



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO  
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA**

**ANDREIA SOUSA PEREIRA**

**UMA VIDA ESCRITA COM TINTAS, PINCÉIS E DOR: UM ESTUDO SOBRE AS  
TELAS DA PINTORA FRIDA KAHLO**

**FORTALEZA**

**2018**

ANDREIA SOUSA PEREIRA

UMA VIDA ESCRITA COM TINTAS, PINCÉIS E DOR: UM ESTUDO SOBRE AS  
TELAS DA PINTORA FRIDA KAHLO

Monografia apresentada ao Curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Biblioteconomia.

**Orientador:** Prof. Dr. Jefferson Veras Nunes.

FORTALEZA  
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pela autora

---

P489v Pereira, Andreia Sousa.

Uma vida escrita com tintas, pincéis e dores: um estudo sobre as telas da pintora Frida Kahlo / Andreia Sousa Pereira. – 2018.

94 f.: il. color.

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Biblioteconomia, Fortaleza, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Jefferson Veras Nunes.

1. Fontes de informação. 2. Obras pictóricas. 3. Frida Kahlo. I. Nunes, Jefferson Veras. II. Título.

CDD 020

---

ANDREIA SOUSA PEREIRA

UMA VIDA ESCRITA COM TINTAS, PINCÉIS E DOR: UM ESTUDO SOBRE AS  
TELAS DA PINTORA FRIDA KAHLO

Monografia apresentada ao Curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Biblioteconomia.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Jefferson Veras Nunes (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Lidia Eugenia Cavalcante (Membro Titular)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Antônio Wagner Chacon Silva (Membro Titular)  
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa (Suplente)  
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Queremos que as coisas aconteçam no nosso tempo e não no tempo que elas têm que acontecer. Lá na frente entendemos, mas na hora são só as queixas e lamentações que emergem. Na terceira tentativa no ENEM, depois de alguns descuidos, ingressei no curso de Biblioteconomia, o curso que eu queria desde sempre. A chegada (e a saída) até a UFC tem muito de empenho pessoal, mas sem as pessoas com as quais compartilho ou compartilhei minha caminhada, esse trajeto teria sido mais árido e sem cor. Então vamos lá.

À mamãe, D. Dora, por tudo. Sem todo seu amor, garra, fé, paciência e esperança eu não teria chegado tão longe.

Aos meus sobrinhos, Gustavo, Nicolas e Augusto (os repetidos). Vocês foram os melhores acidentes da família.

Aos meus irmãos, Christiane, Mônica, Tamara e Moisés. "A gente briga, a gente chora, mas a gente se ama."

À minha prima Mikaele, exemplo de disciplina e coragem, que esteve e permanece ao meu lado em todos os momentos.

A Pam, por ser portadora da risada mais gostosa do mundo e minha cúmplice. Sem você ao meu lado eu nem sei o que faria.

A Hadassa, por me "culturalizar", compartilhando sempre livros, músicas, filmes, amor e a vida.

Vocês duas são "minhas pessoas".

À turma de Telecomunicações 2007.1 do saudoso CEFET, por tudo que compartilhamos naqueles dias, na nossa "época de ouro".

À sisuda, pelo "susto".

Ao querido Escobar, por acreditar.

A Ris, que tem um cuidado impressionante com o próximo e me deu muitos incentivos na construção da monografia, como a campanha "Vem colar grau comigo".

A Ives, por sua energia contagiante e pelos momentos loucos que compartilhamos.

A Eric, por seu amor aos livros.

A Mica hétero, por ser desenrolada e marrenta.

A Jann Lucca, coruja, por transmitir tanta calma e bondade.

A Natanna, por ter trazido luz nos dias cinzentos.

A Paulo Jefferson e a Andreia Batalha por não terem deixado a casa cair.

A Ítalo Bruno (*in memoriam*). “Eu amei te ver.”

Ao professor Freire (*in memoriam*), que disse que se eu caísse 23 vezes, levantasse 24.

A Elizete, a supervisora, por sua doçura e dureza.

Às tias Cris, Lu, Nara, Fábila e a Seu João, por serem pessoas tão solícitas e que oferecem café.

Ao professor Estênio e a Karla Karine, do Colégio Ari de Sá, por sua crença nos estudos.

Às queridas D. Etelvina, Sandrinha, Cida e Darci da Biblioteca Waldyr Diogo de Siqueira, do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Vocês foram meus pilares na jornada pela Biblioteconomia.

À equipe do NUTEDS/FAMED/UFC. Em especial à professora Lidia e à Laiana pela confiança e aprendizagem.

Ao corpo docente do Curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Ceará.

Aos meus colegas de turma, de Centro Acadêmico, de Restaurante Universitário e Intercampi.

Ao meu orientador, Jefferson Veras, pela confiança, paciência e liberdade.

À banca avaliadora, por aceitar o convite e direcionar tempo para a leitura da monografia.

À mamãe, mais uma vez, por tudo.

“Quem diria que as manchas vivem e nos ajudam a viver?! Tinta, cheiro de sangue. Não sei que tinta eu usaria que quisesse deixar seu rastro em tais formas. Eu respeito seus desejos e farei o que puder para deixar escapar de mim mundos, mundos borrados de tinta - terra livre e minha. Sóis distantes que me invocam porque faço parte do seu núcleo. Tolice... O que eu faria sem o absurdo e o fugaz?” (KAHLO, 1937).

## RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo geral verificar em que medida é possível recontar a história dos infortúnios vivenciados pela pintora mexicana Frida Kahlo, utilizando seus registros pictóricos. Devido à sua vasta produção, foi necessário categorizar a obra de Frida Kahlo para a escolha das telas. Cinco categorias foram criadas – família, amigos, elementos da cultura mexicana, natureza morta e infortúnios, sendo essa última a categoria escolhida para este estudo. A escolha deveu-se à capacidade que Frida tinha de sublimar sua dor em arte. Compõem a categoria 30 telas. Trata-se de uma pesquisa exploratória, de natureza descritiva. O trabalho possui metodologia qualitativa, uma vez que se sustenta na análise das informações contidas nas obras de arte selecionadas. A coleta de dados foi documental, constituindo-se do recolhimento de informações nas obras, bem como de sua comparação com os acidentes ocorridos na vida de Frida. Adotou-se a Grelha de Análise (adaptada) de Gervereau, para minimizar a subjetividade na análise das obras. Os resultados evidenciam que os temas mais recorrentes nas telas, conforme a categoria escolhida, foram a impossibilidade de ter filhos, sua conturbada relação com Diego Rivera e a morte. Conclui-se que a hipótese levantada nesta pesquisa se confirma como verdadeira, pois as obras de arte podem ser utilizadas como fontes de informação.

**Palavras-chave:** Fonte de informação. Registros pictóricos. Frida Kahlo.



## **ABSTRACT**

This research had as its general objective to verify to what extent it is possible to recount the history of the misfortunes experienced by the Mexican painter Frida Kahlo, using her pictorial records. Due to its vast production, it was necessary to categorize her work in order to choose the screens. Five categories were created - family, friends, elements of Mexican culture, still life and misfortunes, the latter being the category chosen for this study. This was due to Frida's ability to sublimate her pain into art. The category comprises 30 screens. This is an exploratory research, of a descriptive nature. The work has a qualitative methodology, since it is based on the analysis of the information contained in the selected works of art. The data collection was documentary, constituting the gathering of information in the works, as well as of its comparison with the accidents occurred in Frida's life. The Analysis Grid (adapted) of Gervereau was adopted, in order to minimize the subjectivity in the analysis of the works. The results show that the most recurrent themes on the screen, according to the chosen category, were the impossibility of having children, her troubled relationship with Diego Rivera and death. It is concluded that the hypothesis raised in this research is confirmed as true, since works of art can be used as sources of information.

**Keywords:** Information source. Pictorial records. Frida Kahlo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	O ônibus .....	40
Figura 2 -	Frida e Diego Rivera .....	42
Figura 3 -	Frida e a cesárea .....	44
Figura 4 -	Henry Ford hospital (a cama voadora) .....	44
Figura 5 -	Meu Nascimento .....	46
Figura 6 -	Umas facadinhas de nada .....	48
Figura 7 -	Eu e minha boneca .....	50
Figura 8 -	Lembrança .....	51
Figura 9 -	Menina com a máscara da morte .....	53
Figura 10 -	Quatro habitantes da cidade do México .....	53
Figura 11 -	Recordação de uma ferida aberta .....	54
Figura 12 -	Sobrevivente .....	56
Figura 13 -	O que a água me deu .....	57
Figura 14 -	As duas Fridas .....	59
Figura 15 -	Retablo .....	60
Figura 16 -	Autorretrato com cabelos cortados .....	62
Figura 17 -	O sonho .....	63
Figura 18 -	A mesa ferida .....	65
Figura 19 -	Autorretrato como tehuana .....	66
Figura 20 -	Pensando na morte .....	67
Figura 21 -	A coluna partida .....	69
Figura 22 -	A máscara .....	71
Figura 23 -	Sem esperança .....	72
Figura 24 -	Paisagem .....	73
Figura 25 -	O pequeno cervo .....	74
Figura 26 -	Árvore da esperança .....	76
Figura 27 -	Sol e vida .....	77
Figura 28 -	Diego e eu .....	79
Figura 29 -	O círculo .....	81
Figura 30 -	Os fornos de tijolo .....	82

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 INFORMAÇÃO E FONTES DE INFORMAÇÕES</b> .....	13
2.1 TEORIA DA INFORMAÇÃO: BREVE HISTÓRICO .....	13
2.2 INFORMAÇÃO: CONCEITOS E DEFINIÇÕES .....	14
2.3 FONTES DE INFORMAÇÃO: CONCEITOS E DEFINIÇÕES .....	16
2.4 INFORMAÇÃO COMO SIGNIFICADO .....	18
2.5 A (IN)DEFINIÇÃO DE ARTE .....	19
2.5.1 História da Arte: breve relato .....	20
2.5.2 O que podemos entender por arte? .....	21
2.5.3 Entre o subjetivo e o científico: instrumentalização necessária .....	24
<b>3 BIBLIOTECONOMIA E ARTE: ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS</b> .....	26
<b>4 FRIDA KAHLO: FILHA DA REVOLUÇÃO MEXICANA</b> .....	29
4.1 O (NÃO) SURREALISMO NA OBRA DE FRIDA KAHLO .....	32
4.2 FRIDA KAHLO: A CRIAÇÃO E SOFRIMENTO .....	34
<b>5 METODOLOGIA</b> .....	36
5.1 ABORDAGEM E TIPO DE PESQUISA .....	36
5.2 CORPUS DA ANÁLISE .....	36
5.3 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS .....	37
5.3.1 Seleção das obras .....	37
5.3.2 Criação de tabela no Google Drive (Planilhas Google) .....	38
5.3.3 Grelha de Análise (adaptada) de Gerverau .....	38
<b>6 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS DE ARTE</b> .....	40
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	84
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	87
<b>APÊNDICE</b> .....	90

## 1 INTRODUÇÃO

Compreende-se que, na contemporaneidade, muitos são os suportes dos quais é possível extrair informações. Hoje, o ser humano dispõe de inúmeras fontes de informação, especializadas e gerais, físicas e digitais, tangíveis ou não. No meio acadêmico, detecta-se que, quando se fala de fontes de informações, os acadêmicos apontam, em sua maioria, periódicos, livros e artigos como insumo para o desenvolvimento de pesquisas.

Sabe-se que os altos índices de produção de informação incluem diferentes enredos socioculturais e fontes informacionais de variadas naturezas, ocasionando a necessidade de alternativas capazes de posicionar os sujeitos em diálogo efetivo com o universo informacional e cultural.

Nesse contexto, há uma tendência de marginalização dos registros pictóricos, que podem fornecer tanta informação ou até mais do que as tomadas fontes convencionais de informação. A indagação que emerge é: por que há resistência ou, até mesmo, certo desmerecimento em utilizar as obras pictóricas como fonte de informação, quando se sabe que sobre elas assentam importantes registros históricos, pessoais ou coletivos? Talvez a carga de subjetividade presente nessa manifestação de obra de arte seja um fator para tentar justificar a relutância, contudo essa explicação ocasiona outra pergunta: será que as impressões dos artistas, derramadas nas telas, sobrepõem-se à representação de um fato de tal modo que sua arte seja descartada como fonte de informação?

Tal pergunta pouco se sustentará, pois, tomando-se como exemplo os ancestrais que habitavam em cavernas, sabe-se que eles se comunicavam através da emissão de grunhidos e caçavam animais para sobreviver, utilizando paredes barrosas como suporte para registrar as ações corriqueiras e também esporádicas do seu dia a dia, através de desenhos, com o auxílio de gravetos para representação de suas atividades.

Hoje, essa vazão de sentimentos do “tempo das cavernas” é denominada de pintura rupestre, sendo de grande importância para estudar e compreender a vida dos antepassados e sua evolução. Tal registro foi possível a partir da percepção desse sujeito rupestre a respeito do que o circundava e da identificação das ações oriundas de si mesmo. Essa leitura e registro, ainda que realizadas de maneira ínfima, contribuíram para o avanço cognitivo dos seres humanos.

Assim, ainda que o artista retrate o real de uma maneira muito particular, não se pode negligenciar que, naquele suporte, há a inscrição de informações em potencial.

A arte age como a palavra, que serve de ligação entre os homens, transmitindo-lhes o pensamento, comunicando emoções e sentimentos. A peculiaridade desse último meio de intercurso, distinto por meio de palavras, consiste nisso: enquanto por palavras um sujeito transmite seus pensamentos um ao outro, pela arte ele transmite seus sentimentos. A arte causa um fascínio permanente.

Frente ao exposto, serão trabalhadas nesta pesquisa as telas da pintora Frida Kahlo, como fonte de informação para o entendimento da construção da sua autobiografia. A escolha da artista se deu após contato com um livro no antigo trabalho desta pesquisadora, quando ainda nem se encontrava na Universidade. O livro tratava sobre a pintura da artista mexicana e, ao vislumbrar cores tão fortes e (algumas) pinturas que representavam acontecimentos tão tristes na vida da pintora, a curiosidade foi despertada de imediato para conhecer mais sobre as dores que perpassaram toda sua vida.

O trabalho artístico realizado pela renomada pintora mexicana Frida Kahlo representa, por meio de suas cores fortes, vibrantes e vivas, a entrega da artista. Sua arte evidencia um intenso processo de busca de integração e de encontro consigo mesma.

Frida derrama em suas telas sonhos que não pode realizar, acidentes que permearam sua trajetória, a impossibilidade de ter filhos, o amor e orgulho à pátria mexicana e a Diego Rivera.

A fim de explanar para o leitor os temas que Frida Kahlo pintava, suas obras serão divididas nas seguintes categorias, a partir dos temas que mais ganhavam vida em suas telas: autorretratos, elementos da cultura mexicana, a família e seus infortúnios. Tornou-se imprescindível que se fizesse um recorte para a escolha das obras que seriam analisadas e, nesta pesquisa, a categoria de infortúnios será aprofundada, levando em consideração os diversos fatos tristes que ocorreram na vida da artista.

Como a pintora se debruça bastante sobre o registro dos acontecimentos dessa natureza, pretende-se contrastar o que foi pintado pela artista e sua história. Assim, surge a questão-problema para discussão: **É possível recontar a história das tragédias de Frida Kahlo através dos seus registros pictóricos?**

Na tentativa de alcançar a resposta para a questão-problema sobre a qual se discute neste trabalho, os objetivos foram estruturados de forma a se chegar à proposta maior desta pesquisa: verificar se as obras de arte conseguem, verdadeiramente, remontar a história da pintora mexicana Frida Kahlo.

Como objetivo geral, verificar-se-á em que medida é possível recontar a história dos infortúnios da artista Frida Kahlo, utilizando os registros em suas telas. Os objetivos específicos são norteados para a realização do objetivo geral, a saber: categorizar os assuntos retratados por Frida Kahlo em suas telas; realizar um paralelo entre a história de vida da artista e sua representação artística; analisar as telas que se enquadram na categoria “**infortúnio**”, definidas na pesquisa como potenciais fontes de informação da vida da artista; e recontar a história de Frida Kahlo a partir das informações captadas em suas telas.

A pesquisa está organizada em 6 capítulos. Nesta introdução, há explicações acerca do objeto de estudo, o problema da pesquisa, os objetivos e o esboço do trabalho.

O segundo capítulo contempla o referencial teórico, abordando conceitos sobre informação, fontes de informação, arte e os possíveis entrelaçamentos entre a Biblioteconomia e a arte.

Faz-se necessária, ainda, a explanação desses conceitos para assegurar a pesquisa e tentar responder à pergunta proposta mencionada. O terceiro capítulo apresenta um breve relato sobre a vida e obra de Frida Kahlo. No quarto capítulo, são descritos os caminhos, o *corpus* selecionado para estudo e a técnica de análise. No quinto capítulo é realizada a análise das telas. Por fim, no sexto capítulo encontram-se os resultados e o resgate dos objetivos dispostos na introdução e verifica-se o atendimento de todos ao longo da pesquisa.

A relevância deste estudo assenta-se, principalmente, na urgência de mostrar a variabilidade de fontes de informação que podem e devem ser usadas por pesquisadores para endossar suas pesquisas no meio acadêmico. Com essa acepção, pouco a pouco, a resistência ao uso de fontes de informação que não estejam em suportes escritos será desmitificada, acarretando em mais riqueza informacional na elaboração dos trabalhos.

## 2 INFORMAÇÃO E FONTES DE INFORMAÇÕES

Compreende-se que são necessárias explicações acerca de determinados conceitos que englobam desde as fontes de informação até a vida da pintora Frida Kahlo, aqui sucintamente apresentados, para melhor situar o leitor. Contudo, antes de se debruçar sobre qualquer conceito, é imprescindível tratar sobre as definições de informação. Pretende-se, com esta revisão de literatura, justificar e dar subsídios à escolha do objeto de estudo e à sua análise documental, para então tomá-lo como fonte de informação.

### 2.1 TEORIA DA INFORMAÇÃO: BREVE HISTÓRICO

O uso do termo “informação” implica possibilidades. A Segunda Guerra Mundial foi o evento propulsor para a emergência de procedimentos relacionados à codificação e decodificação das mensagens trocadas entre os países aliados. A Teoria da Informação, ou como também ficou conhecida a Teoria Matemática da Comunicação<sup>1</sup>, é a primeira teoria de comunicação que germinou no pós-guerra, no campo da Matemática e da Engenharia Elétrica, bem como ao nível das telecomunicações. Visava à precisão e à eficácia do fluxo informativo de um ponto (transmissor) a outro (receptor), através de um determinado meio (canal). Segundo Coelho Netto (2003, p. 120) explica:

[...] Em outras palavras, através de um processo de cálculo genérico num conjunto de regras formais, a análise informacional indicaria *quanto* e não o *quê*. [...] Não interessa à análise informacional o que está sendo transmitido numa mensagem, mas, sim, apenas conhecer a intensidade das mudanças por ela promovidas (COELHO NETO, 2003, p. 120).

A análise informacional se propõe a verificar e contabilizar a quantidade de informação contida no documento e não a qualidade da significação. Para Shannon, o pai da Teoria da informação, a definição de informação não estava ligada ao seu

---

<sup>1</sup> Coelho Netto (2003, p. 121) ensina que: “Ainda que esta não seja uma distinção pacificamente aceita, há uma tendência no sentido de encarar a Teoria da Informação como um estudo da estruturação da mensagem formalmente considerada e a Teoria da Comunicação como o estudo do relacionamento mensagem-fonte-receptor. Em outras palavras, a Teoria da Informação está centrada no código, enquanto a Teoria da Comunicação volta-se para o conjunto mensagem-homem; a Teoria da Informação trata do sistema (conjunto de elementos e suas normas de combinação) do qual a Comunicação é o processo (sequência de atos espaço temporalmente localizados)”.

significado; esse era irrelevante para a Teoria da informação. Importava apenas os elementos quantitativos, quanto pode ser transmitido de um ponto a outro, independente do seu significado. Ele a definiu como a redução de incerteza a um receptor (LOGAN, 2012). MacKay, seu contemporâneo, não concordava com a definição de Shannon em conceber informação apenas quantitativa, isentando-a de significado.

O problema da definição de MacKay é que o significado não pode ser medido ou quantificado e, como resultado, a definição de Shannon venceu e mudou o desenvolvimento da ciência da informação. A vantagem que Shannon teve sobre MacKay [...] foi sua capacidade de matematicizar a informação [...] independente do meio que levou à informação (LOGAN, 2012, p. 35).

MacKay apontava que Shannon estava preocupado apenas com a informação seletiva, que é a mensagem calculada considerando-se a seleção de elementos de uma mensagem de um conjunto. Para ele, a informação seletiva não era suficiente, pois reclamava por outro tipo de informação, a qual chamou de estrutural. A informação estrutural relaciona-se tanto com a pragmática quanto com a semântica, “na qual tenta preencher a lacuna entre o significado literal de uma frase e o significado pretendido pelo falante ou escritor”. Shannon preocupava-se apenas com o texto da mensagem e não com a intenção do remetente (LOGAN, 2012).

## 2.2 INFORMAÇÃO: CONCEITOS E DEFINIÇÕES

A etimologia da palavra informação é oriunda do termo *formatio* e forma, segundo McGarry (1999, p. 3). Com a inovação da imprensa de Gutenberg, no século XV, o termo tornou-se popular, já que a disseminação da informação por meio da prensa de tipos móveis possibilitou, ainda que minimamente, o acesso a ela para além dos monges copistas e da burguesia. Retomando a gênese do termo, parte-se para a ideia de molde, ajuste, dar forma. Pode-se compreender tal “ajuste” quando se depara com o novo, estando diante de algo que pode realizar alguma alteração em nossa cognição:

[...] Recebemos informação quando o que conhecemos se modifica. Informação é aquilo que logicamente justifica alteração ou reforço de uma representação ou estado das coisas. As representações podem ser explícitas, como num mapa ou proposição, ou implícitas, como no estado de atividade orientada para um objetivo do receptor (SHANNON; WEAVER, 1975, p. 3).



