

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Ana Maria Alves de Souza

FRIDA KAHLO: IMAGENS (AUTO)BIOGRÁFICAS

Florianópolis
2011

Ana Maria Alves de Souza

FRIDA KAHLO: IMAGENS (AUTO)BIOGRÁFICAS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, em cumprimento aos requisitos necessários à obtenção do grau acadêmico de Mestre em Literatura.

Orientadora: Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos

Florianópolis
2011

Catálogo na fonte elaborada pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

S729f Souza, Ana Maria Alves de

Frida Kahlo: Imagens (auto)biográficas [dissertação] /
Ana Maria Alves de Souza ; orientadora, Tânia Regina
Oliveira Ramos. – Florianópolis, SC, 2011.

145 p.: il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de
Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Kahlo, Frida – Crítica e interpretação. 2. Literatura. 3.
Autobiografia. 4. Biografia. 5. Biografema. I. Ramos, Tânia
Regina Oliveira. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

Folha de aprovação

In memoriam Frida Kahlo

Cyana Leahy

...

Ama-me sim pela alma Que é uma
jovem e rebelde
assustada vã e constante
fidelíssima aos princípios do amor
E te terei apaixonado e o tempo
por ora não nos separará Ama-me, assim,
por dentro primeiro Que percas a cabeça
pelo cavalo selvagem pelo leão guerreiro
pelo cão fiel e amigo pela gata de telhados
que convivem em desarmônica paz em mim...

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, por ter acreditado em meu projeto de pesquisa, pelo incentivo, pela pronta resposta. Tudo o que aprendi sobre (auto)biografias, aprendi através de seu ensino.

Quando comecei a esboçar este projeto eu dava aulas de Arte na Promenor. Agradeço o incentivo recebido da Marli, do João Marcelo, Ângela, Rita e demais colegas, além dos adolescentes que viram comigo o filme e me ouviram tanto falar em Frida Kahlo.

À CAPES/REUNI pela bolsa tão necessária. A bolsa REUNI me exigiu diversas atividades que, sob orientação, me foram desafiadoras e estimulantes, proporcionando unir a prática com a teoria.

À minha tia Lótia, pelo incentivo e o investimento financeiro, sem o qual não teria comprado todos os livros necessários e sobrevivido no fim da dissertação.

Ao meu filho Samuel, pelo constante estímulo a seguir em frente, apesar de não compreender porque sua mãe optou em fazer um segundo mestrado.

Aos meus professores na Literatura, Raul Antelo, Susana Scramin, Jair Fonseca, Pedro de Souza, Sérgio Medeiros e Tânia Ramos, pelo cultivo de idéias entre a realidade e a ficção.

Aos meus colegas e amigos que opinaram, aqui e ali leram partes da dissertação e me estimularam a continuar. Lembro de alguns, talvez esqueça de outros no longo processo, sou agradecida a todos: Débora Cota, Gizelle, Marlon, Marlova, Nara, Jeff, Lênia, Carla e Vanessa.

À Hivanesa Cristina, Eneuzir, Marcelino, Tim e Iara, pelo apoio ao longo do caminho e conversas.

À Nena Borba, pelo empréstimo da biografia do Flávio de Carvalho.

À Janaí, pelo empréstimo das Cartas Apaixonadas.

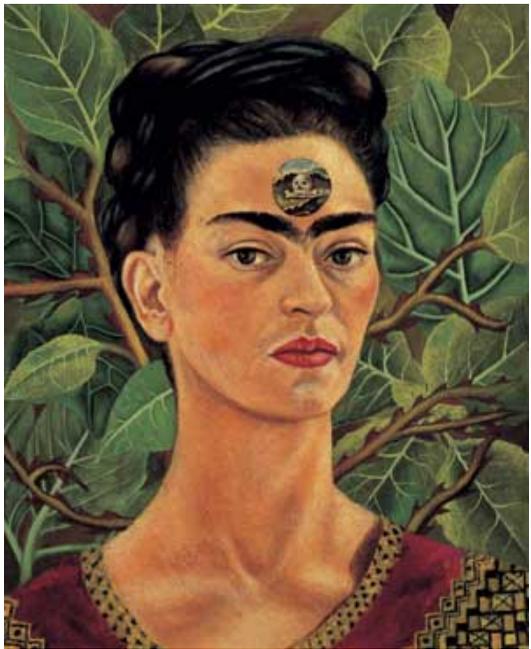
À Maria José, pela biografia parisiense de Frida.

À Elba, pelo acolhimento na secretaria, sempre com bom ânimo!

Aos meus irmãos Rosana, Ronaldo, Ana Paula, e minha prima Eliana, pelos livros e presentes com a cara da Frida, pela troca de idéias e o companheirismo.

Ao meu analista, Oscar Reymundo, que acompanhou todo este processo sempre me ouvindo, amparando e estimulando.

Ao meu médico Flávio Vicente, pelas dicas sempre boas para estudar melhor, e os ajustes no remédio para uma boa produção.



“Pensando na morte”, Frida Kahlo, 1943.

RESUMO

Essa dissertação busca mostrar como diferentes narrativas constroem uma diversidade de imagens (auto)biográficas de Frida Kahlo a partir mesmo de seu próprio legado: cartas, diário e autorretratos.

A escrita de si e a eternização do cotidiano pela memória apontam para as construções biográficas de Frida Kahlo especialmente as escritas por Patrícia Mayayo em *Frida Kahlo – Contra el mito*; Rauda Jamis em *Frida Kahlo*, e Jill Laidlaw em *Frida Kahlo*. O conceito de biografema, de Barthes, servirá como base de uma leitura através de fragmentos e detalhes.

Palavras-chave: Escritas de si. Biografia. Biografema. Frida Kahlo

ABSTRACT

This dissertation aims to show how different narratives can build a diversity of images (auto) biographical of Frida Kahlo from her own legacy material: letters, journal and self-portraits.

The writing of herself and the daily life eternization by her memories lead to biographical constructions of Frida Kahlo specially the ones written by Patricia Mayayo in *Frida Kahlo- against the myth*; Rauda Jamis in *Frida Kahlo*; and Jill Laidlaw in *Frida Kahlo*. The biografema concept, of Barthes, will serve as a basis of a reading through fragments and details.

Keywords: Self Writings. Biography. Biografema. Frida Kahlo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frida na Ilha. Bordado de Anabea	21
Figura 2 – Cartaz Frida/ Maria Bonita	22
Figura 3 – <i>Frida na Bahia</i> . Bordado de Ana Baiana.....	25
Figura 4 – Frida Kahlo, 1926	41
Figura 5 – Frida Kahlo, 1929	41
Figura 6 – Frida Kahlo, 1935	42
Figura 7 – Frida Kahlo, 1942	42
Figura 8 – Frida Kahlo, 1946	43
Figura 9 – Frida Kahlo, 1949	43
Figura 10 – Frida Kahlo, 1954	44
Figura 11 – <i>Retábulo</i> . Bordado/objeto de Sílvia da Ros	53
Figura 12 – <i>Frida e Maria Bonita</i> . Bordado de Olinda Evangelista	63
Figura 13 – “Moisés”, Frida Kahlo	68
Figura 14 – “Mi nacimiento”, Frida Kahlo	69
Figura 15 – Frida Kahlo	70
Figura 16 – Frida Kahlo, na juventude, vestindo um terno, como os homens da família	72
Figura 17 – “Retrato Doble de Diego y Yo”, Frida Kahlo, 1944	73
Figura 18 – Cédula monetária mexicana com estampa de Frida Kahlo.....	74
Figura 19 – Propaganda Calvin Klein com rosto de Frida Kahlo	76
Figura 20 – Releituras de Frida Kahlo, Yasumasa Morimura.....	77
Figura 21 – “Fridoca Robótica”, Saramello, 2011	78
Figura 22 – Tela de Saramello	78
Figura 23 – Pôster da Fridoca, de Saramello para a C&A	79
Figura 24 – Parada dos trabalhadores, fotografia de Tina Modotti, 1926.....	80
Figura 25 – Fotografia de Tina Modotti, 1929	82

Figura 26 – Passeata com Diego Rivera e Frida Kahlo, fotografia de Tina Modotti	83
Figura 27 – Tina Modotti fotografada por Edward Weston.....	84
Figura 28 – “Autorretrato de pelona”, Frida Kahlo, 1940	85
Figura 29 – Frida Kahlo diante de um autorretrato	86
Figura 30 – Frida Kahlo	89
Figura 31 – Flávio de Carvalho e o New Look de Verão, sua Experiência n. 3	90
Figura 32 – Pintura andrógina de Ismael Nery	91
Figura 33 – <i>Frida em Nova York</i> . Bordado de Rozi Couto.....	93
Figura 34 – “Autorretrato en la frontera de Mexico e EUA”, 1932.....	99
Figura 35 – “Unos cuantos piquetitos”	101
Figura 36 – “O suicídio de Dorothy Hale”	104
Figura 37 – “Mulher em pranto”, Picasso, 1937	106
Figura 38 – “Las dos Fridas”, 1939	108
Figura 39 – “Lo que el água quiso me dar”, 1938	109
Figura 40 – <i>Frida na floresta</i> . Bordado de Bel com pintura de André Corrêa.....	119
Figura 41 – “Autorretrato com macaco”, 1945.....	123
Figura 42: Autorretrato com espinhos e colibri, 1940	125
Figura 43 – “Autorretrato com macaco II”, 1945	126
Figura 44 – Diego e Frida com macaquinho, no pátio da Casa Azul..	130
Figura 45 – <i>Jardim de Frida</i> . Bordado de Flávia Orofino	133

