

# FRIDA KAHLO ENTRE AS FLORES DE XOCHIQÜÉTZAL<sup>1</sup>

Para Elisa, v. m.

**Sofrimento pessoal da pintora mexicana é a senha para a compreensão das relações que sua obra estabelece com as tradições iconográficas ameríndias, principalmente as que se vinculam à figura mítica da deusa das flores e da eterna juventude**

Frida Kahlo<sup>2</sup> começou a pintar com a idade de 19 anos e, em sua instigante biografia, Rauda Jamis afirma que a pintura desta artista singular tem sua origem numa dupla pressão: um espelho que, acima da sua cabeça, a importunava, e, bem no fundo de si mesma, a dor num constante vaivém de afloração e encobrimento. Certamente, durante boa parte dos 47 anos da sofrida existência desta mulher admirável, a dor e o espelho foram seus companheiros mais fiéis. Sua convivência com essa superfície polida em que se refletiam, na plenitude assombrosa da nitidez, todos seus traumas foi tão forte que, manipulada talvez pelos desígnios da fatalidade, essa mesma lâmina fazia das reverberações sanguinolentas uma instigante

constelação de mitos em que, de algum modo, os asteróides de suas metáforas, literárias ou pictóricas, pulsam, qual se constata em seu comovente *Diário*, ao ritmo de uma latejante visceralidade.

Meu intuito não é, nesta oportunidade, explorar a dor e o espelho enquanto partes do contexto social e familiar em que se insere a atormentada existência de Frida Kahlo. Muitos foram os que falaram do sofrimento desta mulher exemplar. Alguns com palavras – Hayden Herrera, Raquel Tibol e Martha Zamora, para citar apenas suas principais biógrafas –, e outros com imagens – principalmente Diego Rivera, Lola Alvarez Bravo, Nickolas Muray, Mario Salmi e muitos mais. Houve também os que se aventuraram, caso do escritor Jean-Marie Gustave Le Clézio, a fazer de sua vida uma síntese dialógica em que se congregam, num ensaio que beira o romanesco, as vozes, na acepção dada ao termo por Mikhail Bakhtin, dos enunciados mais emotivos construídos pelos que estudaram a vida da pintora, e um

## O AUTOR

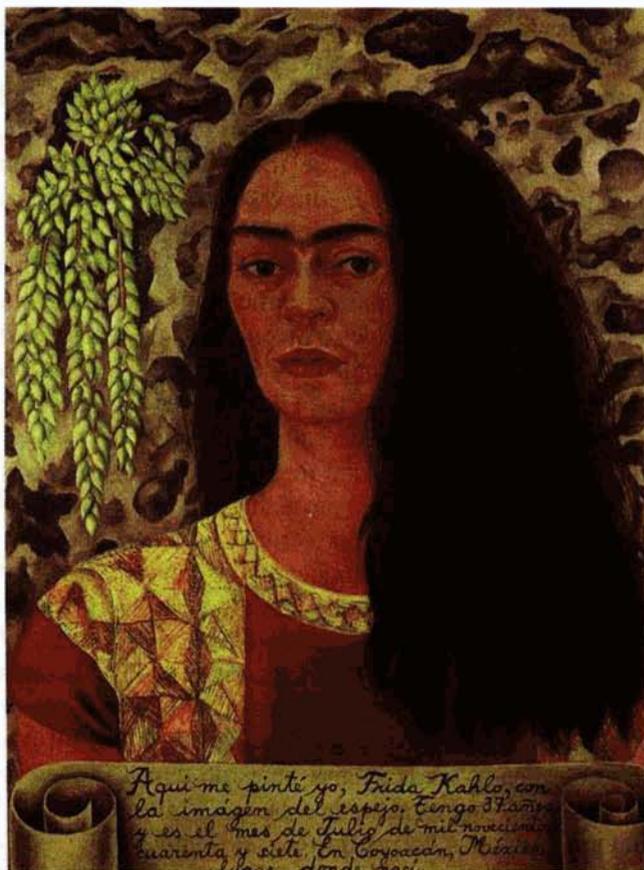
### Eduardo Peñuela Cañizal

Professor Titular do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP. Representante na CAPES da área de Ciências Sociais Aplicadas – Comunicação – e Presidente da Comissão de Pós-Graduação da ECA-USP.

