inventa episódios sobre as maneiras de vir ao mundo. Ao nascer como artista sua obra desliga do corpo para se reservar na memória, assim a afirma no contexto da arte. A criatura é pintada pela mãe da obra que se torna desvencilhada de sua criação.

Kahlo gera sua arte como uma gestação de nove meses (período proximal para gerar a vida de um bebê humano). Sua construção ultrapassa o tempo de fabricação artística para ser atemporal, cheia de rupturas entre a individualidade da artista e a totalidade da obra ao atingir o leitor com a sua universalidade (passível de diversificadas leituras e interação pelo outro).

A obra de Frida que se compõe principalmente de autorretratos que sucedem às dezenas, o olhar fixo no observador, confirma essa suspeita por apresentar, por traços que não podem mesmo serem objetivamente localizados, a presença da absoluta diferença dentro da identidade. Por esse caminho, é possível encontrar um sentido para a destituição que ela fazia, via de regra, de sua própria produção artística (ARAÚJO, 2014, p. 57-58).

A arte passa a ter nome próprio, identidade alheia ao seu criador no sentido de não ter dependência dele. Kahlo retratou bem isso nas artes literárias e pictóricas. Suas obras deixam transparecer gestos nervosos de um pincel que parece ganhar vida própria através de impulsos neuróticos e obscuros para expor a sua habilidade criativa.

Assim, a fertilidade da arte nutre a alma do artista e do leitor, cujas linhas rompem com o mundo objetivo, fazendo emergir o mundo subjetivo para manter-se na sua atualidade.

Se o retrato marca no tempo passado a ausência, também registra no futuro a presença. É como refletir no espelho um novo “eu” que acompanha o cotidiano do ser e resplandece em cada autorretrato. Com isso, o leitor, o “outro” se recoloca diante do mundo. Poética artística que permite percepções de diferentes identidades no mundo multicultural.

Sua arte viva é uma valiosa composição de discursos sobrepostos que no espaço interno da estrutura da obra sediam linhas tensionais que transitam da superfície para a profundidade em par das oposições de ação e reação, numa relação de forças entre o amor e o ódio, a dor e os sofrimentos, da calma à agitação, da alegria a tristeza, responsáveis por produção de sentidos diferenciados e opostos para resultar o esvaziamento.

Na construção dos autorretratos a linguagem pictural é construída em discursos imagéticos subversivos: verifica-se que *Kahlo* torna-se maleável ao se autorrepresentar para criar formas mutantes de si mesma: distorce personalidade, cria novas identidades, renova sua arte através do refinamento do olhar, fruto da especialização e maturidade de suas próprias experiências.

## **2.2 A poética da dor: tecida na arte com permeação na vida de Kahlo**

Na poética da dor e do sofrimento da arte ocorrem rompimentos pelas forças de enquadramento, que faz a obra de Kahlo ser o que é. O efeito devastador da dor provoca o renascer de sentimentos de quem se vê ali. O espaço artístico torna-se campo propício e poderoso para expressar a criatividade da arte poética, transformando em pontos de encontros entre o eu e o outro. A dor e a angústia do artista são aspectos que afetam leitores no processo de fruição e nos atravessamentos de um extremo ao outro, por isso, a arte é suscetível a leituras diferenciadas, transformadoras.

À luz de Arthur Schopenhauer, somos “prisioneiros da vontade”, pois o homem representa o ser da busca incessante que nunca se dá por satisfeito. O filósofo questiona sobre a dor, o sofrimento e angústia do homem pelo simples fato de estar no mundo. Conforme podemos ponderar em seus escritos:

“Tudo o que o mundo encerra ou pode encerrar está nesta dependência necessária perante o sujeito, e apenas existe para o sujeito. O mundo é representação” (SCHOPENHAUER, 2001. p.9).

O autor concebe que a arte liberta o homem como elemento desagregador da vontade objetivada para olhar mais profundamente para o seu interior.

A teoria de Schopenhauer relaciona perfeitamente com a conduta artística do ícone Frida Kahlo quando se apropria dos sofrimentos mundanos para retirar da sua intimidade a dimensão maior do eu poético e criar infinitudes de significantes para ditar sua arte. A linguagem artística exterioriza o “eu” poético como se estivesse se descobrindo uma toalha.

Para expressar a dor que vivenciamos na obra em análise tomamos uma passagem de alguns momentos da sua experiência de vida, apenas como ponto de partida do estudo que tecemos, desde o primeiro contato com a obra em questão. Apesar de a artista ter existido no mundo real, e, ter vivido experiências dolorosas para qualquer humano.

Ao abordarmos sobre suas dores físicas e psíquicas vividas, tratamos do ser enquanto arte sabendo-se que a vida da artista assemelha-se à vida de muitos leitores, em um tempo qualquer, por ser uma arte atual.

A dor e a angústia do artista no processo fruidor, flui como água ao transitar livremente de um extremo ao outro para criar sua arte. “Partir para a Europa”- o artista em fuga de si mesmo para recriar, viajando do real para o irreal e vice-versa. Por meio desse sentimento Kahlo expressa sua arte pictórica, por exemplo, como forma de situar-se nessa vida, diante dos sujeitos, de si mesma e da obra.

A angústia é, muito precisamente, o ponto de encontro em que os espera tudo o que fazia parte de meu discurso anterior. Vocês verão como agora poderá articular-se, entre esses discursos, um certo número de termos que, até o presente, talvez não lhes tenham parecido suficientemente conjugados. Verão como, creio eu, ao se ligar mais estreitamente ao campo da angústia, cada um tomará ainda melhor seu lugar (LACAN, 2005, p. 11).

Nesse viés, Freud e Lacan, transubstancia a dor em angústia a partir de estudos sobre o consciente e inconsciente. Desde os primeiros momentos da vida, o fator biológico estabelece “as primeiras situações de perigo e cria a necessidade de ser amado que acompanhará a criança durante o resto de sua vida” (FREUD, 1925, p. 151). Como se vê, no Capítulo I, Frida, ainda criança sente abandono, e, com ele os reflexos da falta de amor. Por causa dos perigos da realidade, o ser se sente obrigado a resguardar-se contra os impulsos instituais do id, tratando certas situações como perigosas, podendo se defender delas quando lhe convier.

Entretanto, não pode ficar protegido dos perigos instintuais internos que podem ser maquiados por uma falsa situação de perigo, gerando angústia muito forte expressada pela ansiedade humana. Tal sentimento acaba por realizar o diálogo da arte verbal, visual e até mesmo gestual de Kahlo.

De acordo com Lacan (2005), nessa linha de raciocínio, a angústia é enquadrada como um sentimento, sendo seu objeto um lugar que provoca o desejo. A angústia faz corte entre o real e o imaginário, leva o sujeito a se enganar, considerando uma situação inexistente como se fosse real e visível por gerar ou causar dúvida se o que se sente é ou não necessário.

No entanto, a dúvida serve para combater a angústia, pois trata de evitar aquilo que se assemelha a uma certeza assustadora. Vê que há função na angústia, que coloca o sujeito à prova o tempo todo: “Não que ela seja em si mesma, o seu móbil, mas é o que permite nos orientarmos aí, em função dos momentos de seu aparecimento” (LACAN, 2005, p. 15).

Dessa forma, o sujeito aprende a viver suportavelmente com a sua angústia, acostumando-se com a dor. Embora a tristeza exista, a convivência constante cria uma sensação de normalidade no indivíduo, num processo de busca incessante pela auto aceitação da realidade vivida.

Essa busca faz parte de todo ser humano e qualquer coisa que o acometa pode ser causadora de uma busca mais acirrada. “Aos seis anos é acometida de um ataque de poliomielite que a manteve acamada por nove meses. Restou-lhe uma seqüela – uma atrofia na perna direita - que a obrigava a claudicar. Recebeu dos colegas o apelido ‘Frida perna de pau’” (PERES, 2014, p. 14).

Ao trazer o discurso sobre os acometimentos de Kahlo, ainda em tenra idade, começa nas entrelinhas uma leitura possível de perceber que a angústia será aliviada com o pensamento da sua morte, sendo assim, os efeitos desse sentimento são atenuados e no final a artista alcançará dias melhores, com a sua morte.

Sua busca a levou a bailar no mundo artístico, ora pintando, ora escrevendo. A doença física e psíquica é usada como instrumento para acessar a sua subjetividade, permitindo transgredir a realidade como forma de criação artística.

Ao delinear as composições artísticas sobre os percalços cotidianos, ela expressa sua depressão como condutora da imaginação quando submetida ao sofrimento. Nesse aspecto, (PERES, 2014) expressa:

A depressão toma conta da pintora e transparece em sua produção. Esse período é marcado por forte melancolia. Os depoimentos são de que muito chorava e pedia consolo e proteção; sentia-se desamparada. Uma grande seriedade ao lado da atitude chistosa também marca essa fase. A ironia é uma maneira em que sua agressividade se manifesta (PERES, 2014. p. 23).

Esse período é assinalado pela dificuldade com o estrangeiro, a ida para Detroit, a solidão, o desajustamento aos modos de vida com o povo americano, um aborto e a morte da mãe, o que converte a linguagem literária de Kahlo em pura arte. Ao entrar nos estados da alma humana, marcando o corpo com símbolos de dores físicas e cicatrizes com mais ênfase no psicológico e ao esboçar sobre o lado depressivo e transgressivo do ser, sua arte sugere a representação de toda a imagem de cada obra de arte.