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 AS ESCRITAS DE SI E AS BIOGRAFIAS DE FRIDA KAHLO	25
2.1 PENSANDO A QUESTÃO AUTOBIOGRÁFICA.....	26
2.2 O DIÁRIO E OS AUTORRETRATOS	32
2.3 AS CARTAS	44
3 BIOGRAFIAS E BIOGRAFEMAS	53
4 A FRIDA DE PATRÍCIA MAYAYO	63
4.1 BIOGRAFEMAS	74
4.1.1 O caráter de imagem.....	74
4.1.2 Fotografia.....	79
4.1.3 Androginia I.....	84
4.1.4 Androginia II	89
5 A FRIDA DE RAUDA JAMIS	93
5.1 BIOGRAFEMAS	109
5.1.1 O biografema imagético literário	109
5.1.2 Breton e o surrealismo	113
5.1.3 Como um künstlerroman.....	116
6 A FRIDA DE JILL LAIDLAW	119
7 CENAS FINAIS	133
REFERÊNCIAS	141

1 INTRODUÇÃO



Figura 1 – Frida na Ilha. Bordado de Anabea

Em 2007, ano do centenário de nascimento de Frida Kahlo, um grupo de artistas, professoras da UFSC, fizeram uma leitura pessoal em seus bordados, numa homenagem à Frida Kahlo, expondo-os no Bar Matisse, no Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis, na forma de quadros. O cartaz que anuncia a exposição traz em si quatro retratos: dois com imagens de Frida Kahlo ao lado e sob duas imagens de Maria Bonita. Entre eles uma inscrição que alude à *America Latina Viva!*. Essa leitura de Olinda Evangelista,¹ uma das artistas-bordadeiras da referida exposição, marca o forte acento feminino da imagem da combatente revolucionária.

¹ Professora do Centro de Educação da UFSC, atuando na linha de pesquisa de Educação, Estado e Políticas Públicas. Seu gosto por bordar palavras pode ser conferido em seu blog: <http://www.palavrabordada.blogspot.com/>, acessado em 29 de setembro de 2010.

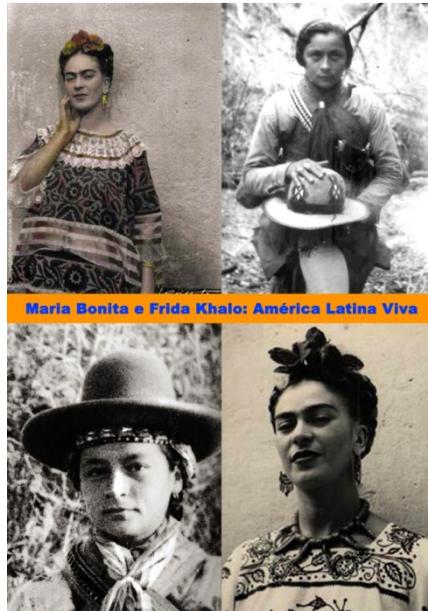


Figura 2 – Cartaz Frida/ Maria Bonita

Fonte: Acervo da Profa. Olinda Evangelista

Cada bordado traz a releitura da imagem de Frida Kahlo: o retablo mexicano, como no exposto por Silvia Da Ros² ou a referência à Bahia, como no bordado de Ana Baiana.³ A exposição de bordados foi reeditada em 2010, através de um novo recorte, sob o nome *Asas para Voar*, uma alusão às palavras de Frida Kahlo em seu diário, sendo exposta no Bar Chilli, na Lagoa da Conceição.

Pareceu-me particularmente interessante o bordado assinado por Anabea,⁴ que traz Frida, caracterizada por suas marcadas e unidas sobranceiras, na janela de uma casa açoriana, olhando a Ponte Hercílio

² Professora aposentada do Centro de Educação da UFSC, doutora na área de Psicologia da Educação, atuando muito tempo com pessoas com necessidades especiais, e dedicando-se à um tempo aos estudos da Imagem.

³ Ana Baiana é o nome artístico da profa. Ana Maria Borges de Sousa, professora do Centro de Educação da UFSC, atuando nas áreas de Educação e Movimentos Sociais, e também em Ensino e Formação de Educadores.

⁴ Professora aposentada do Centro de Educação da UFSC, tendo atuado na área de Educação Infantil.

Luz. A tradução da imagem de Frida, adaptando-a ao lugar de origem de onde a vê a bordadeira, me faz pensar sobre o lugar de onde falo ao escrever esta dissertação. É desde Florianópolis que vejo Frida, sem nunca ter ido ao México ou apreciado pessoalmente alguma de suas obras. Os livros editados no Brasil com reproduções de imagens de sua obra, como *Frida Kahlo*, escrito por Andrea Kettmann, editado pela Taschen, serviram-me de referência para absorver sua obra, junto com seu diário, durante o curso de graduação em Artes Plásticas.

Como professora de Artes e admiradora do legado de Frida Kahlo, perguntava-me sempre o que mais me chamava a atenção na artista: se a vida ou se a obra; e se estas poderiam ser lidas enquanto texto, enquanto narrativa. Quando decidi a continuidade de minha carreira acadêmica por um Mestrado em Literatura quis buscar modos de ler Frida Kahlo. Nessa complexa relação vida e obra deparei-me com diferentes biografias da artista e me propus esta pesquisa, buscando ver como as variadas abordagens acabam por formar diferentes imagens de Frida, que justamente jogam com a ênfase ora na vida, ora na obra. Dessa forma procurei unir meu interesse em aprofundar meus conhecimentos em Artes Plásticas, com a Literatura, pela via de entendimento de narrativas biográficas.

Dividi este texto em cinco capítulos: o primeiro busca refletir sobre o material autobiográfico que Frida Kahlo deixou: seus autorretratos, seu diário e suas correspondências. Estas escritas de si são materiais fartamente utilizados nas biografias e a tônica em um ou outro irá dar o tom da narrativa. Procurei ver na teoria da autobiografia subsídios para compreender a construção mesclada desses materiais que são as biografias.

No segundo capítulo procuro fazer uma possível historiografia da ideia biográfica, bem como falar das diferentes construções narrativas que o tempo histórico viu surgir com as mudanças de paradigmas. Ressalto neste capítulo o conceito de biografema, de Roland Barthes, que a partir da ideia do fragmento e do detalhe, constrói o biografado pela via do sensível. Baseada neste conceito é que pretendo olhar para as biografias aqui enfocadas. Nos capítulos três e quatro apresento uma síntese das construções biográficas feitas por Patrícia Mayayo e Rauda Jamis, intituladas respectivamente *Contra el mito e Frida Kahlo* e para cada uma destaco alguns biografemas, que nortearam a minha leitura.

O texto que compõe o quinto e último capítulo faz parte das descobertas não planejadas no início da pesquisa sobre as biografias de Frida Kahlo. Por sugestão de minha orientadora conheci também algumas biografias da artista mexicana voltadas a um público infantil e

juvenil, dentro de especificidades e categorias editoriais. As biografias de artista para esse público mostraram-se igualmente como um campo amplo de pesquisa. Quis, através de um modelo de biografia mais paradigmático, nascimento-vida-morte, ensaiar o que entendo por uma leitura biografemática para este público, cujo enfoque central são os animais e as ideias sobre natureza, incluídas nas ilustrações das narrativas. O texto, com algumas alterações, foi apresentado no 4º Seminário de Literatura Infantil e Juvenil da Unisul e publicado em seus anais,⁵ despertando meu interesse como arte educadora, e trazendo também referenciais de meu mestrado em Antropologia,⁶ renovados nas disciplinas da Literatura. Esse capítulo a mais na dissertação me permitiu ver a importância desse olhar biográfico sobre Frida Kahlo na relação quase indissolúvel entre palavra, imagem e o suporte livro.

Por último procurei na síntese das biografias apresentadas mostrar como as múltiplas imagens de Frida Kahlo representadas nas narrativas biográficas não preenchem o vazio constitutivo que a narração sobre o sujeito procura preencher.

⁵ http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/slij/slij_2009.pdf, acessado em 03 de julho de 2011.

⁶ SOUZA, Ana Maria Alves de. “Evoluindo”: mulheres surfistas na Praia Mole e Barra da Lagoa. Dissertação. Florianópolis, PPGAS, 2003.

2 AS ESCRITAS DE SI E AS BIOGRAFIAS DE FRIDA KAHLO



Figura 3 – *Frida na Bahia*. Bordado de Ana Baiana

Meu interesse por Frida Kahlo, artista mexicana da primeira metade do século XX passará pelas múltiplas imagens da artista que surgem das biografias, diferindo conforme quem conta a sua vida. Todas as narrativas biográficas, no entanto, em suas construções, recorrem ao material autobiográfico que a artista deixou, seja na forma de seus autorretratos pintados, seja na forma de seu diário e de suas cartas. Debruço-me neste trabalho, então, sobre o material, como numa introdução, procurando analisá-lo para melhor compreender o posicionamento da artista diante de sua própria imagem e o uso dele pelas biógrafas de Frida Kahlo.

