

AUTORRETRATO: INVENTANDO A SI MESMO

Simone Rocha de Abreu -USP

Resumo

Este artigo parte da premissa de que o artista ao realizar um autorretrato inventa a si mesmo durante o processo de construção imagética. O artigo se propõe a brevemente levantar a história desse gênero pictórico, pontuando artistas que se destacaram neste fazer e enfocando, para a realização de uma leitura mais ampla, autorretratos de *Frida Kahlo* e *Ismael Nery* como artistas representantes deste gênero pictórico da arte moderna.

Palavras-chave: Autorretrato, construção, invenção, *Frida Kahlo*, *Ismael Nery*.

Abstract

This article starts from the premise that artists, on producing self-portraits, invent themselves during the process of constructing the image. The article aims to give a brief outline of the history of this pictorial genre, highlighting artists who stand out in this field and, in order to draw up a more comprehensive reading, focusing on the self-portraits of Frida Kahlo and Ismael Nery as representative artists of this genre of modern art.

Key words: Self-portrait, construction, invention, *Frida Kahlo*, *Ismael Nery*.

O artista ao fazer um autorretrato reflete sobre si, na construção de sua imagem, torna-se imperativa a auto-análise. Desde o Renascimento aos dias atuais inúmeros artistas pensando em autorretrato exploraram seus rostos, de fato, o corpo é a mais óbvia manifestação da existência de uma pessoa e a face é geralmente vista como o seu mais particular.

Através do autorretrato o artista se apresenta, se exterioriza, ele se diz presente no seu mundo, que pode ou não, dependendo de sua poética, coincidir ou ter relação com o mundo real e concreto. O artista materializa a sua identidade no autorretrato, revela o que imagina ser, o que deseja e pretende ser. Portanto, a autorrepresentação envolve tomar decisões sobre como quer ser visto, cabe aqui a pergunta: quanto existe de invenção nesse processo de elaboração de si?

A construção inventiva de si mesmo reflete a relação entre a poética do artista e a vida social de cada época, ou seja, as exigências religiosas, as normas sociais, políticas e éticas que contribuíram para estabelecer maneiras do homem se

portar no mundo¹. O artista paradoxalmente estrutura a sua obra entre as ideias de autoria individual e de conformidade com as convenções. O retrato reflete essas questões, mas não se esgota nelas, há também de se considerar os tratados de pintura, os escritos de artistas feitos desde o período Renascentista².

Podemos destacar diversos artistas que produziram autorretratos, como, *Albrecht Dürer* (1471 – 1528), que entre 1490 e 1500 pinta a si mesmo cerca de oito vezes e faz registros escritos na obra mencionando a sua idade, como vemos na obra *Auto-retrato aos 28 anos* (1500, Alte Pinakothek, Munique). *Rembrandt van Rijn* (1606-1669) é outro artista que se destacou com mais de cem autorretratos desde os tempos de juventude até a velhice, parece buscar captar sinais da passagem do tempo em seu próprio rosto, evidenciar a passagem do tempo e conseqüentemente a necessidade de tomar decisões foi um dos anseios da cultura barroca que vivenciou, o resultado dessa produção artística foi um incrível registro de sua própria vida. Também destacamos *Diego Velázquez* (1599-1660) e a sua obra intitulado *Las Meninas* (1656, *Museo Nacional del Prado*, Madri), onde aparece a imagem ativa do artista, em um jogo extremamente interessante de troca de olhares entre os diversos personagens da obra e o espectador da mesma, em uma intensa discussão sobre o jogo de quem olha, quem é visto e quem é representado na tela, uma discussão sobre a representação³, neste quadro o artista fez um autorretrato no momento de realização de seu *metiér*. Já no ambiente da modernidade não podemos deixar de mencionar *Vicent Van Gogh* (1853-1890) que evidencia uma existência atormentada em seus auto-retratos, como na pintura *Auto-retrato com a orelha enfaixada* (1889, Courtauld Institute Galleries, Londres). Outro artista de destaque nesse gênero é *Egon Schiele* (1890-1918) sempre se mostrando extremamente distorcido e muitas vezes fragmentado, como em *Auto-retrato fazendo careta* (1910, *Grimasseschneidender Mann Selbstbildnis*, guache, aquarela e carvão, col. particular).