Suas pinceladas causam estranhamentos que abarcam duas dimensões, a sóbria e também a irônica. Sempre provocante, a artista vê corpos mutilados com um semblante normalístico, como se nada estivesse acontecendo no interior daquele ser. É como se tal forma humana já se encontrasse em seu estado mórbido e final.

A morte é tema ambíguo na obra de Kahlo, como já descrevemos na figura um, sendo vida que gera morte e vice-versa. Esse jogo de sentidos leva sua arte pictórica a retratar também a solidão, sentimento humano que coloca em isolamento de si mesmo com o mundo.

Frida, no autorretrato a seguir, mostra esse isolamento provocado pela solidão. Mas sua arte faz companhia a si mesma. Assim, vê-se uma imagem duplicada, sem, contudo, estar refletida como espelho que iguala todas as formas. Os rostos são semelhantes para se referir à mesma personagem, embora os trajés e as posições dos corpos estejam diferentes.

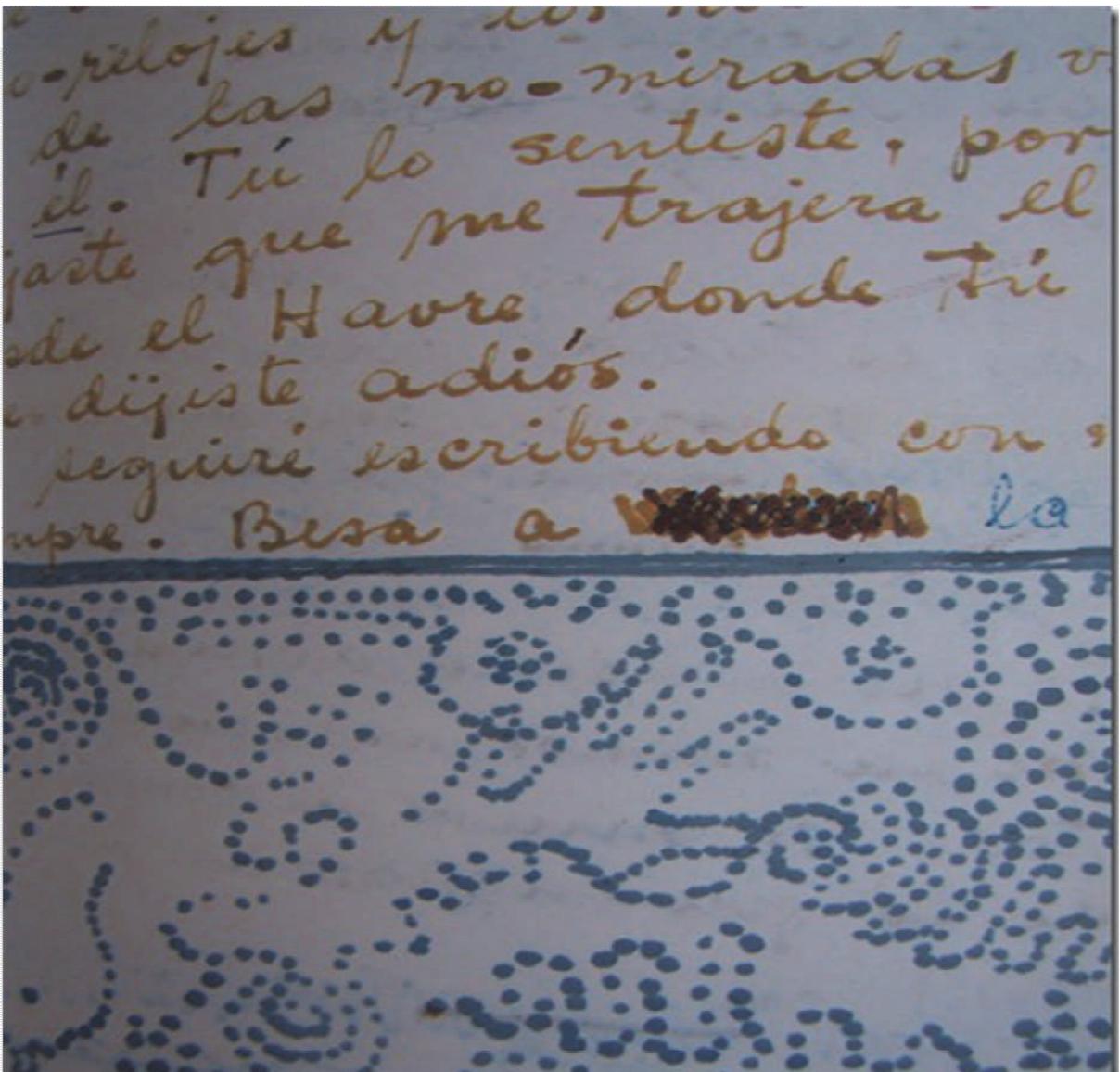
### III - A POÉTICA DO “EU” SOB O PRISMA SEMIÓTICO TENSIVO

*“Pés, para que os quero se tenho asas para voar.”*

*Frida Kahlo*

Toda a palavra pronunciada é falsa. Toda a palavra escrita é falsa. Toda a palavra é falsa. Mas o que existe sem palavras?  
(Elias Canetti)

Todos temos Luz e Trevas dentro de nós. O que importa é o lado pelo qual decidimos agir. Isso é o que realmente somos  
(Sirius Black)



**Figura 32:** O Diário de Frida Kahlo

Fonte: O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 31. (Tradução por Mário Pontes p. 196)

Eis a transcrição da figura acima, do *Diário* ilustrado no livro de Frederico de Moraes, 2015, p. 31 e traduzido por Mário Pontes - 2015, p.196.

“fios, os nervos, os lápis,  
as folhas, o pó, as células,  
a guerra e o sol, tudo aquilo  
que se vive nos minutos dos  
não relógios e dos não calendários  
e dos não olhares vazios,  
é ele. Tu o sentiste, por isso  
deixaste que o navio me trouxesse  
do Havre, de onde nunca  
me disseste adeus.  
Continuarei a escrever-te sempre  
com meus olhos.  
Beijo xxxxxx a menina...”  
(KAHLO, 2015. p. 196).

Essa página do *Diário Íntimo* de Frida Kahlo vem, nessa parte da pesquisa, atuar como uma sinédoque de manifestações interdiscursivas do conjunto da obra da artista. Referimo-nos ao procedimento nela utilizado que justapõe no mesmo espaço, em forma dialógica, o texto verbal metamorfoseado pelo processo construtivo e o texto visual, icônico, gerando ou indiciando figuras que atuam como um “querer dizer” inscrito nos gestos discursivos.

Em ambos os planos é necessário que se atente detalhadamente para que se percebam elementos emergentes em subliminares como se fossem sentidos de palimpsestos postos como pano de fundo na composição do discurso como forma de obscurecer sentidos.

Nesses casos, que são muitos, a artista cria um *texto estranho*, de difícil decodificação, como se os sentidos ficassem amortizados e postos em forma de enigma. No texto verbal o modo como operam os signos manuscritos cria uma forma não claramente inteligível de ser, enquanto na bela construção icônica com caminhos e desvios de pontilhismos o leitor fascina em música de um entendimento que se apresenta e esconde ao mesmo tempo. A isso denominamos uma poética do

eu que nesse estilo é inconfundivelmente de Frida Kahlo. É pouco para esse tipo de produção falar em *literariedade*, termo advindo dos formalistas russos e utilizado para se verificar e opor à literalidade do discurso denotativo.

Enquanto *literariedade* aplica-se ao texto literário logicamente verbal, aqui se referiria a um discurso mesclado do verbal incluindo o visual. Por isso, preferimos nos valer do termo “*poeticidade*” que, apesar de abrangente, recupera de maneira mais precisa o espírito do que queremos explicitar. A propósito do texto verbal da página, segue uma forma de tradução formal realizada por Mário Pontes, vejamos:

fiões, os nervos, os lápis, as folhas, o pó, as células, a guerra e o sol, tudo aquilo que se vive nos minutos dos não relógios e dos não calendários e dos não olhares vazios, é ele. Tu o sentiste, por isso deixaste que o navio me trouxesse do Havre, de onde nunca me disseste adeus. Continuarei a escrever-te sempre com meus olhos. Beijo xxxxxx a menina... (KAHLO, 2015. p. 196).

Vale a pena notar que o caráter poético do texto possui a carga de *literariedade* nos moldes tradicionais. O que o transforma numa *poeticidade* é a genuína criação de Frida num manuscrito, a cor, a aparente forma debilitada de escrever, justaposta, ao universo visual explicitamente lúcido que se articula dentro do plano de justaposição ao plano verbal, criando o que poderia se dizer “os silenciosos sentidos” que determinam tantos outros momentos dessa obra.

Ao aproximarmos dos movimentos tensivos do signo plástico e o modo como ele expressa e desvela configurações subjetivas da artista por meio de recursos plásticos, vemos como eles se complementam de modo articulado para tecer uma gama de especificidades e ampliar significados na produção de sentidos inusitados.

Essa forma de arte produz resultados, cria linhas de forças de modo a construir um universo disjuntivo de relações com as visualidades da pintura, desperta a atenção para a narrativa ilustrada como de uma vida cotidiana. Ambas tornam-se interessantes ao permitir que uma poética com deslocamentos entre artes que se unem, no final possam produzir um efeito sincrônico.