Contudo, nem sempre essa modificação acarreta na redução de incertezas, mas sim na emergência de mais dúvidas; é um de seus desdobramentos e, assim, a busca por informação continua. “Assim como desgostamos das tensões causadas pela incerteza, apreciamos a ordem, apesar de as vezes essas tendências não serem evidentes” (MCGARRY, 1999, p. 5). Santo Agostinho também corrobora com essa ideia quando diz que acreditava que “o mal estava na ausência de ordem e que o principal objetivo do diabo era criar a desordem.”

Os conceitos que orbitam em torno do termo informação são muitos. Abrangem desde explicações mais simples, como informar é a “redução de incertezas”, até conceitos mais densos que envolvem a entropia. Robredo (2003, p. 103) nos fornece sua visão do termo informação que vai ao encontro do que a pesquisa propõe:

A informação é suscetível de ser registrada (codificada) de diversas formas, duplicada e reproduzida; transmitida por diversos meios; medida e quantificada; adicionada a outras informações; organizada, processada e reorganizada segundo critérios e; recuperada quando necessário.

A explanação do autor confere que muitos são os meios de onde se é possível extrair informação, transcendendo os suportes tomados como convencionais, tais como livros, periódicos, estudos de caso, etc., sem negligenciar os critérios para o devido tratamento e recuperação. Oliveira (2005, p. 3) corrobora, afirmando que:

Informação é algo invisível (não concreto), desencadeada por um meio concreto. O suporte físico, com seu código, pode desencadear algo no receptor, mas não pode determinar o seu efeito, porque esse efeito dependerá da estrutura do receptor.

A possibilidade de apreensão do receptor de transformar os dados captados em informação e, quiçá, em conhecimento, está intrinsecamente vinculada ao conhecimento tácito que o indivíduo carrega. Le Coadic (2004, p.5) explica que:

A informação é um conhecimento inscrito (gravado) sob forma escrita (impressa numérica), oral ou audiovisual. A informação comporta um elemento de sentido. É uma significação transmitida a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico, onda sonora, etc.

Para além de explicar o que é informação, o autor destaca o papel crucial do suporte que será o meio que possibilitará a veiculação da informação. O mesmo autor

ainda nos mostra que “o objetivo da informação permanece sendo a apreensão de sentidos [...] continua sendo o conhecimento; e o meio é a transmissão de suporte, da estrutura” (LE COADIC, 2004, p. 7). Nessa fala, fica claro que a informação se assenta em uma infinidade de suportes e pode realizar alterações e alcançar seu objetivo final, que é exatamente a produção de conhecimento.

Davenport (1998, p. 11) ensina que a informação é o conjunto de “dados dotados de relevância e propósito”. Contudo, essa informação não necessariamente significa conhecimento. O que o autor pontua é que, possivelmente, só haverá produção de conhecimento por parte do receptor se os dados ali captados lhe despertarem algum interesse.

Percebe-se que, apesar dos inúmeros conceitos de informação supracitados, não é realizada nenhuma ressalva quanto ao suporte, dando toda liberdade para a pessoa extrair informação de *n* fontes e sanar suas dúvidas e necessidades informacionais, fazendo uso de fontes de informações não comumente usadas.

### 2.3 FONTES DE INFORMAÇÃO: CONCEITOS E DEFINIÇÕES

Quando o assunto se trata de fontes de informações, é quase inevitável o remetimento dessas à escrita, ao que é tangível, pois esse ainda é o tipo de informação considerado mais aceitável e confiável no meio acadêmico. Porém, sabe-se que é possível obter informação nos mais diversos tipos de suporte e que a “marginalização” de outras fontes acarreta na exclusão, total ou parcial, de informações relevantes para o desenvolvimento científico, conhecimento cultural de um povo, desenvolvimento social de uma nação, entre outras limitações, por exemplo. Concorda-se com Teixeira (2010) ao afirmar que:

Comumente interpreta-se como fontes de informação todo o tipo de fontes em geral, que contenham ou produzem informação em um suporte estável. Não se fixam unicamente em documentos, mas também contemplam e reconhecem a informação procedente de instituições, pessoas e, inclusive, dos próprios acontecimentos (TEIXEIRA, 2010, p. 419).

Cunha (2001) reconhece o vasto número de elementos que podem ser tomados como fonte de informação: manuscritos e publicações impressas, além de objetos, como amostras minerais, obras de arte ou peças museológicas, e divide-os em três

categorias: documentos primários, documentos secundários e documentos terciários, como mostra o quadro abaixo:

Quadro 1 - Tipos de documentos

TIPOS DE DOCUMENTOS		
DOCUMENTO	CONCEITO	EXEMPLO
PRIMÁRIO	Contém, principalmente, novas informações ou novas interpretações de ideias e/ou fatos acontecidos.	Congressos e Legislação, Normas Técnicas, Patentes, Periódicos.
SECUNDÁRIO	Contém informações sobre documentos primários e são arranjados segundo um plano definitivo; são os organizadores dos documentos primários.	Base de dados, Biografia, Catálogos de Bibliotecas, Filmes, Vídeos
TERCIÁRIO	Tem como função principal ajudar o leitor na pesquisa de fontes primárias e secundárias [...], não trazem nenhum conhecimento ou assunto como um todo [...], são sinalizadores de localização ou indicadores sobre documentos primários ou secundários.	Centros de Informação, Diretórios, Revisão de Literatura, Bibliografia

Fonte: Adaptado de Cunha (2001).

Essa visão compreende as manifestações da informação e sua inscrição nos diferentes tipos de suportes. O reconhecimento e a utilização mais efetiva das fontes supracitadas podem fornecer elementos informativos que contribuam para o enriquecimento da pesquisa muito mais do que artigos, periódicos e outras fontes tomadas como formais na academia. Mesmo assim, percebe-se a sobreposição de determinadas fontes de informações a outras, deixando de lado fontes de informações de cunho artístico riquíssimas, como a música, a fotografia e as obras pictóricas.

Um dos maiores erros dos pesquisadores é não reconhecerem como fontes de informação os documentos que não estejam em suportes convencionais. Contudo, alguns desses documentos podem, em alguns casos, ser mais valiosos que os impressos em papel (DESBASTIANI, 2012, p. 17).

A autora, portanto, aponta um comportamento que já deveria ter sido modificado entre pesquisadores e historiadores.

Prado e Silva (1968, p. 534), em seu dicionário, trazem o significado de fonte como “causa, origem, princípio; texto original de uma obra”. As canções compostas na época da ditadura militar retratam a conjuntura na qual o Brasil estava inserido e,

por meio das pinturas, toma-se conhecimento do cotidiano do “homem das cavernas”. A famosa fotografia *Migrant Mother*, conhecida mundialmente, da fotógrafa Dorothea Lange, toca os indivíduos pelo sentimento de desesperança na Grande Depressão de 1929. Esses exemplos mostram que são possíveis muitas leituras e, conseqüentemente, muitos também serão os suportes para comportar o registro desses sentimentos. Tais suportes vão se modificando, conforme a sociedade descobre novos meios de registrar a própria história. Precisa-se reconhecer que as fontes de informações não são apenas aquelas disseminadas em suportes informacionais convencionais (ARAÚJO; FACHIN, 2015).

Essa vertente será o fio condutor desta pesquisa, pois serão analisadas aqui algumas telas da pintora mexicana Frida Kahlo e o que elas têm a contar sobre a artista, a partir de seus registros pictóricos. Artista essa que derramou suas dores em suas telas e possibilitou a gerações futuras conhecer sua vida tão atravessada de dor.

#### 2.4 INFORMAÇÃO COMO SIGNIFICADO

A semântica é tratada como a ciência do significado. Marques (1998) fala que, apesar das definições atribuídas à semântica, tais como o estudo do significado de uma linguagem, disciplina linguística que estuda o sentido dos elementos formais da língua, é o significado que é justamente o seu objeto de estudo, tornando essas definições insuficientes e parciais. “Infelizmente, o termo significado abrange múltiplos aspectos da linguagem e não se chegou por enquanto a qualquer acordo, quer acerca do que significado realmente é, quer acerca da maneira como deveria ser descrito” (PALMER, 1976, p. 11).

Devido à nebulosidade que envolve a conceituação do que é semântica e seu objeto de estudo ‘significado’, as tentativas de defini-la podem vir carregadas de grande subjetividade e, quando se trata do estudo da compreensão dos registros pictóricos e o que ele tem a comunicar, concorda-se que “a arte é transmissível somente em função de uma atenção para com o objeto de arte, guiada por um saber e uma atitude intencional por parte do receptor” (CAUNE, 2014, p. 109). Por isso, entre o que o autor manifesta por meio de sua obra e o que é apreendido pelo receptor, podem ser traçadas rotas divergentes:

No processo de ver ou entender, o espírito não é passivo: ele registra uma representação que varia para cada indivíduo; embora nenhuma imagem se forme sem uma impregnação no espírito da memória coletiva. [...] Na

verdade, a obra de arte está baseada em estruturas de percepção que são culturais e não naturais (CAUNE, 2014, p. 110).

Palmer (1976, p. 15) diz que “[...] quando falamos, há muita coisa que não se diz, mas se dá a entender”. Caune (2014) fala que o “querer-dizer” da obra deve ser construído no processo de recepção. Imagine-se, então, a quantidade de significados evocados a partir das interpretações de uma pintura. Interpretações essas que podem destoar da mensagem que seu criador quis transmitir.

O leque de significados desencadeados a partir das diferentes leituras proporcionadas pelas pinturas não compromete o seu papel de fontes de informação sobre uma pessoa, um povo, uma época, informações que muitas vezes só são obtidas nessa forma de registro.

A percepção artística não é um simples consumo passivo ou mera assimilação de um conteúdo. A arte é uma atividade fundamental do espírito [...]. A interpretação da obra não pode se reduzir à interpretação dos temas, em função das circunstâncias sociais e históricas (CAUNE, 2014, p. 112).

A colocação do autor reforça o quanto trabalhar com significado é uma atividade complexa, o que não é de domínio deste estudo. Dificilmente se pode esperar que um único conceito de semântica vá explicar satisfatoriamente as inúmeras aplicações possíveis desse campo em geral. Pretende-se, aqui, apontar a riqueza de informações provenientes das obras pictóricas e como elas podem e devem ser usadas como fontes de informação para os mais variados tipos de pesquisa.

## 2.5 A (IN)DEFINIÇÃO DE ARTE

A intenção desta pesquisa será analisar e utilizar as telas da pintora Frida Kahlo como fonte de informação não só artística, mas individual, para permitir conhecer a vida da artista. Assim, em que medida é possível recontar a história dos infortúnios de Frida Kahlo por meio dos seus registros pictóricos?

### 2.5.1 História da Arte: breve relato

Quando se volta o olhar para ver e perceber o que está ao redor, muitos são os signos detectados, e inúmeras são as vezes em que se depara com a arte. A percepção nem sempre é de fácil apreensão para o indivíduo e muitos são os fatores que impedem a apreciação: analfabetismo visual, a vida corrida das pessoas, falta de contato com esse tipo de registro ou um alheamento pessoal inerente à obra.

A arte é o registro de diversos períodos da História da humanidade, traduzindo um conteúdo abrangente da criação humana, com valores estéticos (beleza, equilíbrio, harmonia, revolta) que sintetizam as suas emoções, sua história, seus sentimentos e a sua cultura (PIROLO, 2011, p. 3).

Pode-se perceber que o sujeito sempre buscou uma forma para se expressar. A arte, assim, foi a manifestação pioneira descoberta por ele para registrar e comunicar seus causos, precedendo a fala, a escrita e as demais ferramentas complexas que, posteriormente, o homem passou a desenvolver para executar suas atividades. “O registro da arte antecede todos os demais”, como explica sucinta e sabiamente Pirolo (2011, p. 4).

Fischer (2007) traz uma colocação curiosa sobre a mão como órgão essencial da cultura, propulsor da humanização, quando diz que “e é verdade que foi a mão que libertou a razão humana e produziu a consciência própria do homem” (FISCHER, 2007, p. 23).

A arte remete à palavra possibilidade. É possível ousar um pouco mais e apontá-las até mesmo como sinônimos, em decorrência do universo de expressões que somente através da arte se pode vislumbrar. É a dança, a escrita, o rabisco, a música, a composição, o artesanato, o cinema, os monumentos, o teatro, o grafite, a pintura e uma infinidade de mundos que é permitido apreciar.

Nas expressões artísticas mencionadas, encontram-se diferentes linguagens para retratar a realidade em si, crua; como também é permitido assistir à realidade reinventada numa dimensão mais suportável. Corrobora-se com Nietzsche (2008, p. 137) quando esse fala que “temos a arte para não morrer ou enlouquecer perante a verdade. Somente a arte pode transfigurar a desordem do mundo em beleza e fazer aceitável tudo aquilo que há de problemático e terrível na vida”, pois os graus de

permissividade para a explosão de sentimentos encontra grande vazão para existir nas representações artísticas.

Baumgart (1999, p. 23) afirma que “o primeiro legado da humanidade é a arte – pinturas e esculturas - depois das ferramentas mais simples, antes que houvesse a arquitetura, a música, a literatura e, com elas, inicia-se a História da Arte”. Elas surgiram como expressão das ideias e sentimentos dos artistas e representação de um contexto social.

Assim, por meio da arte, o o sujeito (re)cria a vida para externalizar seus pensamentos, transmitir suas crenças, apresentar uma nova perspectiva sobre acontecimentos da sua vida ou retratá-la tal e qual se apresenta.

A preocupação do ser primitivo ao registrar os eventos do seu dia a dia talvez esteja vinculada a uma necessidade inconsciente de assegurar, por meio de seus desenhos e pinturas, a ocorrência dessas ações. Isso pode ser denominado como representação simbólica. A pintura assegurou maior veracidade aos acontecimentos e seu registro permitiria a realização de consultas para ajudar na execução de atividades posteriores.

Até aqui se debateu, de forma branda, o que pode ser entendido como arte. Contudo, torna-se imprescindível conceituar arte, a fim de comprovar com propriedade sua validação como fonte de informação para o conhecimento, tanto do modo de vida do povo (coletivo) como o de um único indivíduo (unidade).

### **2.5.2 O que podemos entender por arte?**

Por se tratar de uma atividade humana que carrega alta carga abstrativa, é preciso estar preparado para se defrontar com o “não-encontro” de um conceito solidificado e fechado, pois tal engessamento conceitual descaracterizaria a arte. O que será apresentado são os pontos de vista de alguns autores, para detectar em suas falas as características em comum. Discutir-se-á, assim, o conceito de arte que os autores apresentam.

De forma geral, arte é definida como o conjunto de manifestações das habilidades humanas. Gombrich (1999, p.15) aponta para a existência da não arte, mas sim do artista:

Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas coisas.

O autor mencionado está enquadrado na Tese do Pragmatismo, a qual aponta a arte como fruto da criatividade de seus produtores, não sendo influenciável pela sociedade, sua cultura, sua economia ou sua história que, afirma Makowiecky (2008, p. 135-136), são as formas possíveis de como a arte e história se relacionam. A colocação de Gombrich é refutada pela própria história da arte, pois muitos artistas se valiam de suas criações para denunciar, criticar e reivindicar direitos da sociedade da sua época.

Já outros autores tentam, na medida do possível, definir o indefinível: o conceito de arte. Formaggio (1973, p. 11-12) afirma que “Arte é tudo aquilo que os homens chamam de arte”. Percebe-se, assim, como a subjetividade sai na frente quando o indivíduo considera uma expressão como arte ou não.

Fischer (2007, p. 23), em sua obra “A Necessidade da arte”, é bem intenso ao tratar a arte como o substituto da vida, e lhe atribui a seguinte função:

A função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de fazer mágica, mas sim a de esclarecer e incitar à ação; mas é igualmente verdade que um resíduo mágico na arte não pode ser inteiramente eliminado, de vez que sem esse resíduo provindo de sua natureza original a arte deixa de ser arte.

O autor realiza uma varredura em seu livro e apresenta a história da arte desde os primórdios até a contemporaneidade. Para ele, a função da arte vai além do fato de levar o sujeito a representar, conhecer e mudar o mundo; há a presença de um elemento extra, a magia que lhe é inerente. Sem esse caráter mágico, a arte perderia sua essência e deixaria de ser arte.

Tolstói (1994, p. 49) traz, em seu livro, alguns conceitos de estudiosos sobre arte, que serão pontuados abaixo:

- Para Schiller, Darwin e Spencer, é uma atividade que nasce no instinto sexual e lúdico;
- Para Véron, é uma manifestação exterior de uma comoção interior e;
- Para Sully, é a produção de um objeto durável ou de uma ação passageira tal que suscite na pessoa que produz um prazer ativo e determine [...] uma impressão agradável, a qual exclua toda consideração de utilidade



prática.

Para Tolstói, são definições deficientes, por serem fundamentadas no prazer que a arte pode oferecer e não sobre a função a que ela pode e deve servir na vida do homem. O autor enfatiza o reconhecimento da arte como meio de comunicação que tem em nossas vidas e não apenas proporcionar prazer e beleza.

A arte é atividade humana em que um homem, conscientemente, através de certos signos exteriores, comunica a outras pessoas sentimentos que ele vivenciou, de modo a contaminá-las e fazê-las vivenciar os mesmos sentimentos (TOLSTÓI, 1994, p. 51).

Essa definição proporciona ao sujeito enquadrar o conceito de arte ao que lhe agracia os sentidos. Percebe-se, assim, a volatilidade na hora de conceituar algo como arte, pois pode ser algo que atinja os sentidos de um indivíduo, mas não de outro.

É preciso estar atento para que ocorra o encontro e a mencionada magia apontada por Fischer em sua obra tome nossos sentidos. “A capacidade interpretativa de cada espectador em contato com a obra é ímpar, o que faz desse contato uma experiência particular e distinta para cada indivíduo e em cada momento diferente” (RASTELI; CALDAS, 2016, p. 8).

Com esse pequeno, mas relevante levantamento teórico sobre o que a literatura tem que aponte a resposta para a indagação “O que é arte”, depara-se com sua indefinição e que isso não compromete em nada a existência da arte. O seu papel está em comunicar a existência de sentimentos e permitir que a pessoa crie um canal pelo qual possa dar vazão àquele “algo” que não é possível ser traduzido na linguagem humana. Algo que só encontra razão de ser, de expressar-se e encontrar seu sentido na arte. Arte é a linguagem da alma.

Dentre todas as possibilidades de dar vazão a esses sentimentos, optou-se nesta pesquisa por trabalhar em cima do registro pictórico, a pintura. Mais precisamente das telas da artista mexicana Frida Kahlo, como fonte de informação para conhecimento da vida da artista, já que foi por meio da pintura que Frida retratou a si mesma e possibilitou ao mundo o conhecimento da sua vida através da leitura de suas telas. Sua pintura será trabalhada como fonte informação para descobrir e compreender como se deu a construção da autobiografia dessa artista, que teve a vida acometida por tantos acontecimentos trágicos.

### 2.5.3 Entre o subjetivo e o científico: instrumentalização necessária

As pinturas são dotadas de grande carga subjetiva, e atingem e reorganizam cognitivamente cada indivíduo de maneira distinta. Como a pretensão deste trabalho é analisar algumas obras de arte da pintora mexicana Frida Kahlo, convencionou-se pela instituição de critérios que nortearam a análise para além de uma avaliação subjetiva. A multiplicidade com a qual podem ser analisadas as obras de arte carrega uma dualidade: ao mesmo tempo em que nos apresenta  $n$  caminhos, também torna complicada a decisão de qual caminho trilhar:

As obras de arte (não somente as pictóricas) podem ser analisadas de diversas formas. Essa multiplicidade deve-se muito à pessoa que a analisa. Esta pode ter um olhar treinado para reconhecer minúcias artísticas que apenas anos de estudos ensinam, pode ser um estudante de arte despreparado, um historiador ou simplesmente um admirador [...]. A reunião das opiniões desses diferentes analistas cunharia uma junção de vários tipos diferentes de percepções e conclusões sobre a mesma obra (DESBASTIANI, 2012, p. 23).

Será utilizada a Grelha de Análise de Gervereau, a fim de unificar a análise das obras apresentadas nesta pesquisa. A grelha é constituída por três passos que, após serem contemplados, apresentam resultados qualitativamente relevantes sobre as obras de artes analisadas. Contudo, como é colocado pelo próprio autor, a utilização da grelha permite certa flexibilidade, dispensando a utilização dos três passos por ela impostos. O percurso nestas três etapas dependerá da natureza da análise. Abaixo são descritos os três passos da grelha proposta por Gervereau (2007).

- a) **1ª fase** – Descrição: na fase da descrição, devem ser codificadas todas as informações técnicas que foram usadas para a criação da obra. São apresentados três grupos de informações que devem ser preenchidos:
- Técnica: nesse grupo não podem ficar de fora informações como: nome do pintor ou dos pintores e data de produção, tipo de suporte e técnica empregada, formato e localização;
  - Estilística: os seguintes dados devem constar: coloração, volume, organização da imagem;
  - Temática: devem ser relatados: relação do título com a imagem, inventário dos elementos relatados, símbolos, sentido de conjunto.

b) **2ª fase** – Estudo de contexto: nesta segunda etapa, devem ser analisados os seguintes contextos:

– A montante: devem ser levados em consideração a época em que a obra foi realizada e seu contexto social. Outro fator importante é o contexto que cerca o pintor. A história referente ao produtor da obra torna-se imprescindível para que seja feita uma ligação com o pensamento e a intenção do autor ao realizar a obra, com sua maneira de ver o mundo. No caso de a obra ter sido encomendada, devem-se ter em mente também informações da história e do contexto da pessoa que encomendou a obra e para qual fim o fez;

– A jusante: nesse quadro de informações, são importantes perguntas como: a obra foi lançada na mesma época em que concebida ou tempos mais tarde? Qual o impacto da obra quando lançada? Qual o impacto da obra hoje?

c) **3ª fase** – Interpretação: três tipos de interpretação devem ser realizados:

– Inicial: devem ser analisadas todas as informações que envolvem o quadro, na tentativa de explicá-lo;

– Posterior: nessa análise, devem estar a obra em si e o que essa causou de impacto na sociedade. O significado do título e a imagem devem contrastados;

– Balanço e apreciação: aqui algumas respostas são importantes para finalizar o estudo: após a análise, a que conclusão pode-se chegar? O contexto refere-se ao retratado na obra? Como essa obra é vista hoje? Houve subjetividade por parte da analista ao observar a obra?