2.1 PENSANDO A QUESTÃO AUTOBIOGRÁFICA

O teórico e professor da UFMG, Wander Melo Miranda,⁷ ao estudar “corpos escritos”, salienta que a autobiografia é característica do mundo ocidental, coincidindo com a formação do individualismo moderno, datado na época das Luzes e da Revolução de 1789, afirmado pela Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos. A burguesia em ascensão de então encontrou na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação de sua concepção de pessoa e individualismo.⁸ Wander Melo Miranda busca também em Foucault e sua pesquisa “arqueológica” a base da noção de indivíduo e da “estética da existência” desde a antiguidade, na cultura grecorromana dos primeiros séculos do Império. Michel Foucault, partindo de um dos textos mais antigos da literatura cristã, a *Vita Antonii*, de Atanásio, mostra “em que medida a anotação pessoal das ações e dos pensamentos atua como elemento indispensável da vida ascética”,⁹ num movimento da alma que, ao conhecer-se, passa a ter vergonha de si e armar-se contra o pecado. Antes mesmo do cristianismo, o papel da escrita na “cultura filosófica do eu”, aparece em Sêneca. Essa escrita apresenta-se sob duas formas principais: os *hypomnemata* e a correspondência. Num exercício e aprimoramento do eu, os *hypomnemata* eram “carnês individuais onde se consignam citações, fragmentos de obras, exemplos, ações testemunhadas ou narradas, reflexões, argumentos, cuja utilização como livro de vida ou guia de conduta parece ter sido corrente no meio culto de então”.¹⁰ Assim, o indivíduo podia formar uma imagem de si,

⁷ MIRANDA, Wander Melo. A Ilusão Autobiográfica. In: **Corpos Escritos**. São Paulo: EDUSP, 1992.

⁸ No que tange à angústia e incerteza reinantes relativos à identidade, Miranda aponta como fatores responsáveis estudados por Juliette Raabe: “[...] o fim da hegemonia ocidental e do colonialismo anteriores, que propunham uma imagem incontestada do Outro, logo do eu; a descrença no cientificismo positivista do século XIX, que prometia reduzir o universo à mercê do controle do homem; a deteriorização da integridade do eu provocada pela fragmentação inerente à estrutura dos meios audiovisuais; e o freudismo, mediante o realce que dá ao embate das forças do consciente e do inconsciente, do desejo com sua realização”. MIRANDA, 1992, p. 26

⁹ MIRANDA, 1992, p. 27.

¹⁰ MIRANDA, 1992, p. 28. Na *Hermenêutica do Sujeito*, Foucault ressalta que os *hypomnemata* são suportes de lembranças com que podemos rememorar as

“reveladora de uma identidade”.¹¹ No caso da correspondência, Foucault ressaltava o caráter duplo da missiva que, destinada ao outro, age também sobre aquele que a envia. A carta permite o mostrar-se e o fazer-se ver, num movimento recíproco e introspectivo do olhar, numa qualificação do modo de ser. Dessa forma a escrita do eu sedimenta a noção de indivíduo.

Wander Melo Miranda cita também os estudos de Philippe Lejeune¹² sobre a autobiografia, mencionando que o que forma o “pacto autobiográfico” é o nome próprio, ou seja, a identidade entre autor-narrador-personagem. No decorrer dessa dissertação recorrerei mais vezes às idéias de Lejeune, bem como verei aproximações e também diferenciações entre a questão autobiográfica e o diário, o autorretrato e as cartas. Por agora vale a pena também ressaltar a importância de alguns pressupostos de Lejeune na leitura autobiográfica de Maria de Lurdes Ibanhes¹³ sobre a obra *Décimas Gaúchas*, do bandoleiro Silvino Jacques, obra escrita em versos na primeira pessoa, feita na prisão em 1929, divulgada pelo Romancero Popular e mais tarde publicada.

O personagem autorreferente faz parte do imaginário mítico/lendário da cultura sulmatogrossense e conta seus feitos em versos tornando-se uma espécie de herói/bandido. O homem infame, assassino, busca fugir do apagamento da memória através da linguagem. Ao usar seu nome próprio nos versos, realiza o que Ibanhes apontou como sendo o pacto autobiográfico, definido por Lejeune como afirmação da identidade.

Aqui a questão do real é colocada. Ibanhes faz a interessante observação a partir de Lejeune, dizendo que a autobiografia não tem como finalidade a verossimilhança, mas sim a imagem do real, ao desejar ser um texto referencial. No caso analisado, Silvino Jacques relata em seus versos fatos supostamente possíveis de serem comprovados como referências a lugares e nomes de pessoas. O bandoleiro firmou o pacto autobiográfico e o pacto referencial que, segundo Lejeune, são pactos co-extensivos.

coisas ditas, graças à leitura ou a exercícios de memória (FOUCAULT, 2006, p. 433).

¹¹ MIRANDA, 1992, p. 28.

¹² O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

¹³ Maria de Lurdes Ibanhes é da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

O assim chamado homem infame, inscreve-se como vítima de um destino inevitável, como predestinado e, apesar das atrocidades cometidas, ganha a simpatia do leitor. Para dar conta deste inusitado objeto, Ibanhes recorre a Caballe quando diz da valentia como forma de autovalorização contida na confissão. Para Caballé,¹⁴ na literatura do Eu o mesmo indivíduo ocupa as posições de protagonista, narrador e autor da obra.

O texto de Ibanhes analisa trechos dos versos e aborda a condição de marginalidade de sua escritura que, inclusive, não se ajusta a um gênero específico classificatório, podendo ser considerada uma “escritura híbrida autobiográfica”. Herói ou bandido, para Ibanhes o que importa é a carga de memória cultural de seus versos, o que é um dos princípios das biografias de artistas: o que representam para a memória cultural.

Sobre a questão do jogo entre realidade e ficção contido nas narrativas autobiográficas é interessante observar o que diz José Marques¹⁵ em uma comunicação que tem como objetivo fazer uma aproximação entre Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Ernest T.A. Hoffmann (1776-1822). Rosseau escreveu suas *Confissões*¹⁶ (1764-1770) e o livro enfocado de Hoffmann é um romance inacabado, *Lebensansechten dès Katers Murr*. Ambos têm um caráter autobiográfico, mas a fronteira entre realidade e ficção apresenta suas fronteiras como indefiníveis. Conforme aponta Marques, Rousseau influenciou as idéias estéticas do romantismo como

o culto de uma Natureza pura e originária, a rejeição do artificialismo e das convenções, a primazia da experiência subjetiva, o valor da expressão autêntica e espontânea, a busca das raízes da vida pessoal e social, e o desconforto diante do progresso técnico alienante e desumanizador. (MARQUES, 2004, p. 1).

¹⁴ Caballé é teórico da escritura em primeira pessoa; entre outros, escreveu *História, indivíduo, literatura* (1995).

¹⁵ José Marques é do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas. A comunicação aqui referida foi apresentada no IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em Porto Alegre, 2004.

¹⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. São Paulo: Atená, 1959.

Marques aborda tanto a obra de Rousseau como a de Hoffmann como autobiografias românticas, embora guardem distância. As *Confissões* de Rousseau levaram longos anos para serem reconhecidas como obra filosófica, graças aos estudos literários. Ele demonstrou preocupações em outras obras, como *Devaneios do caminhante solitário*, em distinguir mentira e ficção. Já Hoffmann não tem essa preocupação, uma vez que sua obra pode ser considerada um abraço ao ficcional e a autobiografia partindo da construção de seus personagens e do narrador porta-se como um alterego do escritor.

Neste ensaio breve, mas instigante, Marques pergunta o que seria propriamente o gênero autobiográfico, ao lembrar a definição de Lejeune. Nessa definição, a questão da “verdade” não é mencionada e Marques propõe então borrar as fronteiras. Apontando para o livro de Steltzig, *The Romantic Subject in Autobiography: Rousseau and Goethe*, comenta que Goethe é uma boa mediação entre os autores enfocados, lembrando que ele escreveu sua própria autobiografia, *Poesia e Verdade*. Por sua vez, Hoffmann leu Goethe além de Rousseau. Conclui que a narrativa autobiográfica exige a intervenção da imaginação e que o caráter fragmentado do texto de Hoffmann é a contraparte formal da fragmentação do eu do autor. Com essa ruptura da linearidade na forma de *collages*, Hoffmann abriu caminho para a linguagem da subjetividade cindida, que dominará o séc. XX penetrando até o pós modernismo.¹⁷

Ao se pensar a autobiografia, é bom nos determos também no caso do que pode ser considerado uma exceção que são as autobiografias indígenas, uma vez que a questão indígena permeia a

¹⁷ François Cusset (2008), ao falar da Filosofia Francesa – a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia, menciona que para a consolidação das idéias pós-estruturalistas, ou pós-modernas, foi crucial um encontro internacional intitulado “The Language of Criticism and the Sciences of Man”, realizado entre 18 a 21 de outubro de 1966, nos EUA, campus de Baltimore, onde esperavam-se convidados franceses e reuniram-se, alguns pela primeira vez juntos: Barthes, Derrida, Lacan, René Girard, Jean Hyppolite, Lucien Goldmann, Charles Morazé, Georges Poulet, Tzvetan Todorov e Jean-Pierre Vernant. Conforme conta Cusset (2008, p. 36) três convidados enviaram trabalhos se fazendo presentes também ao evento, mesmo não podendo participar pessoalmente, quais sejam: Roman Jakobson, Gérard Genette e Gilles Deleuze. Neste encontro estavam em discussão as idéias estruturalistas de então, em confronto com as novas idéias que se formavam, começando a delinear um pós-estruturalismo.

vida de Frida de diversas maneiras. O antropólogo Oscar Calavia faz uma interessante reflexão sobre autobiografias indígenas, gênero profuso e comum nos EUA e ausente da etnologia brasileira. Localiza o boom autobiográfico indígena na primeira metade do séc. XX, quando os antropólogos, ancorados na Escola de Cultura e Personalidade,¹⁸ incentivavam este tipo de narrativa.