1. Xochiquétzal (uma das oito deusas do Códice Borgia) representa, na mitologia asteca, o poder sexual da juventude e, enquanto deusa das flores, simboliza o requinte dos prazeres carnavais, sendo também padroeira das tecedoras e das artes, protetora das forças da maternidade, dos partos e das crianças; na companhia de outras deidades, apresenta-se como animadora das festas e amante do pulque (bebida fermentada do suco do agave). Existem muitas lendas sobre esta personagem mítica e o universo semântico em que ela se movimenta é extremamente complexo, pois, no fundo, ela é uma síntese de todas as mulheres, encarnando tanto os atributos do pecado quando os da santidade. (N.Ed.)
2. Madalena Carmen Frida Kahlo (1907-1954) nasceu em Coyoacán, México. Filha de pai alemão e mãe mestiça (espanhol - índia). Pintora muito pessoal, esposa do muralista Diego Rivera. Uniu o sofrimento de sua vida pessoal – poliomielite aos 6 anos e um acidente de ônibus aos 18, que a deixou alquebrada – à cultura e às crenças ameríndias, expressando todo o seu talento através de uma expressividade plástica difícil de classificar, mas definidora de um estilo inconfundível. (N.Ed.)

belíssimo filme, o que, em 1984, com o título de *Frida, natureza viva*, realizou Paul Leduc. Somem-se as declarações de Madonna, as capas de revistas, os calendários e os programas de televisão dedicados à artista<sup>3</sup> e teremos um enorme caleidoscópio do mito chamado Frida Kahlo.

Passaram-se já mais de quarenta anos da sua morte e a protagonista desse mito desperta ainda um intenso interesse. Roberto Snider prepara uma nova cinebiografia e, em setembro de 1997, com tradução de Vera Ribeiro, a José Olympio Editora lançou o livro *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*, compiladas por Martha Zamora, sendo também de assinalar que em 1996 aparece, na França, a versão integral, quase 700 páginas, da já clássica obra *Frida: A biography of Frida Kahlo* (Uma biografia de Frida Kahlo). Teresa del Conde, Juan Coronel Rivera e Guadalupe Rivera Marín escrevem, no número de junho 1997 da revista *Voices of Mexico*, trabalhos sobre a pintura de Frida e Rivera. O livro *Frida's fiestas* já tem versão em outras línguas e, ao que parece, *Cartas de una pasión*, reunidas e comentadas por Luís Mario Schneider, terão, em breve, edição brasileira. No caderno que acompanha a coletânea de postais, editada com extremo esmero por Cronicle Books, de San Francisco, representa-se, com o requinte emotivo de metáforas verbais e imagéticas, a lâmina que reflete feridas.



Autoretrato con el pelo suelto, 1947. (reprodução de cartão postal)

## BORBOLETA DE COYOACÁN

Muito, porém, do que em nossos dias, continua a se dizer da personalidade e dos amores da Borboleta de Coyoacán, para usar uma das denominações com que a artista mexicana era designada por alguns dos seus amigos, se encontra já no documentário que Eila Hershon e Roberto Guerra fizeram, com comentários de Hayden Herrera, boa parte deles inspirados em informações veiculadas por Raquel Tibol, sua primeira biógrafa, em 1983, num momento em que

3. Recentemente, no Brasil, Frida Kahlo foi tema de peça de teatro e música. No teatro, a peça *Frida* de autoria do argentino Ricardo Halac, direção de Fauzi Arap e interpretação de Mika Lins, ficou em cartaz, em 1996, no Teatro Sesc Anchieta, São Paulo. Na música, foi tema de *Esquadros*, canção de Adriana Calcanhoto, no disco *Senhas*, gravado pela Colúmbia em 1992. (N.Ed.)

as teorias feministas tinham esboçado idéias sedutoras sobre a vida e a arte da pintora. Sempre, contudo, se fala da lâmina que reflete feridas e a iniciativa de retratá-la outra vez cinematograficamente se transformará num produto estético que, com certeza, suspenderá do teto do baldaquino sobre a cama, ainda quase intacta, lustres em que o imaginário do mito tornará a tremeluzir sob as luzes de outras verdades e invenções.

