



## Intertextualidade e Persuasão no Filme *Frida*<sup>1</sup>

Raquel Assunção Oliveira<sup>2</sup>

Lilian Carla Muneiro<sup>3</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

### Resumo

O filme estadunidense *Frida* (2002), dirigido por Julie Taymor e baseado na biografia escrita por Hayden Herrera, narra a história da pintora mexicana Frida Kahlo, retratando sua vida emocional e artística, indissociáveis. Este artigo tem como objetivo analisar a película a partir de seus elementos comunicativos, que estão imersos no modo de fazer cinema como parte da Indústria Cultural vigente. Analisamos aspectos relativos à figuratividade presente na película e sua narratividade, em especial a Intertextualidade, responsável por conferir veracidade à produção fílmica. Para esta comunicação, são levados em conta elementos como as animações presentes, a trilha sonora e a fotografia, nos valendo das contribuições de Brait, Barros e Fiorin. Já para as questões relacionadas à Intertextualidade, Coelho e Bolaño.

### Palavras-chave

Frida Kahlo; Cinema; Indústria Cultural; Persuasão; Intertextualidade.

### 1. *Frida*: A Artista e o Filme

Não há como falar do filme, os elementos de persuasão e sua intertextualidade sem falarmos um pouco acerca da vida de Frida Kahlo, posto que sua obra artística é seu reflexo. Seus quadros traduziam sua percepção de mundo, desejos e aspirações.

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, mais conhecida como Frida Kahlo, teve uma vida trágica. Para citar alguns de seus infortúnios: aos seis anos de idade, foi diagnosticada com poliomielite e, aos dezoito, sofreu um grave acidente: o ônibus no qual estava colidiu com um bonde, deixando-a imobilizada por três meses. Com isso, sua coluna foi rompida em três lugares e sua clavícula mais duas costelas foram fraturadas, além de ter tido onze fraturas na perna direita, seu pé direito deslocado e

---

<sup>1</sup> Exemplo: Trabalho apresentado no IJ04 - Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 14 de junho de 2013.

<sup>2</sup> Graduanda do curso Comunicação Social – Publicidade e Propaganda da UFRN. Graduada no curso de Design Gráfico da UNP. Integrante do Grupo de Pesquisa em Análise Semiótica de Imagens da UFRN, e-mail: raquelassuncao@live.com.

<sup>3</sup> Prof. Dra. do Departamento de Comunicação da UFRN. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Análise Semiótica de Imagens da UFRN. Integrante do Grupo de Pesquisa em Imagem, Mercado e Tecnologia da UFRN. E-mail: lilianmuneiro@gmail.com.



esmagado, desarticulado o ombro esquerdo e quebrado a pélvis em três lugares. Em virtude disso, também ficou incapaz de gerar um filho, o que ocasionou em diversos abortos.

Infelizmente, esse sofrimento antecede o acidente. Filha do alemão Guilherme Kahlo e da católica mexicana Matilde, Frida provavelmente viu-se desamparada logo após seu nascimento, já que sua mãe ainda ressentia a morte prematura de seu filho homem e, logo em seguida, entrou numa nova gravidez.



Frida enxergando a morte/a esperança após sofrer acidente.  
Imagem do filme *Frida* (2002).

Todavia, Kahlo encontrou uma forma de suportar suas tristezas e de tornar sua vida menos dolorosa. Especialmente por incentivo de seu pai, no trimestre em que passou acamada após o acidente foi dado a ela material de pintura e um espelho que, posicionado em cima da sua cama, permitiu que Frida pudesse expressar seus sentimentos e angústias. Isso, em especial, resultou numa série de autorretratos, que podem ser vistos como uma forma de ela tentar o reconhecimento de si mesma.



A artista pinta a si mesma – aparentemente o quadro “Autorretrato”, de 1926 - olhando-se num espelho localizado em cima de sua cama.  
Imagem do filme *Frida* (2002).