Para tratarmos dessas percepções transitamos entre as teorias de Jakobson para explicar funções linguísticas, aprofundado em J. A. Greimas, Ferdinand de Saussure, Charles Peirce, Claude Zilberberg, Umberto Eco dentre outros, uma rica cadeia de estudos intersemióticos. Os intermeios teóricos são pertinentes pois as narrativas textuais e a arte pictórica de Kahlo revelam mais de uma função de linguagem, dentre elas, a metalinguagem cuja “interpretação de um signo linguístico

por meio de outros signos da mesma língua, sob certos aspectos, homogêneos, é uma operação metalinguística [...]” (JAKOBSON, 2003, p. 43).

A variação artística em análise requer um maior aprofundamento entre artes distintas para que os movimentos tensivos do signo plástico com os da narrativa sejam vistos como relações do processo de produção dos planos significativos. Há reciprocidade tensiva entre tais movimentos artísticos que vislumbram a ideia de signos verbais e não verbais, da vida e morte, concretude e abstração. Essas formas de ressignificação podem ser encontradas nas entrelinhas do *Diário Íntimo de Kahlo* e nas suas artes plásticas. Algumas não estão no *Diário*. O autorretrato a seguir apresenta uma dualidade entre vida e morte. Vejamos:



**Figura 33:** *Árvore da Esperança, Mantém-te Firme!*, 1946 (óleo sobre tela, Dimensão: 56 x 40,6 cm. Galeria de arte em Nova York)

Fonte: <https://sobredesign.wordpress.com/2007/06/26/frida-kahlo-analise-de-imagem>

Na linguagem desse autorretrato os signos dor/sofrimento, dia/noite, claro/escuro, desesperança/esperança, doença/saúde, nudez/indumentária sol/lua mostram que a própria tela divide-se ao meio. É o duplo em oposições binárias compostas por vários elementos da natureza tais como a terra, com as suas intermediações de subsolo, por exemplo, e, o céu com seus elementos que movimentam a vida terrestre e o ser em meio a toda essa esferidade.

Nessa composição os elementos da natureza se justapõem para abarcar a totalidade do ar, da terra, da água, do sol e da lua vistos como símbolos. O sangue vertendo nas costas de um ser deitado com o corpo à mostra em incisões cirúrgicas, como se tivesse saído da sala de cirurgia. As rachaduras do solo indicam espaços vazios de rompimentos, são as rupturas sofridas pela arte por habitar em qualquer lugar, descompromissada e alheia a tudo, a qual desrealiza-se e despindo do sujeito que ao se metamorfosear se torna arte libertada de qualquer forma enquadrada.

O fogo tem o sol como referente a tudo aquilo que esquenta e queima, suga o líquido mais espesso que encontra como uma forma de dar ciclo à vida na Terra durante o processo de evaporação. O ar visto como fluido entre dia e noite, está em todo o cenário como um invólucro, podendo ser sentido no olfato e no tato (não é visualizado, mas sentido) e fundamental para manter a vida.

De um lado a objetividade, do outro lado a subjetividade, compartilhando de um mesmo espaço intermediado pelas tensões entre a superficialidade e o mais profundo, em suas variadas formas de atravessamentos.

A flâmula anuncia códigos e palavras manifestas numa composição entre o eixo sintagmático, demonstrada na linearidade das palavras, que cruza com o elemento paradigmático verticalizado e enriquecido por metáforas as quais fazem girar a arte. Na frase, a árvore, ao manter-se firme, desloca a vulnerabilidade do ser diante à fragilidade da existência em detrimento da arte que agora adquire nova roupagem passando a se manifestar em um espaço qualquer. Ao despir-se do sujeito transformou-se em objeto de arte para ocupar um juízo de valor concedido pelo ato criativo. A Terra, como sendo o amparo de todos os humanos, carrega nas diversidades sígnicas o que singulariza e reflete as pluralidades significativas da vida, também a morte.

A plástica que rege no plano da imagem é de expressão artística com planos de conteúdos e expressão rica em elementos que se movimentam. Entretanto, há um plano mediano na estrutura interna da pintura que toma a cena, o autorretrato no meio de tudo, num cenário caótico.

O entrecortar entre um estado de arte que parece absurdo de recepcionar um ser elegante e bem vestido como se fosse a uma festa, usando cores fortes que remetem à vida com a cor do vestido vermelho sangue, que circula em todo o corpo humano, sustentando a vida. O sangue no corpo e o sangue que foi vestido pelo ser parecem assistir sua morte, pelo acamamento no leito inóspito.

Vida e morte entrelaçam, luz e sombra prefiguradas em dia e noite não confrontam para anularem-se, mas unir numa perfeita inversão de signos. Essas imagens expressam os anseios e pensamentos que fruem no ser enquanto arte. Nisso, encontra-se mediação comunicativa entre os movimentos da Terra, da vida na relação entre o “eu”, os “outros” e o mundo, o ante e o devir.

Nas alternâncias da composição pictural em relações transitórias para compor o jogo tensivo entre o figurativo e a plasticidade da linguagem visual, há encadeamentos semióticos que ocorrem para que justaposições equilibrem-se diante os efeitos de afastamentos entre o claro e o escuro, o dia e a noite.

As aproximações dos elementos paralelos são colocadas num plano que foge de uma realidade como a que ocorre em um eclipse. A sobreposição não entra em choque, sol, lua e os outros elementos são forças de linhas tensivas. Prevaecem porque uma completa a outra como pode se inferir pelas rachaduras na Terra, também no ser central.

O objetivo e o subjetivo, o cheio e o vazio, a presença e a ausência encontrados na imagem formam pares de oposição num processo gerativo de sentidos e valores com plurissignificações. A artista pincela com cores marcantes a presença de diferentes graus de nuances que marcam a intensidade dos seus recursos quando usa a pintura e narra ao mesmo tempo “*ARBOL DE LA ESPERANZA MANTEM-TE FIRME*”.

A artista revela o deslocamento da arte pictórica com a literária, ao mesmo que uma arte quer se separar da outra, Unem-se para tensionar seus sentidos, então, o mecanismo dessa realização importa uma arte para dentro da outra num espaço-tempo por demais criativo. Ocorrem tensões de surpreender o leitor com situações inesperadas, sensíveis pela transposição dos estados de ânimo, representados pela artista.

A narrativa está ali num pendão como bandeira própria, tanto é que estampa um bastão/flâmula. É concreta, pois o leitor a lê, e abstrata porque não diz nada do contexto, isto é, não há nenhuma árvore na figura. Está solta, mas bem presente e sequestra a atenção de quem contempla a obra. Quem a segura não levanta o

mastro, pois não é preciso, o grito das palavras ecoam de onde estiver, e, em qualquer posição. O que vale é a profundidade de significações que seu despojamento expressa.

A tal liberdade é pronunciada em letras garrafais em uma arte que proporciona essa fuga de ter escrito um “*ARBOL*” em linhas convencionais de uma folha de papel. Só mesmo Frida para usar a tela com tanta propriedade, pois há artistas que também escreveram em telas junto com figuras, mas é como se a escrita fosse arte, já que se torna fonte indizível. Khalo parece dar continuidade de significados comuns para um movimento que busca certa liberdade, como a que ocorreu em seu país de nascimento<sup>11</sup>.

O movimento aqui é imutável, rumo à infinitude (quando o artista escapa do espaço real para o irreal). A criação artística movimenta entre espaços permitindo visitas extramundos para deflagrar momentos de desordenamentos das tragédias experimentadas no universo concreto do artista.

Esse vaivém é a mostra deliberada da inversão de estado de espírito que produz e reproduz movimentos e semioses de uma arte pura, autêntica, autônoma. Observa-se movimentos fugazes fusionados ou separados, abertos ou fechados nos dois movimentos em direção ao “fora” e “dentro” na mais perfeita comunhão do ser, que expandem e ampliam o seu estar no mundo num plano arquitetado entre o visível e o invisível.

Os autorretratos de Frida Kahlo revelam movimentos relacionais mediados por infinidades de signos e significações para numa comunicação reveladora da sua interioridade artística com o outro, extraídos do interior de si mesmo na objetividade de revelar os reflexos no espelho da sua alma.

Assim, a artista revela o duplo sentido da imagem por usar autorretratos diversos como meio de veicular, dirigir e mediar artes que se comunicam entre elementos usados na construção de sentidos afetivos.

Homem e coisas possibilitam a criação da identidade da obra de Frida, que se identifica em meio às vulnerabilidades, uma mulher disposta a superar. A artista aprendeu domar seus processos emocionais convertendo-os em atos criativos.

Sua narrativa diarista e de seus autorretratos descortina a polissemia de discursos estabelecidos entre variados elementos e essências que circundam o

---

<sup>11</sup> Frida Kahlo é de origem mexicana, filiou-se ao Partido Comunista, em 1928. A artista tinha uma compreensão libertária sobre a visão de mundo, o que moldou sua concepção política e artística. Alguns teóricos indicam que a Revolução Mexicana foi um incentivo para participar do Partido Comunista.

homem, como a terra, o ar, o fogo e a água, o corpo, a dor, que marcam a presença do ser, que de alguma forma ilustra a polifonia de Bakhtin que no seu livro *Marxismo e filosofia da linguagem* ainda concebe:

Compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão, ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo é única e contínua: de um elo de natureza semiótica... passamos sem interrupção para outro, de natureza estritamente idêntica (BAKHTIN, 2009, p.24 )

Quando a artista, dita para o mundo a sua arte plural, ela cria um modo de comunicação cotidiana, que vinculada ao seu processo de produção, é dotada de riqueza e lógica ideológica da interação semiótica do seu público, pois, a sua vida e obra apontam a ideologia da consciência individual.