Mas o que dessa dupla pressão mencionada por Rauda Jamis gostaria de destacar é precisamente a relação aí estabelecida para engendrar significações que roçam a corporalidade da linguagem e acenam para os enigmas de sua origem. Na verdade, desejo viver um pouco da aventura de circunscrever esses acenos nos gestos que ainda sobrevivem dos mitos ameríndios, constelação extraordinária através da qual Frida viveu aos pedaços, nos objetos que colecionava, no que aprendeu durante sua rápida passagem pela Escola Preparatória Nacional, antes do terrível acidente em que, além de sofrer múltiplas fraturas, uma das barras de ferro do ônibus em que viajava lhe entrou, qual raio premonitório emitido por Tezcatlipoca – o deus do espelho fumegante –, por um dos quadris para encontrar saída pela vagina; ou, ainda, de sua intensa convivência com a pintura de Rivera, com as figurinhas que o pintor reunia em seu ateliê de San Angel; e na escolha das roupas que vinham de Tehuantepec.

O fato de que a artista tenha feito de tudo isso memória plasmada em palavras, em pinturas e em atitudes se deve, sem dúvida, aos acanhados triunfos da medicina e à persistência, quase miraculosa, de quem soube lutar contra a morte com unhas e dentes. Mas pode significar também ter sido ela uma vítima que Huitzilopochtli, suprema deidade dos astecas, o *Pássaro Brilhante do Sul*, decidiu poupar ou, melhor dizendo, decidiu fazer com que seu sacrifício fosse ter-

ivelmente lento para que, dessa maneira, os milhões de seres humanos que ainda aguardam a chegada do Quinto Sol não percam a esperança e tenham uma prova iluminadora desse universo de sentido que se esconde na grandeza anônima, na imensidão sideral de que nos fala Paul Morand quando se refere ao tamanho da América, citando, em especial, dimensões que, infelizmente, a televisão oculta e os olhos dos que carregam sua agitação pelas ruas das metrópoles absurdas não sabem ou não querem enxergar.

---

**A figura de Frida Kahlo, apesar de ter caído, como Octávio Paz afirma em recente entrevista publicada na revista *Lapiz*, nas armadilhas dos “fastidiosos mitos da sociedade de consumo”, deixou uma obra artística que não cabe nas mundanas e arbitrarias fronteiras dessa pseudomitificação: ao contrário, em sua pintura, o mito se salva e sobrevive na força revigorante da autêntica poesia.**

---

É claro que, acreditando no que essa perspectiva tem, para mim, de fascínio, prefiro me adentrar pelas veredas que Carlos Fuentes insinua, quando, na Introdução ao *Diário de Frida Kahlo* que a José Olympio Editora publicou em 1995, diz que a presença de Frida no Palácio das Belas-Artes da Cidade do México representava “a entrada de uma deusa asteca, talvez Coatlicue, a deusa mãe vestida com sua saia de serpentes, exibindo as mãos feridas e sangrentas do mesmo modo que as outras mulheres exibem um broche. Ou talvez fosse Tlazoltéotl, a divindade da pureza e da impureza no panteão indígena, o abutre feminino que devora as sujeiras para manter o universo limpo. Ou, quem sabe, víamos a Mãe Terra Espanhola, enraizada no solo pelo peso de seu elmo de pedra, seus brincos tão grandes quanto rodas de carros, os



Moisés, 1945 (reprodução de cartão postal)

peitorais devorando-lhe os seios, os anéis transformando suas mãos em tenazes”<sup>4</sup>.