Mais que uma arte de cunho pessoal, a obra de Frida transmite dores universais. Traduzidas numa mistura de cores fortes e uma temática ao mesmo tempo triste e esperançosa, a artista manifesta na pintura seus dramas, seus sonhos, suas esperanças, suas crenças e suas angústias. Reinventa a si mesma, o que não significa uma perda da sua essência; ao contrário, sua reafirmação.

## **2. Frida: Comunicação, Persuasão e Intertextualidade**

Uma mulher com vida e obra tão incríveis, evidentemente, é musa inspiradora de muitos. Uma dessas pessoas é a atriz mexicana Salma Hayek, admiradora da pintora desde a infância e que dedicou oito anos de sua vida ao projeto de um filme que retratasse a vida de seu ídolo. É realizado, então, o filme *Frida*<sup>4</sup>.

É preciso, então, esclarecer que a película não tem como propósito retratar a realidade e, muito menos, enseja ser a tradução perfeita do livro de Herrera para as telas do cinema. Essas seriam tarefas impossíveis de serem realizadas, dados a diferença entre a literatura, seu tempo de narração e o modo de fazer cinema. Especialmente sobre essa transposição de uma obra literária para uma audiovisual e embasada no conceito de estilo dado na obra de Bakhtin, afirma Brait (2005):

(...) quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância desse estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, mas destruimos e renovamos o próprio gênero. Nesse sentido, poderíamos pensar no que acontece com uma obra literária quando é adaptada para o cinema. Num certo sentido, a mudança de esfera de produção, circulação e recepção implica a mudança de gênero e, conseqüentemente a mudança de estilo. Mesmo quando o cineasta procura permanecer o mais fiel possível ao original. (BRAIT, 2005, p. 90).

Logo, esse estudo não se atém às semelhanças e diferenças entre o livro e o filme, mas preocupa-se em realizar uma análise dos elementos de persuasão, ou seja, que ajudam com que a história mantenha e promova a captação e recepção do leitor/espectador; e de intertextualidade, ao destacar as outras narrativas que o filme carrega consigo além da trama principal e que, evidentemente, também funcionam para persuadir o espectador, já que imprimem veracidade ao que está sendo contado.

---

<sup>4</sup> Produção estadunidense dirigida por Julie Taymor, baseada na biografia escrita por Hayden Herrera. Não é, no entanto, o primeiro produto audiovisual a tratar da biografia de Kahlo, pois vale lembrar a produção mexicana *Frida, Natureza Viva*, de 1983.



Estreado nos Estados Unidos, em outubro de 2002, faturou \$205,996 em cinco salas de cinema, na semana de abertura. Foi dirigido pela estadunidense Julie Taymor, famosa por seu trabalho na direção de óperas e peças de teatro, de Stravinsky a Shakespeare. Salma Hayek, por sua vez, foi a produtora e protagonista do filme. Esta última é uma artista mexicana que se estabeleceu na indústria cinematográfica estadunidense e se tornou a primeira atriz latina a concorrer ao Oscar de Melhor Atriz.

O filme em análise narra a história de Frida Kahlo, desde seu acidente em 1922 até sua morte, em 1954. Conta um pouco sobre sua vida de frustrações e seu casamento com Diego Rivera<sup>5</sup>. A película foi indicada a seis Oscar em 2003 e recebeu dois: de Melhor Trilha Sonora, para Elliot Goldenthal, e de Melhor Maquiagem.

## 2.1. Persuasão

*Frida* é um filme que traz consigo elementos de persuasão característicos da Indústria Cultural, tais como: calculadas trilha sonora, direção de arte, fotografia, idioma, maquiagem, atores e modelo de narrativa. Indústria Cultural essa que produz uma cultura que é descrita por Coelho (2006) com as seguintes palavras:

(...) a cultura — feita em série, industrialmente, para o grande número — passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. (COELHO, 2006, p. 11).