Este levantamento, mesmo que breve, de artistas que se destacaram na produção de autorretratos demonstra como esse gênero pictórico é bastante tradicional dentro da produção artística ocidental. A identidade do artista foi, portanto, muitas vezes o tema da obra, daí se verifica a justificativa para este gênero pictórico ser amplamente praticado no renascimento, momento da consolidação da

autoria da obra de arte, do gênio que cria⁴. A identidade que no Renascimento parece fixa, coerente e estável, começa a ser percebida diferentemente já no período do Barroco, é o que vimos nos autorretratos de *Rembrandt*, que trabalhou no sentido de evidenciar as mudanças no seu rosto causadas pela passagem do tempo, outro artista que foi nessa direção se retratando diversas vezes ao longo de sua vida foi *Francisco Goya* (1746 – 1828).

Mas foi com o advento da modernidade que o que parecia fixo e estável foi abruptamente deslocado pela experiência do mutável. Podemos citar *Charles Baudelaire*, poeta e crítico de arte, que em seu artigo *A modernidade*, reunido no livro intitulado *Sobre a Modernidade*, construiu imagens alusivas a esta nova realidade mutável do mundo, destacamos a seguinte passagem: “*A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável*”⁵. Desta maneira *Baudelaire* aponta a dupla dimensão da arte e afirma que esta é uma consequência fatal da dualidade do homem moderno. É de se supor, portanto, que a questão identitária retorne em potencial para o artista.

Outro momento fundamental que vem alterar a percepção da identidade são as descobertas de *Sigmund Freud* (1856 - 1939), sobre o inconsciente, seu trabalho evidenciou, ao revelar a existência do inconsciente, que a nossa identidade não é somente definida pela razão, problematizando ainda mais a questão racional identitária como fixa e única.

Stuart Hall, em seu livro *A identidade Cultural na Pós-modernidade*, analisa mudanças históricas que fizeram com que a questão identitária, vista no Renascimento como linear, se tornou cambiante no contexto atual, sendo visto como importante neste processo o advento da modernidade e que durante o século XX houve um processo contínuo de descentralização do indivíduo, deixando o indivíduo moderno fragmentado.

É no ambiente da modernidade, que situamos os dois artistas que passamos a focar, a saber, *Frida Kahlo* (1907 - 1954) e *Ismael Nery* (1900 – 1934), em obras onde revelam uma identidade cambiante, mutável e fragmentada⁶.



Fig.1. Frida Kahlo, *Reuerdo o el corazón*, 1937.

Óleo sobre metal 40 X 28 cm. Coleção Privada.

Na obra *Reuerdo* de 1937(Fig.1) são quatro as citações anatômicas – todas são corpos fragmentados. No centro da composição aparece a representação frontal de Frida, firmemente parada e chorando, seu corpo está incompleto, sem o coração, sem os braços, vestida com roupas de estilo europeu, com os cabelos curtos e, portanto, não aparecem os penteados usados em certas regiões do México com os quais Frida se representou inúmeras vezes. As roupas regionais aparecem nesta obra em um cabide suspenso através de uma fita vermelha, a roupa de *Tehuana*⁷ possui um dos braços de Frida, que está se apoiando sobre a manga da roupa da figura central (Frida). Outra fita vermelha une a roupa de *Tehuana* com uma terceira alusão ao corpo, esta união se dá através do buraco deixado pela extração de coração na representação de Frida, uma barra também perfura Frida passando pelo mesmo orifício e nesta barra dois anjinhos parecem brincar de gangorra.

A terceira alusão ao corpo, é mais uma roupa com o outro braço ausente do corpo central - esta vestimenta se constitui em uma saia azul e uma blusa branca que lembram um uniforme escolar, desta vez o braço não se une ao corpo

centralizado e esta vestimenta está mais longe de Frida do que a vestimenta indígena. A quarta alusão a corpo é o grande coração ensanguentado no canto inferior esquerdo da obra.