A Grelha de Gervereau, ao final do seu uso total ou parcial, fornece subsídios que serão fundamentais para a realização da análise das obras selecionadas para este estudo. Assim, concorda-se com Desbastiani (2012, p. 25), quando diz que a utilização da grelha “proporciona uma linha de raciocínio ao analista que, por seguir os passos propostos, tem a capacidade de realizar uma análise concreta e bem formulada, sem deixar nenhum dado importante de lado”.

### 3 BIBLIOTECONOMIA E ARTE: ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS

Como a questão é analisar as obras de arte da renomada pintora, é necessário que sejam trazidas para esta pesquisa algumas disposições sobre o tema. Argan (2005) explica que há duas possibilidades de foco quando se estuda uma obra específica: primeiramente, deve-se tratá-las pelo seu devido valor monetário, avaliando o que a torna consumível, o que a faz ser cara ou não, o quanto vale se exibida e o quanto vale se vendida. Ou seja, esse foco contempla o valor material da obra que se analisa.

O outro foco consiste em entender a questão moral da obra, o valor intrínseco que o pintor insere no quadro, o quanto ela é importante para o momento e, muito mais, para o futuro. Como essa obra foi concebida, sobre quais preceitos se fundamenta, como se usufrui.

Como este segundo foco envereda para o lado qualitativo da análise, este trabalho é voltado para essa ótica, por levar em consideração mais a história e o contexto sob os quais a obra foi construída, do que seu valor monetário.

As obras de arte, pictóricas ou não, podem ser analisadas de várias formas. Esse caráter multidisciplinar está intrinsecamente ligado à pessoa que as analisa. O indivíduo pode ter conhecimento prévio sobre a obra de arte e realizar uma análise mais minuciosa e bem elaborada, como também pode não ter preparo algum e ter o encontro com o que a obra pretende transmitir. Pirolo (2011, p. 10) enfatiza que a informação só poderá ser desencadeada em alguém que tenha a estrutura mental, social e cultural para lhe dar sentido. No entanto, mesmo a pessoa não possuindo essas estruturas bem elaboradas, “algo” ainda é despertado nela, mesmo que de maneira ínfima. Esse “algo” pode não ser denominado informação, mas uma sensibilização, uma apreciação, um novo olhar perante a exposição da obra de arte. Esse “algo” já caracteriza uma absorção da obra para com o observador; transmitindo-o, tocando-o, indicando-o, despertando-o. Há certa compreensão pelos sentidos, ainda que irrisória, ressalta-se, pelo observador.

Coelho Netto (2003, p. 165) traz duas categorias de informação: a semântica e a estética. O autor afirma que a significação da última categoria ainda está fortemente vinculada à sua matriz grega de “conhecimento pelo sensível, conhecimento intuitivo, primeiro [...] A esta costuma-se opor outra categoria de conhecimento, baseada na compreensão pela razão”. A segregação entre essas duas categorias estabelece um

abismo entre elas e atribui valor de informação somente a uma. Coelho Netto (2003, p. 165) mostra sua defesa em prol da informação por meio da arte também:

Essa distinção entre dois tipos de informação na verdade não se sustenta, mesmo porque não é possível defender a existência de uma linha demarcatória nítida entre o conhecimento pela razão e conhecimento pelos sentidos, pelo intuitivo, pelo emocional (COELHO NETO, 2003, p. 165).

Após enfatizar esse aspecto, é preciso ter em mente como é possível descrever esses dois tipos de informação e como se costuma compreendê-las. Pertencendo à esfera da razão, a informação tomada como semântica é apresentada como estruturação de signos previamente codificados, combinados com lógica e capazes de levar de um a outro sujeito certa mensagem utilitária. Araripe (2004, p. 11) afirma que:

Os homens precisam de signos, de imagens, de gestos, dentre outros aspectos carregados de sentido, através dos quais possam se comunicar e ainda reconhecerem a si próprios no caminhar como seres sociais e, por conseguinte, como seres eminentemente simbólicos.

Assim, a autora também enfatiza que a informação não é somente extraída daquelas ditas informações semânticas. Pode ser obtida dos mais variados locais, bastando apenas para isso que o receptor esteja sensibilizado em corporificar a informação que as obras de artes, no caso as pictóricas, têm a transmitir.

O termo “semântica” está ligado ao conceito de significação, como já mencionado aqui; logo, à informação estética será atribuído o sentido de “não-significação”. Isso não voga porque a informação estética não é alienada de significação. “De fato, constitui-se uma afirmação autoevidente dizer que uma obra de arte pode pretender significar, pode querer transmitir significados, quer sejam esses claros ou obscuros” como novamente traz Coelho Netto (2003, p.167), para defender a informação estética. Toma-se então como imprópria a oposição entre estético e semântico, corroborando com a posição do autor, pois o conhecimento pelos sentidos é útil e indispensável.

Pode-se assim entender os registros pictóricos como fonte de informação, desde que esses registros, a partir da informação artística extraída deles, conduzam à geração de conhecimento.

A pintura retrata e registra a realidade do coletivo, do social e do individual. “São fontes expurgando as emoções e subjetividades do artista”, como coloca

Desbastiani (2012, p. 18). Rodriguez (1998, p. 31) justifica essa posição com sua fala: “[...] com o genérico e amplo termo ‘fontes de informação’ se entendem todos aqueles instrumentos e recursos que servem para satisfazer as necessidades informativas de qualquer pessoa, tenham sido criadas para este fim ou não”. Assim, pode-se conferir como fonte de informação qualquer objeto que possa ser consultado, coletiva ou individualmente.

A Ciência da Informação tem como um de seus pilares a interdisciplinaridade, e será em cima dessa ramificação da CI que será apoiada esta pesquisa. Percebe-se a interdisciplinaridade presente em todos os discursos, no que se refere à Ciência da Informação. No entanto, esse campo não é uma reunião de conhecimentos, mas sim uma simbiose entre os diferentes tipos de conhecimentos, como explica Le Coadic (2004, p. 20) “A interdisciplinaridade traduz-se por uma colaboração entre diversas disciplinas, que leva as interações, isto é, certa reciprocidade nas trocas, de modo que haja, em suma, enriquecimento mútuo”.

O mesmo autor ainda ensina que, ao tratar a CI como uma ciência social, têm-se por objetos de estudo as propriedades gerais da informação (natureza, gênese e efeito) e a análise de seus processos de construção, comunicação e uso. Enquadra-se então a arte como objeto de estudo da Ciência da Informação, a partir da análise de sua gênese, sua natureza e efeitos que atinjam o público.

Para o desfecho desta seção, após relacionar os conceitos e características da arte e da informação, pode-se inferir que a arte, por ser a transferência do conteúdo da criação humana, é suscetível de ser registrada (codificada) de diversas formas, transmitida por diversos meios; organizada, processada e reorganizada segundo critérios e, recuperada, quando necessário, sendo um mecanismo de transferência de conhecimento, esse produzido pelo homem. Portanto, de acordo com Canclini (1984), a arte é produção, porque consiste numa apropriação e numa transformação da realidade material e cultural, mediante um trabalho de satisfazer uma necessidade social, de acordo com a ordem vigente em cada sociedade.

#### 4 FRIDA KAHLO: FILHA DA REVOLUÇÃO MEXICANA

Na dor, muitos são os subterfúgios utilizados pelo sujeito para esquivar-se do que lhe causa incômodo. Dentre as inúmeras opções apresentadas como saída para o sofrimento, há a arte. A arte como refúgio. A arte como abrigo. A arte como possibilidade. “A arte é uma maneira de formar e registrar algumas lições da experiência”, conforme Caune (2014, p. 109) afirma. E é com esse registro que se torna possível o aperfeiçoamento de técnicas e ferramentas que auxiliam o ser humano na sua relação com o mundo. Para além do viés pragmático, há a vazão de sentimentos que os artistas derramam em suas obras, permitindo aos demais indivíduos entrar em contato com sua arte, sua linguagem e, quiçá, compreender sua mensagem.

Algumas pinturas trazem um grau maior de complexidade em sua leitura. Em contrapartida, há pinturas cruas, fortes, vibrantes, sangrentas que, sem muito rodeio, apresentam ao seu leitor representações impactantes das experiências vivenciadas pelo artista. É o caso da renomada pintora mexicana Frida Kahlo, que teve êxito em expressar seu poder criativo, sublimando sua dor e usando suas telas para escrever os acidentes e tragédias continuamente presentes em sua vida.

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, filha de Guillermo e Matilde Kahlo nasceu no dia 6 de julho de 1907, na casa azul localizada em Coyoacán, distrito da Cidade do México. O local de início de sua história também foi o local de encerramento, no dia 13 de julho de 1954. Embora tenha nascido em 1907, Frida Kahlo tomou o ano de 1910 como ano de seu nascimento, por conta da eclosão da Revolução Mexicana.

Frida era a terceira filha de 4 irmãs: Matilda, Adriana e Cristina. Seu pai era de origem húngaro-alemã e um indivíduo taciturno, que sofria de ataques epiléticos. Apesar de sua natureza introspectiva e reservada, destinava a Frida boa parte de seu afeto. Seu pai foi um renomado fotógrafo no México e repassou à pintora ensinamentos do seu ofício. O período da Revolução Mexicana marcou uma época de infortúnios e dívidas para os pais de Frida, de modo que poucas encomendas apareciam para seu pai, o que o mantinha cada vez mais distante e isolado da família. Diante do comportamento do marido, a mãe de Frida, Matilde Kahlo, foi o pilar essencial para atravessar essa crise. Frida dizia que “ela não sabia ler, nem escrever. Só sabia contar dinheiro” (HERRERA, 2011, p. 26).

De educação fortemente religiosa, a senhora Matilde tentava transmitir a fé religiosa para suas filhas, assim com o decoro e a virtude, que acompanhavam a educação mexicana tradicional.

Aos seis anos de idade, começaram os acidentes que iriam acompanhar a pintora por toda sua trajetória. Nessa tenra idade, teve poliomielite, que lhe afetou a perna direita e lhe rendeu o apelido “Frida, perna de pau”, sendo essa a primeira de uma série de doenças, acidentes, lesões e operações de sua vida. “A doença atua como uma espécie de premonição, uma antecipação que lhe serve de treinamento para o que sucederia doze anos mais tarde” (MARTOCCIA; GUTIÉRREZ, 2003, p. 19).

Em 1922, ingressou na Escola Nacional Preparatória. Frequentá-la proporcionou à Frida o contato com a efervescência cultural e política presente na capital. O ambiente escolar abrangia simpatizantes de direita, centro e esquerda que eram fervorosos na defesa de seus ideais e viviam a se digladiar.

Frida transitava em diversos grupos: desde aqueles que se vangloriavam de tudo que vinha da Europa até aqueles que exaltavam a cultura nativa. Contudo, seus verdadeiros *cuates* (camaradas) eram os Cachuchas, referenciando os gorros que os componentes costumavam usar.

O então Ministro da Educação, José Vasconcelos, acreditava que o investimento na arte e na educação fariam o México reerguer-se: “os homens são mais maleáveis quando interpelados pelo sentido” (HERRERA, 2011, p. 40). Investiu ostensivamente na alfabetização dos mais pobres, incentivou a venda de clássicos da literatura por preços baixos, equipou bibliotecas, organizou concertos de música gratuito e contratou renomados muralistas mexicanos para decorar muros públicos. Entre eles, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera.

Aos dezoito anos, era notório o amadurecimento físico e intelectual de Frida. Esse comportamento é refletido nas imagens capturadas por seu pai em 1926 “com um olhar desconcertantemente firme e inabalável, com a nítida mescla de sexualidade e sombria ironia que reaparecerá em muitos de seus autorretratos” (HERRERA, 2011, p. 64).

Ainda aos dezoitos anos de idade, no dia 17 de setembro de 1925, sofreu um acidente resultado da colisão entre um bonde e um velho ônibus de madeira, no qual teve as costas perfuradas, assim como sua pélvis, até a vagina, o que transformou sua vida para sempre. Segundo Siqueira-Batista *et al* (2014, p. 139) “considera-se



esse um fator determinante para o alvorecer de sua pintura”. Por causa desse acidente, ficou muito tempo acamada, fez várias cirurgias, conheceu a inviabilidade de ter filhos (um de seus sonhos) e, durante sua convalescença, começou a pintar. Herrera (2011, p. 67) relata que “foi um daqueles acidentes que fazem uma pessoa, mesmo anos depois do fato, estremecer de horror”.

Casou-se em 1929 com Diego Rivera, famoso pintor muralista mexicano, e teve com ele uma relação conturbada. Certa vez, Frida disse “sofri dois grandes acidentes em minha vida. Uma que fui abalroada por um bonde. O outro acidente é Diego” (HERRERA, 2011, p. 136). Não realizou seu sonho de ser mãe, pois suas gestações não duravam e sofreu uma série de abortos. Abrigou Trotsky em sua casa e os dois se tornaram amantes. Teve entre seus amantes homens e mulheres, algumas vezes para afrontar Rivera, que também levava uma vida sexual intensa, chegando a ser amante de uma irmã de Frida. Separaram-se, mas voltaram a se casar de novo, permanecendo assim até a morte de Frida. Quando já estava bem debilitada fisicamente, Frida resolveu dar aulas em sua própria casa, e o grupo de alunos ficou conhecido como “*los fridos*”. Nos últimos anos de sua vida, com a amputação da perna direita, Frida era acometida por fortes dores na coluna e vivia quase que constantemente sob o efeito de remédios. Em 13 de julho de 1954, veio a falecer.

Frida era, constantemente, acompanhada pela dualidade vida x morte em suas pinturas. A morte a acompanhava como uma sombra. Não sabia se resistiria à próxima cirurgia, ao próximo aborto, à próxima separação, em suma, à próxima dor. Predominaram em suas obras os fatos mais importantes da sua vida: abortos, seu casamento e a iminência da morte.

Dona de uma biografia e obra crispadas por sentimentos intensos, arena de contendas amargas, profundas até a iminência da crueldade, do trágico e da morte, célebre por suas experiências fundadas sobre os limites da própria vivência e afetos, suas pinturas espalharam solidão, desespero, tristeza, angústia, bem como suas infrequentes alegrias e felicidades (MENDES, 2011, p. 64).

É latente em sua obra a natureza das forças que impeliam a artista a retratar seus estados emocionais de forma pungente. Frida escreveu com tinta e sangue suas histórias em suas telas. Escreveu sobre a cultura mexicana e reafirmava sempre sua paixão pelo México. Carregada de dualidade, percebe-se em sua obra a exposição de um mundo cheio de dor, feridas, acidentes, sangue e, simultaneamente, esperança,

inspiração, alegria e algumas nuances de jocosidade, ironia e euforia: “Há uma vinculação originária e essencial entre vida-morte tão enigmática quanto aquela que discute arte-dor” (FRAYZE-PEREIRA, 2006, p.272 *apud* MACEDO, p. 2). Eis um dos grandes paradoxos da arte, principalmente na de Frida Kahlo, a dor alimentando-se da vida e vice-versa.

Pelo caminho da dor, Frida Kahlo emergiu sua arte. “Vítima da dor, significou-a em tudo. Transformou-a em cores. Deu-lhe nome e lugar. Dor do corpo, dor de Diego” como poeticamente a descreve Macedo (2008, p. 12). Utilizando-se das intempéries e percalços que estiveram no seu caminho durante toda a vida, Frida mostrou sua força, feminilidade, voz, vontade, escrita, seu não pertencimento a nenhum movimento artístico e ficou mundialmente conhecida pela franqueza e crueza presentes em suas telas.

#### 4.1 O (NÃO) SURREALISMO NA OBRA DE FRIDA KAHLO

Diversas são as correntes artísticas: barroco, realismo, arte pós-moderna, expressionismo, dadaísmo, surrealismo, entre outros. Frida Kahlo foi e ainda é tomada na literatura, comum e erroneamente, como representante do surrealismo, e a propagação desse pensamento pode acarretar na compreensão limitada da sua obra. Para compreender a distância entre o trabalho da artista e o movimento literário em questão é necessária, primeiramente, uma breve explicação sobre o surrealismo.

Liderado pelo francês André Breton, foi fundado em 1924, sem preocupação estética ou moral. Baseia-se inteiramente no comando do subconsciente. As bases da criação do movimento eram os sonhos, fantasias, devaneios, inconsciência, ausência de lógica. Breton, ao desembarcar no México em 1938, já havia escrito seu Manifesto Surrealista, com seus postulados e arte bem delineados. Ao deparar-se com as obras da pintora mexicana, interpretou o desconhecido em suas telas como uma expressão do surrealismo inato.

O inconsciente e o desejo são dois conceitos centrais da produção artística surrealista. Na pintura de Kahlo, no entanto, nenhum desses conceitos é identificável. O que ela nos apresenta é um debate consciente de temas que nada têm em comum com a esfera do desejo surrealista, que é um desejo predominante masculino e sexual (NOEHLES, 2013, p. 32).

Frida retrata o nu em suas obras não sob a vertente do erotismo e recursos sensuais, ela retrata as dores físicas e psíquicas. Para Noehles (2014, p. 32), “o corpo nu não traduz uma expressão de sensualidade [...], mas consiste em um símbolo dos limites físicos, isto é, um símbolo da fragilidade humana”. Na construção da sua obra, Frida derrama, clara e diretamente, em suas telas, acontecimentos que ocorreram em sua vida. Foram os elementos exóticos, as fortes cores, os símbolos mexicanos, suas dores e seu patriotismo pelo país que fazem que suas obras sejam conhecidas até hoje, mundialmente. “Esse nacionalismo é reflexo do espírito do seu tempo” (NOHLES, 2013, p. 33). Sua pintura é fortemente influenciada pela geração pós-revolucionária mexicana. Os surrealistas tentaram rotular a obra da pintora, contudo suas telas não carregam a presença da manifestação do inconsciente como eles queriam acreditar. Em seus autorretratos, encontram-se elementos da cultura mexicana: vestimentas, brincos, trajes, fauna e flora, representando seu forte vínculo com o ambiente cultural mexicano.

Frida Kahlo não era indiferente às correntes artísticas de seu tempo e também se interessava pelo desenvolvimento da arte europeia. No entanto, seu trabalho perde em riqueza e diversidade se reduzido a um mero ramo de uma corrente artística surgida numa Europa que se encontrava em um momento histórico-cultural completamente diverso do México pós-revolucionário (NOEHLES, 2013, p. 36).

Assim como os vulcões presentes na paisagem mexicana, Frida também era um elemento em iminente derrame de “lavas”, tudo escrito com muito vigor, força, franqueza e consciência de si mesma e de seu entorno. “Frida, na realidade, não tinha nenhuma preocupação em pertencer a um movimento e acredito que isso fazia sua arte assumir uma originalidade diferenciada” (MACEDO, 2008, p. 46).

Os curadores da Exposição Internacional do Surrealismo, que ocorreu em 1940, no México, Breton, César Moro e Wolfgang Paalen, tomavam o ambiente mexicano como fértil para o surrealismo; contudo, encontraram bastante resistência por conta do povo mexicano (HERRERA, 2011). Primeiramente, porque o movimento predominante era o movimento muralista; segundo, porque os mexicanos não necessitavam da tal magia e fantasia oníricas tão aclamados pelo mencionado movimento artístico, levando em consideração que a cultura mexicana já detinha sua própria magia e mitos, e que era um país em que realidade e sonhos fundiam-se, onde milagres são tidos como ocorrências diárias.

Não menos importante, a própria Frida não se intitulava surrealista, “embora ela fosse uma descoberta surrealista e não uma surrealista” (HERRERA, 2011, p. 312). Seu simbolismo era quase sempre autobiográfico e relativamente simples. “Pensavam que eu era surrealista. Mas não sou. Eu nunca pintei sonhos. Eu pintei a minha própria realidade” (IDEM, p. 323). Fez-se necessária a explanação para compreensão de que o estudo não se dará sob a ótica surrealista, respeitando e corroborando o posicionamento da pintora sobre o seu não enquadramento do movimento surrealista.

#### 4.2 FRIDA KAHLO: A CRIAÇÃO E SOFRIMENTO

Muito já foi pesquisado sobre a artista mexicana Frida Kahlo. Sua vida e obra foram e são fonte inesgotável de pesquisas, onde diversas áreas do conhecimento, tais como Psicologia, História, Cinema e Antropologia puderam criar trabalhos fantásticos.

Acometida por acidentes trágicos, Frida soube sublimar sua dor em arte e, através da sua pintura, representou seu corpo, retratou a si mesma e trabalhou sua dor:

A mesma dualidade – de um lado, a absorção da realidade, do outro, a excitação de controlá-la – não se evidencia no próprio modo de trabalhar do artista? Não nos devemos enganar quanto a isso: o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim que resulta na obra de arte como realidade dominada, e não de modo algum – um estado de inspiração embriagante (FISCHER, 2007, p. 32).

Talvez essa conscientização do trabalho artístico só tenha tomado Frida Kahlo anos depois da sua iniciação no mundo da pintura. Início esse que emergiu de maneira despreziosa quando se encontrava enferma no hospital, após o acidente no bonde. Encontrava-se debilitada, mas sempre muito viva, sagaz, atrevida e, não menos importante, criativa. Encontrou uma forma ímpar de “escrever” sua vida, pois achou na arte seu refúgio, sua válvula de escape. A dor era matéria-prima para sua arte e essa tornou a vida mais suportável, proporcionando-lhe vislumbrar outros mundos.

Por mais que trabalhos tenham sido realizados em cima da vida da pintora mexicana, após todos os conceitos apresentados neste levantamento teórico, sabe-se que a informação estética não é passível de esgotamento. Como é colocado por

Coelho Netto (2003, p. 169-170): “quanto maior for a taxa de informação de uma mensagem estética, mais variadas serão as abordagens por ela permitidas”.

A pretensão deste trabalho é, assim, verificar, na medida do possível, como foi possível (re)contar a história de Frida Kahlo por meio de sua arte, seus registros, suas telas, especificamente as telas que retratam seu sofrimento.

## 5 METODOLOGIA

Serão explanadas, neste capítulo, as técnicas e procedimentos utilizados, objetivando concluir a análise proposta neste trabalho.

### 5.1 ABORDAGEM E TIPO DE PESQUISA

Trata-se de uma pesquisa exploratória, ou seja, que tem por objetivo explicar melhor o assunto abordado e, por encontrar-se nos estágios iniciais, proporcionar aproximação com temáticas que são pouco abordadas. Entende-se por pesquisa exploratória:

[...] pesquisas que têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a constituir hipóteses. Pode-se dizer que estas pesquisas têm como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado (GIL, 1999, p. 28).