Há o ecoar da arte que se posiciona como tal para anunciar ao mundo seus reflexos, suas tensões, seus diálogos inimagináveis. Frida usa como palco o *Diário* e as telas como instrumentos de condução e difusão dos sentimentos captados dos movimentos sensíveis para além do mundo natural.

Desse modo as misturas das linguagens verbo-visuais vão determinar percurso tensivo semiótico por apresentar elementos que ora estão presentes, ora ausentes, transformando discursos e visualidades. A artista cria uma linguagem mista diferenciada entre o verbal e a pictórica, ao mesmo tempo, rica em significações, concedendo à sua arte níveis de gradações construtivas que as diferenciam das demais. Recria e diversifica sua arte, visto que as codificações se tornam inigualáveis, isto é, artes diversas estão no mesmo plano do *Diário Íntimo*, concedendo complexidade às suas obras.

### **3.1 Códigos em movimentos semióticos**

Os movimentos da semiótica na obra de Kahlo desvelam uma estruturação dos textos que transforma um discurso em múltiplas imagens. Para A. J. Greimas, os códigos ou signos movimentam juntos para construir tais imagens (como aquelas encontradas na obra de Frida). O autor aponta que a significação tem um percurso gerativo, visto os mais variados níveis de sentidos e formas que um mesmo elemento pode significar a muitas coisas. A semiótica visa ser sintagmática na

produção do discurso, com métodos que mantêm a generalidade por várias formas criando categorias.

Compreende-se, então, por código, não somente o conjunto limitado de signos e unidades (no domínio de uma morfologia), mas também, os procedimentos de seu arranjo (sua organização sintática), sendo que a articulação desses dois componentes permite a produção de mensagens (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 62).

Nesse raciocínio de produção do discurso com imagens repletas de significações, Claude Zilberberg, em sua obra *Elementos da Semiótica Tensiva*, coloca as tensões discursivas como equilíbrios instáveis com dinamismos das estruturas. Há uma fuga da semiótica tradicionalista que cria um inovador e eficiente modelo para analisar a produção de sentidos de uma obra de arte.

Os elementos apresentados investem em dimensões oscilantes entre equilíbrios e desequilíbrios, narrativas de efeitos diacrônicos e sincrônicos como forma de revelar transcendência. Esta reflete uma poética particular, onde planos de conteúdos de sua arte se mostram recheados de desdobramentos imagéticos. O processo de criação encontra-se no salto de atingir a obra literária e pictórica de Frida, tornando seu texto imagético cheio de tensões semióticas.

Conforme Peres (2014), em 1953, Kahlo preparou uma retrospectiva de suas obras, como se quisesse revelar as extravagantes nuances de arte pictórica entrelaçada com uma narrativa nada convencional que a artista registra numa forma de *Diário*. As experiências de vida e de quase morte de Frida - sua cama de baldaquim, as cicatrizes no corpo e dentro da alma, o amor exacerbado ao marido que, depois, foi transfigurado em forma de arte.

As especificidades da produção de Frida mostram contradições de uma vida que tinha tudo para dar errado. Suas dores físicas e psicológicas, as mutilações tão visíveis como marcas eternas em seu corpo fizeram-na uma artista que surpreendentemente se destacou para revelar na arte os efeitos expressivos repletos de extravagâncias e alegorias na ampliação dos sentidos.

A dor é simbólica ao ser algo que decepa: “Não há dúvida que vão me amputar a perna direita” (PERES, 2014. p. 29), que maltrata, mas, ao mesmo tempo, torna-se fonte de uma nova perspectiva de vida. Assim como os movimentos encontrados na obra da artista, o cotidiano movimenta o modo de ser e ver as

coisas. Frida revela que há originalidade na sua forma artística que sugere perpassar pela própria identidade cultural e história de vida.

Essa expressão de arte parte da desordem da própria forma de arte, com um modelo nada convencional, mesmo para os que estão entre os modernos ou contemporâneos. A arte ou artes da artista se consagram com paradigmas poéticos de narrativa casada com o visual pictórico. A própria escrita do *Diário*, em manuscritos coloridos, delinea um escopo de semiótica da arte pictural.

O histórico de vida dramática e cruel de Kahlo carrega no dilaceramento do corpo cicatrizes que se deixam transparecer como forma de arte do seu próprio existir.

Frida não pode estancar o choro, que se mantém constante em sua vida. Inúmeros são os autorretratos em que lágrimas estão presentes. Sua pintura nos presenteia um roteiro autobiográfico, que é, ao mesmo tempo, um roteiro de dor. As perdas sofridas são muitas, a primeira delas no corpo, a que sucedem muitas outras, desmoronando seu mundo, atingindo seu projeto de vida (PERES, 2014, p. 30).

A perda e a dor em Frida se dão pelo próprio corpo da arte onde se encontra na pluralidade de variados discursos diluídos os elementos de composição absorvidos pela arte literária e pictórica. Nas desconstruções, planos de sentidos se ressignificam e refazem novas roupagens para imprimir outras formas criativas e incrementar a sua arte.

Os procedimentos servem para carregar semioses ilimitadas, com caráter insólito das construções extremas de autorretratos que mostram identidades de um ser com múltiplas caras e comportamentos. O movimento é dinâmico, entre o fixo e o móvel, o coerente e o incoerente, as imagens do homem e da mulher, já que esta se transforma naquele e/ou da figura masculina se revela a feminina.

### **3.2 A imagem irônica da palavra autorretrato**

Os autorretratos contam biografismo de vidas que se formam na própria arte. As transformações revelam interiores de um ser que retrata a si. Aliás, a palavra autorretrato significa uma cópia do “eu”, por isso, é redundância irônica dizer retrato do retrato ou inferir retrato evidente. Ora, a arte não se evidencia assim como um retrato não abrange a totalidade do ser, muito menos ainda sua autototalidade.

Em muitas situações Frida apodera da ironia para expressar o contraste entre a aparência e a realidade, como modo de denunciar, debochar e até mesmo satírico.

A palavra autorretrato se forma pela justaposição de *auto* + *retrato*. A primeira, de acordo com o *Dicionário de Teatro*, de Luiz Paulo Vasconcelos (1987, p. 25), foi usada como “nome genérico para designar qualquer tipo de peça, religiosa ou profana”. Dessa forma, o *Diário de Frida* representa uma espécie de drama dos sentimentos humanos em forma teatral, apresentando figuras misturadas encenadas com a linguagem verbal, multicoloridas, além de expressões cronológicas e psicológicas dentro do plano espacial da obra.

As decorridas passagens do tempo e do espaço mostram um retrato impossível de ser apreendido em sua essencialidade. Um exemplo disso é que os sofrimentos de Frida não são possíveis de serem retratados, bem como de qualquer ser humano ou animal. Além disso, não se pode precisar quando, e, em qual intensidade, um ser sente ou sofre alguma coisa.

A linguagem artística de Frida torna sua arte vislumbrante de um mundo dinâmico em constante devir que demole os sentidos das palavras e imagens. Os sentimentos e os pensamentos são movimentados em fluxos de retratos estranhos, mas que lembram ao leitor dos silêncios das subjetividades, das diversidades de seres que habitam um único ser que é a arte.

Esses estranhamentos são criados com instâncias igualitárias em que narrativa e figuras bailam para exteriorizar o imprevisível da arte. No *Diário de Frida*, os momentos da escrita e leitura entrelaçam e não se sabe o que veio primeiro, se a autora criou uma narrativa ou pintou seus quadros com profunda depressão e melancolia. Contudo, essa trava de saber qual arte veio primeiro nas linhas fictícias do *Diário* só serve para liberar a conjuntura de que a artista fez tudo consciente. O florescimento de seus pensamentos inconscientes criou o cenário de uma obra, em forma de diário, que recria uma semiótica de mundos, momentos infinitos cujos retratos revelam ser impossíveis de serem de fato apreendidos.

O existencialismo da condição humana não permite que seja escrito ou figurado uma realidade. Afinal, em uma foto ou pintura há apenas um instante que não é transmitido em sua totalidade, mas apenas uma mera aparência. O campo ficcional embolsa o real, visto que, por meio daquele, as artes de Frida se uniram em uma só: *O Diário*.

O discurso literário usado ali brinca com a arte pictórica em discursos dentro da imagem. A interação de tudo é o que interessa como fruição de forças tensionais

de diferentes universos que podem ser encontrados dentro do ser humano e da obra. Há profundezas da produção artística em um processo criativo amplo, complexo, melancólico.

No diário tudo é permitido se colocar, nada é perdido, o todo se relaciona com o passado e presente, o real e ficcional, as artes em suas singularidades. A artista mistura essas artes de idas e voltas que se eternizam na leitura. As aparentes perdas tornam-se ganhos, movimentos eternizados como a figurativização de seu nascimento que revela uma morte, atestando com as ideias de Freud.

Para Freud as perdas são sempre objetais e mesmo o suicídio é considerado como um ato em que o “eu” assume uma posição de objeto. Nessa direção, tomamos o corpo na dimensão de um objeto, mas também sabemos que a constituição do eu é centrada na imagem corporal, o que nos leva a admitir que, ao ser atingido o corpo, o eu também o é. Frida sofre [...] relembremos sua declaração, já mencionada antes: ‘Eu fui destroçada’ (PERES, 2014, p. 32).