Esta pintura foi reproduzida no artigo “*Rise of Another Rivera*” de autoria de Bertram Wolfe⁸, nesta ocasião a obra foi intitulada *Self-Portrait with Heart*, neste texto o autor salientou que esta obra era uma expressão de um tempo de solidão que seguiu a descoberta da relação amorosa entre Rivera e a irmã de Frida, Cristina. Outras interpretações da obra semelhantes a essa, como Herrera⁹, foram feitas vinculando *Recuerdo* ao sofrimento em decorrência a descoberta da traição de Rivera. A obra nos parece evocar outras leituras e é neste sentido que desenvolvemos nossa análise a seguir.

Longe de ser uma ilustração de um momento doloroso da vida da artista como Wolfe sugeriu, apesar da alusão ao sofrimento ser clara já que Frida aparece sem coração e este aparece no chão e ensangüentado, *Recuerdo* parece representar um momento de busca de identidade. Quem é Frida? Aquela que se une as raízes mexicanas e assim se torna expressão de seu país ou aquela que ficará com roupas européias? É interessante notar que mesmo na dúvida, reforçada pela idéia da gangorra que sobe e desce, mudando assim os parâmetros das coisas, a artista já coloca a sua preferência pela identidade *Tehuana*. Demonstrada pela proximidade da vestimenta regional unida ao braço e, também, porque a fita vermelha que une as duas vestimentas está fortemente atada à roupa indígena e fracamente unida ao uniforme.

O uniforme escolar também simboliza uma certa época de sua vida, ou seja, a juventude, neste sentido, parece que nesta obra Frida também escolhe entre a vida adulta ou ser uma eterna jovem estudante. Essas escolhas parecem envolver muita dor para a artista, talvez seja a memória do acidente aos dezoito anos que tornou a dor e o sofrimento componentes diários em sua vida. Frida se retrata chorando, sem coração e sem braços para agir, é a vestimenta de *Tehuana* que dá o braço a Frida. Será que se trata de uma decisão alheia às escolhas de Frida? Impulsos inconscientes?

No âmbito dessas escolhas é interessante destacar que nesta obra a artista assina Frieda, ou seja, acrescenta à grafia de seu nome a letra “e”, como no modo germânico; com essa assinatura a sua identidade europeia é reforçada, além disso, mostra-se o jogo das oscilações que a gangorra das escolhas pode introduzir nas nossas vidas.

Podemos comparar *Mis abuelos, Mis padres y yo* (1936, Fig.2) e *Recuerdo* (1937, Fig.1), pois nestas duas obras Frida se apresenta entre duas tradições e se reinventa a partir dessas. Na primeira pintura a artista define as tradições através de seus antecedentes, ela parece unir essas duas tradições, dá a mesma importância ao componente europeu e ao mexicano e ao fazer isso se define como mestiça. Já em *Recuerdo* as duas tradições aparecem simbolizadas pelas roupas e há uma aparente preferência pela tradição mexicana.



Fig.2. Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936, óleo e têmpera sobre lâmina de metal, 30,7 X 34,5 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

Na obra *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936, fig.2), Frida imagina o seu surgimento neste mundo, ou melhor, a sua origem, este é um trabalho chave para entender que Frida constrói a sua imagem, inventa a ela mesma. Nesta obra ela se representa como mestiça e, além disso, como fruto do lugar: o México. Formalmente é uma composição meticulosamente planejada, as sete figuras humanas compõem um triângulo invertido, em um dos vértices está Frida-menina no pátio da casa da família em *Coyoacán*¹⁰, na base deste triângulo estão representados os seus avós, nas mãos da Frida-menina existe uma fita vermelha que une seus pais e seus avós.

Frida não é somente representada pela menina de pé no centro da composição, mas também pelo feto em desenvolvimento na barriga de sua mãe, como também pela representação do momento da fertilização, representado logo abaixo da mãe onde pode ser visto um espermatozóide entrando em um óvulo. A artista mostra esses três momentos diferentes do processo de formar-se aliados aos encontros de seus avós e de seus pais em um discurso de que todos esses momentos foram importantes e foram etapas para a sua formação.