A pesquisa será também descritiva, visto que se propôs a analisar e interpretar o conteúdo e as informações presentes nas obras, conforme categoria selecionada, da artista mexicana Frida Kahlo. A natureza desta pesquisa é de cunho qualitativo pois enveredou pela análise das obras sob o ponto de vista subjetivo e não quantitativo. Utilizou-se o elemento quantitativo apenas para criação das categorias, que serão mencionadas posteriormente, a fim de auxiliar na limitação do *corpus*. O procedimento de coleta de dados utilizado foi documental, pois a pesquisa reuniu como objeto de estudo e análise as obras de arte de Frida Kahlo que traçam os momentos de dores vivenciados pela artista.

### 5.2 CORPUS DA ANÁLISE

Levando em consideração a rica e ampla obra da artista Frida Kahlo, fizeram-se necessários o recorte e seleção das obras a serem estudadas aqui. Após análise de suas telas, foram criadas 5 categorias da obra da pintora e selecionadas, para este estudo, a categoria intitulada “infortúnios”, que engloba 30 quadros (APÊNDICE A)

### 5.3 INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS

Abaixo serão apresentados os instrumentos que foram utilizados para a coleta dos dados.

#### 5.3.1 Seleção das obras

O *corpus* selecionado para a análise proposta neste trabalho só foi possível graças à categorização das obras da pintora mexicana para uma visão holística da sua obra, ocasionando melhor compreensão da disposição dos acontecimentos na sua história. A princípio, foram instituídas quatro categorias: autorretratos, família e amigos, elementos da cultura mexicana e infortúnios, sendo esta última a selecionada para estudo nesta pesquisa.

Optou-se por trabalhar com as telas que carregam a temática da dor por acreditar no poder transformação da arte, tornando a realidade mais suportável. Durante o processo de criação das categorias e a alocação das obras em cada uma delas, surgiu a necessidade da implantação de uma nova categoria, denominada de “natureza morta”, carregada de bastante conotação sexual. Pensou-se até em vinculá-la à categoria “elementos mexicanos”, como uma subcategoria, porém a recorrência dos quadros dessa natureza reclamou pela instituição da nova categoria. Godoy (1995, p. 25) elucida que a adoção do enfoque exploratório-descritivo possibilita a abertura às descobertas e, mesmo que inicie o trabalho a partir de algum esquema teórico, deverá se manter alerta aos novos elementos ou dimensões que poderão surgir no decorrer do trabalho.

Quadro 2 - Categorias - Obras de Frida Kahlo

<b>CATEGORIAS - OBRAS DE FRIDA KAHLO</b>	
<b>TIPO DE CATEGORIA</b>	<b>QTD. DE QUADROS</b>
<b>AUTORRETRATOS</b>	<b>44</b>
<b>FAMÍLIA E AMIGOS</b>	<b>33</b>
<b>ELEMENTOS DA CULTURA MEXICANA</b>	<b>14</b>
<b>INFORTÚNIOS</b>	<b>30</b>
<b>NATUREZA MORTA</b>	<b>23</b>

<b>TOTAL</b>	<b>144</b>
--------------	------------

Fonte: Elaborado pela autora (2018).

### 5.3.2 Criação de tabela no Google Drive (Planilhas Google)

A recorrência de temas na obra da pintora Frida Kahlo, como autorretratos, quadros sobre família e amigos, registro dos acidentes que sofreu durante sua vida, norteou este trabalho para a criação de categorias no sentido de classificar as obras, a fim de facilitar o recorte temático.

As obras foram retiradas através de pesquisa realizada no site Frida Kahlo Fans<sup>2</sup> que reúne, magistralmente, toda a obra da pintora. Para uma busca mais refinada, utilizaram-se os filtros título e ano. Ainda nesse site há informações sobre relação da pintora com a cultura e política mexicanas, os acontecimentos de sua vida, curiosidades sobre a venda de seus quadros, filmes e livros sobre sua história.

A tabela foi composta pelos seguintes campos: título da tabela, quantidade de quadros, título do quadro, ano, material, tamanho, localização atual e link para acesso online.

À medida que a tabela foi alimentada, detectou-se a presença de um quadro em mais de uma categoria. Aquela intitulada de “infortúnio” foi a que teve maior presença de quadros em outras categorias, ocasionando algumas interseções.

### 5.3.3 Grelha de Análise (adaptada) de Gerverau

A Grelha de Análise de Gerverau foi escolhida para esta pesquisa por ser flexível e permitir que seja adaptada para aplicação. A fase I da Grelha, que dispõe sobre as informações técnicas, já é contemplada com categorização das telas, que contêm dados como título, tamanho e data. A segunda fase da Grelha refere-se ao estudo do contexto social. Divide-se em: montante e jusante. No montante, levar-se-ão em consideração o contexto social no qual a obra foi realizada, bem como o contexto que cerca a pintora. Na jusante, serão tratados aspectos como o impacto da obra atualmente e se ela foi lançada no ano em que foi produzida. Em seguida, a obra será interpretada. A Grelha não foi usada em sua totalidade, pois considerou-se a

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.fridakahlofans.com/paintingsyear01.html>>



coleta de algumas informações irrelevantes para a pesquisa. A partir da adaptação realizada para atender os objetivos desta pesquisa, será iniciada, no capítulo subsequente, a análise das obras da categoria selecionada.

## 6 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS DE ARTE

Neste capítulo, serão analisadas, conforme adaptação da Grelha de Análise de Gerverau, as 30 (trinta) obras selecionadas para o *corpus* desta pesquisa. Na fase I, serão abordados aspectos técnicos e, na fase II, serão tratados aspectos referentes ao contexto histórico e social no qual a pintora estava inserida.

Figura 1 - O ônibus



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0042.html>

### Fase I

**Título da obra:** O ônibus (*El Camión*)

**Ano de Produção:** 1929

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 26 x 55,5 cm

**Localização:** Museo Dolores Olmedo Patiño, Cidade de México, México

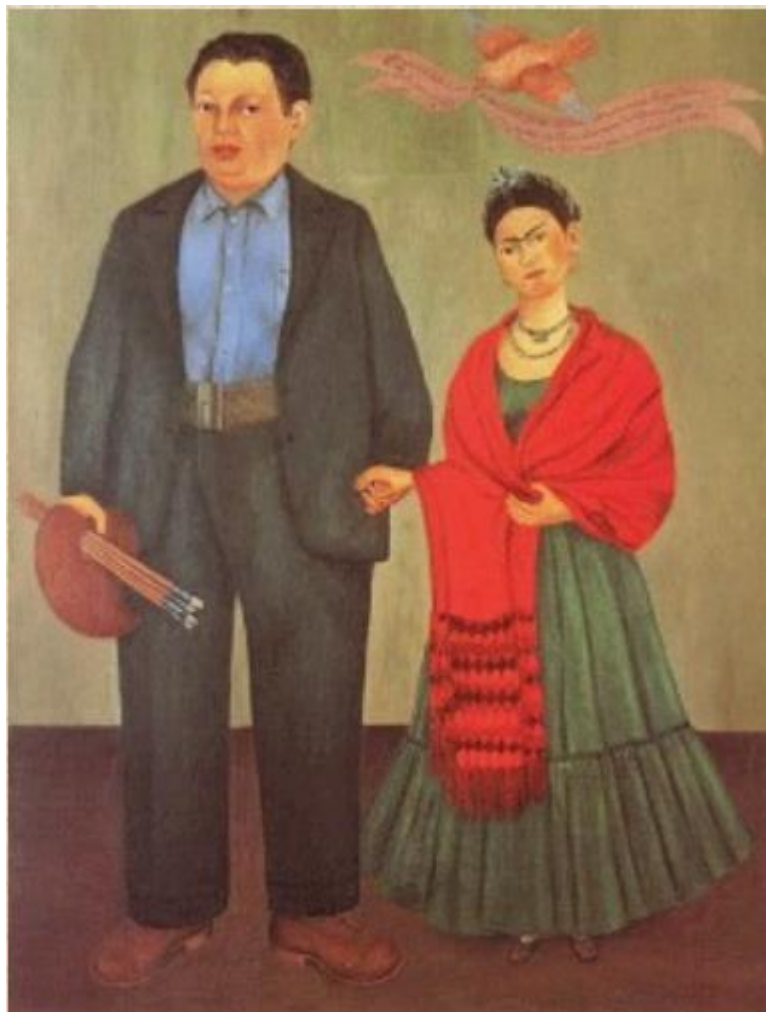
### Fase II

**Época e seu contexto social:** Nesta pintura, Frida reflete as diversas camadas sociais do México: uma dona de casa com suas compras, um trabalhador, um índio sendo amamentado, um gringo e uma adolescente que talvez seja Frida. Na época, os ônibus eram relativamente novos na cidade e transitavam lotados; em contrapartida, os bondes rodavam vazios (HERRERA, 2011).

**Impacto da obra hoje:** Seu impacto é pouco, pois nesta pintura não é representada, de forma direta, nenhuma das características pelas quais a artista ficou mundialmente conhecida: retratar a si mesma ou os acidentes que permearam sua vida. No entanto, retrata figuras que representam significativamente, à época, a hierarquia social mexicana.

**Interpretação:** A inserção de “*El camion*” na categoria infortúnios está vinculada à iminência do acidente que iria mudar tragicamente a vida da pintora, o momento da calma que antecedeu o horror. O acidente ocorreu no dia 17 de setembro de 1925, quando Frida tinha então 18 anos e estava retornando da Escola Preparatória com seu namorado e integrante do grupo “Os cachuchas”; este, ausente na pintura. Assenta-se na vida de Frida mais um episódio trágico, antecedido pela poliomielite que teve aos 6 anos de idade e comprometeu uma de suas pernas. Contudo, o acidente do bonde é o divisor de águas na vida da mexicana, causando inúmeros desdobramentos. “A partir do acidente, a dor e a fortaleza tornaram-se temas centrais em sua vida” (Herrera, 2011, p. 71).

Figura 2 - Frida e Diego Rivera



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0070.html>

### Fase I

**Título da obra:** Frieda e Diego Rivera (*Frieda y Diego Rivera*)

**Ano de Produção:** 1931

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 100 x 79 cm

**Localização:** Museu de Arte Moderno Coleção de Albert M. Bender, San Francisco, Califórnia, EE.UU.

### Fase II

**Época e seu contexto social:** Frida e Diego casaram-se em 1929, e a obra foi concluída em 1931, quando o casal se encontrava em San Francisco. Frida pintou essa tela para presentear um amigo do casal, Albert Bender, corretor de seguros e

patrono das artes. Foi graças a ele que Diego Rivera obteve permissão para entrar nos Estados Unidos. No período que permaneceram nos Estados Unidos, Diego Rivera foi convidado para pintar alguns murais e ministrar palestras, e Frida passeou por diversos lugares, como Chinatown, que a deixou encantada. Conheceu um leque de artistas, contudo tinha um humor ácido e era desdenhosa acerca das pessoas que lá conhecia “não morro de amores pelos gringos. São chatos e todos têm cara de pão cru” (HERRERA, 2011, p. 151). Foi um período de criação exaustiva, onde percebe-se um salto qualitativo em sua produção artística. A tela carrega uma inscrição informativa escrita em uma fita que diz “Aqui você vê a mim, Frieda Kahlo, com meu amado marido. Pinte esse quadro na bela cidade de São Francisco para o nosso amigo sr. Albert Bender, nos meses de abril do ano de 1931” (HERRERA, 2011, p. 151). Iniciou ainda um romance intermitente, que durou 10 anos, com o fotógrafo Nickolas Muray.

**Impacto da obra hoje:** A obra transmite o amadurecimento da pintora enquanto permaneceu em São Francisco. Frida produziu importantes obras, como: Luther Burbank, Retrato ao Dr. Leo Eloesser e outros. O aceite do convite de Diego Rivera para pintar murais em São Francisco fragilizou ainda mais sua relação com o partido comunista, levando-o ao descrédito. Em contrapartida, a grandiosidade desse trabalho viabilizou a criação “de obras públicas para a glorificação e edificação do proletariado industrial” (HERRERA, 2011, 147).

**Interpretação:** Lucile Blanch, amiga do casal em São Francisco, comenta que ao conhecer a artista mexicana “disse que ela não agia como artista. Ela era tímida demais” (HERRERA, 2011 p. 148). Talvez esse comportamento de Frida Kahlo se justifique por certa aversão que os gringos despertavam nela e pelas saudades do México, do seu povo e sua cultura. Nesse quadro, percebe-se a grande estatura, rigidez e solidez de Diego frente à leveza de Frida Kahlo. Os pés tão miúdos e delicados, que a artista parece flutuar. Pela disposição do olhar e corpo de Diego, bem como os pinceis que carrega na mão direita, Frida deixa claro que sempre soube que o amor primeiro de Diego era a arte, e ela, por sua vez, apresenta-se como uma esposa orgulhosa do marido (HERRERA, 2011). Evidentemente, Frida escreveu cartas aos amigos que se encontravam no México, relatando sobre sua estadia em São Francisco, mas é por meio de seus quadros que se consegue aproximar do que

a artista lá vivenciou. Coelho Netto (2003, p.112) diz que “o estado estético não se apresenta como um texto, mas como uma trama, uma tessitura de signos, uma configuração de signos, apresentando algo que não é para ler, *mas para ver*”. É utilizando-se de sua arte, de sua pintura que Frida relata os acidentes ocorridos em sua vida e marca sua história em suas telas.

Figura 3 - Frida e a cesárea

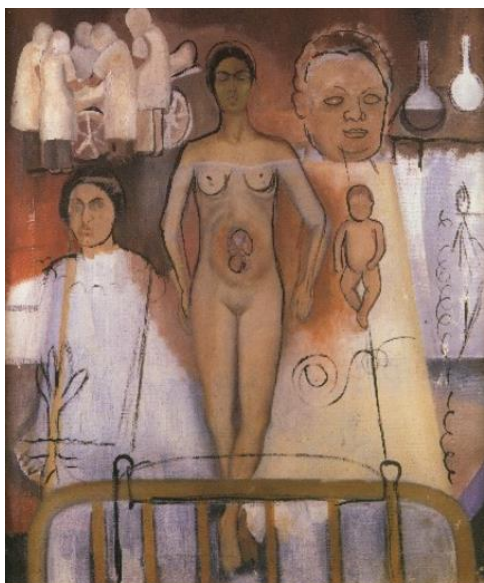


Figura 4 - Henry Ford Hospital (A Cama Voadora)



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0092.html> Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0090.html>

### Fase I

**Título da obra:** Frida e a cesárea (*Frida y la operación cesárea*)

**Ano de Produção:** 1932

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 73 x 62 cm

**Localização:** Coleção de Dolores Olmedo Patiño, Cidade do México, México

**Título da obra:** Henry Ford Hospital (*La cama volando*)

**Ano de Produção:** 1932

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 30,5 x 38 cm

**Localização:** Coleção de Dolores Olmedo Patiño, Cidade do México, México

## Fase II

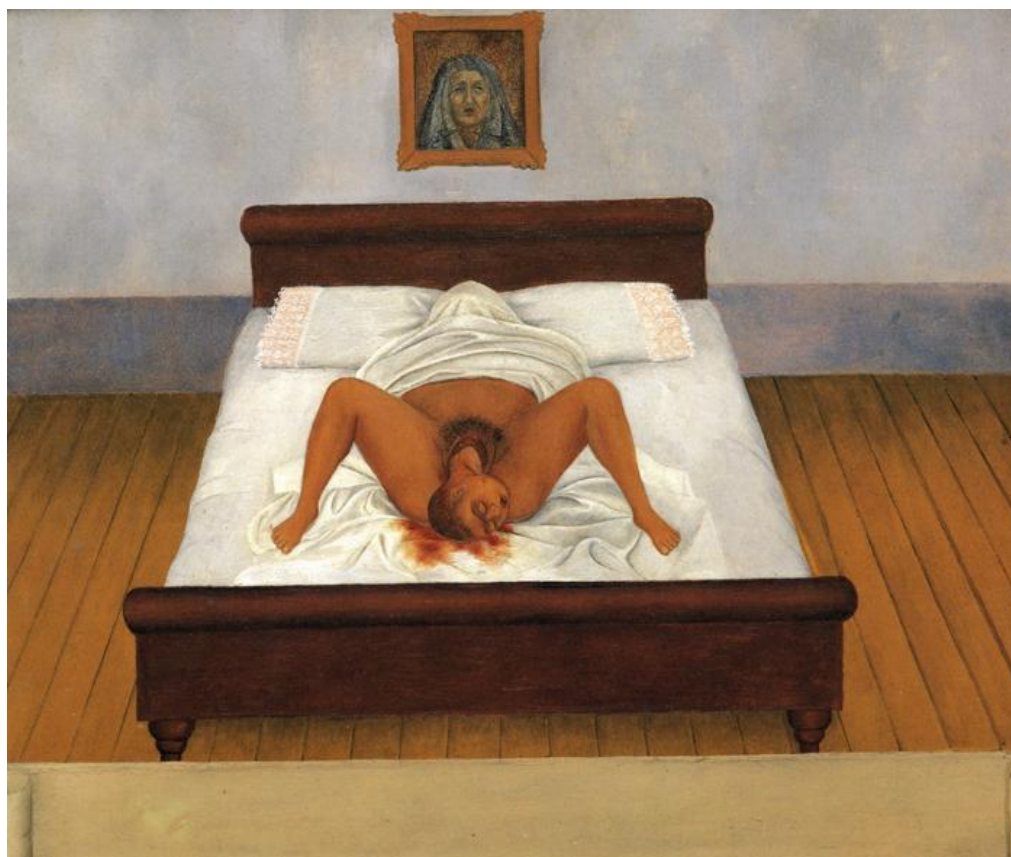
**Época e seu contexto social:** Primeiro trabalho da artista em óleo sobre metal. Frida e Diego encontravam-se em Detroit, em sua segunda viagem para os Estados Unidos. O famoso muralista foi convidado para uma mostra retrospectiva individual do seu trabalho. Ao término da exposição, o trabalho de Diego Rivera levou 56.757 pessoas ao Museu de Arte Moderna, maior público atingido até então (HERRERA, 2011, p. 161).

**Impacto da obra hoje:** Ambas as telas condensam, brutalmente, o que foi o aborto sofrido por Frida em 1932. Ainda contou com um agravante, que foi a esperança de que desse à luz a criança com uma cesariana. Através das suas telas, não somente sua dor, mas também sua força, sua resistência e confronto constante com a morte ficam palpáveis. Para além de todas as tragédias que a artista mexicana sofreu, o que a consagra é sua capacidade de reinventar-se, o seu ato doloroso é também poético. Com esse pensamento, Macedo (2008, p.13) traz indagações que vão ao encontro da produção de Frida Kahlo: “Mas o que dizer da arte que, não satisfeita em conter, intrinsecamente, a dor, busca encontrar nela um caminho para a criação? Como um artista, num ato consciente ou não, poderia produzir a partir de e alimentado pela própria dor?”. Frida ansiava por viver.

**Interpretação:** “As relações entre arte e sofrimento – em Frida Kahlo – são, nessa perspectiva, inextricáveis” (SIQUEIRA-BATISTA *et al.*, 2014, p. 140). É descortinada, nessa tela, de forma mais direta, conforme a categoria selecionada para ser trabalhada nesta pesquisa, uma das dores que acompanharia Frida em toda sua vida: o martírio da maternidade frustrada. Consciente da inviabilidade de ter filhos devido ao acidente do bonde, Frida, ao saber da gravidez, quis abortar, porém um médico em Detroit lhe deu esperanças ao lhe explicar que poderia dar continuidade à gravidez e realizar uma cesárea. Percebe-se em “Frida e a Cesárea” uma pintura inacabada, refletindo o mesmo sentimento que Frida experienciou na gravidez: de incompletude e frustração. Já no quadro “Henry Ford Hospital (La cama volando)” há uma série de objetos repletos de simbolismo que intensificam a perda da pintora. Orbitam ao redor de Frida: um caracol, um feto, um modelo anatômico da pelve, uma autoclave, uma orquídea e uma pelve óssea. Todos os objetos estão conectados a ela por uma espécie de fita ou cordão umbilical. O caracol faz alusão à lentidão do aborto, o modelo

anatômico da pelve remete à objetificação do seu corpo no processo de aborto, sendo tratado com frieza e apatia. O feto representa o inalcançável de Frida, ser mãe. A autoclave retoma o acidente ocorrido quando tinha 18 anos e, supostamente em decorrência desse acidente, a inviabilidade de ter filhos. A orquídea pode fazer alusão à genitália feminina e a pelve óssea está presente para nos recordar a fragilidade do corpo humano. No fundo de tudo isso, encontra-se uma atmosfera industrial, fria, dura e solitária. Frida está sozinha e desamparada como está todo indivíduo no momento de dor. Para Tolstói (1994, p. 50), “a arte inicia-se quando o homem reinvoca em si sentimentos experimentados anteriormente, com o fim de fazer com que outra pessoa também os experimente, exprimindo esses sentimentos por certas indicações externas”. A representação dupla em suas telas desse acontecimento fornece ao leitor a informação de como foi doloroso para Frida Kahlo não engravidar, e como isso sempre retorna em sua escrita pictórica.