Não sei se, no baldaquino da cama em que colocaram o espelho em que Frida observava seu corpo e parte de suas circunstâncias, ela viu alguma vez a imagem da Mãe Terra Espanhola simbolizada na Dama de Elche; talvez tenha vislumbrado tão-somente algo de sua iconografia e quis vestila de deidade índia em algum de seus quadros. O que sei com absoluta certeza é que ela conhecia bem a escultura de Coatlicue, pois, além de mencioná-la em seu texto intitulado *Retrato de Diego*, soube reproduzi-la com exatidão numa das suas pinturas

mais complexas; refiro-me a *Moisés*, quadro com vocação muralista, que a genial Frida pintou em 1945, aproximadamente um ano depois de iniciar seu famoso *Diário*. Quanto a Tlazoltéotl, ela não só viu a sua imagem. Foi além e se confundiu com ela, auto-retratando-se como uma legítima encarnação de Xochiquétzal, essa outra deusa que, com freqüência, os que se dedicam à fascinante tarefa de decodificar os coloridos pictogramas dos códices mesoamericanos confundem, por sua vez, com Tlazoltéotl, vista como deusa da purificação, mas entendida também por aqueles que vinculam seu nome ao termo *tlazolli*,

4. FUENTES, Carlos. *Introdução*. In: KAHLO, Frida. *Diário de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 7-8.

da língua naua, como padroeira dos vícios e das doenças.

De qualquer maneira, para atinar com os sentidos que emanam da relação entre Frida e seu fabuloso espelho, é necessário enredar esse elo nas intrincadas contexturas da linguagem. Miguel Ángel Asturias, profundo conhecedor da trama que alguns desses mistérios assumem nos textos ameríndios, deixa-se encantar pela idéia de que a linguagem nasce nos lendários reinados do *Primeiro Sol*, caracterizado por esse período ancestral em que o céu e o mar se separaram da terra. Nas corroídas figurinhas de argila escuta sussurros que lhe segredam coisas desses tempos primordiais, coisas que o grande romancista guatemalteco, no magistral livro intitulado *Trois des quatre soleils* (Três dos quatro sóis), publicado em Paris pela Flammarion, em 1971, tenta traduzir colocando as palavras de hoje na intuição de um sujeito primevo que roça as margens de um *eu nebuloso* quando diz: “Minha língua não possui linguagem. Não tinha palavras para me fazerem companhia. Devia criar, pois do outro lado das minhas possibilidades de falar com a ajuda de figurinhas de argila estava a linguagem, a língua do espelho. Eu tratei de aprendê-la no reflexo dos grandes molares-jardins e nas constelações dentadas do Primeiro Sol, copiando os oceanos de saliva que duplicam as coisas. Minha linguagem era uma linguagem de reflexos. Uma linguagem com que eu copiava o visível com meu espelho de pedra branca. E o invisível com meu espelho de pedra negra”<sup>5</sup>.

Quem observar cuidadosamente os quadros de Frida Kahlo compreenderá, com pouco esforço, que aquela mulher extremamente sensível, confinada tantas vezes na

solidão de noites intermináveis, sabia muito bem o que significava *não ter palavras para lhe fazer companhia* e, talvez por isso, se dedicou, com exemplar resignação, ao lento exercício de aprender as diferenças existentes entre as imagens refletidas pelos espelhos de pedra branca e as imagens refletidas pelos espelhos de pedra preta.

Pode-se dizer que seu imaginário pictórico espelha com extraordinária sutileza os resultados dessa aprendizagem. Quando, por exemplo, em seu *Diário*, fala da imagem de Diego Rivera, numa das passagens se refere a ele chamando-o de “espelho da noite” e, em outra, diz: “Estás presente, intangível, e és todo o universo que formo no espaço de meu quarto. Tua ausência brota tremendo no ruído do relógio; no pulsar da luz; respiras pelo espelho. De ti até as minhas mãos, percorro todo o teu corpo, e estou contigo um minuto e estou comigo um momento. E meu sangue é o milagre que flui nas veias do ar do meu coração para o teu”<sup>6</sup>.