Na obra também é importante o lugar, pois as referências são claras e precisas, a Frida menina está no pátio da *Casa Azul* (casa de *Coyoacán*), assim como também são claras as referências ao país através dos cactus, neste sentido, o discurso parece ser de que ela é fruto da união dos seus avós e dos pais, mas também é fruto do lugar, ou seja, fruto do México. Sobre a terra mexicana estão seus avós maternos enquanto os avós paternos estão sobre o mar, já que são originários do distante continente europeu. Frida se representa como resultado de uma herança mestiça e, além disso, quer mostrar que pertence à cultura mexicana.

Nesta questão da herança mestiça de Frida Kahlo há o aspecto importante da escolha de usar o nome alemão entre o comprido nome de seu registro: Magdalena Frida Carmen Kahlo Calderón, a artista não só escolheu o nome alemão como a grafia alemã adicionando a letra “e” na assinatura de algumas de suas obras e de muitas cartas pessoais da década de 30 e 40¹¹. Neste momento devemos fazer nota de que poucas vezes deixou de usar o nome alemão escolhido para identificar-se, tanto é que em 1932, a artista assinou a obra intitulada *Autorretrato em la frontera entre México y los Estados Unidos* com o nome “Carmen Rivera”.

Na obra intitulada *La Máscara* (1945, Fig. 3) aonde Frida se representa, reconhecível pelo penteado, por detrás de uma máscara, o assunto da obra parece ser a múltipla identidade da artista e a escolha de uma das possibilidades para apresentar evidenciando o processo de construção da auto-imagem.

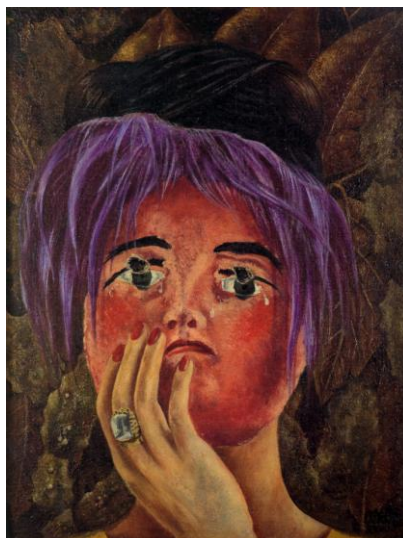


Fig. 3. Frida Kahlo, *La Máscara*, 1945. Óleo sobre tela, 40 X 31 cm.

Museo Dolores Olmedo Paiño, Cidade do México.

Lo que el agua me Dio (1939, Fig.4), é uma composição que evoca várias outras obras de Frida, neste autorretrato os pés da artista substituíram o seu rosto, unhas pintadas, dedos sangrando, são representativos de todo corpo de Frida, sempre bem vestida, bem arrumada, bem penteada e sempre ferida.

Na composição aparecem vários elementos, um edifício bastante alto, provavelmente o *Empire State*, surge no topo de um vulcão em erupção. Perto deste vulcão há uma árvore, cuja copa serve de leito para um pássaro, talvez morto, de somente uma pata. Será mais uma vez Frida? Ao pé do vulcão é representado um homem seminu com o rosto tampado por uma máscara indígena, em seu pulso está amarrada uma corda que o une a um corpo de mulher, talvez Frida, a corda circunda o pescoço dessa mulher não permitindo que ela afunde. Essa corda deixa essa mulher e segue até uma rocha submersa e depois retorna à ilha. Sobre essa corda caminham vários insetos e uma pequena bailarina, todos se afastam da mulher que bóia sobre a água.

Assim como Frida Kahlo gestou a sua identidade em toda a sua produção plástica, redefinindo-se em cada obra de sua autoria, e desta maneira afirmando o seu aspecto múltiplo, Ismael Nery também fez um percurso que envolve autoconhecimento. O artista buscou transformar-se em um indivíduo ideal, que muitas vezes parece ser o duplo e em outras parece ser a união de todos.

Na obra *O encontro* (1928, Fig.5) Nery apresenta como temática o entendimento do artista de si mesmo com identidade múltipla.