Essa cultura feita para o grande número e minimamente preocupada com sua responsabilidade na construção de conhecimento pode ser exemplificada através de um fator de grande destaque e alvo de críticas negativas que é o fato de o filme ter suas falas em inglês, e não em espanhol. O espanhol só é lido nos elementos de composição cenográfica, como jornais e paredes, ouvido nas belíssimas músicas e pronunciados em uma ou outra expressão, especialmente nos palavrões. Um filme que, na língua latina, seria mais interessante do ponto vista da aproximação com a realidade que ele retrata, provavelmente não venderia tantos ingressos no cinema. Houve mesmo uma falta grave, posto que a transposição de linguagem resulta em uma substancial perda de significado

---

<sup>5</sup> Diego Rivera (1886 – 1957) foi um pintor mexicano famoso por suas dezenas de murais em prédios públicos locais como o Ministério da Educação Pública e o Palácio Nacional; e estrangeiros, como o Rockefeller Center, em Nova York. Também se destacou por seu forte envolvimento com as questões políticas do país, especialmente com o Partido Comunista Mexicano. Com Frida Kahlo foi casado duas vezes, entre os anos de 1929 e 1940 e após dezembro deste mesmo último ano. Site oficial: <http://www.diegorivera.com/>

e de atmosfera, ao sabermos que o idioma funciona como um espelho cultural. Em seu lugar, o inglês é empregado. Eis um reflexo da supremacia da Indústria Cultural no cinema.

Sem falar do embelezamento típico do circuito hollywoodiano, explícito na protagonista do filme, que, apesar de estar com as sobrancelhas unidas como Kahlo, deixou de lado seu buço pronunciado, por exemplo. São formas sutis de tornar a realidade mais aprazível aos olhos dos espectadores, pois aquilo que é considerado como bonito tende a cativar mais àqueles que assistem. Todos no filme receberam maquiagem e figurinos de modo a atender ao modelo tecnoestético dominante.

Acerca desse padrão, Bolaño (2000) cita que “o modelo tecnoestético é ademais o principal meio que cada emissora tem para reduzir ao máximo o caráter aleatório da realização dos produtos culturais, ao garantir a fidelização de uma parte do público.”. Tal afirmação, apesar de seu claro direcionamento para a televisão, se enquadra à realidade do cinema hollywoodiano como produto da Indústria Cultural, na medida em que é notória a padronização em suas produções, especialmente no que concerne à quantidade de investimento e qualidade técnica envolvidas. Bolaño (2000) também diz que na Indústria Cultural a produção dos artistas tem duplo valor, pois produz, ao mesmo tempo, o objeto cultural (no caso, o filme) e a audiência, esta última configurando-se um próprio produto a ser negociado.



Salma Hayek como Frida Kahlo.

A narrativa, por sua vez, segue praticamente durante todo o filme um ritmo linear de início-meio-fim, contribuindo significativamente para que o leitor acompanhe a história sem se perder e para que ele identifique-se com os personagens mais facilmente, deixando claro tratar-se de um registro de cunho histórico. Nesse sentido,

trata-se de uma película que não busca uma nova forma de realizar o cinema no que tange à fluidez da narrativa (BARTA e MRAZ, 2005, p. 5).

Destaca-se também a fotografia do filme, com uma interessante utilização de cores que remetem à vitalidade mexicana. Os verdes, vermelhos e amarelos estão sempre presentes e colam com a força de Frida. O forte cromatismo da película exerce, inclusive, uma função didática, afinal, de forma sutil nos permite aprender mais sobre o país natal da artista.

A própria Frida, em seu diário, escreve o significado de várias cores. Nele, é curioso notar que o verde e o amarelo são definidos em dois momentos diferentes. Para ela, o verde era uma luz quente e boa, mas também eram folhas, tristeza e ciência; a Alemanha inteira é desta cor. O amarelo era loucura, enfermidade e medo, parte do sol e da alegria; era também mistério, a cor dos fantasmas. Quanto ao vermelho, lemos o único comentário em forma de dúvida, de pergunta, e não como afirmação terminante: “Sangue? Então, quem sabe?”.