## CRIADORA DE IMAGENS

De modo semelhante ao intuído por Asturias em suas tentativas de atinar com as raízes da linguagem, Frida Kahlo parece ter assimilado a crença de que se tornara criadora de imagens por medo ao vazio e que, no fundo, era uma prisioneira do vazio dos espelhos. Em seu *Autorretrato con el pelo suelto* (Auto-retrato com o cabelo solto), de 1947, percebe-se bem esse intrincado jogo: de um lado, a figura nítida, quase fotográfica da artista e, de outro, a superfície polida do espelho impregnada, apesar de seu rico cromatismo, da ambigüidade que se depreende de configurações, no geral, semanticamente

5. ASTURIAS, Miguel Ángel. *Trois des quatre soleils*. Paris: Flammarion, 1971. p. 43-44.

6. KAHLO, Frida. *Diário de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p. 215.

indefinidas, como se estivessem atreladas ao conteúdo difuso das imagens ancestrais. O texto verbal que faz parte da tela insinua algo disso ao colocar o verbo no passado e declarar ter-se pintado “*con la imagen del espejo*”. Nessa dicotomia, o que há de nitidez e de lógica em suas obras pictóricas provém, creio, do mimetismo do qual se serve a artista cada vez que constrói suas figuras seguindo os parâmetros sobredeterminados, se posso dizer assim, pelos

espelhos de pedra branca, lâminas que, na opinião de Asturias, copiam uma árvore para significar que o que nessa imagem se vê é uma árvore. Esse tipo de espelhos, falando em termos metafóricos, mantém, por conseguinte, compromissos com a verossimilhança, inserindo nela uma visão de realidade que não é mítica. Tal processo se mostra, principalmente, nos quadros em que Frida Kahlo retrata personagens políticas ou, então, pessoas amigas. Quadros como *Autorretrato con el retrato del Dr. Juan Farill*, *Retrato de Mariana Morillo Safa* e *Retrato de Marte R. Gómez*, para citar só alguns casos, ilustram bem um procedimento em que, segundo mostrou Rafael Vázquez Bayod, a pintora se comporta como quando pinta a sua história clínica.

Mas, em contrapartida, as telas de Frida Kahlo que se engendram nas superfícies polidas dos espelhos de pedra preta, para usar mais uma vez a metafórica denominação do romancista guatemalteco, colocam o espectador diante de imagens impregnadas de uma



*Autorretrato con el retrato del Dr. Farill, 1951 (reprodução de cartão postal)*

certa invisibilidade. Em outras palavras, colocam o espectador diante de imagens portadoras do estranhamento onírico ou, então, de imagens comprometidas com iconografias ameríndias difíceis, freqüentemente, de ser identificadas. Em quadros, digamos, como *Lo que el agua me dio* (O que a água me deu), de 1939, e *La flor de la vida* (A flor da vida), de 1943, parte das imagens parecem ter saído de uma intimidade arraigada nas camadas mais sombrias do seu ser ou no redemoinho de algum pesadelo. O contorcido simbolismo destas imagens fala, em certa medida, do vazio dos espelhos e se mistura com a nitidez de outras imagens, estas sim, vindas da inevitável iconicidade que se desenha nas superfícies dos espelhos de pedra branca. Talvez porque esse conjunto de imagens forme, no espaço plástico do quadro, uma espécie de dicionário de figuras – um *figubulário*, semelhante ao que descreve o autor de *Trois des quatre soleils* quando se refere às figurinhas de argila – seja preciso, se queremos nos aproximar mais da significação de algumas das configurações

desse dicionário, consultar cuidadosamente seus significados tal qual um leitor curioso consulta as variáveis significacionais de um vocábulo nas páginas ordenadas de um *vo-cabulário*.