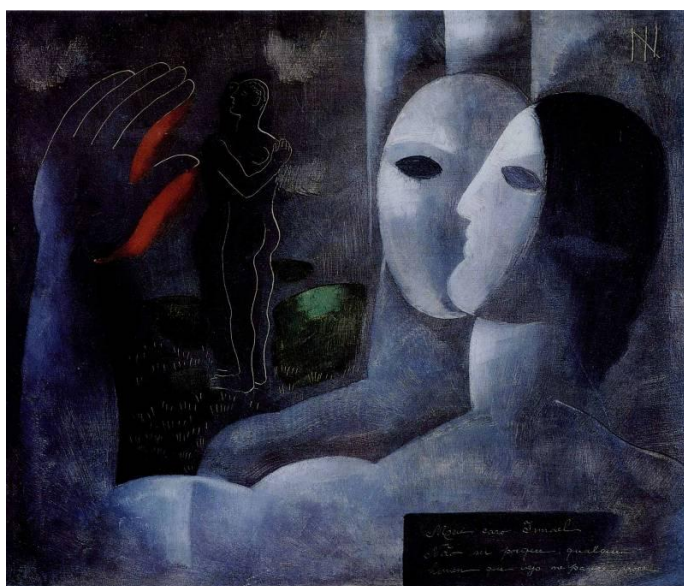


Fig. 5. Ismael Nery. *O Encontro*, 1928.
Óleo s/cartão, 46,6 X 55,5 cm. Coleção particular, SP.

Em *O Encontro*, Nery expressou de duas maneiras o entendimento de sua identidade como múltipla, através da pintura e também da escrita, que reitera a cena pintada, em uma legenda colocada no canto direito inferior da pintura, o artista escreveu: Meu caro Ismael / Não sei porque qualquer/ Homem que vejo me parece você. Ismael parece se perceber como múltiplo, e assim, se encontra em todos. Outro ponto que devemos ficar atentos é o quanto através do outro é que se torna possível o autoconhecimento. A autopercepção sempre passa pelo olhar cuidadoso sobre tudo que não somos nós e perceber o que não nos pertence é perceber os limites de nós mesmos.

A obra pictórica de Nery é recorrente o emprego de figuras andróginas nas suas obras, figuras que não se definem como homem ou como mulher. Um exemplo é a aquarela intitulada *O Andrógino* (s/d, Fig.6), reproduzida abaixo, o emprego de

figuras andróginas não deixa de ser outra maneira de abordar o amor e o enlace ou fusão amorosa entre opostos, o homem e a mulher. Além disso, a figura andrógina pode ser exatamente o oposto, ao invés de representar a fusão dos opostos em um enlace amoroso, ou seja, uma idéia de síntese, ela demonstra que o retratado se divide entre o homem e a mulher.

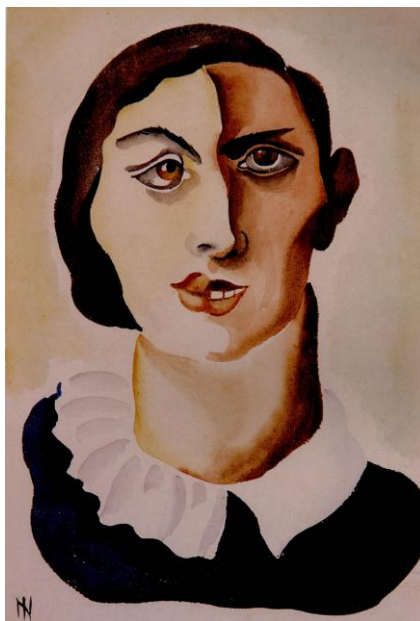


Fig. 6. Ismael Nery, *Andrógino*. Aquarela s/ papel, 27 X 18,5 cm. Coleção Particular, SP.

A síntese entre opostos, que Nery pictoricamente resolveu através da figura do andrógino, este poeta-pintor assim expressou de modo literário:

Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas

Eu sou o que não existe entre o que existe

Eu sou tudo sem ser coisa alguma.

Eu sou o amor entre os esposos.

Eu sou o marido e a mulher.

Eu sou a unidade infinita¹².

Os versos trazem a proposta de fusão dos opostos – do homem e da mulher -, trazem também a idéia de um “eu” em conflito, que ao ser “muitos” não cabe num corpo e assim procura outro lugar para si, que pode ser o entre, que pode ser “coisa alguma”, que pode ser o amor, sentimento tão caro e ambíguo a Ismael Nery e que por ser tudo é a unidade infinita.