Figura 5 - Meu Nascimento



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0100.html>



## Fase I

**Título da obra:** Meu nascimento (*Mi nacimiento*)

**Ano de Produção:** 1932

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** 30,5 x 35 cm

**Localização:** Coleção privada da cantora Madonna

## Fase II

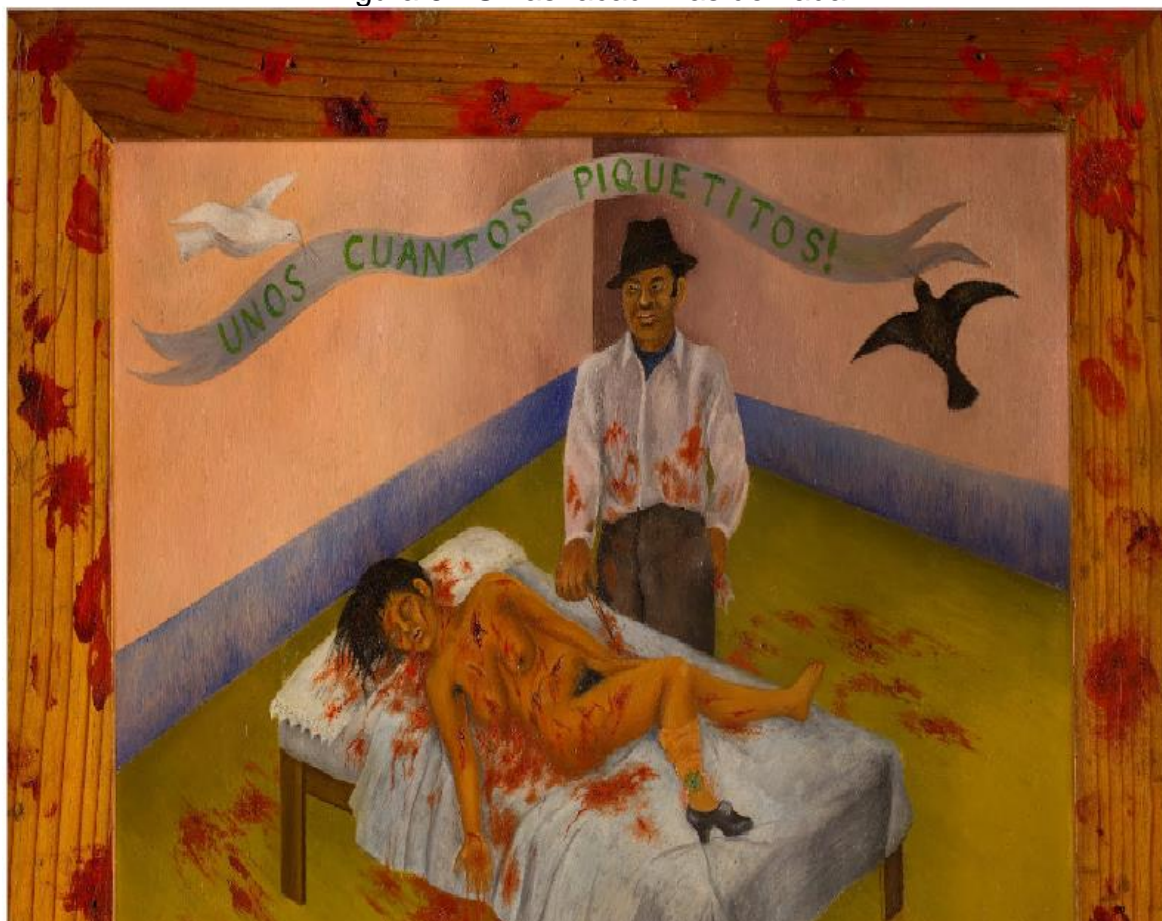
**Época e seu contexto social:** Frida retornava ao México após saber, em 3 setembro de 1932, que sua mãe estava irremediavelmente doente após ter sido diagnosticada com câncer. Doze dias após sua chegada, Matilde Calderón de Kahlo, mãe de Frida, morreu. Durante as cinco semanas que permanece no México, Frida dedicou-se integralmente à família. Em registros fotográficos captados por seu pai, “mostra Frida vestida de preto e com uma expressão que era novidade em suas fotos: seu rosto parece chupado, como se o luto tivesse sugado para dentro todas as suas concavidades” (HERRERA, 2011, p. 195).

**Impacto da obra hoje:** “é claramente um nu concebido por uma mulher, e não uma nudez idealizada por um homem” (HERRERA, 2011, p. 181). É uma das imagens mais impressionantes feitas sobre o parto, exprimindo a intenção de Frida na construção de seus quadros: sua pintura carrega uma mensagem de dor. Sempre o ciclo morte e nascimento, morte e nascimento. Atualmente, o quadro compõe a coleção particular da cantora Madonna.

**Interpretação:** De expressão forte e impactante, essa obra desponta como uma das mais viscerais realizadas pela pintora. A confluência de episódios tristes que tinham acabado de ocorrer em sua vida, a perda do bebê e da mãe, culminaram na construção dessa grande obra. Frida diz que pintou “como ela imaginou que nasceu”. O rosto da mulher coberto talvez faça alusão à perda recente da mãe e o bebê natimorto ao aborto que sofreu. No quadro, percebe-se a Virgem das Dores, que assiste angustiada às duas mortes. Tanto na biografia de Frida quanto no blog que reúne suas obras, fala-se que o quadro também “evoca uma famosa escultura asteca retratando um parto” (HERRERA, 2011, p. 197). Na obra, percebe-se a existência de uma faixa, como uma espécie de um *retablo*, mas a informação nunca foi inserida,

provavelmente, por Frida dispensar as palavras para contar a história novamente.

Figura 6 - Umas facadinhas de nada



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0150.html>

### Fase I

**Título da obra:** Umas facadinhas de nada (*Unos cuantos piquetitos* (*Apasionadamente enamorado*))

**Ano de Produção:** 1935

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** 30 x 40 cm

**Localização:** Coleção de Dolores Olmedo Patiño, Cidade de México, México

### Fase II

**Época e seu contexto social:** No final de 1933, Frida e Diego retornavam após longa temporada na Gringolândia (Estados Unidos). Foram morar em suas novas casas, ligadas por uma ponte: a casa azul de Frida e a casa rosa de Diego. Em 1934, a pintora não produziu nada. Em 1935, Frida produziu a supracitada pintura baseada

em uma notícia de jornal.

**Impacto da obra hoje:** Quando indagado sobre o assassinato da namorada, o assassino respondeu que foram apenas “umas facadinhas de nada”. Infelizmente, a obra ainda reflete o feminicídio vivenciado por tantas mulheres, nacional e internacionalmente. No quadro, percebe-se a frieza e a aparência brutal do criminoso. Um verbo bastante utilizado no México é o *Chingada*, que significa literalmente “fodida”. “Denota violência, a situação em que alguém penetra outra pessoa à força” (HERRERA, 2011, p. 222).

**Interpretação:** Frida relata que a jovem foi “assassinada pela vida”, por isso pintou essa cena pois sentia-se também “assassinada pela vida”. A pintora ficou arrasada ao descobrir, poucos meses após voltar ao México, que Diego e Cristina Kahlo, sua irmã, estavam em um caso amoroso. Frida tinha uma maneira muito irônica e peculiar em lidar com tragédias. Há suspeitas de que o caso entre os dois tenha iniciado em 1934, ano que foi bastante difícil para Frida (mais um) por ter sofrido mais um aborto, o terceiro. Tamanha tristeza e desesperança de construir uma vida harmoniosa com o muralista foram projetadas nesse quadro. Frida ainda pintará sobre a traição em dois quadros: Lembranças (1937) e Recordação de uma Ferida Aberta (1939).

Figura 7 - Eu e minha boneca



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0174.html>

### Fase I

**Título da obra:** Eu e minha boneca (*Yo y mi muñeca*)

**Ano de Produção:** 1937

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** 40 x 31 cm

**Localização:** Coleção de Jacques y Natasha Gelman, Cidade de México, México

### Fase II

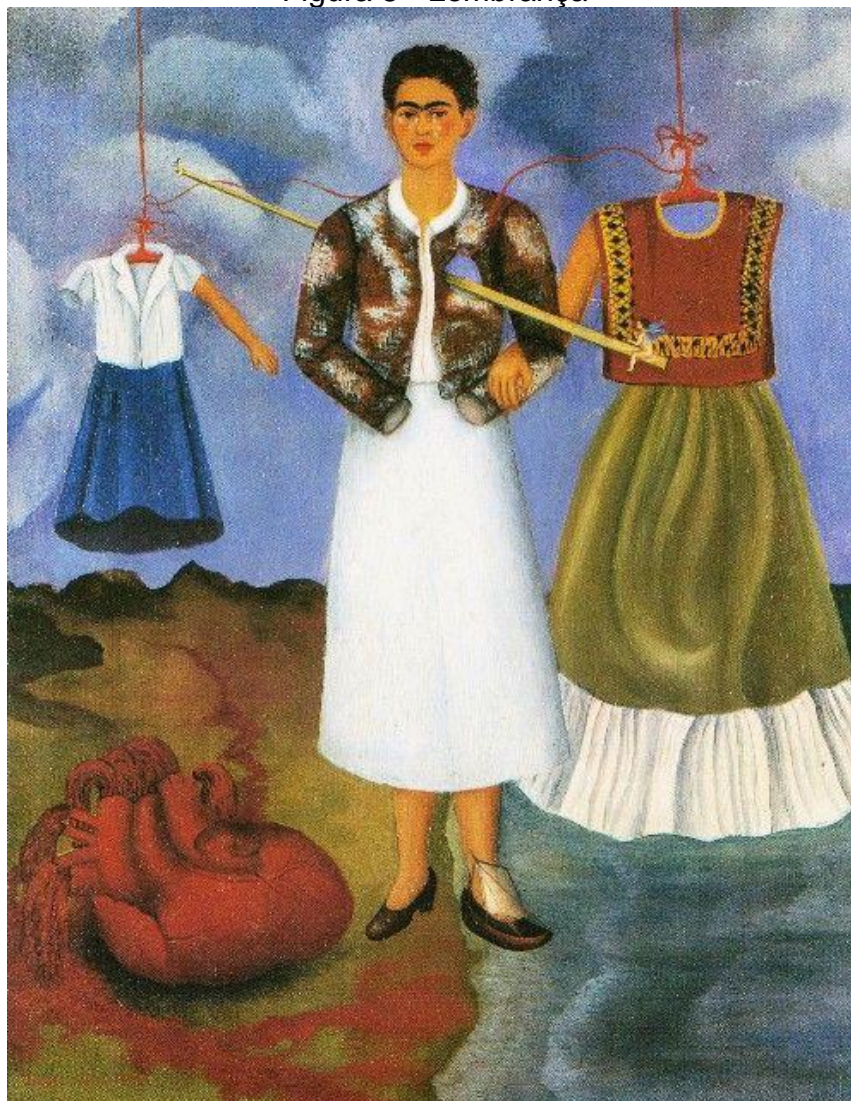
**Época e seu contexto social:** Período em que Frida encontrava-se bastante produtiva. Suas pinturas encontravam-se com maior complexidade psicológica, não se limitando aos incidentes ocorridos em sua vida. Inicia o romance com o comunista Trotsky.

**Impacto da obra hoje:** Reforça sua tristeza por não poder engravidar.

**Interpretação:** Essa tela é uma declaração ainda mais enfática de seu desejo frustrado de ser mãe. Sua expressão facial é de tristeza, solidão e isolamento. Na

inviabilidade de ter filhos, Frida derramou seu amor em seus bichinhos de estimação e bonecas. Nessa tela, percebe-se que Frida parece não notar ou não se importar com a “presença” da “criança”. A presença do cigarro em sua mão e o não contato visual reforçam essa ideia.

Figura 8 - Lembrança



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0180.html>

### Fase I

**Título da obra:** Lembrança (*Recuerdo (El corazón)*)

**Ano de Produção:** 1937

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** 40 x 28,3 cm

**Localização:** Coleção de Michel Petitjean, Paris, França

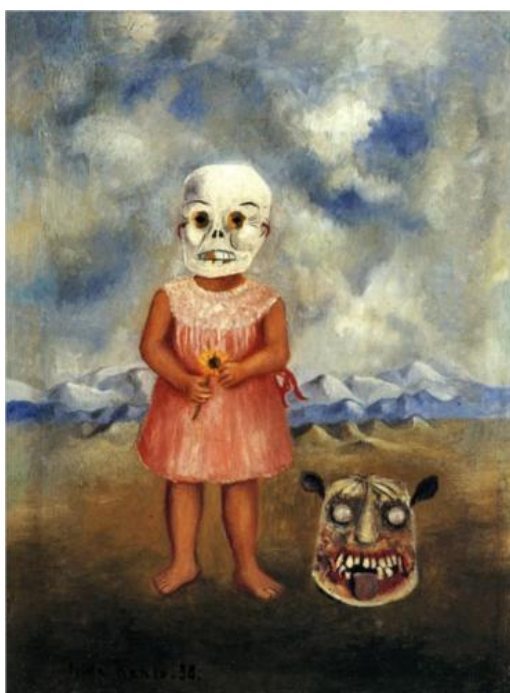
**Fase II**

**Época e seu contexto social:** Período de atividade artística intensa na vida de Frida. A tela compunha o catálogo de 25 obras que fizeram parte da primeira exposição de Frida Kahlo, em 1938.

**Impacto da obra hoje:** Quadro retoma sua dor ao descobrir a traição de Diego e Cristina.

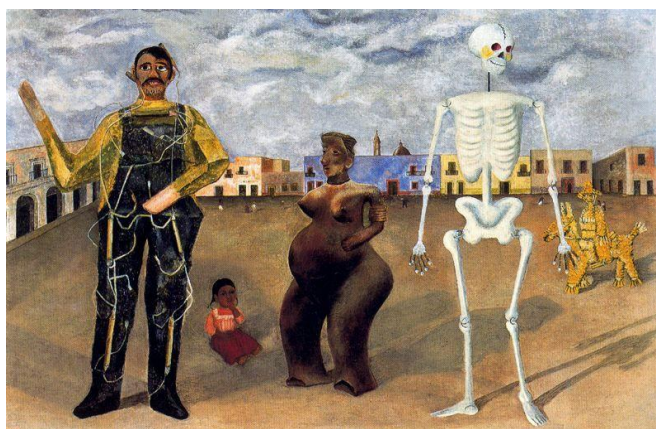
**Interpretação:** Frida encontra-se ladeada por duas Fridas: a do passado e a do presente. Constata-se isso pelos trajes escolar e *tehuano*, mostrando sua passagem de menina para mulher. Por retratar a traição de Diego com Cristina, as roupas podem representar ainda o momento que Frida conheceu Diego na Escola Preparatória e quando se tornou esposa dele. A imensidão de seu coração ferido, jogado e jorrando sangue, reflete como aquela dor a atravessou. Sentimento reforçado pela barra que atravessa seu peito e pelos minúsculos cupidos que brincam com o objeto, parecendo não se importar com a dor que causam na artista. O curativo no seu pé simboliza mais um procedimento cirúrgico que a artista tinha realizado. Frida encontra-se sem braços; a “Frida” tehuana (vestimenta que Diego admirava) está atrelada a ela enquanto a “Frida” escolar não a alcança, ficou no passado.

Figura 9 - Menina com a máscara da morte



Fonte:  
<http://www.fridakahlofans.com/c0230.html>

Figura 10 - Quatro habitantes da cidade do México



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0210.html>

### Fase I

**Título da obra:** Menina com máscara da morte (Niña con máscara de muerte (Ella juega sola))

**Ano de Produção:** 1938

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** 14,9 x 11 cm

**Localização:** Museu de Arte da Cidade Nagoya, Nagoya, Japão

**Título da obra:** Quatro habitantes da Cidade de México (*Cuatro habitantes de la Ciudad de México*)

**Ano de Produção:** 1938

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** 32,4 x 47,6 cm

**Localização:** Coleção privada, Palo Alto, California, EE.UU

### Fase II

**Época e seu contexto social:** Pinturas que vislumbravam retratar sua relação com o mundo.

**Impacto da obra hoje:** São acentuadas nessas duas telas elementos da cultura mexicana cada vez mais presentes na existência de Frida. Como é pontuado por Herrera (2011, p. 268), “era um estilo, uma posição política e esteio psicológico [...]”

Frida se utiliza de alguns elementos para retratar sua percepção da vida. A obra foi um presente à amiga Dolores del Río, fruto de uma conversa entre as duas amigas sobre a impossibilidade de Frida gerar uma vida.

**Interpretação:** O esqueleto é um elemento recorrente na vida e na arte de Frida. Em “Quatro habitantes da cidade de México”, a menina está direcionada para ele, com a interposição de uma personagem grávida, o que confere a repetição do ciclo nascimento e morte. Cada um dos elementos presentes na obra é dotado de bastante significado para a artista. O quadro “A menina com a máscara de morte” combina a preocupação de Frida e do México com a morte. A flor amarela que a menina carrega é bastante usada para decorar os túmulos no Dia dos mortos.

Figura 11 - Recordação de uma ferida aberta



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0242.html>



## Fase I

**Título da obra:** Recordação de uma Ferida Aberta (*Recuerdo de la herida abierta*)

**Ano de Produção:** 1938

**Técnica:** --

**Tamanho:** 8" x 10"

**Localização:** Destruído em incêndio

## FASE II

**Época e seu contexto social:** Período de atividade artística intensa da pintora. Foi uma época em que Frida estava mais disciplinada com suas pinturas.

**Impacto da obra hoje:** A tela compunha o catálogo de 25 obras que fizeram parte da primeira exposição de Frida Kahlo em 1938. Mostra sua nova confiança acerca da sua atratividade feminina.

**Interpretação:** Com a coxa e pé feridos, denotativa e conotativamente, Frida reflete em sua pintura a dor ainda causada pelo comportamento de Diego e a cirurgia que realizou no pé (presente também na tela "*Lembranças*"). Com um cigarro na mão e um rosto fixo e provocativo, percebe-se algo de contenção na maneira direta e penetrante de olhar o observador. Frida relatou para algumas amigas que a mão estava por baixo da saia porque estava se masturbando, contudo, a artista, às vezes, gostava de intensificar seus relatos. Se em *Lembranças* há uma Frida que faz de seus ferimentos físicos na pintura uma alusão a feridas psicológicas, a revelação da mágoa, em *Recordação de uma ferida aberta* é apresentada uma Frida forte, independente, sexualmente livre; que ressignificou sua "ferida aberta" em um novo tipo de abertura.

Figura 12 - Sobrevivente



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0248.html>

### Fase I

**Título da obra:** Sobrevivente (*Superviviente*)

**Ano de Produção:** 1938

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** Pintura: 17 x 12 cm

**Localização:** Coleção privada

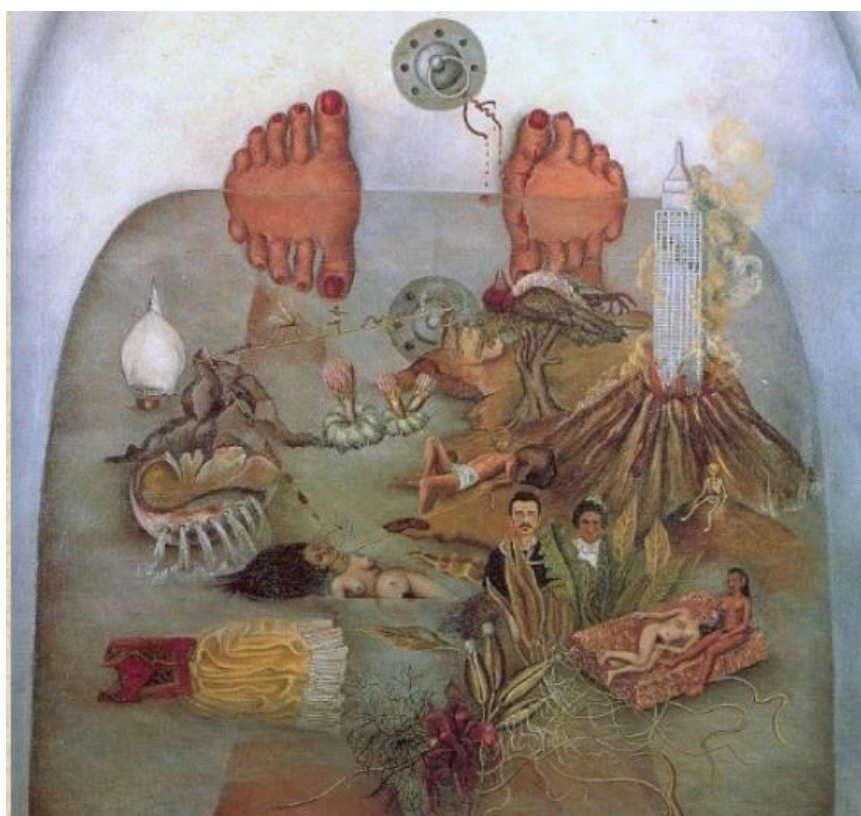
### Fase II

**Época e seu contexto social:** Pintura foi exibida na primeira exposição individual de Frida Kahlo. Essa pintura também é fruto do período em que a artista produziu bastante telas.

**Impacto da obra hoje:** A tela compunha o catálogo de 25 obras que fizeram parte da primeira exposição de Frida Kahlo em 1938.

**Interpretação:** Uma das quatro menores pinturas que a artista criou em *Sobrevivente*, encontram-se nela resquícios da solidão e desamparo em que a Frida se encontrava, porém, é como se emergisse uma nova mulher após a traição de Diego, pedido de divórcio e pensamentos suicidas que a rondavam. Frida continua sua jornada e esmaga os problemas que atravessam seu caminho, apesar da insistência no próprio sofrimento.

Figura 13 - O que a água me deu



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0270.html>

### Fase I

**Título da obra:** O que a água me deu (*Lo que el agua me dio*)

**Ano de Produção:** 1938

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 91 x 70,5 cm

**Localização:** Coleção de Daniel Filipacchi, Paris, França

### Fase II

**Época e seu contexto social:** Após 1938, os quadros ficam mais complexos e

penetrantes, perturbadoramente intensos. André Breton usa a pintura para enquadrar Frida Kahlo no surrealismo. Tela exibida em Paris em 1939.

**Impacto da obra hoje:** Apesar da insistência para enquadrar Frida no movimento surrealista, essa tela mostra que Frida pintava o “real”; seu simbolismo era quase sempre autobiográfico e simples, como se percebe nas pinturas já analisadas neste estudo.

**Interpretação:** Há uma espécie de linha de tempo, uma reunião de acontecimentos da vida da artista desenhados nessa pintura; percebe-se que não há uma figura central na tela, é um trabalho que reúne vários eventos. A pintura parece um devaneio, onde é possível encontrar objetos que remetem ao seu erotismo (tão latente), dor, sexualidade, família, acidentes e mortes. Herrera (2011, p. 315) condensa bem o que esse quadro representa “mais real do que surreal [...] todas as imagens são intimamente ligadas ou a eventos ou a sentimentos da vida de Frida”. Parece o mergulho em uma fantasia, mas até nisso Frida é realista.