Não tenho a intenção de percorrer o intrincado conjunto iconográfico do *figubulário* de Frida Kahlo e recolher, no apressamento desse tipo de abordagem, impressões genéricas que me façam correr o risco de ratificar certas obviedades cujos significados mais evidentes pertençam ao círculo dos “fastidiosos mitos da sociedade de consumo”. Meu intuito, neste artigo, se cinge, de acordo com os propósitos já explicitados, à simples tentativa de examinar tão-somente os conteúdos míticos de algumas configurações que possam ilustrar essa invisibilidade iconográfica comprometida, no fundo, com as imagens que navegam sobre a superfície dos espelhos de pedra preta. Para tanto, concentrarei meu interesse no quadro intitulado *Autorretrato con collar de espinas* (Autorretrato com colar de espinhos), de 1940, chamando a atenção, num primeiro passo, para essas madeixas do toucado em cujas partes superiores pousam duas borboletas e, sobre elas, em sentido inverso, duas flores imitam metaforicamente o voar de pequenos pássaros, sendo uma delas semelhante, em muitos aspectos, ao colibri que, em virtude dos extraordinários paradoxos da poesia elegíaca, simula ter encontrado o néctar da sua alimentação na aridez dos galhos secos que se agarram, qual trepadeiras do suplício, ao colo da artista.

## MITOS DE UMA AMÉRICA DESCONHECIDA

Em sua primeira e mais palpável camada de significado, os componentes iconográficos desse pequeno *figubulário* deixam transparecer conteúdos que são habituais nessa dimensão da América arraigada nos parâmetros tradicionais consagrados pela cultura Ocidental. Mas há, no entanto, outras camadas que, em razão da sua profundidade, acomodam seus significados na escuridão dos recintos simbólicos de que emergem as figurinhas de argila e as iconografias dos códices ameríndios da América Central, as configurações, enfim, que se refletem na lâmina polida dos espelhos de pedra negra. Deixando de lado possíveis aspectos oníricos das imagens condensadas na figura do pássaro-flor, fixemos bem nosso olhar nas borboletas, nas flores, no bigode bem marcado, que rima plasticamente com o remedo de asas que se forma nas sobranças, e nos biotes que ressaltam o toucado. Vistos todos esses componentes através das iconografias que se definem, por exemplo, no *Códice Borgia*<sup>7</sup>, a personagem autorretratada alude, sem dúvida, à figura de Xochiquétzal, deusa asteca cuja significação se relaciona com as flores, as borboletas, o amor e o sacrifício.

As borboletas pintadas por Frida Kahlo parece pertencerem à família *papilionidae*, insetos lepidópteros que serviram de referência na formação iconográfica de Xochiquetzalpapálotl, nome com que também

7. *Códice Borgia* é um dos mais belos e transcendentais documentos pictográficos de origem pré-hispânica da cultura náuatle com influência mixteca. É composto de 14 tiras de pele curtida de animal, de 27cm de largura e distintos comprimentos, todas unidas em uma só peça de dez metros de comprimento, constituindo 39 folhas, cada uma de 26,5cm, pintadas de ambos os lados com cores vivas de rara beleza. Foram elaboradas antes da conquista, aproximadamente no período entre 1200 e 1300 d.C., provêm da área entre os vales de Puebla e Tlaxcala pelo Norte e Oaxaca pelo Sul, no México. Os assuntos religiosos de que trata o *Códice Borgia* estão estreitamente vinculados com o mito, o rito, a astronomia e o calendário augural (destino humano) e adivinhatório. Contém cenas de elaborados rituais relacionados com práticas mágicas e religiosas realizadas em recintos sagrados. Localiza-se na Biblioteca Apostólica Vaticana, na Cidade do Vaticano, Itália. Mais informações no endereço: [www.arts-history.mx/diosas/cap3.html](http://www.arts-history.mx/diosas/cap3.html). (N.Ed.)