Porém em sua produção também podemos destacar uma série de imagens onde a sua imagem está no inespecífico, aparecem corpos ou fragmentos de corpos sem detalhes que caracterizem a face. A sua produção plástica parece nos confidenciar que Nery se perdeu, de tanto o artista se buscar, os seus contornos se enfraqueceram e se dissolveram, usando as suas palavras, retiradas de o *Poema* (1931), ele tornou-se “sombra”. Deixemos Ismael falar, através de um fragmento de *Poema*: A minha maior vontade era ser a sombra de tudo e de todos, a fim de nascer e morrer com tudo e com todos e em todos os tempos.

Poema é um texto que está inundado de referências à dispersão e ao inespecífico, observemos que Nery afirma querer ser a sombra de tudo e de todos, portanto o artista mostra o desejo de se fundir e se dispersar na natureza e também na coletividade. Esta coletividade não somente abarca os homens, mas também as coisas, já que a sombra, que Nery quer ser, é uma característica tantos dos humanos, como dos animais e das coisas. Mais inespecífico que isso parece impossível!

Pensando no objetivo de ser sombra também de seres inanimados é que podemos ver na obra *Resignação diante do irreparável* (s/d, Fig. 7) também uma auto-representação simbólica. Na obra, vemos um manequim sem qualquer feição em uma arena, que poderia ser o Coliseu, equilibrando-se sobre uma perna, sem braço, mutilado, sem identidade e cabisbaixo, Nery está no chão, ele é a sombra deste boneco resignado diante da irreparável perda da vida, que tirou seus membros. Nery parece estar pensando na morte, sabemos, através de sua biografia, que este poeta-pintor vivenciou a proximidade da morte durante grande parte de sua vida, além disso, se atribuirmos a esta obra datação semelhante ao *Poema*, cuja leitura foi proposta em conjunto com a leitura desta obra, *Resignação diante do irreparável* receberia datação dos últimos anos de vida de Nery, período no qual, pela doença e conseqüente internação, a morte já havia ganho vultos de algo irreparável.

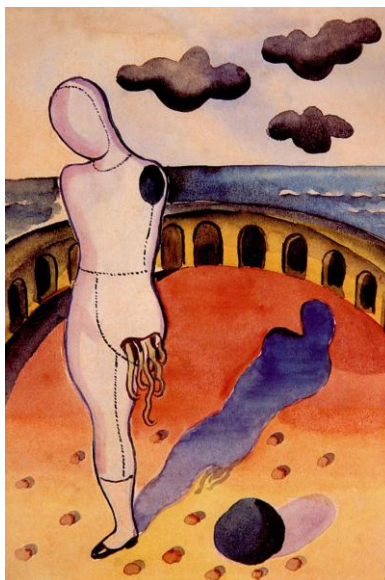


Fig. 7. Ismael Nery, *Resignação diante do irreparável*. Guache s/papel, 22,5 X 16 cm, Coleção Particular, SP.

As leituras das obras de Frida e Nery aqui propostas são exemplos da construção de um discurso imagético subjetivo sobre si mesmo, neste discurso eles escolhem como se autorrepresentar, imaginam a si mesmo, misturando as suas percepções sobre si, os seus desejos e o que pretendem ser. Vimos, neste pequeno artigo, como a identidade é entendida por esses artistas como cambiante, mutável, como nos revela a gangorra na qual brincam os anjinhos na obra *Recuerdo* (1937, Fig.1) de autoria de Frida ou revelado através do testemunho de busca constante da identidade em Nery e Frida.

¹ Sobre uma história do controle da expressão pessoal entre os séculos XVI e início do XIX consultar o título *A História do Rosto*, os autores salientam que a história do rosto não pode ser confundida com o modo essencial de representá-lo: o retrato, mas ambas as histórias se cruzam e também muitas vezes seguem caminhos paralelos. COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do Rosto – Exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

² Dentre outros podemos citar o tratado *Da pintura* de Leon Batista Alberti, publicado na Itália em 1435, na versão latina, e em 1436, em versão vernácula, traduzido para o português pela Universidade de Campinas (ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução Antonio da Silveira Mendonça, 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992). *Da pintura* se trata da primeira obra a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizada, estabelece regras e estabelece a metáfora para a pintura do momento: janela para o mundo. Também é durante o Renascimento que Leonardo da Vinci escreveu seu *Tratado de pintura*, que pode ser lido em português através do trabalho de organização, tradução e comentários de Eduardo Carreira, intitulado *Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a Arte da Pintura* (CARREIRA, E. *Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a Arte da Pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.)