Figura 14 - As duas Fridas



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0290.htm>

### Fase I

**Título da obra:** As duas Fridas (*Las dos Fridas*)

**Ano de Produção:** 1939

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 173,5 x 173 cm

**Localização:** Museu de Arte Moderna, Cidade de México, México.

### Fase II

**Época e seu contexto social:** Frida, prestes a embarcar para mais uma exposição que André Breton, supostamente, organizaria. Contudo, a exposição foi uma confusão imensa, e quem ajudou Frida foi Duchamp. Porém, a “estreia” demorou tanto e os

ânimos políticos encontravam-se tão inflamados que Frida queria somente retornar ao México.

**Impacto da obra hoje:** As Fridas presentes nesta pintura chegam até o apreciador com traços maduros e rígidos. O impacto é a força presente em seu olhar.

**Interpretação:** É uma de suas maiores telas, concebida ainda antes do primeiro divórcio com Diego. Como forma de atingir Diego Rivera, Frida utilizava-se de outra *persona*: cortava o cabelo ou vestia-se com trajes diferentes dos *tehuanos* que ele tanto admirava. Nas duas Fridas, o coração está exposto, símbolo bastante usado pela pintora para representar sua dor. As duas estão envoltas por uma veia. A Frida *tehuana* carrega um amuleto com o rosto de Diego enquanto a Frida europeia tem em mãos uma tesoura que tenta estancar o sangue na tentativa de cessar seu sofrimento. De mãos dadas, Frida demonstra que só tem a si mesmo para passar esse momento difícil; a multiplicação de seu eu intensifica a sensação de abatimento e solidão. Há muita força, contenção e dureza no olhar das duas Fridas.

Figura 15 - Retablo



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0310.html>

## Fase I

**Título da obra:** Retablo

**Ano de Produção:** 1940

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** 19,1 x 24,1 cm

**Localização:** Coleção privada

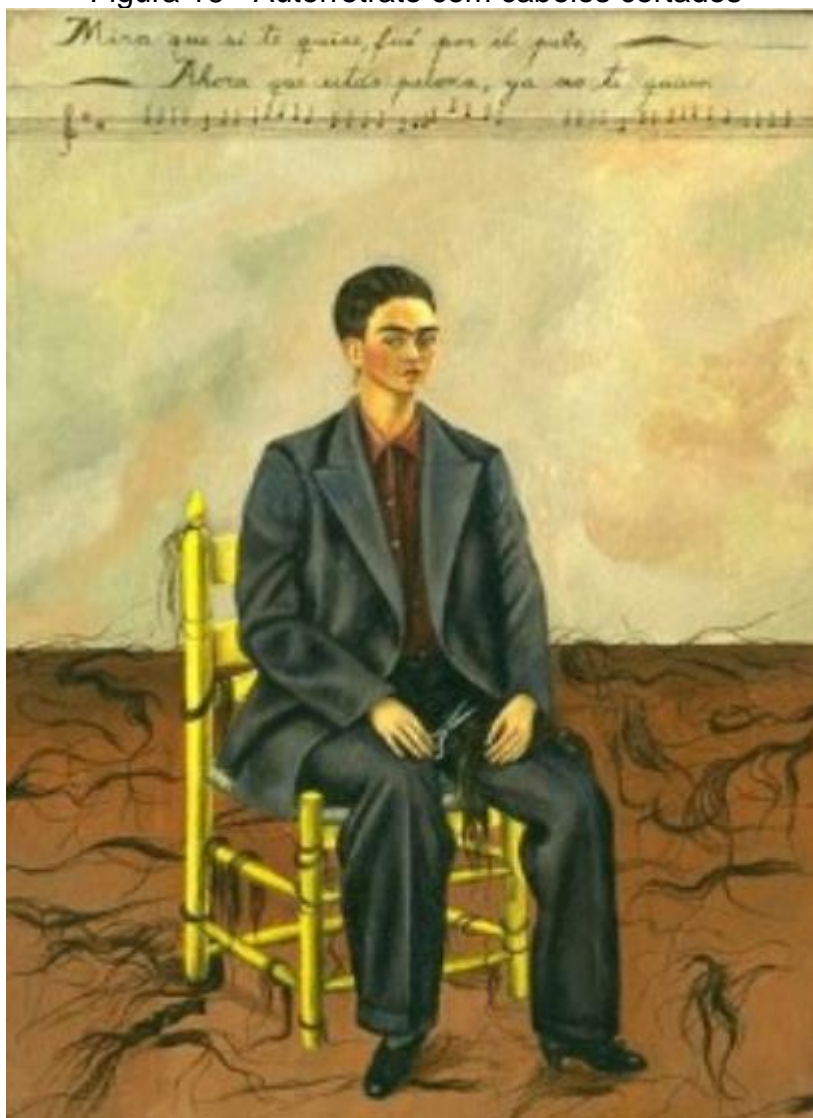
## **Fase II**

**Época e seu contexto social:** Frida encontrou uma imagem votiva que se assemelhava muito com o acidente sofrido em 1925 e decidiu fazer um desenho a lápis.

**Impacto da obra hoje:** Representa a devoção do povo mexicano que utilizava retablos, ex-votos quando um milagre acontecia.

**Interpretação:** Desenho que mais se aproxima ao acidente do bonde que houve com a pintora em 1925. Ela acrescentou uma faixa que contém “*Los señores Guillermo Kahlo e Matilde C. Kahlo dar graças le dan gracias a Nuestra Señora de los Dolores por salvar a nuestra hija Frida del accidente que tuvo lugar en 1925, en la esquina de Cuahutemozin y Calzada de Tlapah*”.

Figura 16 - Autorretrato com cabelos cortados



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0330.html>

### Fase I

**Título da obra:** Autorretrato com cabelos cortados (*Autorretrato con pelo corto*)

**Ano de Produção:** 1940

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 40 x 28 cm

**Localização:** Museo de Arte Moderno Museo de Arte Moderno Nueva York, Nueva York, EE.UU.

### Fase II

**Época e seu contexto social:** Primeiro autorretrato de Frida após a separação com Diego. Em 1940, já tinha realizado duas exposições: nos Estados Unidos e em Paris.



**Impacto da obra hoje:** É perceptível a utilização frequente da artista mexicana de sua arte para afrontar Diego quando estavam separados.

**Interpretação:** Frida deixa de lado a vestimenta *tehuana* e o grandes cabelos negros que Diego apreciava, como uma espécie de retaliação. Em seu lugar, encontram-se trajes tomados como masculinos e um cabelo curto. A tesoura em uma mão e a mecha de cabelo na outra mostram o martírio pelo qual seu “cabelo” passou e como esse elemento se espalha por toda o ambiente, como se estivesse em movimento, vivo. Seu olhar fixo, duro e impenetrável segue como sua marca em seus autorretratos. Na faixa está escrito o trecho de uma canção “Olha, se eu te amava era por causa do cabelo, agora que você é careca eu não te amo mais”. O largo e escuro terno de homem, em oposição às roupas femininas, traços inconfundíveis da cultura mexicana, sempre marcantes em seus autorretratos, exprime o redimensionamento de sua feminilidade, tamanha a profundidade de seu padecimento.

Figura 17 - O sonho



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0352.html>

### Fase I

**Título da obra:** O sonho (*El sueño (La cama)*)

**Ano de Produção:** 1940

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 74 x 98,5 cm

**Localização:** Coleção de Selma y Nesuhi Ertegun Nueva York, Nueva York, EE.UU.

## **Fase II**

**Época e seu contexto social:** Frida estava cada vez mais disciplinada com seu fazer artístico.

**Impacto da obra hoje:** Dualidade vida x morte, temas quase sempre recorrentes nas telas da pintora.

**Interpretação:** A presença do esqueleto é recorrente em outras telas de Frida como, por exemplo, “Quatro habitantes da Cidade do México”. “O sonho (a cama)” representa relação do povo mexicano com a morte. Frida, dotada de uma dose considerável de ironia e sarcasmo, envolvida por explosivo, pinta a figura do esqueleto apresentando a fragilidade da vida, podendo o sonho de Frida Kahlo sobre a morte tornar-se real a qualquer momento. Já na cama de baixo, o corpo de Frida está envolto por plantas que fazem alusão à vida. Nesse trabalho, Frida utiliza expressivamente os temas vida e morte, que adormecem tranquilamente em seus compartimentos, coexistindo pacificamente.

Figura 18 - A mesa ferida



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0354.html>

### Fase I

**Título da obra:** A mesa ferida (*La mesa herida*)

**Ano de Produção:** 1940

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 122 x 244 cm

**Localização:** Paradeiro desconhecido

### Fase II

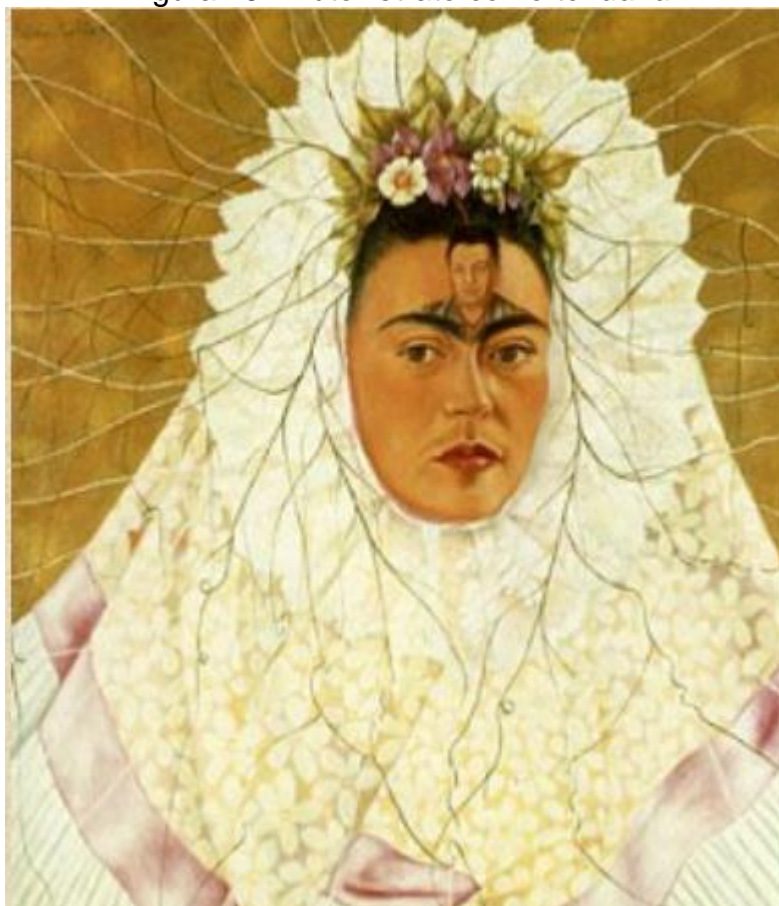
**Época e seu contexto social:** Frida passava longas horas pintando. Suas maiores telas foram produzidas nessa época.

**Impacto da obra hoje:** O símbolo de domesticidade representa o casamento despedaçado de Frida.

**Interpretação:** Essa tela retrata, novamente, a solidão e desamparo da pintora. Aludindo à Última Ceia, Frida está rodeada de diversos personagens: Judas, o esqueleto novamente, seus sobrinhos Isolda e Antônio, que frequentavam muito sua

casa na época, o cervo, seu animal de estimação, e uma escultura pré-colombiana. O pé e o peito de Judas sangram, e Frida pintou-o assim para retratar mais uma de suas cirurgias e mais um divórcio com o muralista. A mesa também parece quebrada, fragilizada, exatamente como Frida se encontrava após mais acontecimentos tristes em sua vida. Em muitas de suas telas, como é possível constatar, Frida amplificou seu sofrimento pessoal, dando significação ao cristianismo ao se apresentar como mártir.

Figura 19 - Autorretrato como *tehuana*



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0410.html>

### Fase I

**Título da obra:** Autorretrato como *tehuana*

**Ano de Produção:** 1943

**Técnica:** Óleo sobre fibra dura

**Tamanho:** 76 x 61 cm

**Localização:** Coleção de Jacques y Natasha Gelman, Cidade de México, México

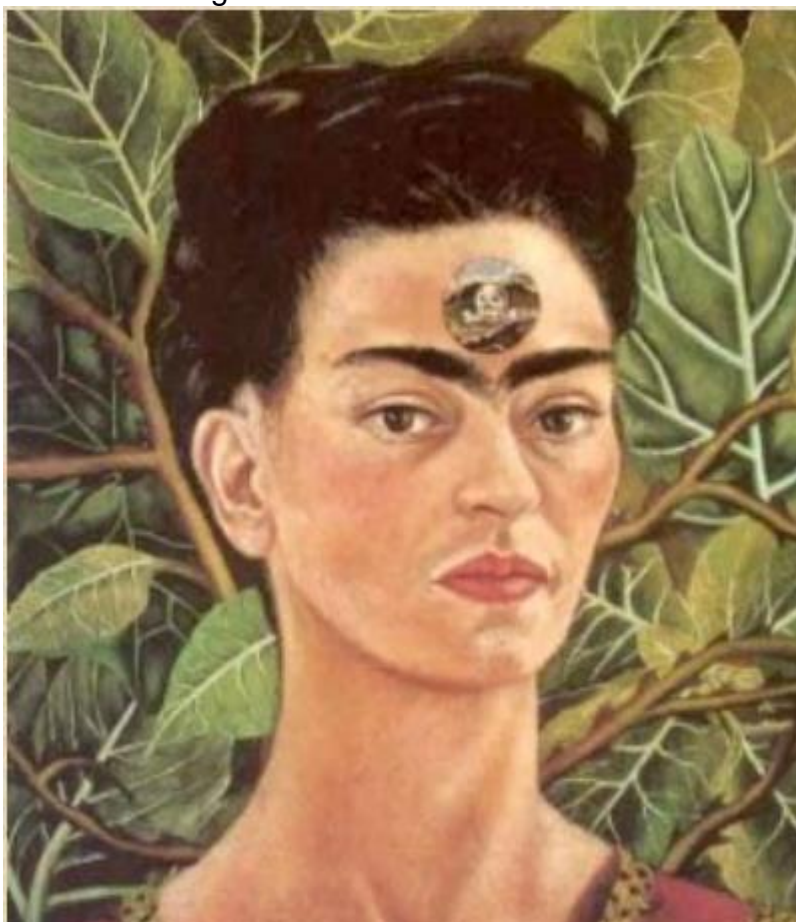
## Fase II

**Época e seu contexto social:** Frida e Diego casaram pela segunda vez. Suas obras rodavam em exposições nacionais e internacional.

**Impacto da obra hoje:** Frida iniciou a pintura em 1940, mas só a finalizou em 1943.

**Interpretação:** Quadro conhecido também como “Diego em meus pensamentos”, mostra ao leitor o amor obsessivo de Frida por Diego. Ele era invasor constante de seus pensamentos. O traje *tehuano* apresenta um trabalho que Frida construiu, a fim de ser agradável aos olhos de Diego. Foi iniciado no ano em que se divorciaram e sua finalização destoava do que Frida queria criar no início.

Figura 20 - Pensando na morte



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0450.html>

## Fase I

**Título da obra:** Pensando na morte (*Pensando en la muerte*)

**Ano de Produção:** 1943

**Técnica:** Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura

**Tamanho:** 44,5 x 37 cm

**Localização:** Coleção de Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, México

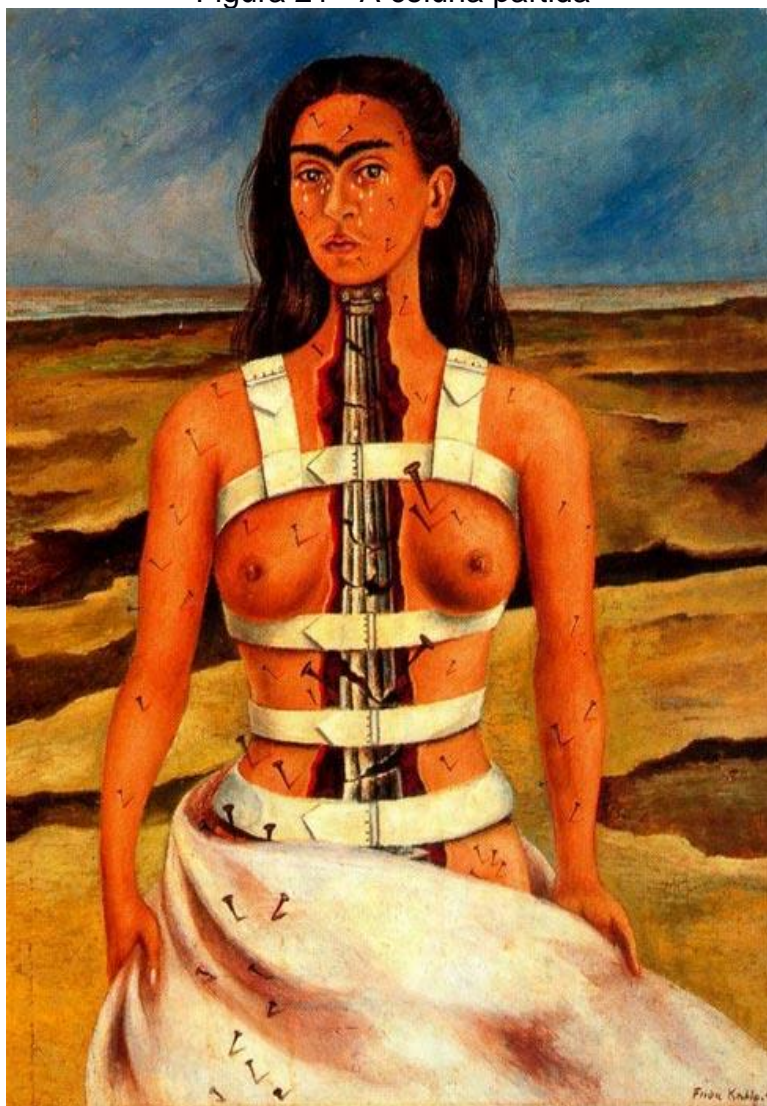
## **Fase II**

**Época e seu contexto social:** Após participar da Exposição Internacional do Surrealismo na Cidade do México, na década de 1940, sua carreira ganhou fôlego. Em 1943, participou da Mostra Arte Mexicana e um de seus autorretratos foi incluído na exposição Mulheres Artistas na Galeria Art of This Century.

**Impacto da obra hoje:** Reforça o pensamento frequente da artista sobre a morte.

**Interpretação:** A saúde de Frida declinou consideravelmente no ano em questão. Devido a isso, nesse momento e ao longo de sua vida, a morte estará sempre em seu pensamento.

Figura 21 - A coluna partida



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0480.html>

### Fase I

**Título da obra:** A coluna partida (*La columna rota*)

**Ano de Produção:** 1944

**Técnica:** Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura

**Tamanho:** 43 x 33 cm

**Localização:** Coleção de Dolores Olmedo Patiño, Cidade de México, México

### Fase II

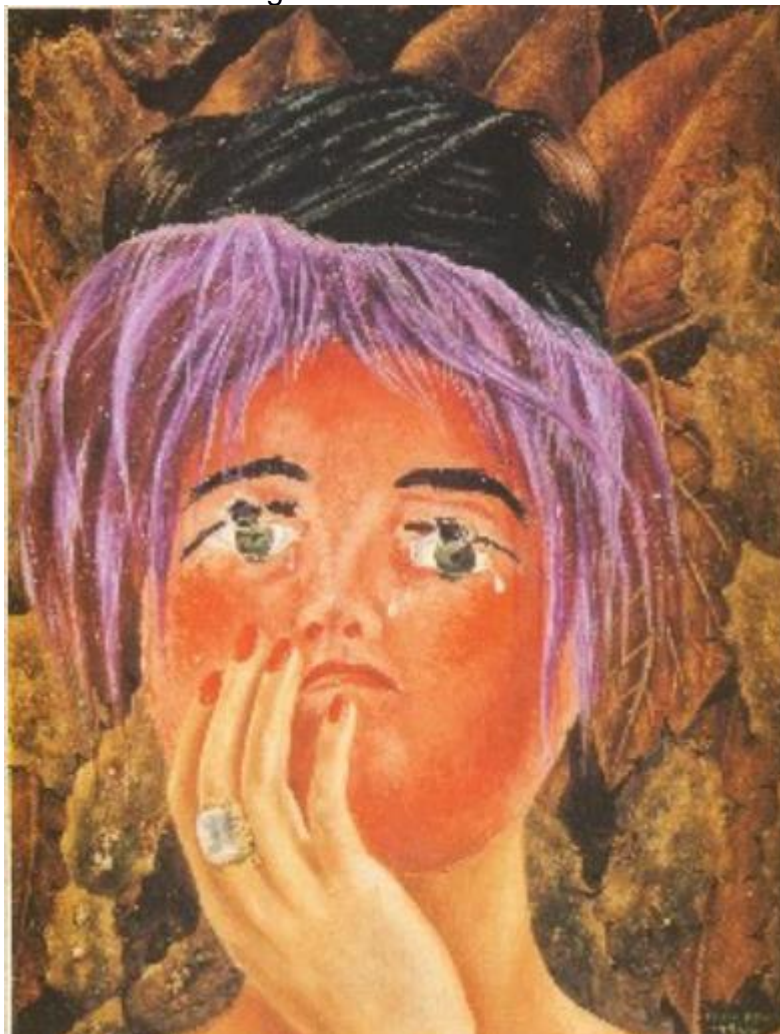
**Época e seu contexto social:** Frida torna-se professora e seus alunos ficam conhecidos como “*Los fridos*”.

**Impacto da obra hoje:** Insipidez da paisagem e a proporção de suas dores físicas e emocionais.

**Interpretação:** Configurando-se, juntamente com a tela “Meu nascimento”, uma das telas mais chocantes e impactantes da artista, é um trabalho de formato diferenciado que permite ao apreciador ver Frida sob uma nova perspectiva, ainda que a artista trate dos mesmos temas presentes em outras obras. É um autorretrato em busto ricamente detalhado, com uma Frida atravessada por uma coluna jônica repleta de fragmentos, dividindo seu corpo em pontos diferentes. Não se trata de fingimento ou de um faz de conta; ela está descrevendo sua própria condição física. Inserida em uma paisagem seca e insípida, esses elementos podem remeter tanto à sua solidão como a impossibilidade de ter filhos. Frida chora e está desamparada, com pregos distribuídos por todo o seu corpo, perfurando-o. O maior dos pregos encontra-se em seu peito, mostrando o quanto ainda sofria por Diego. É um trabalho magnífico e arrebatador, pois condensa o sofrimento que a artista passou e que passará nos 10 anos subsequentes.