era conhecida a deusa e que, literalmente, significa *flor-pássaro-precioso-borboleta*. Além de se relacionar com o mencionado inseto, esta deusa dos amores carnais, na mais ampla acepção que possa dar-se ao termo, relacionava-se também com Mayáhuel, deidade do pulque (bebida fermentada mexicana, fabricada com o suco do agave) e da alegria da embriaguez. Ambas as deusas, numa cena crepuscular, foram postas, à página 68 do *Códice Borgia*, ao lado de um rico conjunto de símbolos em que se destacam uma jarra de pulque enfeitada com flores e o desenho de um coração atravessado por uma espécie de flecha, atributo que acompanha as divindades para significar, entre outras coisas, júbilo e exaltação. No atinente à deusa da flores, suas irradiações significacionais



*Autorretrato con collar de espinas*, 1940 (reprodução de cartão postal)

são, porém, de alcance maior, já que, para as culturas indígenas mais primitivas, era vital manter a relação de Xochiquétzal com o infra-mundo; pois, tendo as flores origem subterrânea, essa característica criava condições para formar uma ponte metafórica que conectava o reino da luz com o reino de Mictlan, região ínfera da escuridão que deveria ser percorrida pelos mortos. A importância que, nos rituais indígenas primitivos, tinha o *Huey miccaihuitl* – grande dia dos mortos – se preserva no sincretismo que essa festa assume atualmente no México e, se

procurarmos no espelho de pedra negra suas imagens mais remotas, talvez encontremos uma resposta em lendas que se referem à sensualidade de Xochiquétzal e ao fato de que de um pedaço do seu sexo arrancado por Quetzalcóatl teriam nascido as flores.

Na iconografia dos códices, Xochiquétzal aparece, no geral, com um toucado cujos dois biotes, segundo a opinião de Salvador Díaz Cíntora em seus estudos sobre mitologia náuatle (língua Asteca, que vem do Asteca), relacionam a figura da deusa com o veado, inocente animal que, nos conjuros dos



Trezena 19: 1 Águia do Códice Borbônico, Xochiquétzal (reprodução de cartão postal)

caçadores, recebia o nome de *tlamacazqui chicome xóchitl*, sacerdote sete flor. É possível captar ecos dessa significância em *El venadito*, de 1946, considerado um dos quadros mais enigmáticos de Frida Kahlo e, ainda, em *La mesa herida*, de 1940. Mas, além de ser uma deidade lunar, Xochiquétzal era, também, detentora dos instrumentos do sacrifício, já que o prazer, o amor e o comércio

carnal levavam, como inevitável consequência, à autoflagelação. Para muitos estudiosos, esta deusa se relaciona, ainda, com a maternidade. Para Seler, por exemplo, a flor se apresenta como metáfora do filho, sendo muitos os que a associam ao fato de ter ela dado à luz dois gêmeos, maneira metafórica de expressar os antagonismos masculinos provocados por sua irresistível beleza.

Às páginas 58 e 59 do *Códice Borgia* temos várias cenas em que, de um lado, a deusa exibe suas principais características iconográficas – os birotos do penteado, as flores, várias formas de blusas e saias com diferentes bordados, brincos grandes e, nalguns casos, o glifo (pictograma) da narigueira que serve para identificá-la como deidade lunar –; e, de outro, estabelece, com gestos e atitudes, os domínios semânticos em que ela atua, momentos em que o homem e a mulher vivem na mais completa harmonia, situações em que o auto-sacrifício faz parte da convivência, insinuações em que se desenham subterfúgios eróticos, relações que apontam para o horizonte da procriação. Na Trezena 19<sup>8</sup>: 1 Águia do *Códice Borbônico*, Xochiquétzal aparece em todo o seu apogeu. Sentada em seu trono, emite palavras floridas de alegria e outras que cortam como o fio de uma navalha. Observa seus domínios, aqui demarcados por um conjunto de pictogramas que assumem valores metafóricos. Na frente da deusa, um personagem disfarçado de raposa está rodeado por paus e pedras, metáforas do sacrifício e do castigo. Sobre ele, um casal, protegido por uma manta encobridora, faz amor, símbolo emblemático da sexualidade e da procriação. Ao lado desse casal, observa-se o pictograma com que os ameríndios representavam *el patolli* ou *juego de pelota* (jogo de bola, prática entre os náuatle). Ladeando a cancha, vemos a figura de um homem decapitado. Na parte intermediária, o desenho de uma aranha metaforiza a vergonha e, mais embaixo, a representação de um vaso com flores e fumaça significa a alegria e a *fofoquice*.