³ Sobre leitura da obra *Las Meninas* de autoria de Velázquez com a temática da representação ver o já célebre artigo de Michel Foucault sobre este quadro em seu livro *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, Michel. *Las Meninas*. In: _____ *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995).

⁴ Sobre a constituição do campo artístico e dentro disso a questão de afirmação do autor no renascimento ver BAXANDALL, M. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

⁵ BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.24. A obra *Sobre a Modernidade* é uma coletânea de artigos de crítica de arte, publicados pela primeira vez em 1863, onde Charles Baudelaire vai defender de maneira apaixonada a pintura moderna, ou seja, àquela que expressa o cotidiano de seu tempo. Os seus comentários foram realizados a partir das obras de *Constantin Guys* (1805 – 1862), um homem moderno, homem do mundo, apaixonado pela multidão, extremamente curioso, artista que prefere o anonimato, sendo assim, Baudelaire somente cita as iniciais de seu nome.

⁶ Parte das leituras aqui apresentadas dos autorretratos de Kahlo e Nery faz parte do texto da dissertação de Mestrado da autora (ABREU, Simone Rocha de. *Frida Kahlo e Ismael Nery: aproximações e divergências*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, PROLAM/USP, São Paulo, 2008.)

⁷ Tehuana é um termo que se refere às mulheres do istmo de Tehuantepec, uma região do sul do México.

⁸ WOLFE, Bertram. *Rise of Another Rivera, Vogue*, 1 de novembro de 1938, p.64. Citado por: ANKORI, Gannit. *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's poetics of identity and fragmentation*. London: Greenwood Press, 2002, p.85.

⁹ HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo. The Paintings*. New York: Perennial, 2002, p. 112.

¹⁰ A casa da família de Frida em *Coyoacán* citada neste trecho é hoje o *Museo Frida Kahlo* (*Coyoacán* era arredores da cidade do México durante a vida de Frida, hoje está incorporado à cidade).

¹¹ As cartas referidas estão reunidas e publicadas no livro *Escrituras* de Raquel Tibol. TIBOL, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo*. Prólogo de Antonio Alatorre. México, D. F.: Random House Mondadori, 2005.

¹² Fragmento do poema *Eu* de autoria de Ismael Nery.

Referências

ABREU, Simone Rocha de. *Frida Kahlo e Ismael Nery: aproximações e divergências*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, PROLAM/USP, São Paulo, 2008.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução Antonio da Silveira Mendonça, 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ANKORI, Gannit. *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's poetics of identity and fragmentation*. London: Greenwood Press, 2002.

ARAGÓN, Luis Cardoza y. *Pintura Contemporânea de México*. México: Editora Era, 1991.

BAXANDALL, M. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENTO, Antônio. *Ismael Nery*. São Paulo: Gráficas Brunner, 1973.

CARREIRA, E. *Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a Arte da Pintura*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques; HAROCHE, Claudine. *História do Rosto – Expressar e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX)*. Lisboa: Editorial Teorema, 1988.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: _____ *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo. The Paintings*. New York: Perennial, 2002.

MATTAR, Denise (org.). *Ismael Nery*. Rio de Janeiro: Curatorial Denise Mattar, 2004.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. Segunda edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Editora Giodano, 1996.

NERY, Adalgisa. *A imaginária*. Quarta edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympo, 1974.

OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México: Ediciones Era, 1993.

RICO, Araceli. *Frida Kahlo: Fantasía de um Cuerpo Herido*. México: Plaza y Valdés, 2004.

TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: Una vida abierta*. México: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Simone Rocha de Abreu

Professora de História da Arte, pesquisadora em arte, especialista em História da Arte e Cultura Contemporânea pelo Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Mestre em Integração da América Latina pela Universidade de São Paulo e doutoranda pelo mesmo programa.