Calavia reflete sobre a autobiografia como um gênero ocidental¹⁹ em que a elaboração do eu é um fator essencial do individualismo constitutivo das sociedades liberais modernas, especialmente a norte-americana. Aponta as Confissões de Santo Agostinho²⁰ ou de Rousseau como o marco inicial, seguido pelos relatos autobiográficos dos grandes homens. As autobiografias indígenas teriam um papel de exceção; questiona as autobiografias do início do séc. XX por terem sido coelaboradas por antropólogos e/ou incentivadas também por missionários.²¹ Chama a atenção ainda para as intervenções editoriais que direcionam e transformam o texto. Acredita que o eu narrativo provavelmente não figurava entre as acepções locais do sujeito.

O antropólogo ainda observa que o relato de si é um evento político e não simples mimese. Equivaleria mais a uma tradução onde os eventos típicos da tradição oral podem ser vistos como antecedentes,

¹⁸ A Escola de Cultura e Personalidade teve seu auge por volta dos anos 30 do séc. XX, nos EUA e teve como expoentes antropólogas como Margaret Mead e Ruth Benedict, esta última tendo cunhado o conceito de *padrão cultural*. Esta escola foi muito influenciada pela psicanálise no que se refere à ênfase na análise das experiências infantis como formadoras da estruturação da personalidade. Os antropólogos dessa escola defenderam o papel crucial da cultura na formação da personalidade, apesar de muito criticados, contribuíram para o relativismo cultural ao apontar para a importância do estudo do comportamento dos indivíduos no seu contexto cultural (cf. [http://www.infopedia.pt/\\$escola-de-cultura-e-personalidade](http://www.infopedia.pt/$escola-de-cultura-e-personalidade), acessado em 30 de setembro de 2010).

¹⁹ A autobiografia como gênero ocidental é prerrogativa também de Wander Mello Miranda (1992).

²⁰ Santo AGOSTINHO. Confissões. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

²¹ Calavia afirma que estas autobiografias podem ser consideradas até como expoentes da domesticação colonial, uma vez que são marcadas por uma referência de educação formal geralmente recebida em instituições missionárias e pelo domínio dos códigos brancos, fazendo alianças com setores da sociedade nacional. Estão longe, porém, da militância dos protagonistas do movimento indígena atual.

como as narrações autobiográficas de busca do poder xamânico ou o relato dos feitos guerreiros. O autor analisa exemplos colhidos por ele em sua pesquisa entre os Yaminawa e fala da crescente importância política das narrações autobiográficas diante do papel das ONGs e do público nacional, acredita que o eu tem um lugar no discurso das Terras Baixas da América do Sul, mas que não tem sido criado para ele um lugar na literatura. Traz à luz, no entanto, algumas poucas pesquisas onde se analisa a “noção de pessoa” através dessas narrativas. Cita também um interessante Concurso de Autobiografias²² para mulheres líderes de comunidades indígenas e camponesas.

Ele ainda observa que, em geral, as análises do discurso indígena tendem a desmentir a ilusão individualista; o eu forma-se pela confluência de vozes de mortos, inimigos, animais, espíritos e objetos. No entanto também não se pode afirmar que seriam autobiografias coletivas. Para o autor, é provável que a constituição de sujeitos individuais representativos esteja cada vez mais a reforçar as ações políticas dos movimentos étnicos no mundo latino. Se a autobiografia falta na literatura etnográfica, ela não falta na prática etnopolítica.²³ O objetivo de Calávia neste texto é chamar a atenção para este objeto emergente que é o discurso autobiográfico enunciado por líderes do movimento indígena, sendo uma peça chave para entender a formação e os rumos desse movimento.

Qual a razão desta minha retomada à pesquisa de Calávia? O mundo indígena não está distante de Frida Kahlo, uma vez que ela orgulhava-se de sua descendência que tinha raízes maternas distantes pelo lado indígena, questão louvada e cultivada tanto por Diego Rivera quanto por André Breton e fator muito importante em toda a performance de Frida, desde a sua maneira de vestir e pentear inspirando-se nos costumes desses povos formadores do México. Interessa-nos a partir daqui ter elementos para pensar a questão autobiográfica em Frida Kahlo, que perpassa seu diário, seus autorretratos e suas correspondências.

²² O concurso foi organizado pela Fidamérica, um órgão ligado às Nações Unidas.

²³ Para Calávia, uma autobiografia é um bom lugar de encontro entre a estrutura e a história.

2.2 O DIÁRIO E OS AUTORRETRATOS

Muito difundido entre os admiradores de Frida Kahlo é seu diário, surpreendente desde o início. Preponderantemente visual, ele é cheio de desenhos e pinturas, não se devendo esperar ver ali relatos escritos e diários. Contém, na verdade, pensamentos, muitas vezes se aproximando formalmente da linguagem poética.²⁴ Carlos Fuentes faz um comentário inicial ao diário, aproximando-o aos procedimentos surrealistas.²⁵ Fuentes apresenta Frida como inseparável de Diego Rivera porém com suas peculiaridades.²⁶ Os dois seriam apresentados como “cara e coroa da mesma moeda mexicana”. Além disso, Frida também é apresentada como solitária e cheia de amantes, tanto masculinos quanto femininos, um dos estereótipos mais sedimentados na história de vida de Frida Kahlo.

Nascida na Revolução, ela transcenderia o evento, ao refletir imagens de sofrimento e de humor. Sua energia, além das piadas irônicas que ela própria fazia constantemente, mostram sua capacidade de sobrevivência, inclusive pictórica. Fuentes conta a história de Frida permeada da história do México e seus pensadores, assim como os da comunidade global. Relata como aos poucos a arte mexicana foi descobrindo o nativo, o camponês e o índio. Quanto à Frida, afirmava que aquilo que ela vivia era aquilo que ela pintava, Fuentes a considera uma das maiores intérpretes que o século XX conheceu acerca do sofrimento, passando para a tela a poesia agônica. Pintora não de sonhos, mas da própria realidade, onde a fantasia requeria um pincel realista, fotográfico. Sua arte trazia para a cena uma nova realidade, uma realidade outra, uma realidade inventada, onde ficção e realidade são lados da mesma moeda. Seus temas, segundo Fuentes,²⁷ eram suas sensações, seus estados de espírito, suas reações diante da vida. Concebia a beleza como verdade e autoconhecimento, como *devenir*, e este seria seu legado aos marginalizados; a obra de Frida tinha uma

²⁴ A aproximação com a linguagem poética parece-me pertinente aqui uma vez que Frida muitas vezes desencadeia palavras sem uma narrativa lógica.

²⁵ FUENTES, Carlos. Introdução. In: KAHLO, Frida. O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

²⁶ FUENTES, 1995, p. 10.

²⁷ FUENTES, 1995, p. 15.

“beleza convulsiva”, como afirmava Breton²⁸ ao dizer que sua arte era como uma fita enlaçando uma bomba. Para Fuentes, Frida era uma panteísta natural, alguém que explorava o interrelacionamento de todas as coisas, uma sacerdotisa, com laços tanto com a arte de Posada²⁹ quanto dos ex-votos. Ele a compara com Coatlicue, a deusa com saia de serpentes, e Tlazoltcotl, o abutre feminino, deidade que devora as sujeiras para manter o universo limpo; mas também a compara com a Dama de Elche, Mãe da Terra Espanhola, e Cleópatra, esta partida.³⁰

Fuentes aponta que a forma como Frida se vestia era mais que uma segunda pele, era uma preparação para a morte, tal qual as antigas máscaras de mosaico de Teotihuacán, a cobrir o rosto dos mortos. Ao falar de sua morte, lembra que para os mexicanos ela é a origem. “Somos filhos da morte”, diz ele, apontando para a questão de que Frida tinha o senso de brincar com a morte, o que o fez plasmando-a em várias obras como *La Mera Dientona* (A mula dentuça) e *La Chingada* (A desgraçada). Fuentes termina fazendo uma brincadeira entre as iniciais de Frida Kahlo e Franz Kafka, sublinhando afinidades entre os dois escritores quanto ao sofrimento e suas posições no mundo.³¹ Fuentes termina a introdução ao diário com uma frase da própria Frida, dizendo: “Eu escrevo com os olhos”.

Além da introdução de Fuentes, há no diário um outro pequeno ensaio, de Sara M. Lowe.³² Ela afirma que como Frida nunca pensou em

²⁸ FUENTES, 1995, p. 17.

²⁹ José Guadalupe Posada (1852-1913), em suas gravuras mostra seu talento de ilustrador da vida mexicana, especialmente do final do século XIX e início do XX, quando publicava os seus mais de 15 mil desenhos também em jornais.

³⁰ Fuentes parece fazer nessa observação, uma referência ao autorretrato de Frida, *A Coluna Partida*, de 1944, conforme podemos ver em KETTENMANN, Andrea. Kahlo. Germany, Benedikt Taschen, p. 69.

³¹ Para aprofundar esta parte seria bom ler o diário de Kafka, além de Blanchot, que o analisa em “O Espaço Literário”, conforme indicações que obtive em conversas com colegas.