Em relação ao vermelho, em especial, GUIMARÃES (2004), no livro “A Cor como Informação”, enfatiza sua característica de cor “da Revolução” e “de Dionísio”, por ser capaz de evocar tanto o erotismo, o amor e carnal e a paixão; como a imagem de diversos movimentos políticos associados ao comunismo e à esquerda (desde a Comuna de Paris, em 1871). Destaquemos o vermelho presente na bandeira do Partido Comunista Mexicano, grupo com o qual Frida e seu companheiro Rivera estiveram envolvidos. O verde, por sua vez, possui toda uma relação com a flora e com a obra da artista e, além disso, é a tradicional cor oposta ao vermelho. O amarelo, que juntamente ao vermelho está presente na bandeira do Partido Comunista Mexicano, é a cor da terra, do ouro e do fruto maduro e está como que num grau abaixo do vermelho. Juntas, essas três cores formam um cromatismo agradável aos olhos e que funciona bem nas telas de cinema. A cor, exatamente por seu caráter informacional, opera como um interessante elemento de persuasão.



Cena do filme em preto-e-branco, exceto pelos tons de vermelho, amarelo e verde dos arranjos de flores, colar, anel e bebida de Frida. Imagem do filme *Frida* (2002).



Frida no momento em que sofre o acidente, envolta por sangue (vermelho) e ouro (amarelo). Imagem do filme *Frida* (2002).

Além disso, devemos levar em consideração o uso de animação que perpassa pelo filme, aparecendo, de tempo em tempo, em momentos cruciais da vida da artista, tais quais: ao sofrer o acidente no ônibus; ao chegar na “gringolândia” (Estados Unidos) e ao, estando lá, sentir saudade de seu país; ao sofrer da coluna fraturada; e na última cena do filme, para marcar sua morte. Afinal, não devemos menosprezar o forte poder de persuasão que a animação possui, na medida em que ela atíça nossa imaginação ao nos proporcionar novas maneiras de enxergar o mundo - qualquer semelhança com a obra artística de Frida não é mera coincidência.



Diego e Frida em meio a uma animação de recortes, simbolizando a visita do casal à Nova York. Imagem do filme *Frida* (2002).



Frida olha para um típico traje mexicano tehuano, numa metáfora para a saudade que sentiu de seu país natal enquanto estava em Nova York. A cena é claramente inspirada no quadro “Meu vestido pendurado ali” (1933). Imagem do filme *Frida* (2002).

De forma poética, as imagens em animação computadorizada se mesclam com as imagens da vida da artista, explicitando e fundindo seus mundos interno e externo. Nada mais apropriado quando pensamos numa pintora que se destaca exatamente por retratar sua subjetividade de forma tão marcante. As imagens são, simultaneamente, filme e pintura. É, em alguns momentos, pintura em movimento. Há uma mistura de mídias, pois não seria suficiente retratar a vida de uma pessoa que expôs sua vida na arte sem também tentar aproximar o objeto fílmico que conta a história dela em um objeto de arte. Nesse caso, portanto, aliaram-se a Indústria Cultural, que preconiza o capital; aos interesses estético-narrativos que os realizadores do filme tinham em mente.



Cena do filme em que fica clara a passagem do “real” para a animação, numa reconstrução do quadro “A coluna partida” (1944). Imagem do filme *Frida* (2002).



Frida pinta suas lágrimas, que escorrem através de recursos de animação. Imagem do filme *Frida* (2002).



A trilha sonora é outro elemento de destaque. Marcada por artistas latinos, imprime forte dramaticidade à história narrada, mesmo porque eles não são só ouvidos como também *aparecem* cantando nas cenas do filme. São canções nas vozes de artistas como a mexicana Lila Downs<sup>6</sup>, que já trás consigo forte semelhança física com Kahlo e que é famosa por seu trabalho voltado para a valorização do folclore de seu país, e Chavela Vargas<sup>7</sup>, tradicional cantora ranchera e que foi amiga da própria Frida Kahlo. A própria protagonista, Salma Hayek, canta no filme e, portanto, torna-se mais carismática, posto que a música carrega consigo essa qualidade de tocar em nossas emoções de uma forma que a fala, sozinha, raramente consegue. Cabe ainda destacar que o cantor brasileiro Caetano Veloso também interpreta uma música com Lila Downs, música que, inclusive, concorreu ao Oscar de Melhor Canção. A letra, aos moldes da Indústria Cultural, apesar de cantada em espanhol por Lila, tem os vocais de Caetano em inglês. Enfim, trata-se de uma trilha sonora construída com canções que - assim como a vida e, por tabela, a obra de Frida - são muito intensas.