Creio enfim que, nessa abrangente feminilidade do mito de Xochiquétzal, os conteúdos metafóricos dessa intertextualidade engendram-se na comparação de certas configurações da obra de Frida Kahlo com as iconografias da Trezena 19: 1 Águia do *Códice Borbônico* as quais se insinuem pelos gargalos da idéia de que o ser humano não dispõe de uma interioridade soberana. Talvez por isso, na fundura mais entranhável dessa significação, o que fatalmente o leitor das figuras de *Autorretrato con collar de espinas* encontra é, sempre, o olhar da *outridade*, um olhar que, através das gamas cromáticas e figurativas da linguagem pictórica, evoca uma voz que não assoma nos atos de comunicação, que permanece tão inaudível quanto permanecem invisíveis as imagens refletidas na superfície dos espelhos de pedra preta.

Pode-se dizer, portanto, que a pintura de Frida Kahlo capta, dessa voz arraigada nas entranhas da imensidão sideral da América, ecos de um sussurro longínquo, semelhante ao rumor que possa fazer a larva na construção do casulo ou, então, parecido a esse levíssimo zunido que o eu nebuloso do sujeito inventado por Miguel Ángel Asturias escuta no vaivém das nuvens e que o espectador atento às imagens metafóricas que perpassam a significação do *Autorretrato con collar de espinas* poderá perceber nessa reminiscência de zumbido paralisado nas asas do colibri ou, ainda, no sibilo da germinação plasmado pela artista, como se quisesse homenagear a memória de Xochiquétzal, num quadro que tem o sugestivo título de *Xochitl, flor de la vida*.

8. Trezena 19: 1 Águia. Esta é a representação de um dia do calendário augural-advinhatório das culturas meso-americanas, abordadas no *Códice*. As trezenas eram 13 grupos de 20 dias cada um, compondo 260 dias (20 trezenas). Cada trezena era associada a uma ou duas divindades, daí Trezena 19 significar o 19º grupo de 20 dias, sendo 1 o primeiro dia da Trezena 19 e Águia a sua divindade. (N.Ed.)

**Resumo:** O autor lembra o grande interesse que a vida e a obra da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954) vêm despertando entre estudiosos e artistas nestes últimos anos, mas o leitor deste trabalho poderá constatar que seu principal objetivo não se centra nos mitos que, com base na trágica existência da artista e nas evidentes particularidades dramáticas de sua obra, foram criados e têm tido uma acolhedora recepção na sociedade de consumo. O que, sem menosprezar esses valores, o autor fundamentalmente pretende, seguindo uma perspectiva poética, é colocar em evidência aspectos da expressividade plástica decorrente da relação de textos pictóricos de Frida Kahlo com iconografias pré-colombianas do México.

**Palavras-chave:** Frida Kahlo, pintura, mito, iconografias ameríndias, Xochiquétzal

**Abstract:** The author remembers the great interest that Mexican painter Frida Kahlo's (1907-1954) life and work have been generating among academics and artists in the last few years, but the reader of this work may notice that its main objective does not center on the myths that, based on the artist's tragic existence and on the evident dramatic particularities in her work, were created and have had warm reception in the consumption society. Without understating these values, what the author intends, following a poetic perspective, is to evidence aspects of the plastic expressively resulting from the relation of Frida Kahlo's pictorial texts with the Mexican pre-Columbian iconographies.

**Key words:** Frida Kahlo, painting, myth, Amerindian iconographies, Xochiquétzal