³² Sara M. Lowe é curadora e historiadora de arte, escritora e organizadora também do livro de fotografias de Tina Modotti (1896-1942), amiga de Frida. O livro, *Tina Modotti Photographs*, é considerado o primeiro estudo sério em História da Arte sobre esta artista, que traz reproduções de imagens que incluem retratos, tipos sociais e trabalhadores mexicanos, arte folclórica mexicana, ruas e arquitetura mexicanas, assim como flores e plantas do país. Enfocando os 7 anos que Modotti viveu no México, o livro também fala de sua vida ao ser expulsa de lá com acusação de assassinato, falando de sua participação como

publicar o diário, ele está na esfera do diário íntimo, e é um voyeurismo lê-lo, um ato de transgressão. Salienta que o fato de Frida incluir desenhos e pinturas em seu diário, torna-o único mas também o diferencia de um caderno de esboços de artista pois apenas um dos rascunhos foi usado para compor diretamente a construção de uma pintura. Ao deixar de lado os fatos cotidianos, Lowe aproxima Frida de Virgínia Woolf com seus repositórios de sentimentos e imagens.

O diário de Frida começou a ser escrito em meados da década de 40, quando esta tinha 36 ou 37 anos e passava por vários transtornos tanto físicos quanto emocionais. Lowe refaz uma breve história de Frida ressaltando sua mudança de pintora amadora para profissional em 1938, quando vendeu seu primeiro quadro e expôs suas obras em Nova York. Tornando-se conhecida como pintora surrealista, sacramentada por Breton, Lowe diz que enquanto Breton “era inspirado pelo que era alheio ao mundo racional do europeu branco – loucura, mulheres, o exótico -, o impulso criativo de Kahlo vinha de sua própria realidade concreta”.³³ Aponta que Frida tinha em comum com o surrealismo de Dalí, Magritte e Yves Tanguy: um certo interesse pelo subconsciente, a presença perturbadora de imagens frequentemente rudimentares e uma heterodoxia em matéria de temas, traços da segunda fase do surrealismo, os quais denominavam suas construções de “paisagens da mente”. Acerca do diário, Lowe vê mais aproximações com os princípios do primeiro Manifesto do Surrealismo que ressaltava o automatismo psíquico ou o desenho automático, embebidos nas idéias de Freud sobre os sonhos, questões possíveis de se ver também em Marx Ernest, André Masson e Joan Miró. Frida tirava partido das várias manchas e borrões no diário, transformando-os e ressignificando-os. Leitora voraz, hábito ampliado em seus vários períodos presa a cama, onde ficava muito tempo imóvel devido ao problema na coluna, suas fontes visuais eram vastas. Entre os temas mais abordados no diário, Lowe resalta a onipresença de Diego Rivera, que vai do desejo sexual à ternura materna. Também há inúmeras referências a elementos da cultura mexicana pré-colombiana e Lowe vê aqui uma similaridade a como Frida se vestia e enfeitava tendo estas questões como base. Uma vez que seus trajes de tehuana, cultura local, eram muito conhecidos e a

ativista na Guerra Civil Espanhola (cf. <http://search.barnesandnoble.com/Tina-Modotti-Photographs/Sarah-M-Lowe/e/9780810942806>, acessado em 13 de setembro de 2010).

³³ LOWE in KAHLO, 1995, p. 27.

caracterizavam pelo mundo afora. Há, inclusive, várias palavras em nahualt, a língua dos astecas, palavras hoje pertencentes ao vocabulário cotidiano mexicano. Para Lowe o passado pessoal de Frida é formado pela civilização asteca, olmeca e tolteca.³⁴ Era, no entanto, neste aspecto que se diferenciava dos surrealistas uma vez que estes estavam à procura de mitos e artefatos “não familiares” para compor sua arte. Ao comentar estes símbolos junto com símbolos do comunismo, Frida evidenciava sua posição política e seu comprometimento com as causas sociais, uma vez que desde 1927, aos 20 anos de idade, já havia aderido à Liga da Juventude Comunista. Lowe aponta sobre esta questão o idealismo e a fé de Frida, que aumentavam com o passar dos anos, não considerando exatamente a realidade dos regimes autoritários e burocráticos em suas várias referências a Stalin.

Escrito nos últimos dez anos de sua vida, para Lowe o diário é um documento do declínio físico de Frida, registrando sua corrida atrás de tratamentos, seus fracassos e sua obediência à prescrição dos médicos, em meio as aproximadamente 35 cirurgias a que se submeteu depois de seu acidente fatídico aos 18 anos.³⁵ Como antes do acidente Frida estava estudando ciências, ela então tenta unir ciência e arte com várias ilustrações de caráter científico. Metáforas visuais ao longo do diário, onde ela desenha partes do corpo humano e detalhes de órgãos. Lowe fala por fim que em meio ao sofrimento e angústia expressados livremente no diário, Frida também manifesta ali sua alegria, seu senso de ironia, seu humor negro, enfim, sua sede de viver.

Ao buscar uma definição para o diário, Lejeune (2008, p.259-61) diz que ele é uma “série de vestígios datados”. Auxiliando a memória, a

³⁴ Aqui Lowe faz referência a grupos culturais que habitaram o México no período pré-colombiano. Os **olmecas** seriam os mais antigos, fazendo sua aparição no anos de 2000 a.C., aproximadamente. Os grupos posteriores adotaram diferentes aspectos de suas tradições religiosas, arquitetônicas e artísticas. Sabe-se muito pouco sobre sua origem e desaparecimento, por volta do ano de 1200 a.C. Os **toltecas**, estabelecendo-se no ano de 300 a.C., fundaram a maior cidade da Mesoamérica pré-colombiana, Teotihuacán. Introduziram o culto a Quetzalcóalt, a serpente de penas e foram poderosos guerreiros. Os **astecas**, através de uma peregrinação mítica, fundaram a cidade de Tenochtitlán, no lago de Texcoco, atual cidade do México. Voltarei a estas questões da alegada genealogia de Frida Kahlo ao analisar a narrativa biográfica para o público infantil, de Jonah Winter, que através da narrativa visual das ilustrações de Ana Juan, explora mitos dessas culturas.

³⁵ LOWE in KAHLO, 1995, p. 97.

data é a base do diário, ainda que não seja cotidiana nem regular. Lejeune chega a afirmar que “um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta”.³⁶ Questão interessante se pensarmos que no diário de Frida encontram-se pouquíssimas datações. Ao que tudo indica, ela escrevia suas ideias e sentimentos sem se importar em registrar o momento exato daquele acontecimento.

Lejeune afirma que, historicamente, os primeiros diários eram coletivos e públicos, passando à esfera privada posteriormente. Em diversas línguas a palavra diário apareceu desde a antiguidade.³⁷ A designação francesa *journal intime* teria sofrido várias formatações até encontrar sua forma final depois do século XVI.³⁸ A partir do fim do século XVIII o diário se tornou um exercício individual permitindo acompanhar um momento da vida ou tornando-se uma maneira possível de viver. Nos países anglossaxões ou germânicos a prática do diário era mais difundida que na França. Há a hipótese de que a prática do diário teria sido incentivada pelo protestantismo com a amplitude do hábito de preocupar-se consigo mesmo. Seja porque se gosta de escrever, para conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir ou pensar, para Lejeune o diário é antes de tudo um método de trabalho. Afirma ele que “desde a Antiguidade, no Ocidente, assistimos a uma progressiva individualização do controle da vida e da gestão do tempo”.³⁹ Um certo controle do comportamento fez com que os primeiros cristãos fossem a favor do exame de consciência escrito. Para ele a forma livre do diário permite ver as contradições, deixando evidente tanto a dinâmica da reflexão quanto o seu resultado.

Desde o século XIX o diário integrou-se nas preferências do gênero literário com sua estética do rascunho e da gênese. Há aqueles que criticam sua prática, como Maurice Blanchot, que considera uma

³⁶ LEJEUNE, 2008, p. 260.

³⁷ Afirma Lejeune que: “[...] A palavra *diarie* existia ainda no francês antigo, ela desapareceu no século XVI, tendo persistido nas outras línguas românicas e no inglês [...]” LEJEUNE, 2008, p. 259.

³⁸ Foucault, na *Hermenêutica do Sujeito*, propõe comparar as atividades de leitura-anotação-redação de uma espécie de diário de bordo e correspondência, características dos séc. I e II, que foram retomadas no século XVI, na Europa, no contexto da Reforma (FOUCAULT, 2006, p. 435).

³⁹ LEJEUNE, 2008, p. 259.

atividade de quem não faz nada na vida.⁴⁰ Um diário significaria então enclausurar-se em si mesmo, desinteressando-se pelo mundo. Lejeune, em sua defesa, destaca diários do século XIX como de Stendhal, Delacroix, Michelet e Victor Hugo, os quais demonstram um grande interesse pelo mundo junto com uma imaginação criadora. Para Lejeune o diário está “na origem de uma nova estética, poética e existencial, baseada na fragmentação e na vibração”.⁴¹ Com suas forças e fraquezas, o diário é simplesmente humano.⁴²

Voltando ao ensaio de Sara Lowe na introdução do diário, ela faz ainda uma interessante analogia entre a idéia de diário íntimo e os cerca de 55 autorretratos que Frida fez, apontando-os como uma forma de autobiografia, diferenciando-se apenas na questão de que os autorretratos eram feitos para o consumo do público e o diário não. Segundo Lowe, a arte ocidental não conheceu antes de Frida imagens de nascimento ou aborto, assim como autorretratos duplos com órgãos internos a vista. Comparando-a com os autorretratos de Rembrandt ou de Van Gogh, salienta que Frida chocava e era considerada excessivamente autorreferente, tornando a expressão das emoções mais particular do que próprias da humanidade inteira que por ventura pudesse se ver ali refletida. Uma diferença ainda entre os autorretratos e o diário é o imediatismo das sensações transcritas e registradas no diário em contraste com a vagareza e lentidão com que Frida construía os autorretratos.