Aqui, Freud se encaixa com seu fundamento da teoria psicanalista dos estudos da consciência e inconsciência para trazer neste estudo os estranhamentos que mixam a arte de Frida. Os universos conjuntivos do corpo, da mente e do mundo da artista travam uma luta entre a realidade da vida de Frida e a arte tão representativa da literatura. Esta, por si só, remete os estranhamentos disjuntivos interiores tensivos do seu próprio universo. A imaginação promove a busca do constante círculo tensivo do que está fora e do dentro, do fazer, desfazer e refazer tensões.

Os ininterruptos movimentos intersemióticos marcam o cenário das artes de Frida em análise com tempo e espaço criados para impressionar. Os tecidos do diário e das telas da artista posicionam um mundo de transformação da estrutura subjetiva das obras.

A artista teve como resultado das mutilações do seu corpo a dor como elemento determinante na construção das suas obras. Dor que se transubstanciou em angústia nas discussões de Freud e Lacan.

O extraordinário é que Mathilde Kahlo, sua mãe, é tomada por uma fantástica intuição, ao colocar sob o teto da cama da filha, nada mais nada menos que um espelho reconstrutor. E Frida se contempla com desespero, não pode escapar a essa mirada que o espelho lhe endereça, e vai então dar um passo fundamental. Buscar na criação, na arte, a possibilidade de lutar contra um vazio que havia se instaurado (PERES, 2014, p. 35).

A artista, aprisionada em uma cama, encontra no cavalete adaptado e no espelho estrategicamente colocado no teto da sua cama, no gesto libertador da arte a forma libertadora para se renovar a cada dia.

Para Lacan, nos estádios dos espelhos “o permanente vazio incitaria a criação”, pois, a arte é um permanente observar para recriar. A refração dos espelhos, ao produzir o duplo, cria uma via com sentidos mais variados ainda. Há a antítese que alimenta e realimenta a imaginação de quem lê as entrelinhas férteis das obras de Kahlo, lugar propício para transformar olhares.

Frida responde à mãe: agora tenho a arte, a paixão de pintar, e não morrerei. Percebe que tem de criar para (re) criar-se. Surge o primeiro autorretrato, magnífico, endereçado ao seu objeto de amor, então ameaçado pela perda (PERES, 2014, p. 36).

A seguir o primeiro autorretrato produzido pela artista, doado de presente para seu namorado Alejandro Gómez Arias, intitulado *Um vestido de veludo*. O quadro apresenta, de fora para dentro, um fundo cujos traços em linhas onduladas se movimentam na horizontalidade e nos remetem às ondas do mar, mostrando o movimento da estrutura interna da obra.

As pinceladas em cores equilibradas entre tons claros e escuros repassam a impressão de se ouvir a sonoridade dos movimentos das ondas, como se navegássemos em alto mar cujo tom azul escuro chapado, no fundo da tela, leva-nos a imaginar que a artista navega em noite de lua.

O vestido sensual, vermelho, traz no decote em V uma gola tipicamente decorada (bordada) em motivos mexicanos com florais vermelhos mais claros, delineados em tonalidade preta. A artista apresenta-se em posição vertical, contrapondo com a direção das linhas horizontais do fundo do quadro, o rosto sério e o olhar - distante e enigmático - procura o horizonte. A expressão facial se mostra carregada pelos traços fortes das sobrancelhas em V, que aproximam das asas de um pássaro prestes a voar, sinal da “metáfora de perda” da sua arte que se eleva nas revoadas internas, se desenquadra para desrealizar, fazendo surgir na liberdade de voar a arte em si, singular e transgressora.

A personagem apresentada na imagem, com um modo recatado de ser e vestir carrega no semblante a sutileza da mulher, refletindo o gênero poético que simboliza a cor vermelha do sangue incrustado, muito intenso, quase vinho.



**Figura 34:** Autorretrato - *Um vestido de veludo*, 1926 (Óleo sobre tela montada, Dimensão: 31 x 23, Acervo particular)

Fonte: <http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2013/07/04/1034684/conheca-autorretrato-com-vestido-veludo-frida-kahlo.html>

As nuances estão sobressalentes de tonalidades que envolvem o vermelho e o preto, em um vaivém dos contrastes das cores. Vermelho pode sugerir o sangue que circula pelas veias e artérias do corpo humano, que dá vida ao ser, transportado aos órgãos carregando o oxigênio (elemento vital). Ao mesmo tempo, mostra que a vida se foi para reinar a morte, quando o sangue se mostra fluido para fora do corpo.

Frida relata de uma maneira poética e densa as consequências do trauma. Fala-nos da aquisição de outro saber [...]. Um saber que vem do real, onde está ausente o mundo das formas e das cores, um planeta dolorido e transparente como o gelo. Ela diz: 'Não sou mais a mesma, envelheci'. Os mistérios do mundo deixaram de existir. Tudo é opaco e plano. E, podemos completar: tudo é vazio. Através da experiência traumática, ela tem acesso ao vazio no Outro (PERES, 2014, p. 36).

A arte de Frida é assim, parte do objetivo para o subjetivo e vice-versa. Na cor vermelha encontra-se o ponto nevrálgico da agitação e agressividade (o sangue). Nas profundezas da imaginação é encontrada a pulsão do instinto humano para narrar a linguagem poética do eu nos fluxos contínuos e descontínuos, arrancada na dor da alma, transportada ao outro, que da interação à gestação da arte será sempre permanente e singular para novo recomeço. A recriação de sentidos estará sempre inserindo e renovando o destino plástico da astúcia artística, num jogo entre o real e o irreal, não importando a modalidade.

Assim uma desestruturação no imaginário corporal implica na desestruturação em todo campo imaginário, conseqüentemente, alterando o universo simbólico. [...] Frida se pinta, constrói-se; ela não apenas se contempla no espelho, mas é levada a materializar essa imagem, movimento em que irá se repetir durante toda a sua vida. É o imaginário que a impulsiona. Surge a necessidade de criar, de tornar-se artista (PERES, 2014, p. 39).

O movimento cíclico, que caracteriza a arte no tempo e no espaço, abarca o universo simbólico, para ressignificar planos de sentidos. Tal qual um fio condutor que sustentará as fundamentações teóricas de nosso trabalho para transportar as oscilações dos fluxos ondulados espontâneos na dosagem ideal para descarregar para o mundo o indizível da arte para além das aparências.

“Frida perdeu o filho que nunca teve. Foram quatro abortos, sempre acompanhados de muita ambivalência. [...] A maternidade marca um dos destinos da feminilidade da condição da mulher” (PERES, 2014, p. 40).

A obra de arte, dotada de momentos abortivos, por se deixar diluir em sentidos por entre espaços, nos vazios da arte que referencializa e desreferencializa, para realizar e desrealizar subjetivamente a condição do ser. Assim, ao gestar novos sentidos Frida Kahlo situa sua arte em movimentos pendulares entre a história de vida (real), para o sonho (surreal), encontrando na contemporaneidade o terreno fértil para propagar sua arte.

A arte inusitada e particular de Frida Kahlo, é fortalecida, quando ela recebe sua contrapartida em Rivera. Um ser se perde no outro, bem como um ser se sente perdido sem o outro. É como se os espaços usados por Frida fossem um alimento do outro, sendo que as misturas necessitam ser vividas, pintadas, escritas, sentidas ali naquele plano tão complexo que a tela ou o *Diário de Frida*.

Assim, Frida encontra no seu interior a procura de um novo olhar, para se deixar renovar constantemente, em nome da permanência da sua arte, do seu amor não correspondido, da sua maternidade desrealizada e esquecimentos das suas frustrações que deixaram as cicatrizes do corpo e os vazios na alma, espaços lacunares artísticos propícios para instalar a fruição da arte.

Então, os autorretratos de Frida Kahlo são as expressões máximas, desvelados do eu poético da artista para a construção de novos olhares dos sentimentos secretos e invisíveis guardados na interioridade da artista que ao se refazer, a cada dia, deixa nos traços muitas vezes uma arte irônica ou até mesmo sarcástica revelando seu estado de ânimo em muitos momentos machucados, retirando do íntimo os sentimentos de indignação.

### **3.3 O corpo no retrato como irônico da imagem**

A produção da artista, seja pictórica, seja literária, é atravessada, por registrar estados emocionais de extremos que se renovam, cotidianamente, na busca incessante do olhar restaurador do seu próprio eu. Seus autorretratos funcionavam como duplo olhar tensivo para trazer ao palco a arte em si, a cada semblante desenhado emerge a sensação de não estar só.

O humor irônico e o sarcasmo nas obras de Frida produzem reações de espanto no leitor. Essa é uma prática comum na cultura mexicana, provocar “o horror e o riso” fazendo surgir o fingido ao se tratar da morte.

É muito comum a presença da ironia na arte, pois rompe com a arte tradicionalista, muitos artistas convertem a ironia em arte, normalmente colagens de algo já existente são usadas para produzir outra realidade diferente daquela manipulada anteriormente (denominada arte da montagem).

A arte surrealista utiliza-se das montagens, colagens, disjunções. A ironia, o duplo sentido, o humor, o sarcasmo estão na sua origem. É a arte da montagem, a arte do enxerto. É uma produção similar à criação onírica. Frida jogava com a ambiguidade (SARMENTO, 2014, p. 72).

A dramaticidade das obras da artista, nas junções e disjunções formais e na semântica povoadas de tragédias, procura penetrar nos ambientes escondidos e

vazios para articular discursos diferenciados, recriando imagens uníssonas de ambientes visíveis e invisíveis da vida sôfrega, imprimindo nas entrelinhas a arte de Kahlo.