Figura 22 - A máscara



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0565.html>

### Fase I

**Título da obra:** A máscara (*La máscara*)

**Ano de Produção:** 1945

**Técnica:** Óleo sobre fibra dura

**Tamanho:** 40 x 30,5 cm.

**Localização:** Coleção de Dolores Olmedo Patiño, Cidade de México, México

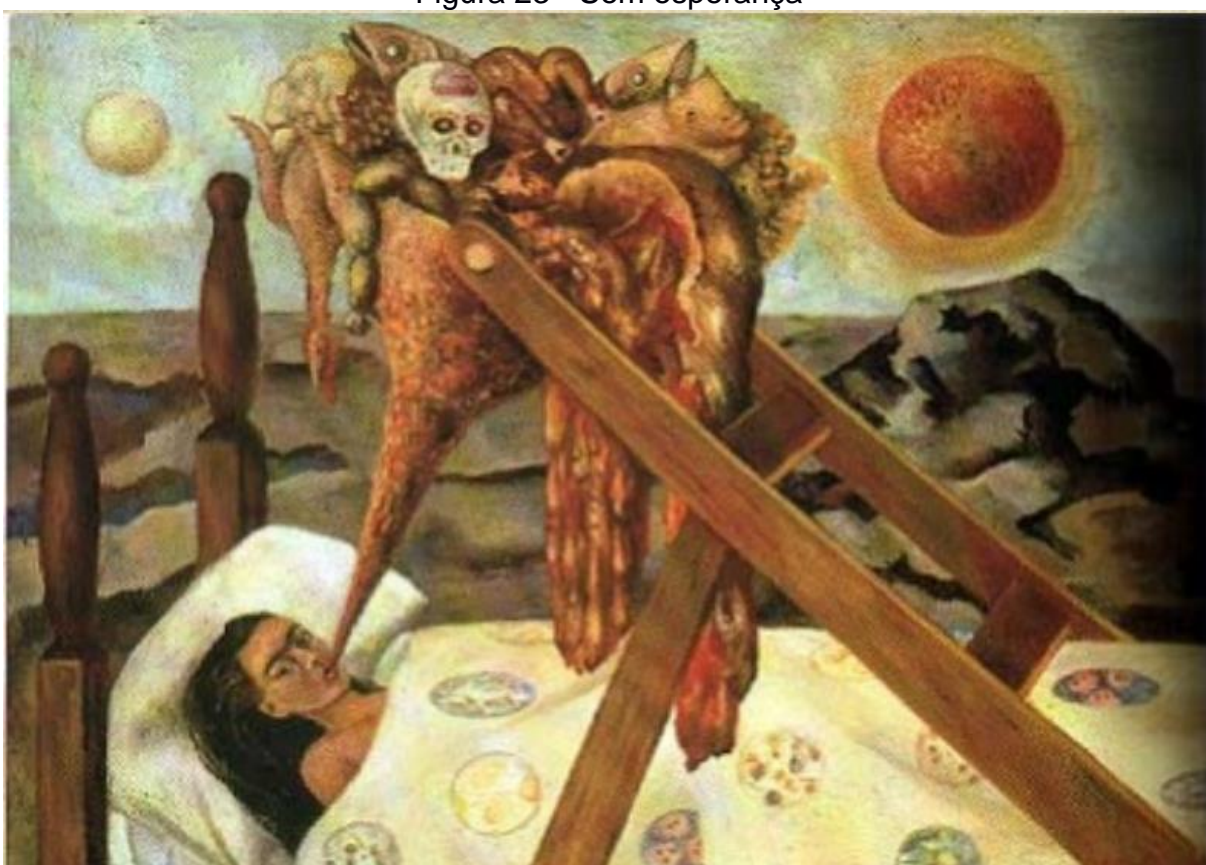
### Fase II

**Época e seu contexto social:** Agora lecionava em casa, em decorrência de sua saúde debilitada.

**Impacto da obra hoje:** Apresenta o sofrimento da artista por Diego.

**Interpretação:** A utilização da máscara não esconde o sofrimento causado por mais uma das traições de Diego. Dada a intensidade do amor de Frida por ele, não surpreende que as infidelidades do marido a machucassem tanto. O deslocamento dos dois buracos dos olhos e das lágrimas atribui à tela certa perturbação. Ao invés de esconder algo, o uso da máscara deixa transparecer a aflição da pintora. Com tintas e pincéis, Frida conseguiu transmitir seus pensamentos e dores e impactar com suas cores e desenhos.

Figura 23 - Sem esperança



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0520.html>

### Fase I

**Título da obra:** Sem esperança (*Sin esperanza*)

**Ano de Produção:** 1945

**Técnica:** Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura

**Tamanho:** 28 x 36 cm

**Localização:** Coleção de Dolores Olmedo Patiño, Cidade de México, México

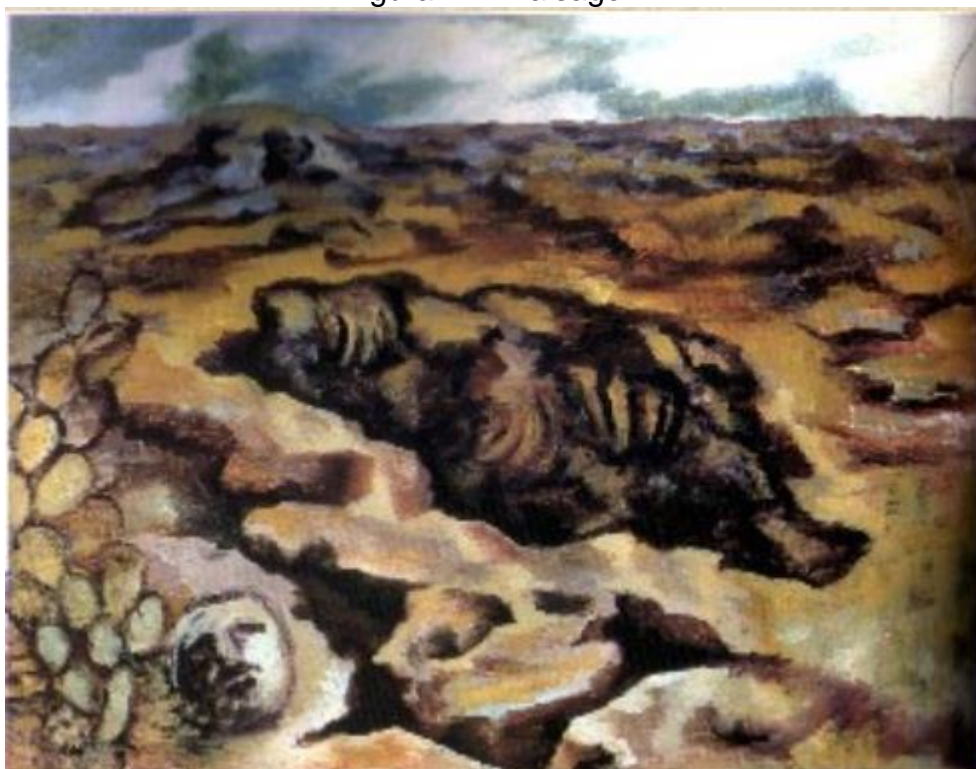
## Fase II

**Época e seu contexto social:** Frida foi submetida a mais procedimentos cirúrgicos.

**Impacto da obra hoje:** Apresenta o sofrimento por passar por mais cirurgias.

**Interpretação:** Submetida a uma severa dieta prescrita pelo Dr. Eloesser, Frida encara incapacitada a comida que tem que ingerir. A estrutura de madeira que sustentava suas telas agora suporta um funil que é por onde o alimento passa e Frida tem que ingeri-la. A retenção de seus braços debaixo do lençol apresenta sua impossibilidade de intervenção.

Figura 24 - Paisagem



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0530.html>

## Fase I

**Título da obra:** Paisagem (*Paisaje*)

**Ano de Produção:** 1946

**Técnica:** Óleo sobre lienzo

**Tamanho:** 20 x 27 cm

**Localização:** Museu Frida Kahlo, Coyoacán, México

## Fase II

**Época e seu contexto social:** Frida viajou para Nova York com sua irmã Cristina e se submeteu a uma operação para implantar um pedaço de osso. Ficou 8 meses com um espartilho de aço, durante os quais sua saúde piorou e ela desenvolveu pneumonia.

**Impacto da obra hoje:** Utilização da paisagem mexicana para representar seu sofrimento.

**Interpretação:** Desolada, seca, insípida e repleta de fissura, a pintura concebida por Frida Kahlo retrata o período em que ela era submetida a frequentes procedimentos cirúrgicos.

Figura 25 - O pequeno cervo



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0540.html>

## Fase I

**Título da obra:** O pequeno cervo (*El venado herico*)

**Ano de Produção:** 1946

**Técnica:** Óleo sobre fibra dura

**Tamanho:** 22,4 x 30 cm

**Localização:** Coleção de Carolyn Farb, Houston, Texas, EE.UU.

## **Fase II**

**Época e seu contexto social:** Frida viajou para Nova York com sua irmã Cristina e se submeteu a uma operação para implantar um pedaço de osso. Ficou 8 meses com um espartilho de aço, durante os quais sua saúde piorou e ela desenvolveu pneumonia.

**Impacto da obra hoje:** Apresenta o sofrimento por passar por mais cirurgias.

**Interpretação:** O cervo ferido é um dos quadros mais famosos da pintora. Frida usou como modelo seu próprio cervo de estimação e pintou sua cabeça no lugar da cabeça do animal. Seu olhar, como presente na maioria das outras pinturas, encara de maneira dura e firme. Sob as sobrancelhas escuras e espessas, é através desse olhar que Frida demonstra sua força e sexualidade. Ladeado de árvores e sob um céu cinza, o pequeno animal encontra-se com o corpo transpassado por flechas e sangrando. Ao fundo, vê-se um mar calmo, promissor de paz e descanso; contudo, o pequeno e jovem animal jamais alcançará esse território, por encontrar-se tão ferido. Frida deu essa pintura de presente para um casal de amigos.

Figura 26 - Árvore da esperança



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0550.html>

### Fase I

**Título da obra:** Árvore da esperança (*Arbol de la esperanza, mantente firme*)

**Ano de Produção:** 1946

**Técnica:** Óleo sobre fibra dura

**Tamanho:** 55,9 x 40,6 cm

**Localização:** Coleção de Daniel Filipacchi, Paris, França

### Fase II

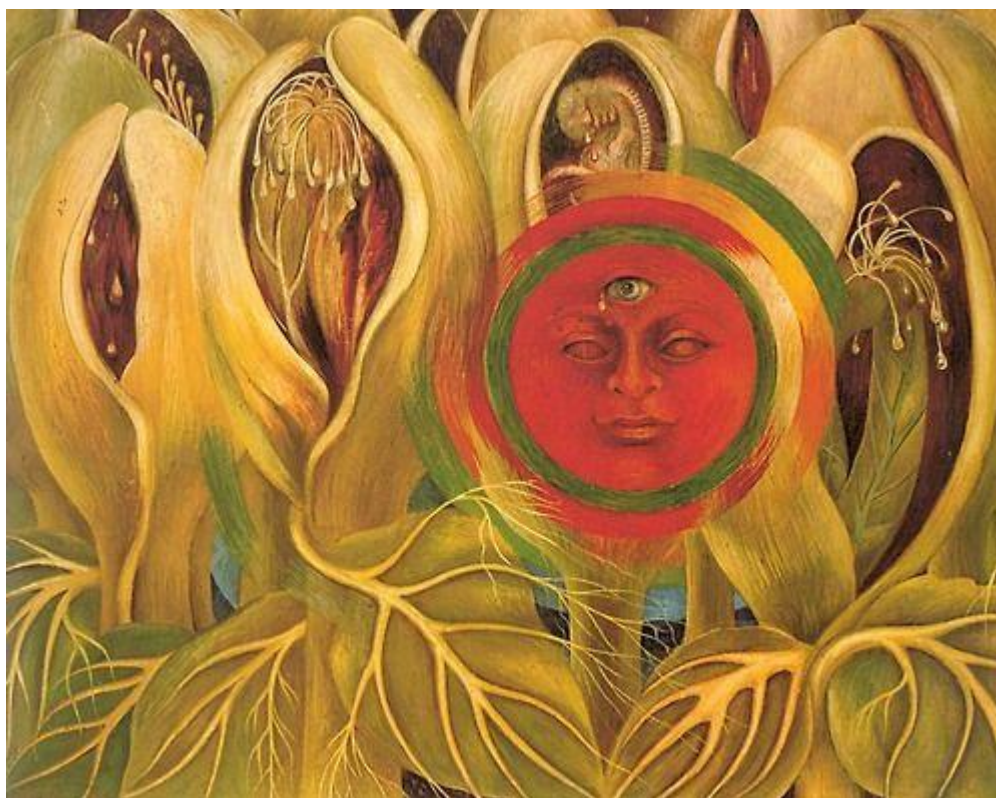
**Época e seu contexto social:** Frida viajou para Nova York com sua irmã Cristina e se submeteu a uma operação para implantar um pedaço de osso. Ficou 8 meses com um espartilho de aço, durante os quais sua saúde piorou e ela desenvolveu

pneumonia.

**Impacto da obra hoje:** Apresenta sua suas dores e sua força.

**Interpretação:** O ano de 1946 foi um ano bastante difícil para Frida, por ter se submetido a mais uma cirurgia, na qual a pintora acreditava que teria bastante êxito, mas cujo resultado foi o oposto. Há duas Fridas: uma recém-operada e exposta e a outra forte, otimista, confiante. A Frida pós-operatório está com uma cicatriz à qual a própria artista se referia “com as quais aqueles cirurgiões, filhos da puta, me deixaram”. As fissuras que se apresentam ao longo da paisagem parecem extensão da ferida de Frida. A presença do sol faz menção à mitologia asteca, onde o sol alimenta-se de sangue. A outra Frida tem em seu céu a lua, símbolo da feminilidade. Carrega o espartilho em uma das mãos, pois ela esperava que não precisaria usá-lo depois da cirurgia; na outra mão carrega uma bandeira com o trecho de uma canção favorita (*Cielito lindo*) “a árvore da esperança, fique firme”.

Figura 27 - Sol e vida



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0565.html>

**Fase I**

**Título da obra:** Sol e vida (*El sol y la vida*)

**Ano de Produção:** 1947

**Técnica:** Óleo sobre fibra dura

**Tamanho:** 55,9 x 40,6 cm

**Localização:** Coleção de Daniel Filipacchi, Paris, França

**Fase II**

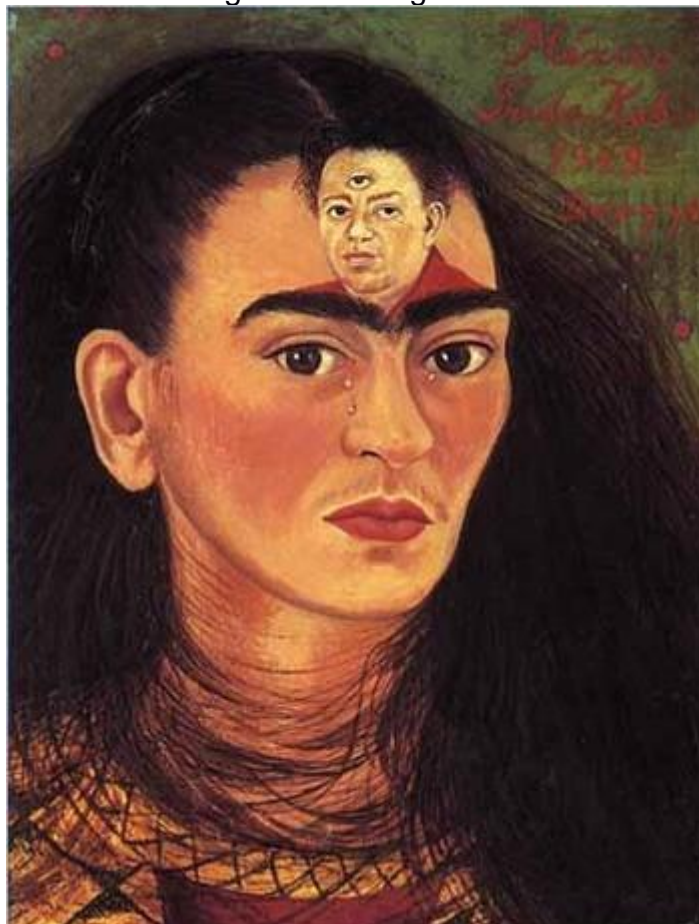
**Época e seu contexto social:** Frida tem sua tela "Autorretrato como Tehuana (Diego em meus pensamentos)", exibida na mostra Quarenta e Cinco Retratos de Pintores Mexicanos entre os séculos XVIII e XX.

**Impacto da obra hoje:** Mostra seu trabalho com natureza morta.

**Interpretação:** As reações pictóricas e espontâneas de Frida revelam a ideia de dor, amor, prazer, ódio, alegria, ciúme, raiva, medo angústia, pânico, preocupação e paz. Como reminiscência do acidente com o bonde, esse trabalho revela a tristeza de Frida por sua infertilidade, mostrada pelo sol que chora pela ausência do feto.



Figura 28 - Diego e eu



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0575.html>

### Fase I

**Título da obra:** Diego e eu (Diego y yo)

**Ano de Produção:** 1949

**Técnica:** Óleo sobre lienzo montado

**Tamanho:** 29,5 x 22,4 cm.

**Localização:** Coleção de Manuel Perusquia, Galería Arvil, Ciudad de México.

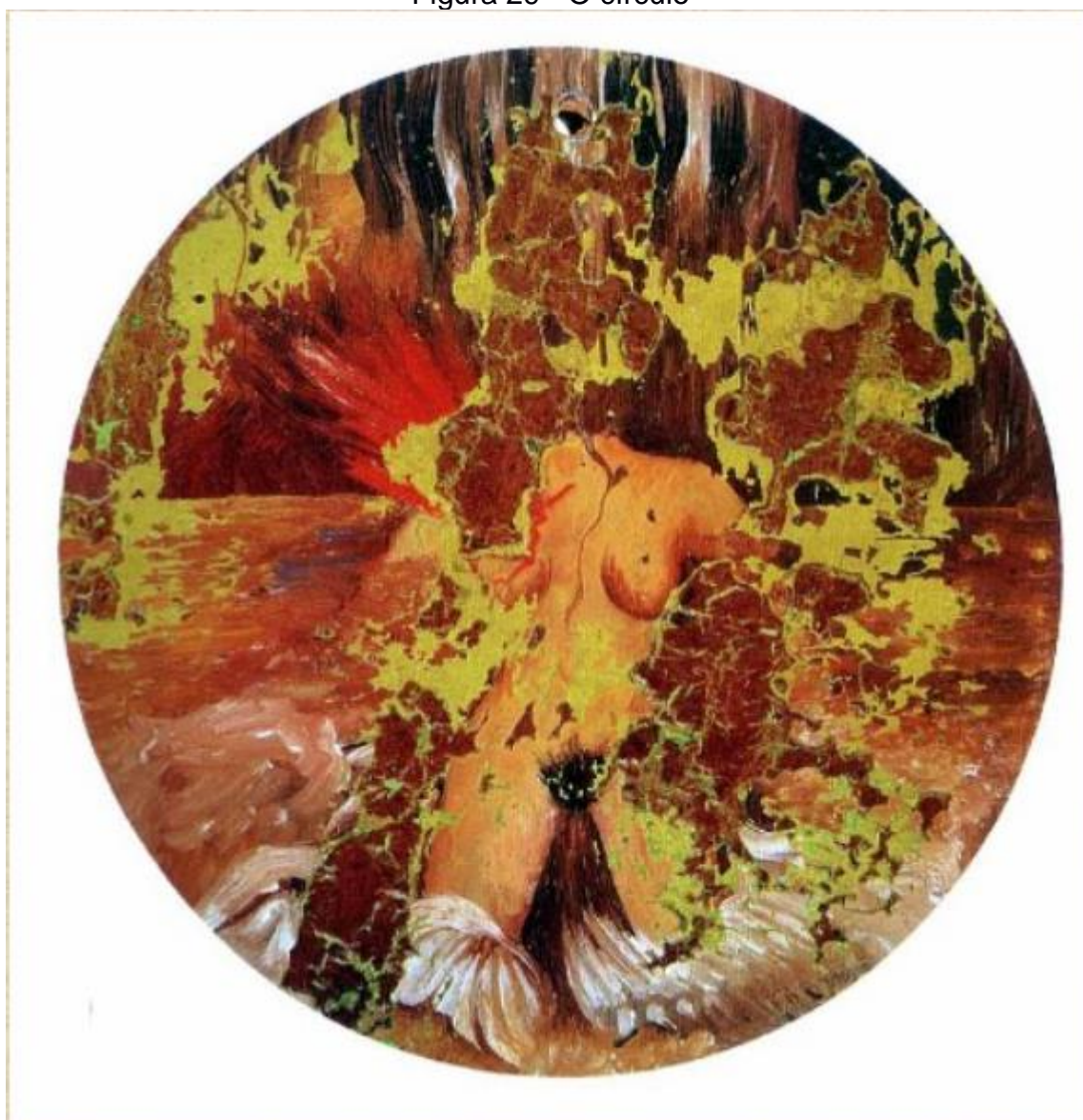
### Fase II

**Época e seu contexto social:** Diego é confrontado pela irmã de Frida, Cristina Kahlo, para finalizar seu romance com a atriz María Felix. O ensaio intitulado "Portrait of Diego", criado por Frida, foi publicado na retrospectiva de 50 anos de Diego Rivera. Três telas de Frida são exibidas na exposição *Salon de la plastica mexicana*. Manifesta-se no pé direito a gangrena.

**Impacto da obra hoje:** Reafirmação do seu amor por Diego.

**Interpretação:** Frida com Diego no pensamento, enquanto ele parece pensar em outra pessoa ou coisa, está longe, ausente. Frida pretendia brincar com o relacionamento extraconjugal que Diego tinha com a atriz Maria Felix, assim como brincou com outros relacionamentos do marido. Contudo, essa pintura revela suas verdadeiras emoções e demonstra, mais uma vez, que Frida é atravessada pela dor que sente por Diego. O cabelo enrolado no pescoço demonstra o quanto aquela situação a sufocava. Novamente, seu cabelo é utilizado como veículo para expressar sua angústia emocional. Frida chora e segue com seu olhar firme e penetrante. Como Herrera coloca (2011, p. 451), “Diego era invasor constante de seus pensamentos [...] *Diego e eu* permanece como um registro pintado da paixão solitária de Frida pelo marido e de seu desespero diante da possibilidade de perdê-lo”.