Wander Melo Miranda (1992), já citado anteriormente, ao falar de autobiografia, menciona as relações de semelhança e diferença entre a autobiografia, o romance, o diário, o autorretrato e as memórias. Segundo ele, o diário íntimo se diferencia da autobiografia no que tange à questão da perspectiva de retrospectão que seria de menor porte no diário, pois nele há uma pequena separação entre o vivido e o seu registro pela escrita. Há assim maior possibilidade de exatidão da experiência real no diário, o que não aconteceria na autobiografia. Nesta última haveria um “caráter seletivo da memória, que modifica, filtra e hierarquiza a lembrança”.⁴³ No diário, emissor e receptor se confundem,

⁴⁰ A frase atribuída a Blanchot é esta: “[...] Quem não faz nada na vida, escreve que não faz nada e pronto, é como se houvesse feito alguma coisa. [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 266). Lejeune o contesta veementemente.

⁴¹ LEJEUNE, 2008, p. 266.

⁴² LEJEUNE, 2008, p. 267.

⁴³ MIRANDA, 1992, p. 34.

numa “pseudodestinação” que só terá seu movimento de abertura se a publicação do diário for autorizada, seja postumamente ou ainda em vida do autor.

Ao fazer ainda reflexões sobre a relação entre o diário e o autorretrato, Wander Melo Miranda menciona os trabalhos de Béatrice Didier e Michel Beaujour. Para Didier o diário é um retrato sistemático, moral e físico que pode ser aproximado dos autorretratos dos pintores. A autobiografia e o diário se aproximariam por serem ambos empreendidos para o conhecimento de si, retendo momentos fugazes da vida, onde o diarista fixaria seus traços sobre a tela imaginária que é a folha de papel. Diferenciar-se-iam, no entanto, no que se refere à organização. Para Didier o diário é o registro do efêmero e do descontínuo, apresentando uma escrita rebelde a qualquer organização, enquanto que o autorretrato seria uma forma literária mais organizada. No entanto, esta organização pode acarretar em certa insinceridade, o que não aconteceria no diário. No autorretrato há um resumo da experiência de vida, sendo uma forma ligada a morte. Miranda discorda, no entanto, de Didier quanto à afirmação desta extrema organização do autorretrato pois este processo não seria feito de maneira serena e harmônica numa formação e deformação incessante a medida que o autorretratista perceba que seu *eu* lhe escapa. Acredita que quem expõe melhor suas idéias a este respeito é Beaujour, que aproxima o autorretrato de textos como *Roland Barthes por Roland Barthes, Ecce Homo*, de Nietzsche e *Essais*, de Montaigne. Para ele a aparência descontínua do autorretrato, sua justaposição anacrônica e a montagem ali contidos, mostra um “sistema de recorrências, retomadas e superposições de elementos homólogos e substituíveis”.⁴⁴ O autorretrato seria contrário à autobiografia clássica pois esta teria uma unidade já implícita no *curriculum vitae* e o autorretrato não, além do mais o autorretrato não contaria o “que fez”, mas tentaria dizer “quem é”. O autorretrato, diferentemente do livre discurso da autobiografia, não teria nada a esconder ou confessar.

Esta última afirmação parece-me um tanto radical, levando-me a discordar. Frida em seus autorretratos, confessava sua intimidade, como quando se pintou de cabelos cortados em *Autorretrato de pelona*; ou então escondia e dissimulava seus sentimentos, arranjando uma outra forma de apresentar-se como no palco de um teatro, como faz em

⁴⁴ MIRANDA, 1992, p. 36.

Autorretrato a Leon Trotski. Claro que estas questões são relativas tanto ao conhecimento das biografias quanto à apreciação particular dos autorretratos, questão esta essencial, como diria Lejeune ao dedicar um capítulo de seu livro *O Pacto Autobiográfico* aos autorretratos. Apresentando um estilo leve de uma escrita que se narra passeando e meditando por alguns museus americanos e europeus onde se vêem retratos e autorretratos colecionados, Lejeune anuncia não ser um teorizador da arte, mas sim um apreciador, ressaltando que é justamente a relação de quem vê um autorretrato que está em jogo em seu ensaio: “Olhando um autorretrato, seja de que época for, torno-me contemporâneo dele”, diz Lejeune. Em poucas páginas o autor tece comentários aludindo a diversos artistas como Ticiano, Rembrandt, Hogart, El Greco, Frans Hals, Norman Rockwell, Dürer, Picasso, Van Gogh, Holbein, Ticiano, Delacroix, Chagall e Courbet, a maioria tendo feito autorretratos. Comenta também as máscaras de rosto do escultor Giulio Pierucci e os autorretratos de escritores como Baudelaire, Valéry e Antonin Artaud. Nas coleções observadas destaca a preponderância masculina e a quase ausência de mulheres autorretratadas. Observa que, numa tentativa de classificação, pode-se dizer que o gênero de autorretratos é praticamente sempre masculino; já os retratos são equitativamente divididos entre masculinos e femininos, enquanto que os nus são, em sua maioria, femininos. Afirma que desde o Renascimento, o autor se tornou uma verdadeira obsessão. Nos autorretratos e retratos do século XVI era comum que na própria tela estivesse o nome do modelo e, muitas vezes, até mesmo a idade. Para ele, uma identidade é uma relação estabelecida entre uma imagem e um nome próprio – não existem autorretratos sem nome, anônimos. Relativiza as informações das etiquetas das pinturas nos museus, que direcionam o olhar do expectador e dosam a admiração em função do autor e do tema. O retrato tem um lado mortuário e Lejeune sugere chamá-los de mortrato ou automortrato.⁴⁵ No retrato o indivíduo tem um valor social, enquanto que o autorretrato passa a ser uma alegoria da própria arte.

Jaqueline Wildi Lins,⁴⁶ ao fazer a construção biográfica de Valda Costa, pintora florianopolitana, faz interessantes reflexões sobre o

⁴⁵ LEJEUNE, 2008, p. 243.

⁴⁶ Jaqueline Lins é professora de História da Arte do Centro de Artes da UDESC. O trabalho aqui referido foi intitulado *Vidas Paralelas: os vários eus ou os espelhos opacos de Valda Costa*, e foi redigido quando em gestação da

retrato, o autorretrato, a biografia e a autobiografia. Aludindo a metáfora do espelho de Borges, Lins procura a narrativa da vida de Valda no pensar sobre sua obra e o quanto esta espelha opacamente a vida nos temas simples vinculados ao cotidiano de Florianópolis que a artista pintava.

O elevado número de retratos pintados eram mulheres em sua maioria. Lins pensa então sobre o retrato e a biografia partindo da idéia de Plínio, de gestão de uma perda ou do falar de alguém que está ausente. Segundo Didi-Huberman, o retrato está ligado à idéia do crânio, portanto à caixa aberta, caixa esburacada, onde o retrato preenche uma cova, um esvaziamento. Para Costa a criação da imagem pessoal está presente na cultura humana desde sempre.

Lins faz uma breve recapitulação histórica acerca do surgimento do retrato e suas transformações ao longo da história, incluindo o surgimento da fotografia. Citando Barthes, fala dos diversos significados do ato fotográfico onde opera um “campo cerrado de forças”. Para Barthes, a fotorretrato é uma microexperiência da morte. A máscara é a região difícil da fotografia. Para Lins, seja na pintura, seja na fotografia, o retrato elabora múltiplas imagens, pública e pessoal.

Para falar da autoimagem, Jaqueline Lins⁴⁷ aborda o *Manual de Pintura e Caligrafia* de Saramago, onde escritura, pintura e biografia se misturam. Tudo é biografia, diz Saramago, tudo é autobiografia, a biografia está para o homem, assim como o livro e o quadro. Com estas reflexões, Lins quer fazer ressignificações que são, no entanto, para ela, incapazes de traduzir uma verdade. Fragmentos de jornal e narrativas orais é tudo o que resta sobre Valda Costa. A biografia é como um desvio, num jogo da vida contada, ela é a própria autobiografia, é memória, é confissão.

Os autorretratos de Frida mostram e ao mesmo tempo escondem verdades sobre o sujeito. Apreciando-os na passagem dos anos, é interessante reparar na forma como Frida desenha seu rosto, muitas vezes fazendo-nos questionar os padrões usuais de beleza. Narrativas que se entrelaçam com a escrita do diário, trazendo a tona diferentes formas de uma escrita de si, de uma narração da intimidade que ressignifica o biográfico.

tese posteriormente defendida, também sobre Valda Costa, tese esta a que me referirei mais tarde.

⁴⁷ No próximo capítulo nos referiremos mais diretamente à tese de Jaqueline Lins sobre Valda Costa.