Visível, invisível, eis a articulação com a imagem. Retorno à ideia do espelho na cama como um bom chiste. O chiste revela algo, à primeira escuta escondida. Permite tornar audível esse oculto. Quadro e chiste se misturam. A imagem no espelho tornou visível o encontro com um novo sentido (SARMENTO, 2014, p. 75).

Na face oculta perturbadora da arte pictórica e literária encontra-se a palavra modificada artesanalmente trabalhada, casa com cores pintadas para carregar as tensões.

Os recursos expressivos espelham articuladas possibilidades intencionalmente delineadas para entrelaçar universos que fazem parte de um processo dialógico entre o visível e o invisível, para imprimir planos de sentidos, fazendo surgir o novo.

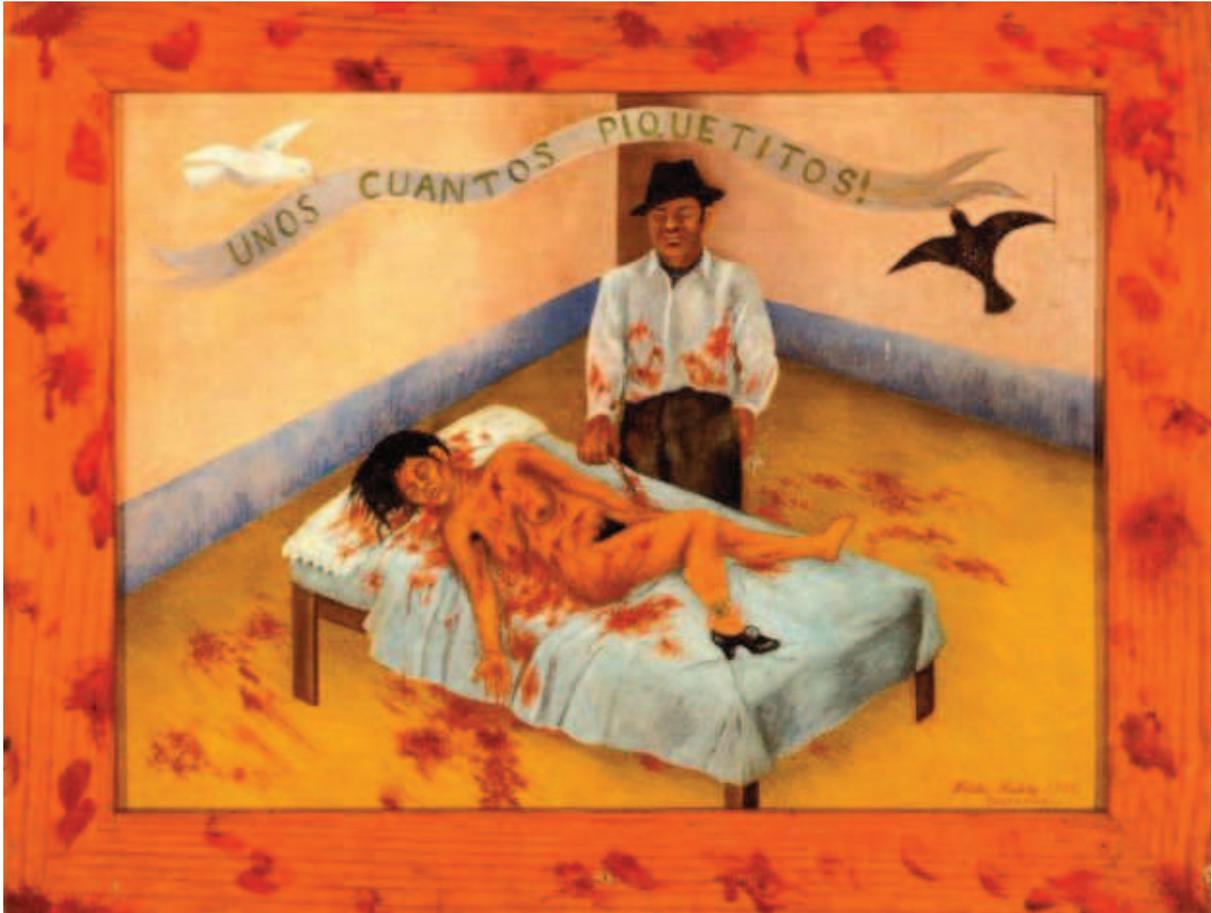
Frida Kahlo confere à obra abaixo o caráter de crítica social de gênero ao apoderar do humor negro, com o intuito de denunciar o problema da violência contra a mulher e chocar o leitor.

[...] identificamos traços de humor negro no quadro pintado em 1935, *Unos Quantos Piquetitos*, sobre o assassinato de uma mulher por seu noivo, com vinte punhaladas, que, ao ser inquirido sobre seu gesto brutal, respondeu: 'Pero sólo le di unos quantos piquetitos' (SARMENTO, 2014, p. 76).

A artista, já naquela época, difundia a sua indignação ao expressar nas tintas e traços a arte que contestava as agressões e crimes contra as mulheres, como meio de fortalecimento das lutas do movimento feminino.

Ainda hoje, apesar dos apelos, denúncias e medidas protetivas das leis, verifica-se que esse quadro pouco mudou, apesar do fato da mulher ser mais valorizada nos dias atuais além de possuir certo reconhecimento quanto ao seu papel social como participante da história.

Vejamos a Figura 35, autorretrato intitulado *Unos quantos piquetitos*



**Figura 35:** *Unos Cuantos Piquetitos*, 1935<sup>12</sup> (óleo sobre tela, Dimensão: 48 x 38 cm, Museu Dolores Olmedo Patiño, Cidade do México, México)

Fonte: <https://nemumamulhermais.wordpress.com/category/pesquisa/>

Nessa obra, Frida, mais uma vez, instiga o leitor com a capacidade inventiva quando singulariza seu gesto expressivo para representar os signos e anunciar as ações em movimento na estrutura interna da tela de modo sequenciado e emoldurado de fora para dentro, cujo plano enquadra-se em três molduras indiciando o ordenamento dos níveis construtivos da pintura ao realizar o movimento centrípeto.

Na sequência, a primeira moldura nos remete ao vermelho mais forte sugerindo manchas de sangue, em seguida, as paredes em planos verticalizados manifestam o elemento paradigmático na cor amarela que ao encontrar-se com o

<sup>12</sup> Pinté *Unos cuantos piquetitos*, un cuadro considerado inquietante, originado en un hecho real. Un hombre había asesinado a una mujer a cuchilladas y ante el juez declaró: "Pero si no le di más que unos cuantos piquetitos...". Y probablemente sin mala intención! Mi cuadro: el asesino, de pie y vestido, con el cuchillo en la mano; sobre una cama blanca, su víctima desnuda, ensangrentada...; sangre por todos lados, salpicando - en tamaño natural - hasta el marco de mi tela, así fue como representé la escena. ¿Por qué esa idea morbosa? Quizá haya sido simplemente una defensa. Esa mujer asesinada era en cierto modo yo, a quien Diego asesinaba todos los días. O bien era la otra, la mujer con quien Diego podía estar y a quien yo hubiera querido hacer desaparecer. Sentía en mí una buena dosis de violencia, no puedo negarlo, y la manejaba como podía. (Frida Kahlo).

piso, horizontalmente na cor laranja, fecha a segunda moldura. No encontro uma faixa horizontal em pinceladas harmônicas (o rodapé), para em seguida (a terceira moldura) fechar-se centralmente.

As ações internas do quadro destacam a imagem icônica do corpo de mulher nua deitada (posição horizontal) numa cama, sob um lençol branco contrastando com as manchas vermelhas por todo o corpo ensanguentado e também no piso.

Ao lado da cama a figura de um homem, em plano vertical, em pé (o assassino) que ainda porta na mão o objeto cortante e rompe com a vida. O universo conflitante da tela é o assassinato da mulher marcando a perversidade e dramaticidade mais conflitante da obra, na parede ao alto, uma flâmula com códigos em palavras inscritas: "*Unos cuantos piquetitos*". Essa é uma esfera elevada do quadro que marca a ironia dos dizeres da flâmula, sustentada nas extremidades pelos signos icônicos de dois pássaros: o branco está por cima e representa a paz e a liberdade (vida), o preto, por baixo, traz o significado e anúncio da morte.

O ambiente conflitante revela a tensividade das linhas de forças internas, signos em movimentos. A presença do pássaro indica que a arte voa e revoa internamente no movimento de saída num caminho centrífugo que não se deixa prender por molduras, no distanciamento do olhar, se desreferencializa.

Essa é a arte genuína da artista que provoca no leitor inquietações diante do cenário de terror com cenas chocantes, traduzidas por atos agressivos do assassinato. A violência contra a mulher é estampada pelo sangue espalhado, por todos os lados, na cor e cheiro do ambiente. Os elementos tensivos da tela subvertem olhares tornando-os investigativos levando o observador a leituras plurais para legitimar a sua arte.

Na demolição do corpo encontra-se a incompletude da arte, na dizimação do corpo a desconstrução dela, para superar e reconstruir. As amputações representam as rupturas que a arte permite por estabelecer pontes e produzir novas ressignificações.

Nessa perspectiva a história de vida e a obra da pintora mexicana Frida Kahlo mobilizam diferentes análises, em diferenciados discursos, a partir de gestos

inovadores revelados nas tragédias mundanas como pode ser observado no retrato do assassinato exposto à página 99.