Figura 29 - O círculo



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0611.html>

### Fase I

**Título da obra:** O círculo (*El círculo*)

**Ano de Produção:** 1951

**Técnica:** Óleo sobre metal

**Tamanho:** Diâmetro: 15 cm

**Localização:** Coleção Dolores Olmedo Patiño, Cidade de México, México.

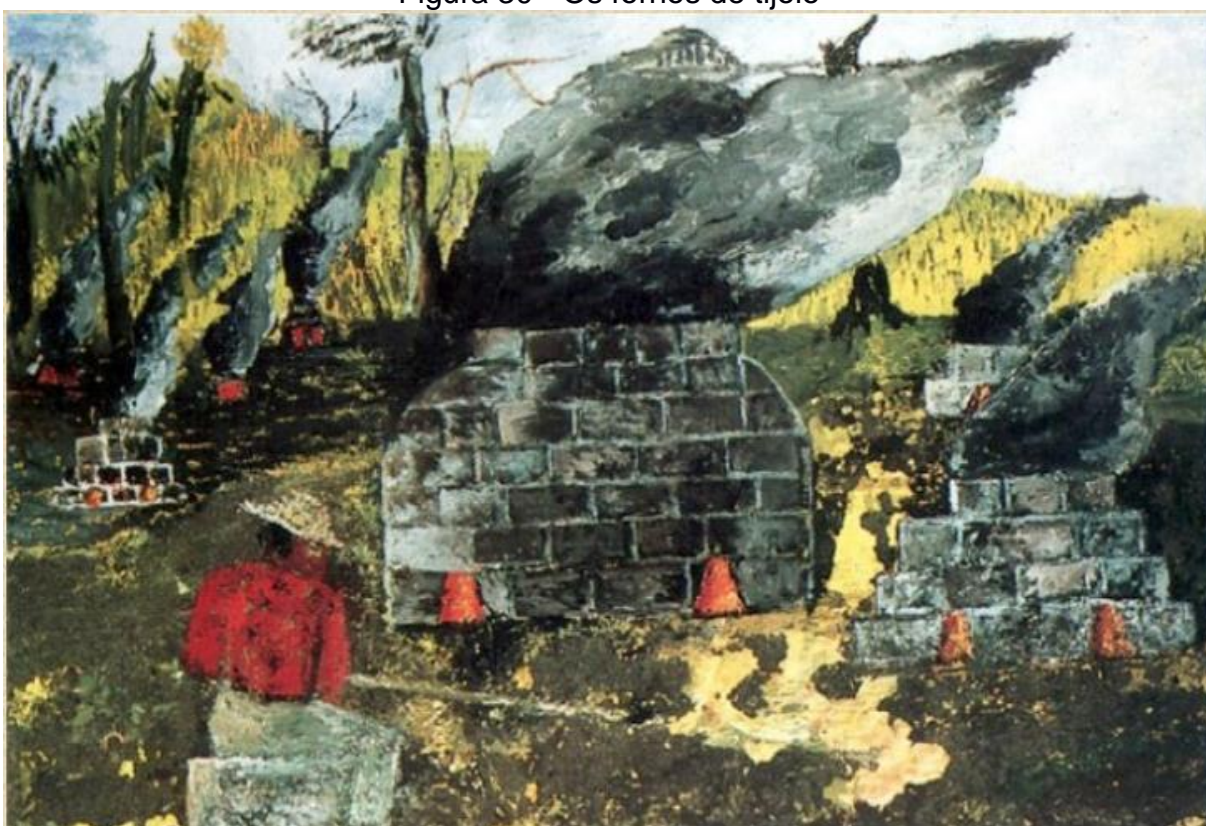
### Fase II

**Época e seu contexto social:** Frida começa a usar cadeira de rodas. Recebe excelentes críticas sobre sua pintura e seu heroísmo.

**Impacto da obra hoje:** Impacta por mostrar sua desfragmentação.

**Interpretação:** Esse minúsculo autorretrato é uma expressão violenta da dor física que Kahlo teve que suportar. Desintegrada ou desintegrando-se, suas pernas, seus braços e seus rosto já não se configuram mais como parte do seu corpo. A rachadura que abre caminho entre seus seios comunica o quanto suas dores espalham-se e tomam conta do seu corpo.

Figura 30 - Os fornos de tijolo



Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0652.html>

### Fase I

**Título da obra:** Os fornos de tijolo (Los hornos de ladrillo)

**Ano de Produção:** 1954

**Técnica:** Óleo sobre fibra dura

**Tamanho:** 39 x 59,5 cm

**Localização:** Museo Frida Kahlo

### Fase II

**Época e seu contexto social:** Seu estado de saúde piorou drasticamente. Em agosto

do ano anterior (1953), amputou sua perna direita devido à infecção causada pela gangrena. Em 2 de julho, contra as indicações médicas, Frida participou de uma manifestação contra a intervenção dos Estados Unidos na Guatemala, o que desencadeou a piora de sua pneumonia. Em 13 de julho veio a óbito. A causa oficial de sua morte foi embolia pulmonar, contudo há suspeita de suicídio, nunca confirmada.

**Impacto da obra hoje:** Carece de detalhes e qualidade, características pelas quais a pintora era conhecida.

**Interpretação:** Em um de seus passeios com o Dr. Farill, Frida e o médico passaram pela frente de fornos de tijolos. O médico sugeriu que Frida realizasse um esboço ali, na hora da paisagem, mas Frida disse que pegaria o esboço em sua cabeça. Assim como em “*O círculo*”, nesse trabalho de Frida percebe-se a desintegração das formas, do corpo, dos elementos que compõem a paisagem. Portadora de um sarcasmo e ironia pulsantes, Frida joga nessas últimas telas a anunciação de sua partida, a desfragmentação do seu corpo e, claro, sua dor. Esta é a última tela que compõe a categoria que foi escolhida para ser estudada neste trabalho.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A biografia de Frida Kahlo, escrita pela autora Hayden Herrera, foi de suprema importância para a construção desta monografia. E ao permitir a conclusão desta pesquisa, fundamentando a vida e a obra a que se propôs revelar, o livro dessa autora encontrava-se como esteve boa parte da vida de Frida: com suas páginas marcadas e repletas de cor, anotações, manchas e fissuras. Imergir na vida da pintora foi, portanto, um constante confronto entre as dualidades vida/morte, amor/dor, força/fraqueza e companhia/solidão, temas exaustivamente dispostos em suas telas.

A análise das obras de arte, selecionadas com o auxílio da categorização de todas as obras de Frida e da Grelha de Análise adaptada, trouxe resultados que confluem para responder à pergunta deste trabalho.

Primeiramente, como a artista foi responsável pela criação de mais de 140 telas, pensou-se no estabelecimento de categorias e no enquadramento das telas nas categorias instituídas inicialmente: autorretratos, família e amigos, acidentes e elementos mexicanos. Conforme as categorias foram alimentadas, percebeu-se a necessidade de inserir uma nova categoria, pois algumas telas não se enquadravam nas já estabelecidas. Denominaram-se naturezas-mortas (23 telas), temática bastante pintada por Frida nos últimos anos de sua vida.

Na categoria selecionada para acidentes, formou-se o *corpus* de 30 telas a serem analisadas através da Grelha de Análise Adaptada. Detectou-se a presença de algumas telas em mais de uma categoria, como “Autorretrato como tehuana” (1943) e “Diego e eu” (1949), que se enquadram tanto na categoria nomeada “Autorretratos” como em “Infortúnios”. Outro exemplo dessa interseção é a tela “Quatro habitantes da Cidade do México” (1938), que se apresenta nas categorias “Infortúnios”. e “Elementos Mexicanos”. A versatilidade em seus registros pictóricos permite que suas telas sejam estudadas por diferentes áreas do conhecimento, como Medicina, Psicologia e História, por exemplo. Percebe-se ainda a passagem da sua assinatura de Frieda Kahlo para Frida Kahlo, pois, com a ascensão do nazismo, a pintora abandonou a letra ‘e’.

Alguns dados, como tamanho, técnica utilizada e localização atual encontram-se ausentes. Algumas obras também foram perdidas ou destruídas, porém tais ausências não comprometeram o desenvolvimento da pesquisa.

A chegada à análise em si foi uma experiência ora deslumbrante, ora exaustiva. Usa-se exaustiva aqui não no sentido de enfadonho, mas no que tange ao confronto com telas tão carregadas de dor, angústia, tragédia e solidão. Frida viu beleza em meio à tragédia. Quanto mais dor queria transmitir, mais sangrentas eram suas pinturas, como em “Meu nascimento”. Reúnem-se neste trabalho “Henry Ford (A cama voadora)” e “Frida e a cesárea”, a tríade de 1932, que trata do aborto sofrido pela pintora e do quanto a devastou.

Com o andamento da análise, percebe-se a recorrência de alguns temas: impossibilidade de ter filhos, abortos, procedimentos cirúrgicos (reminiscências do acidente no bonde) e sua controversa relação com Diego Rivera, o que ocasionaria a criação de subcategorias. Em um primeiro momento, pensou-se na utilização de duas ou três telas que representassem cada subcategoria, contudo esse viés destoava dos objetivos da pesquisa. Então, firmaram-se a explanação e análise das 30 telas, para compreender como Frida “escreveu” com tinta e sangue a história de seus acidentes.

Por mais que existam inúmeros estudos sobre sua vida, com suas dores e Diego, é em suas telas que se recebe a informação com mais impacto e crueza. Com tantas cores fortes e vibrantes em seus quadros, dor e alegria eram indistinguíveis e dotadas também de grande erotismo.

Nos últimos anos de sua vida, as telas de Frida, referentes à categoria escolhida, assumem um aspecto disforme. A pintora reflete o declínio da sua saúde, a iminência do fim.

A configuração da Grelha de Análise Adaptada foi essencial para mensurar a subjetividade da analista e não comprometer a análise dos dados. Tomar nota sobre o contexto social auxiliou, ainda, na compreensão da criação da tela em tal período, mesmo que Frida utilizasse acontecimentos passados para a elaboração de algumas pinturas.

A realização desta pesquisa alcançou os objetivos propostos: categorizou as telas, realizou um paralelo histórico da vida pessoal da pintora e sua representação artística, analisou as telas da categoria selecionada e, assim, constatou-se que em uma medida muito alta é possível contar (e muito bem) a história dos acidentes sofridos por ela, usando como fonte de informação seus registros pictóricos.

A consulta a outros tipos de materiais enriquece a pesquisa, mas a informação por si só consegue se consolidar. É urgente o reconhecimento e respaldo da utilização de suportes não-convencionais como fontes de informação. O engessamento no uso

de fontes de informação, tomadas como convencionais, restringe a pesquisa e marginaliza a informação artística.

Acredita-se que compete aos bibliotecários, de hoje e amanhã, refletir sobre a importância da informação e não somente onde está assentada, pois muitas são as suas manifestações. Não somente em obras de arte, mas outros meios de produção informacional podem e devem ser explorados.

A Biblioteconomia é, portanto, uma área rica, que permite transitar por caminhos curiosos e não convencionais. Deseja-se, assim, que os profissionais dessa área possam se apropriar disso, aprendendo a beber em outras fontes.



## REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARARIPE, F. Do patrimônio cultural e seus significados. **Revista Transinformação**, v.16, n. 2, p. 111-122, 2004.
- ARAÚJO, N.; FACHIN, J. Evolução das fontes de informação. **Biblos**. Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 29, n.1, p. 81-96, 2015.
- BAUMGART, F. **Breve história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CANCLINI, N. G. **A socialização da arte**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CAUNE, Jean. A arte do ponto de vista da comunicação. *In: \_\_\_\_\_*. Cultura e Comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação. cap. 7. p. 109 – 120.
- COELHO NETTO, J. T. A informação estética e a outra. *In: \_\_\_\_\_*. **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2003. Cap. 3, p. 165-175.
- CUNHA, M. B. da. Introdução. **Para saber mais: fontes de informação em ciência e tecnologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2001. p. 8.
- DAVENPORT, T. H. Informação e seus dissabores: uma introdução. *In: \_\_\_\_\_*. **Ecologia da informação**: porque só a tecnologia não basta para o sucesso na era da informação. São Paulo: Futura, 1998.
- DESBASTIANI, A. M. **Obras de arte como fonte de informação**: uma análise da verossimilhança das informações contidas em obras pictóricas que representam o Estado do Rio Grande do Sul. 2012. 93f. Monografia (Graduação em Biblioteconomia) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
- FISCHER, Ernst. A função da arte. *In: \_\_\_\_\_*. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: LTC, 1971. cap. 1. p. 11 – 20.
- FORMAGGIO, D. **Arte**. Milão: ISEDI, 1973.
- GERVEREAU, L. **Ver, compreender, analisar imagens**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- GIL, A. Métodos das ciências sociais. *In: \_\_\_\_\_*. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999. p. 26-41.
- GODOY, A. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**, São Paulo, v. 5, n. 3, maio/jun. 1995.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

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

LE COADIC, Y. F. O objeto e a informação. *In*: \_\_\_\_\_. **A Ciência da Informação**. Brasília: Briquet de Lemos, 2004. Cap. 1, p. 4-13.

LOGAN, R. K. Que é informação? Por que é relativista? E qual a sua relação com materialidade, o significado e a organização? *In*: \_\_\_\_\_. **Que é informação?**: a propagação da organização na biosfera, na siombolosfera, na tecnosfera e na econosfera. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

MACEDO, V. Freitas de Paiva. **Frida Kahlo**: entre chagas e borboletas. 2008. 102 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2008.

MAKOWIECKY, S. Uma crítica à crítica da arte: o papel da crítica, história e ensino da arte. *In*: MAKOWIECKY, S.; OLIVEIRA, S. (org.). **Ensaio em torno da arte**. Chapecó: Argos, 2008.

MARQUES, M. H. D. O objeto da semântica. *In*: \_\_\_\_\_. **Iniciação à semântica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998. Cap. 1, p. 15-24.

MARTOCCIA, M.; GUTIÉRREZ, J. Frida Kahlo: Belas Mentiras. *In*: \_\_\_\_\_. **Corpos frágeis, mulheres poderosas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. Cap. 1, p. 15-29.

MCGARRY, K. **O contexto dinâmico da informação**: uma análise introdutória. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

MENDES, E. Pulsão e Sublimação: a trajetória do conceito, possibilidades e limites. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 33, n. 62, p.55 - 68, set./2011.

NIETZSCHE, F. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NOEHLES, L. O não-surrealismo de Frida Kahlo. **Conhecimento e Diversidade**, Niterói, n. 9, p. 28-36, jan./jun. 2013. Disponível em: <[http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento\\_diversidade/article/view/1235/889](http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento_diversidade/article/view/1235/889)> Acesso em: 17 set. 2017.

OLIVEIRA, V. Uma informação tácita. **Datagramazero**, v. 6, n. 3, jun. 2005. Disponível em: <[http://www.dgz.org.br/jun05/Art\\_04.htm](http://www.dgz.org.br/jun05/Art_04.htm)>. Acesso: 15 jan. 2016.

PALMER, F. Introdução. *In*: \_\_\_\_\_. **A Semântica**. São Paulo: Edições 70, 1979. Cap. 1, p. 11-30.

PIROLO, A. A informação artística. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v. 9, n. 1, p.1-35, jul./dez, 2011.

SILVA, A. **Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos Ilustrado**. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

RASTELI, A.; CALDAS, R. Bibliotecas públicas e o acesso às informações artísticas sob a perspectiva da Ciência da Informação. **Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, v. 21, n. 45, p. 21-34, jan./abr., 2016.

ROBREDO, J. **Informação, conhecimento e ciência da informação**: da ciência da informação revisitada aos sistemas humanos de informação. Brasília: Thesaurus; SSRR, 2003.

RODRÍGUEZ, I. Los instrumentos para la recuperación de la información: las fuentes. *In*: RAMÍREZ, I. **Las fuentes de información**: estudios teórico-prácticos. Madrid: Síntesis, 1998. p. 29-42.

SHANNON, Claude; WEAVER, W. **A Teoria matemática da comunicação**. São Paulo: DENFEL, 1975.

SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo *et al.* Arte e dor em Frida Kahlo. **Rev. Dor**, São Paulo, v. 15, n. 2, p.139-144, jun. 2014. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/readcube/epdf.php?doi=10.5935/1806-0013.20140018&pid=S1806-00132014000200139&pdf\\_path=rdor/v15n2/1806-0013-rdor-15-02-0139.pdf&lang=en](http://www.scielo.br/readcube/epdf.php?doi=10.5935/1806-0013.20140018&pid=S1806-00132014000200139&pdf_path=rdor/v15n2/1806-0013-rdor-15-02-0139.pdf&lang=en). Acesso em: 03 maio 2017.

TEIXEIRA, M. Redes de conhecimento em ciências e o uso das fontes de informação: primeiros resultados da pesquisa. *In*: **Congreso Iberoamericano de Filosofía de la Ciencia y la Tecnología**. Libro de abstracts y resúmenes. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2010. p. 419.

TOLSTÓI, L. Definições não baseadas na beleza. A definição de arte. A extensão e a necessidade da arte. Como as pessoas no passado distinguiam o bom do mau em arte. *In*: \_\_\_\_\_. **O que é a arte?** São Paulo: Experimento, 1994, Cap. 5, p. 49-54.

## APÉNDICE

### APÉNDICE A – OBRAS DE FRIDA KAHLO

QTD.	TÍTULO	ANO	MATERIAL	TAMANHO	PERTENCE A
1	El camion	1929	Óleo sobre lienzo	26 x 55,5 cm.	Museo Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México, México
2	Frieda y Diego Rivera	1931	Óleo sobre lienzo	100 x 79 cm	Museo de Arte Moderno Colección de Albert M. Bender San Francisco, California, EE.UU.
3	Frida y la operación cesárea	1932	Óleo sobre lienzo	73 x 62 cm	Colección de Dolores Olmedo Ciudad de México, México
4	Henry Ford Hospital (La cama volando)	1932	Óleo sobre metal	30,5 x 38 cm.	Collection of Dolores Olmedo Patiño Mexico City, Mexico
5	Mi nacimiento	1932	Óleo sobre metal	30,5 x 35 cm.	Colección privada de la "Madonna"
6	Unos cuantos piquetitos (Apasionadamente enamorado)	1935	Óleo sobre metal	30 x 40 cm.	Colección de Dolores Olmedo Patiño Ciudad de México, México
7	Yo y mi muñeca	1937	Óleo sobre metal	40 x 31 cm.	Colección de Jacques y Natasha Gelman Ciudad de México, México
8	Recuerdo (El corazón)	1937	Óleo sobre metal	40 x 28,3 cm.	Colección de Michel Petitjean París, Francia
9	Cuatro habitantes de la Ciudad de México	1938	Óleo sobre metal	32,4 x 47,6 cm.	Colección privada Palo Alto, California, EE.UU
10	Niña con mascara de muerte (Ella juega sola)	1938	Óleo sobre metal	14,9 x 11 cm.	Museo de Arte de la ciudad de Nagoya, Nagoya, Japón
11	Recuerdo de la herida abierta	1938		8" x 10"	Destroyed in a fire

12	Superviviente	1938	Óleo sobre metal	Pintura: 17 x 12 cm.	Marco: 45.5 x 37.5 cm. Colección privada
13	Lo que el agua me dio	1938	Óleo sobre lienzo	91 x 70,5 cm.	Colección de Daniel Filipacchi París, Francia
14	Las dos Fridas	1939	Óleo sobre lienzo	173,5 x 173 cm.	Museo de Arte Moderno Ciudad de México, México
15	Retablo	1940	Óleo sobre metal	19,1 x 24,1 cm.	Colección privada
16	Autorretrato con pelo corto	1940	Óleo sobre lienzo	40 x 28 cm.	Museo de Arte Moderno Museo de Arte Moderno Nueva York, Nueva York, EE.UU. Donado por Edgar Kaufmann, Jr
17	El sueño (La cama)	1940	Óleo sobre lienzo	74 x 98,5 cm	Colección de Selma y Nesuhi Ertegun Nueva York, Nueva York, EE.UU.
18	La mesa herida	1940	Óleo sobre lienzo	122 x 244 cm.	Paradero desconocido
19	Autorretrato como tehuana	1943	Óleo sobre fibra dura	76 x 61 cm.	Colección de Jacques y Natasha Gelman Ciudad de México, México
20	Pensando en la muerte	1943	Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura	44,5 x 37 cm.	Colección de Dolores Olmedo Patiño Ciudad de México, México
21	La columna rota	1944	Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura	43 x 33 cm.	Colección de Dolores Olmedo Patiño Ciudad de México, México
22	La máscara	1945	Óleo sobre fibra dura	40 x 30,5 cm.	Colección de Dolores Olmedo Patiño Ciudad de México, México
23	Sin esperanza	1945	Óleo sobre lienzo montado sobre fibra dura	28 x 36 cm.	Colección de Dolores Olmedo Patiño Ciudad de México, México
24	Paisaje	1946	Óleo sobre lienzo	20 x 27 cm.	Museo Frida Kahlo Coyoacán, México

25	El venado herico	1946	Óleo sobre fibra dura	22,4 x 30 cm.	Colección de Carolyn Farb Houston, Texas, EE.UU.
26	Arbol de la esperanza, mantente firme	1946	Óleo sobre fibra dura	55,9 x 40,6 cm.	Colección de Daniel Filipacchi París, Francia
27	El sol y la vida	1947	Óleo sobre fibra dura	40 x 50 cm.	Colección de Manuel Perusquia, Galería Arvil Ciudad de México
28	Diego y yo	1949	Óleo sobre lienzo montado	29,5 x 22,4 cm.	Colección de Mary Anne Martin Fine Arts, Nueva York, EE.UU.
29	El circulo	1951	Óleo sobre metal	Diámetro: 15 cm.	Colección Dolores Olmedo Patiño Ciudad de México, México
30	Los hornos de ladrillo	1954	Óleo sobre fibra dura	39 x 59,5 cm.	Museo Frida Kahlo