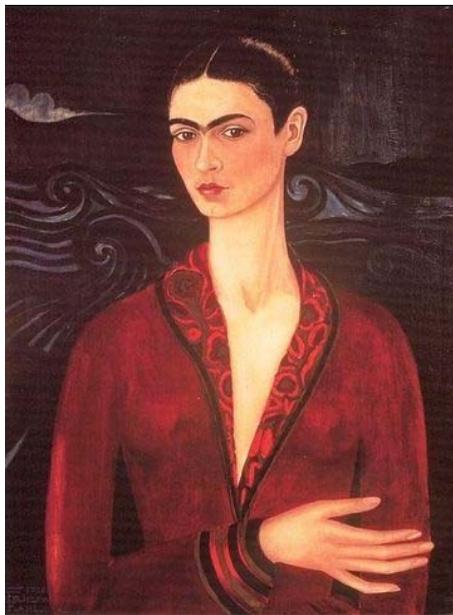


Figura 4 – Frida Kahlo, 1926

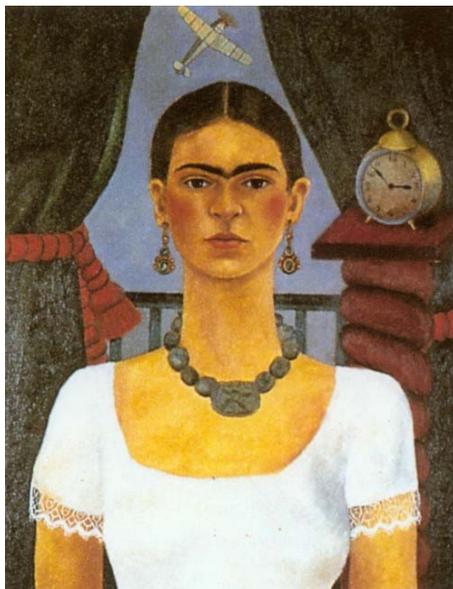


Figura 5 – Frida Kahlo, 1929

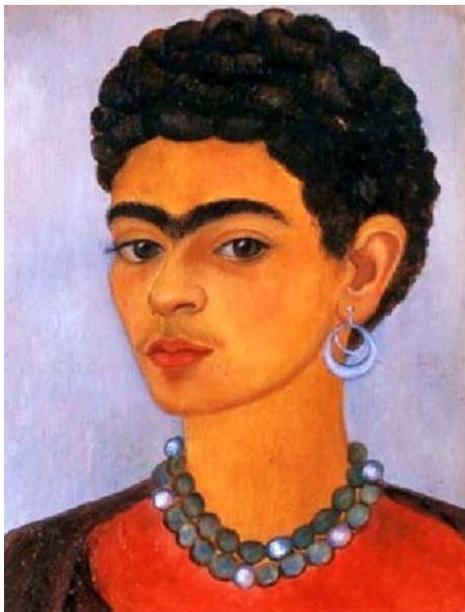


Figura 6 – Frida Kahlo, 1935

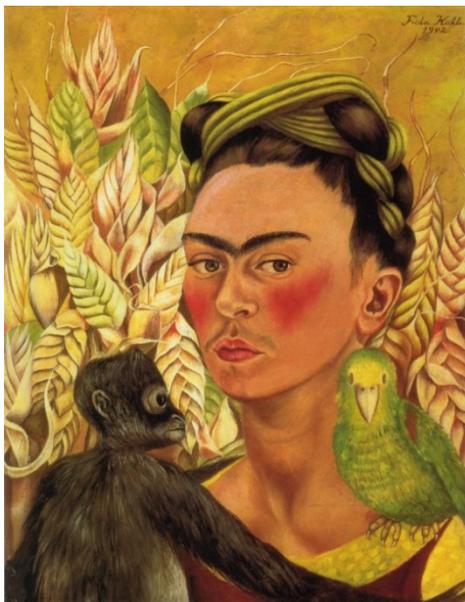


Figura 7 – Frida Kahlo, 1942

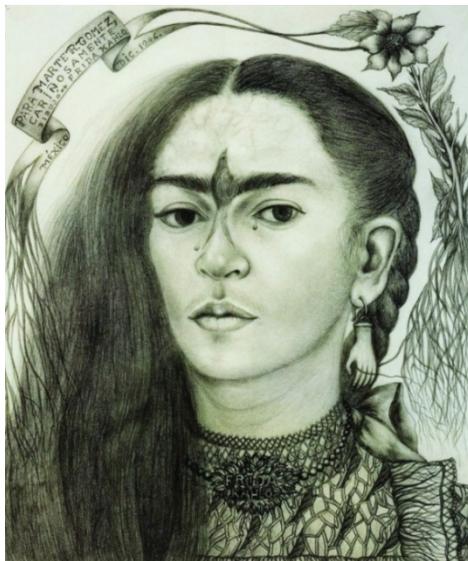


Figura 8 – Frida Kahlo, 1946

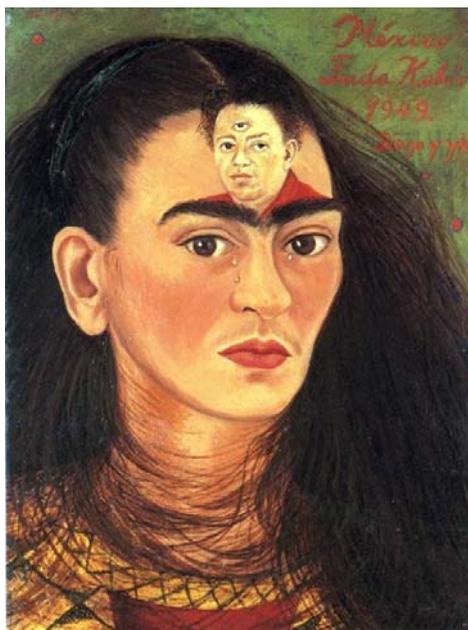


Figura 9 – Frida Kahlo, 1949

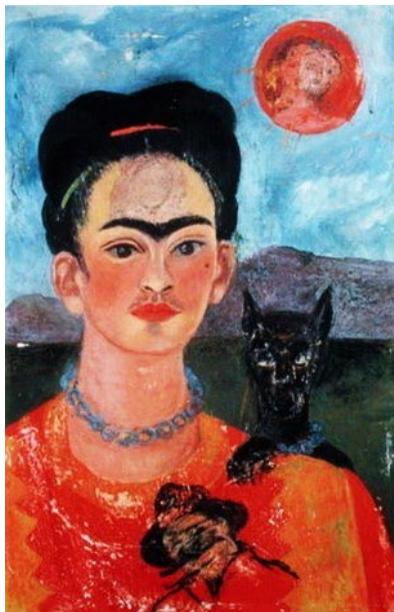


Figura 10 – Frida Kahlo, 1954

Fonte: <http://bjws.blogspot.com/2011/03/women-artists-self-portraits-frida.html>, acessado em 03 de junho de 2011.

2.3 AS CARTAS

Outro material autobiográfico que Frida Kahlo deixou foram as muitas cartas que escreveu. O conhecimento das cartas e das biografias, ajuda a construir os detalhes do semblante de uma vida, ainda que fugidio, além de que as próprias biografias muito se utilizam deste material. Como diz Celso Lafer, ao comentar a correspondência de Hannah Arendt, existem pensadores cuja biografia suscita pouco interesse, embora seu intelecto brilhe, como é o caso de Kant. Por outro lado, existem personalidades nos quais obra e vida dividem a mesma importância, como André Malraux, ele próprio discutido por Arendt.⁴⁸ No caso de Frida, suas cartas se abrem ao voyeurismo e conhecer sua

⁴⁸ LAFER in GALVÃO; GOTLIB, 2000, p. 123.

vida íntima permite também atestar ainda mais sua obra autorreferente e construir sua biografia.

No prefácio das *Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo*, Martha Zamorra, a compiladora, fala do olhar enigmático dos autorretratos de Frida que não está disponível a um observador casual e impede o conhecimento dos detalhes que moldaram sua vida, questões estas evidenciadas nas cartas. Escritas desde a adolescência, suas cartas mostram um curioso vocabulário onde mistura palavras em espanhol e inglês, um *españolês*, além de várias outras palavras estrangeiras, construindo uma linguagem que Zamorra chama de profana. Nas cartas selecionadas neste livro, há várias endereçadas a Alejandro Gomes Arias, seu antigo namorado com quem estava no dia do fatídico acidente aos 18 anos. Há cartas também à amigas de infância, a seu pai, a seu médico preferido, Dr. Leo Eloesser, para quem pintou uma tela. Há cartas a Diego Rivera, a um de seus amantes, o fotógrafo Nickolas Muray, a algumas assistentes de Rivera, que tornaram-se suas amigas, ao então presidente do México, Miguel Alemán, etc. A compilação inclui também um poema de Frida, um texto onde Frida fala exclusivamente de uma de suas pinturas, Moisés, como numa tentativa de explicação, e um texto sobre Diego Rivera que constou em um catálogo de exposição deste, pois ambos os textos foram escritos num tom de conversação como numa carta. Abrangendo um período de 1922 a 1953, um ano antes de sua morte, as cartas evidenciam a intensidade das emoções de Frida, do amor ao sofrimento, sempre de volta a vida, daí o nome da compilação, *Cartas Apaixonadas*.

Buscar uma compreensão dessas cartas é dizer como Leyla Perrone-Moisés sobre as cartas de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz: “Entender um amor é sempre uma pretensão vã.”⁴⁹ Frida assinava as cartas com diferentes nomes, seja seu nome próprio, Frida ou Frida Kahlo, ou com variações dele, como Frieda ou Friducha. Fernando Pessoa usava seus heterônimos e pseudônimos, assinando tanto o nome próprio quanto Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Ricardo Reis, Sr. Crosse, Íbis, Bebé, Bebézinho ou Nininho. Na análise da aparente banalidade das cartas de amor, Perrone-Moisés cita o próprio Álvaro de Campos: “Todas as cartas de amor são ridículas” e “afinal, só as criaturas que nunca escreveram cartas de amor é que são ridículas”.⁵⁰

⁴⁹ PERRONE-MOISÉS in GALVÃO; GOTLIB, 2000, p. 175.