A vida e a morte constituem um referencial ali presente (no crime brutal), que no debate de coisas distintas se aproxima pela pulsão de inserir em sua arte o elo de união entre a dor, vida e morte. Dualidades em pares de oposições extremas, nas contraposições entre vida e morte, nessa dialética, estão contidas na presença/ausência a qual, no espaço literário, se deixa transubstanciar nas pulsões das emoções do sentimento humano para criar a sua arte.

Retorno ou passagem, o fato é que a morte é o fim de uma vida e remete a um ponto derradeiro e pulsional. Não há vida sem conflitos e sem movimento para a morte, ainda que também se deseje a imortalidade. Entretanto, ao mesmo tempo em que o ser humano busca a vida e a morte, resiste a elas. No intermezzo entre ambas, ele vive uma meia-vida e uma meia-morte. É nesse contexto que a vida e obra de Frida Kahlo atualizam a análise dos próprios impulsos (COELHO, 2014, p. 86, apud PERES).

É no entre lugar do retorno ou passagem que a artista se posiciona para empregar o olhar distanciado carregado de estranhamentos e manifestar na construção da sua arte o modo contextualizado da dor para oscilar entre a vida e a morte.

A habilidade inventiva das suas interartes demonstra que a artista é detentora de gestos imprevisíveis que guiam fluxos passageiros, ou não, da sua memória. Assim, seu ato criativo faz surgir, das zonas irrestritas, impulsos potentes provocadores do êxtase interior que somente a artista sabe guardar para imprimir em sua arte.

Para fazer emergir a arte é preciso vasculhar os pensamentos e a imaginação que se desdobra, se encontram com os sonhos e a fantasias gerando a multiplicidade para variados sentidos. Se o corpo é dizimado por um lado, a obra literária procura outro prisma que estimule voos, dando asas à imaginação para ampliar discursos diluídos por espaços, fazendo surgir páginas inteiras.

“Duplicado e multiplicado, esse corpo obtém uma inscrição no universo da arte e traz sua artista e modelo, poderíamos dizer, para o centro de cenas e olhares” (AIRES, 2014, p. 93).

Do duplo resulta a multiplicidade que faz eco às refrações em espelhos a percorrer no vazio espacial e assim configurar nos autorretratos o delineamento de

variedades de rostos em conflitos. A artista apropria do seu corpo como modelo para produzir significados que devido à natureza sincrética plasmados no espaço bidimensional, desvela as nuances das cores, dos traços e nas formas pungentes de Kahlo, que atestam o poético determinante do seu rico universo interior.

É necessário que esse corpo seja recortado; não em sua materialidade corpórea, mas por meio da inscrição significativa sobre a imagem que venha a produzir um destacamento do objeto. É unicamente por meio da operação de castração que se destaca o objeto, possibilitando que o corpo seja definido não apenas como superfície, mas também em relação aos orifícios, aos buracos e às perdas (AIRES, 2014, p. 95 apud PERES).

A arte na transfiguração da materialidade corpórea desloca o objeto. Esse descentramento atravessa da superfície para o profundo da intimidade do ser e circula livremente por entre fendas ocupadas com os estranhamentos ao ter a dor como elemento determinante da sua arte.

A consistência do que se vê no exterior das obras de Frida faz um conjunto de representações de um universo interior cheio de orifícios interpretativos como nos corpos ensanguentados e furados que atravessam sentidos no devir. Os caminhos do exterior adentram no profundo do eu para potencializar a interioridade da artista, que ao ser jorrada de volta, carrega a consolidação do processo criativo da arte conduzida à essência universal.

Ao final desse trabalho apresentamos a imagem *pés para que os quero se tenho asas para voar*, do *Diário de Frida Kahlo*, que apresenta variados graus de complexidade na sua composição a qual confirma o universo inventivo e discursivo da artista. A sua arte faz uma representação cuja abordagem identifica intensa personificação de elementos internos da figura que apresenta na centralidade dos pés o que remete para o biográfico, porém, devido à competência artística no uso de artifícios, promove ao mesmo tempo uma desreferencialização. A tonalidade rosa manchada concede harmonia nas pinceladas justapostas em simetria verticalizada. Percebe-se que ocorre uma chocante relação de tensividade resultante das ligações cujas valências livres existentes entre extensidade e intensidade, como uma reação química, que Claude Zilberberg trata na sua obra *Elementos de Semiótica Tensiva*, na página 66.

Na extremidade inferior da imagem inscreve-se a frase, codificada em palavras que transcendem os sentidos dada a relevância sígnica das palavras

“pés” e “asas”, limites entre representação da realidade para significar o voo da arte que fica suspensa dentro da moldura, numa transformação de contraposição localizada entre a referência histórica dos sofrimentos físicos da sua vida e o distanciamento artístico, criando o signo da arte. Igual à referência da dor e referência estética. É uma metonímica sinedóquica.

Essa é a transfiguração da materialidade corpórea para o deslocamento do objeto, nesse descentramento, a obra sofre na sua construção influências na direção de forças de tensão compartilhadas que geram contiguidade ocorrendo uma metonímia dos ícones da perna dos pés com presença dos dois pés sobrepostos, sob uma base (sendo que na referência apenas um pé foi amputado).

Ao analisarmos os ícones, as cores revelam a ironia de efeito irreal que, no distanciamento, traz o estranhamento prefigurado pela desautomização do objeto que acaba por virar coisa estética, singularizada no interior do quadro.

É a metáfora irônica porque o pé foi amputado e continua ali, também a perna que não é perna. Verifica-se que ela subverte e transforma em recipiente objeto como se fosse um vaso, ocorre a desobjetivização da perna tornando indizíveis os fios e arames, que não são plantas, mas a plurissignificação da arte que demonstra um grau de superação criadora em variados graus.

Determinam os códigos o momento decisivo de ruptura da vida da artista, ao perder o membro que sustenta o seu caminhar (apesar de amputado), ainda se mantém em pé, indicando que a falta do membro é superada pela força imaginativa para produzir os planos de sentidos. Uma análise enunciativa do registro de seu percurso de vida acaba por denotar os traços tensivos da arte plural. A artista produz sua arte contextualizada em imagens que apresentam signos do corpo cindido, que fabrica um olhar o qual torna o leitor condescendente com o sofrimento humano e a sua dor.



**Figura 36:** *El Diario de Frida Kahlo - un íntimo autorretrato, 2008*

Fonte: *O Diário de Frida Kahlo – Introdução Frederico de Moraes – Editora José Olympio, 4ª edição - Tradução por Mário Pontes, 2004, p. 154. (Tradução por Mário Pontes p. 257)*

Na extremidade superior a perna sugere um vaso de onde emergem traços tortuosos, em estilo de espinhos, que lembram imagens de artérias e veias do corpo humano.

Na coletânea do *Diário de Frida* os pés sugerem a base de um ser, afinal, é a sustentação que permite ficar de pé. Mais abaixo, há nuances de amarelo e sombreado preto em oposição de cores, contornando como uma moldura o desenho, dando-lhe uma espécie de iluminação já que amarelo lembra nuances iluminadas do sol.

Nesse contexto a linguagem pictórica relaciona-se o tempo todo com a linguagem verbal. Kahlo escreve e pinta, pinta e escreve, ressalta a língua como um cimento que une artes e seres por deflagrar uma arte própria, diferenciada.

Encontramos o uso dos verbos na primeira pessoa *quiero* e *tengo* como forma de localização do centro da vontade e de seus arredores. *Quiero* pode se referir a algo que não se tem, enquanto *tengo* remonta a alguma que já se possui. Esses termos lembram o leitor da amputação de parte da sua perna, de um acontecimento de perda transmitido por um discurso colorido com imagens e palavras.

## CONSIDERAÇÕES

Os efeitos dos sentidos considerados na exploração dessa pesquisa evidenciam-se enquanto essenciais dentro do processo da construção do conhecimento no tocante à vida e a obra da artista Frida Kahlo. Neste aspecto a excepcionalidade decorrente de sua criação aponta ideologias desenvolvidas durante a vida, numa jornada de sofrimentos e angústias relacionais e internalizadas.

São vários os aspectos que mobilizaram e alteraram meu ponto de vista sobre a arte e a literatura e que passo a descrever. A sua criação dos planos de sentidos e das significações sobre a sua vivência evidenciam a complexidade visual e linguística necessária para desfragmentar o mundo real.

A artista mistura a natureza de discurso, relacionando a fala verbal e o discurso visual. O processo construtivo da sua arte busca inovações fundamentadas em contextos vividos a partir das dores física e psíquica.

Na obra de Frida os signos são elementos de ressignificações múltiplas para se constituírem em perspectivas transcendentais. A abordagem encontrada em sua estilística aponta uma condução para o entendimento da arte do nada dentro do seu contexto imaginativo.

A artista criou um novo modo de expressar seus traços, elevando a condição humana para a compreensão do ser. Embora suas obras não admitam uma intertextualidade e interpretação, verifica-se uma leitura complexa e singular. A especificidade presente na linguagem textual e figurativa é apontada como instrumento que enfrenta dificuldade para interpretações exteriores à artista.

No contexto artístico, temos o exemplo de seu *Diário*, um objeto cotidiano que tendo em vista a complexidade da artista tornou-se objeto artístico para apreciação poética e estética devido a singularidade linguística, com orações curtas e textos rápidos contendo palavras soltas, tornando o significado extremamente profundo.