Y aunque te amo con locura ya no vuelves  
Paloma negra eres la reja de un penar  
Quiero ser libre vivir mi vida con quien yo quiera  
Dios dame fuerza que me estoy muriendo por irla a buscar<sup>8</sup>  
(Paloma Negra – Chavela Vargas)

## 2.2. Intertextualidade

Levando em conta o texto fílmico como um discurso, Blikstein (2006) destaca que:

(...) não é demais lembrar que o discurso, seja qual for, nunca é totalmente autônomo. Suportado por toda uma intertextualidade, o discurso não é falado

---

<sup>6</sup> Ana Lila Downs Sánchez (1968) é uma cantora, intérprete, produtora musical, compositora e atriz mexicana que canta em vários idiomas, especialmente em espanhol, mixteco, zapoteca, maia, purépecha, mahua e poucas vezes em inglês, como crítica ao imperialismo estadunidense. É internacionalmente famosa por suas músicas marcadas pela forte valorização de suas raízes mexicanas. Site oficial: <http://www.liladowns.com/>

<sup>7</sup> Isabel Vargas Lizano (1919), conhecida como Chavela Vargas, é uma tradicional cantora ranchera e responsável por levar a música mexicana ao mundo. Nasceu na Costa Rica e se mudou para o México aos 15 anos em busca de uma carreira na música. Teve grande destaque em 1950 e é conhecida por sua voz chorosa e marcante. Alguns dizem que ela foi, além de amiga, amante de Frida Kahlo.

<sup>8</sup> E embora eu te ame com loucura já não volta  
Pomba negra és a grade de um castigo  
Quero ser livre viver minha vida com quem eu quiser  
Deus dê-me força que estou morrendo por ir a buscá-la

por uma só voz, mas por muitas vozes, geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço. (BLIKSTEIN 2006 apud BARROS e FIORIN, 2006, pg. 45).

Essa intertextualidade, ou seja, todo o conjunto de referências feitas a outros discursos, é fortemente explorada pelo filme *Frida*, pois imprime mais veracidade ao que está sendo narrado. Aspectos históricos, culturais, sociais e políticos da época em que a pintora viveu não são apenas subentendidos pelo espectador como, pelo contrário, são claramente retratados, nos proporcionando vivenciar melhor – mesmo que apenas na imaginação – o mundo de Frida. Deste modo, as questões políticas associadas a Trotsky, como também o Surrealismo e a instituição do casamento retratados na película funcionam como conectores isotópicos<sup>9</sup>.

A princípio, é explícita a ligação intertextual entre o filme e a vida da artista. Todavia, a película não se limita a isso, na medida em que diversos outros textos e temáticas são visualizados dentro do filme. Destacam-se as referências às questões políticas, como o envolvimento de Frida Kahlo e seu marido Rivera com o Partido Comunista Mexicano; a acolhida dada por Kahlo para León Trotsky, exilado russo rival de Stálin, que tomou o Partido Comunista Soviético após a morte de Lênin; e o cenário artístico da época que se enlaça a todas essas questões, na medida em que é destacada no filme uma cena em que Rivera é vetado de pintar um mural no Rockefeller Center de Nova York por ter retratado um dos operários com o rosto semelhante ao de Lênin.



Frida e Trotsky nas Pirâmides de Teotihuacán. Imagem do filme *Frida* (2002).

Ainda no que tange à arte, outro intertexto é o da visita ao México, em abril de 1938, de um dos idealizadores do movimento surrealista: André Breton. Nesse período ele tem a oportunidade de conhecer Frida – artista que deixava bem claro não pertencer

---

<sup>9</sup> De acordo com Greimas e Courtés no Dicionário de Semiótica, um conector de isotopias corresponde à unidade discursiva que introduz uma ou várias leituras diferentes.



a nenhum movimento artístico específico - e sua obra, levando-a a expor em Nova York, o que foi um passo decisivo para a sua fama internacional.

Breton descobriu o que poderia chamar um pintor surrealista espontâneo, ou em outras palavras, alguém que fazia naturalmente pintura surrealista sem saber o que era pintura surrealista. (...). Ela tirava inspiração de sua própria experiência; experiência de mulher amorosa, mas também de mulher dilacerada (...). (PIERRE 1991 apud PONGE 1991, pg. 102).

A instituição casamento também constitui outro intertexto e é constantemente retratado no filme. Configuram-se como plano de fundo da narrativa os peculiares casamentos entre Frida e Diego Rivera; os anteriores matrimônios de Diego (em especial o com Lupe Marín); entre Magdalena e Guilherme Kahlo (pais de Frida); entre Cristina (irmã de Frida) e seu marido; e entre Leon Trotsky e Natalia Sedova. Todos eles são elementos que tornam a história mais envolvente, pois aproximam as personagens da nossa realidade a partir desses sentimentos tão universais que são a paixão e amor.

### **3. Considerações Finais**

Todos os textos que compõem a narrativa da película, além dos elementos persuasivos utilizados, têm como propósito tornar a história mais verídica e cativante. A Frida que aparece cercada de relações conflituosas na vida afetiva e que é engajada politicamente em movimentos que alteraram os rumos da História e a Frida que tem relações com grandes nomes da arte tornam-se mais convincentes por termos conhecimento de que essa Frida realmente existiu. De carne, osso, sangue e sofrimentos.

O filme é uma forma de sonhar quando falta horizonte às imposições da existência; um modo de penetração na imagem de nós mesmos, em nossa perplexidade, mesmo quando parece difícil o reconhecimento de nossa própria face, de nosso próprio corpo. (GOMES, 2011, pg. 85).

Aí está, portanto, um dos grandes motivos do grande sucesso que fazem as biografias ao serem exibidas no cinema: seu poder de persuasão, especialmente enaltecido através das inúmeras técnicas que esse veículo de comunicação tem em mãos, como o ambiente escuro de pouca dispersão e o sistema de som e imagem específicos; aliado aos incontáveis intertextos que automaticamente nos vêm à mente.



## Referências Bibliográficas

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. 2ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

BARTRA, Eli; MRAZ, John. **As duas Fridas**: história e identidades transculturais. Florianópolis, 2005. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=38113105>>. Acesso em: 8 mai. 2011.

BOLAÑO, César. **Indústria Cultural, Informação e Capitalismo**. 1ed. São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 1ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 1ed. São Paulo: Contexto, 2006.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. 21ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FRIDA. Direção: Julie Taymor. Produção: Jay Polstein, Lindsay Flickinger, Lizz Speed, Nancy Hardin, Roberto Sneider, Salma Hayek e Sarah Green. Intérpretes: Salma Hayek, Alfred Molina, Valeria Golino, Mia Maestro, Geoffrey Rush e outros. Roteiro: Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava e Anna Thomas. Música: Elliot Goldenthal. Califórnia: Imagem Filmes. 1 DVD (123 min). Produzido na Miramax Films. Baseado no livro: “Frida – A Biografia” de Hayden Herrera.

FUENTES, Carlos; LOWE, Sarah M. **El diário de Frida Kahlo**: un íntimo autorretrato. 2ed. México: La Vaca Independiente, 2001.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. 2ed. São Paulo: Contexto, 2012.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3ed. São Paulo: Annablume, 2004.



GOMES, Ana Cecília Aragão. **Campo e contracampo do corpo**: o encontro com o outro no filme Lavoura Arcaica. 1ed. São Paulo: Annablume, 2011.

HERRERA, Hayden. **Frida**: a biografia. 1ed. São Paulo: Globo, 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

PONGE, Robert (org.). **O Surrealismo**. 1ed. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1991.