Buscarei trazer alguns pontos desenvolvidos nessa pesquisa que gradativamente assumiu evolução além de pontuar a ampliação do escopo de reflexão acerca de conhecer uma arte enigmática e teorias que ajudam explicar o seu processo construtivo.

Em primeira instância a breve biografia da artista ressalta acontecimentos determinantes da sua dor, ainda em tenra idade, e o sofrimento constante, em

seguida, apresentamos algumas obras fundamentais que iluminam sua arte. Ao explorar o *Diário Íntimo de Frida*, a riqueza estética vislumbra a poética do eu em cada página visitada. Os procedimentos adotados pela artista nos surpreenderam, carregados de estranhamentos e sentidos deslocados para recriar o novo de modo a transformador e imprimir conturbações de vida e desintegrações de seu corpo.

Dentro do contexto do Capítulo II tratamos especificamente do corpo cindido onde nos detivemos na busca e compreensão dos autorretratos com algumas análises diante do corpo fragmentado.

No desmoronamento do corpo a estreita relação entre a vida e morte plurissignifica o universo artístico de sua linguagem. O *Diário* desvela o caráter metonímico na desconstrução e reconstrução de rupturas que se desfazem e refazem continuamente para criar novos discursos.

No terceiro capítulo a poética do eu desvela os conflitos externados na subjetividade da artista produzindo a tensividade contida em suas obras, manifestada por procedimentos interdiscursivos justapostos entre os textos verbal e visual. Ressaltamos assim a linguagem dos símbolos e significados capazes de conduzir a uma interpretação singular para cada apreciador artístico.

A obra de Frida Kahlo imprime uma fusão artística com diferentes graus de contaminação para significar, da mesma forma que a arte se conecta com a vida tornando-se inseparável da mulher, pois o feminino não se separa da artista. A artista domina o pincel, o lápis e a caneta, e, no manejo das mãos e do imaginário vira artesã das palavras, das tintas, dos traços para se tornar tecelã das artes.

Trabalha a sua história de dor guardada, desde criança, pelo abandono, mais tarde, a história do seu corpo sob o ataque da doença, depois, no corpo cindido causado pelo acidente. Casa-se e continua contando a história das traições, e, entre todas as etapas históricas, uma mais laboriosa, a história da superação vinculada à arte para preservar sua vida.

Pois, no enfrentamento do corpo, desmoronado, assiste à sua própria desintegração, mas resiste, tratando todas as suas patologias através da arte como terapia e forma de sustentação para continuar vivendo.

Conduzidos por essas dicotomias é que inter-relacionamos os fundamentos teóricos, aproximamos e distanciamos das obras artísticas como orientação das pesquisas para desentranhar, durante o processamento produtivo, as gradações e subversões presentes nas obras para afirmar as mútuas iluminações da sua arte.

Mesmo nas divergências de categorias, encontramos pontos de luzes irradiados de mútuas reciprocidades para assim iluminar os plurais de significantes (adjetivo de todas as artes), num rico universo discursivo de construção artística.

Foi desafiador comprovar as semelhanças nos planos de significação entre as duas formas artísticas adotadas enquanto pesquisadora na construção desse trabalho.

No percurso circunstanciado das motivações artísticas em pretensões audaciosas, irônicas, sedutoras e confessionais arrancadas da intimidade da artista, tomamos como base a arte contemporânea configurando olhares críticos de enquadramento focalizados nas particularidades, nas discussões de suas polêmicas pelo caráter impactante e absurdo que a artista traduz.

Sua arte agressiva e transgressiva muito nos ensinou através da educação do olhar sensível, refinado e atento capaz de conduzir nossa percepção para o extraordinário e especular formato das reciprocidades interartes entre os diálogos verbal e visual. E assim entender as complexidades determinantes do juízo de valor artístico existente entre elas.

Os atravessamentos transitam pela interioridade da artista que no seu eu poético, escondido no vazio da sua intimidade, subverte suas obras que expressam a metapoética e a metalinguagem do seu discurso.

À medida que a artista descobre formas de acesso ao próprio eu, penetra no seu mundo subjetivo, faz conversões de modo eficiente. Formas de energias destruidoras do mal, que incomodam e machucam o seu ser, são transformadas em energias criativas do bem costumizadas a partir da força enigmática para ditar a sua arte.

Nesse trajeto, a artista se deixa revelar, passando aos registros dos atos gestuais, planos de expressões e conteúdos renovados de elementos despertos do seu eu concedendo-lhe motivações para encontrar vida (nesse momento afasta-se da morte), numa forma simbólica de trocas entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo, para metaforizar sua arte e vida.

Nas pluralidades das artes de Frida, fluem as imagens da interioridade da artista. Os pedaços expressados no “fora” e nos desenhos automáticos são elaborados ali na folha de papel. Nos gestos dos rabiscos neuróticos libertadores do aprisionamento da vida real, para a liberdade de si mesma, encontra-se o ato de poetizar seu eu.

Após o estudo sistematizado dessa pesquisa, considero que o caminho exploratório do conhecimento demonstra ser fundamental para o crescimento do homem.

Por isso, pretendo aprofundar nos estudos da semiótica que ainda são incipientes para adentrar em amplitudes artísticas e configurar novos vislumbres para leitura de mundo. É uma meta que desejo alcançar. O conhecer mundos transgressivos e transcendentais viabiliza possibilidades investigativas para perceber as nuances que os artistas utilizam para construir suas abordagens estilísticas e gerar artes altamente diferenciadas.

Por meio do *Diário Íntimo de Frida Kahlo* foi possível conhecer de modo preliminar as teorias dos gêneros, da semiótica e assim organizar um arcabouço para encontrar lógica de raciocínio sobre questões cotidianas, e assim, ultrapassar fronteiras dentro do campo do conhecimento, ampliando a percepção de mundo.

A dor e o sofrimento têm a capacidade de conduzir-nos a profundas reflexões sobre a vida e entender condições humanas pelas quais não cogitamos. Conhecer esse sofrer leva-nos ao crescimento para tornarmos pessoas sensíveis e melhores.

Ao atingir a consciência pessoal no autoconhecimento, possibilita-se a construção de consciência processual, ultrapassando limites para superar obstáculos. Neste aspecto a sensibilidade é apurada. Assim, a dimensão e a capacidade humana criam sentidos profundos para perceber o mundo.

Como intermediário para sistematizar o conhecimento dessa proposta investigativa utilizou-se Claude Zilberberg. Ele aborda o espaço tensivo que é mediado entre o extenso e o intenso na obra de arte.

Recorremos na pesquisa às teorias de Roman Jakobson, para a compreensão da linguagem metonímica do *Diário* no convívio com a perda metafórica da artista, e, ainda tantos outros teóricos referenciados.

Este campo exploratório desvela na obra de Frida Kahlo, valiosa contribuição no campo artístico, tanto na produção de planos de significação, forma e conteúdo, quanto na condição de múltiplice da geração de signos, por criar um significante próprio para sua arte e outros diferenciados impossíveis de serem investigados.

Podemos dizer, pela complexidade flagrada, seu produtivo é impenetrável, não admitindo nenhuma forma de interpretação, motivo pelo qual sua arte é polêmica e diferenciada das demais.

## REFERÊNCIAS

ANSPACH, Silvia. **Arte, Cura e Loucura: uma trajetória rumo a identidade individuada**. São Paulo-SP. Editora: Annablume, 2000.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DICIONÁRIO de Símbolos. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=Kahlo&oq=Kahlo&aqs=chrome..69i57j0l5.1531j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **A estratégia dos signos: linguagem/ espaço/ ambiente urbano**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FREUD, S. **Obras psicológicas completas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1990. (Edição Standard Brasileira).

FUENTES, Carlos. **Introducción de El diario de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato**. Ensaio e comentários de Sarah M. Lowe – La vaca independiente – Harry N, Abrams, Inc., Publishers.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 23. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GREIMAS, A. Semiótica figurativa e semiótica plástica. Tradução de Ignácio A. Silva. In: Significação – **Revista Brasileira de Semiótica**, Araraquara, n. 4, p.17-46, jun. 1984.

\_\_\_\_\_. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A., COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Trad. de Izidoro Blikstein, Izidoro e José Paulo Paes. São Paulo: Pensamento-Cultrix Ltda, 1975.

\_\_\_\_\_. **Questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

JUNG, Carl Gustav. **Self**. Disponível. em: <<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=192>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

KAHLO, Frida. **O Diário de Frida Kahlo - Um Autorretrato Íntimo**. São Paulo: José Olympio Editorial.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LOWE, Sarah. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Original publicado em 1966).

\_\_\_\_\_. **O estádio do espelho como formador da função do eu**.

\_\_\_\_\_. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. de José Artur Gianotti e Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. ed. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PERES, Urania Tourinho (Org.). **Frida Kahlo: dor e arte**. Bahia: EDUFBA, 2014.

POE, Edgard Allan. Filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. **Poemas e ensaios**. 3. ed. Trad. de Oscar Mendes e de Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. **Peirce's semioses and the logic of evolution**. Signs of humanity l'homme et ses signens. Mouton de Gruyter, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Martins Fontes, 1977. (Coleção signos).

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1987.

ZAMORA, Martha (Comp.). **Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

\_\_\_\_\_. **Frida Kahlo: the brush of anguish**. Abridged and translated by Marilyn Sode Smith. San Francisco. Chronicle Books, 1990.