⁵⁰ ÁLVARO DE CAMPOS in PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 178.

Para esta autora, considerar que as cartas de amor são mais reveladoras do “verdadeiro eu” do poeta, do que seus textos literários, é uma ingenuidade em se tratando do poeta do “fingimento verdadeiro”. No caso de Frida podemos dizer o mesmo no que se refere ao que ela em primeira mão evidenciava em suas pinturas. As cartas, no entanto, nos dão um conhecimento a mais de sua intimidade, ajudando-nos a conhecer um aspecto a mais de seu semblante, especialmente no que se refere aos sentimentos. A questão da sinceridade e do desnudamento psicológico do missivista, no entanto, é sempre algo discutível, como diz Perrone-Moisés. Frida falava de seus problemas físicos e tormentos mentais, Fernando Pessoa de suas doenças físicas e mentais. Ambos se diferenciam justamente na questão do amor; enquanto o poeta se esquivava, Frida é puramente paixão.

Sobre as múltiplas formas de se assinar uma carta, também temos o caso de Ana Cristina César, conforme apontado por Márcio Markendorf.⁵¹ A escritora assinava de diferentes maneiras, seja como A., Ana, Ana C., Ana Cristina, Eu, e Júlio. São várias identidades literárias onde diferentes eus dialogam com a validade documental. Escrevendo sobre as cartas poéticas de Ana Cristina, Márcio Markendorf afirma que a escritora interessou-se pelos gêneros confessionais na forma de cartas, diários e biografias. O desvelo da intimidade, o jogo com a verdade e com as experiências conflitantes (cultural, literária e biográfica) foram os focos de sua literatura poética formando seu projeto estético. Ana Cristina foi especialmente uma escritora da década de 70, numa época em que a geração estava inclinada para a poesia do cotidiano, o anti-intelectualismo e os pejorativos “poemas-bobagem”.

Em 1979 publicou o poema *Correspondência Completa*, fazendo da epistolografia um campo para a exploração literária. Em 1999, 16 anos após sua morte, foi publicado *Correspondência Incompleta*, uma coletânea de cartas onde a idéia é jogar com a produção da intimidade, seja no uso de cartas pessoais, cartões-postais, cartas-poema, diários e/ou cadernos terapêuticos. Apesar do aspecto trivial da cotidianidade deste tipo de literatura, Markendorf aponta para a ausência de uma atitude ingênua por parte da escritora, que sem almejar um blefe erudito, fez uma atividade consciente.

⁵¹ Márcio Markendorf é professor de Teoria Literária nas faculdades Borges de Mendonça, Florianópolis.

Para Markendorf, tornar a intimidade pública, jogando-a na reprodução industrial, escrever para o leitor desconhecido, tornou-se sua estratégia, fazendo literatura ao mesmo tempo que questionando-a. Assim, o comunicativo e o estético, o público e o privado, a sinceridade e o fingimento são poderes opostos que se tencionam no gênero epistolar de Ana Cristina, seu princípio estilístico consiste no uso de referências biográficas onde uma aparência de real dá o rumo ao imaginário.

Markendorf faz ainda uma aproximação entre as cartas de Ana Cristina e as de Kafka, devido ao efeito de relações intertextuais e metalingüísticas que esta realiza. Deleuze e Guattari apontam o vampirismo epistolar de Kafka, metáfora da força de criação. A verdade é aqui uma presença fantasmática, formação de um rizoma que potencia o gênero epistolar, transformando-o na criação. Sua estratégia de inversão põe em jogo o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o próprio destinatário.

Nas cartas de Frida Kahlo pode-se entrever também uma certa quotidianidade da artista, a medida que ela narra coisas que fez ou deixou de fazer no desenrolar de seu dia-a-dia. Nadia Battella Gotlib,⁵² ao falar sobre a correspondência entre a condessa de Barral e o imperador D. Pedro II, fala do gênero híbrido dessas cartas que beiram o diário. Citando Béatrice Didier, para a qual o diário é um produto de um estado de solidão e enclausuramento, salienta a diferença do diário em questão pois este tem um destinatário, tornando-se uma carta de caráter ambíguo.⁵³ Nas cartas trocadas por Frida com Alejandro Gomez Arias, por exemplo, é possível acompanhar tanto seus afazeres quanto seus transtornos relativos à recuperação física, além de seu estado mental, na solidão da ausência do correspondente.

Maria Helena Werneck,⁵⁴ ao falar da correspondência de Machado de Assis menciona que os cuidados de si emergem como

⁵² GOTLIB, Nádía Battella. Correspondências: a condessa de Barral e o imperador D. Pedro II. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádía Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁵³ GOTLIB in GALVÃO; GOTLIB, 2000, p. 230.

⁵⁴ WERNECK, Maria Helena. “Veja como ando grego, meu amigo.” Os cuidados de si na correspondência machadiana. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádía Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

autorretratos em baixo relevo. Machado de Assis, com toda a elegância, deixa entrever em suas cartas o sofrimento que a idade e a deterioração física lhe causavam. Apontando para os estudos de Foucault sobre a “cultura de si”, Werneck menciona que é lenta a aprendizagem da posse de si próprio, que requer cuidados com a alma, satisfação das necessidades e sempre mais leituras. Foucault, analisando as cartas de Sêneca, afirma a presentificação do autor das cartas em relação a quem ele se dirige. Aquele que recebe a missiva se sente olhado com um tipo de presença quase física. Sêneca escrevia expondo o estado da própria alma, tanto solicitando conselhos quanto fornecendo a quem necessitava, numa reatualização de si próprio nas palavras enviadas. Machado de Assis, em meio a doença e ao sofrimento, não incorporava a moléstia a um sistema de provações, se apresentando mais fortalecido para as tarefas que ao final da vida, não abdicava. Frida, em suas cartas, também passa pelo sofrimento, mostrando-se, no entanto, sempre mais fortalecida. No trecho autobiográfico que consta no fim das *Cartas Apaixonadas*, Frida fala das dores que passou ao perder três filhos. Afirma que sua pintura é a mensagem da dor, tomando o lugar das coisas que lhe faltaram, e termina enfaticamente dizendo que trabalhar é o melhor.

Outra questão interessante a ser discutida é o caráter político que Frida assume ao escrever uma carta ao então presidente do México, Miguel Alemán. Os dois haviam sido colegas na Escola Preparatória, na juventude, e Frida agora cobra-lhe um posicionamento devido a controvérsia que havia suscitado um mural de Diego Rivera no salão de jantar do Hotel Del Prado, edifício pertencente, segundo ela, aos servidores públicos. O mural havia sido atacado por um grupo de jovens católicos devido a uma de suas inscrições referente ao “Nigromante” no qual se lia “Deus não existe”. Frida faz um apelo à democracia e à liberdade de expressão no México, voltando-se contra toda forma de colonialismo e ao poder do dinheiro de alguns grupos sectários. Ameaça dizendo que permitir a destruição do mural é dar vez ao fascismo no México e apela para um regime político onde não haja opressão vergonhosa e destrutiva. Salienta que a democracia permite que haja pinturas tanto de santos e virgens de Guadalupe, assim como de quadros

com teor revolucionário.⁵⁵ Apela, então, ao presidente, pedindo-lhe que interfira no conflito, portando-se como um “autêntico mexicano”.⁵⁶

José de Souza Martins⁵⁷ comenta as cartas de Marx salientando o tom político que a maioria delas contém, com temas como a renda fundiária, o colonialismo, a mundialização do capital e o capitalismo. Nas que trazem um aspecto mais cotidiano, apresentando um Marx pai, preocupado com suas filhas, as cartas mostram sua impotência pessoal diante da autonomia da realidade social e o descompasso das gerações. Martins fala, no entanto, da censura que estas cartas sofreram por parte de uma de suas filhas, Laura Lafargue, preocupada com questões que comprometeriam a memória do pai; os editores também, reduzindo a importância das cartas, suprimiram parágrafos introdutórios e finais, além de muitas páginas consideradas comprometedoras. Esta questão não vemos na edição das cartas de Frida, havendo apenas uma retaliação de algumas versões biográficas na biografia escrita por sua sobrinha,

⁵⁵ Mostrando a atualidade destas declarações de Frida, a Escola de Samba Viradouro levou para a Marquês de Sapucaí, no carnaval do Rio de Janeiro neste ano de 2010, a temática “México, o Paraíso das Cores, sob o Signo do Sol” onde se viam alegorias que mostravam a Casa Azul onde Frida morou e que se tornou o Museu Frida Kahlo; cenas do acidente de Frida e seus múltiplos ferimentos; o mural “A Criação” de Diego Rivera e alegorias da Virgem de Guadalupe, entre outras que caracterizam o México. A presença da religiosidade junto aos aspectos revolucionários da pintura desses artistas e da cultura popular é aqui significativa e neste desfile mostra o quanto estas questões miscigenadas continuam fazendo eco nos corações dos admiradores de sua arte. (Pode-se conferir a notícia do desfile em: <http://noticias.bol.uol.com.br/brasil/2010/02/15/viradouro-desfila-as-cores-do-mexico-e-de-frida-kahlo-no-rio-de-janeiro.jhtm>, acessado em 15 de fevereiro de 2010; samba enredo com cenas do desfile: <http://www.youtube.com/watch?v=43qeqAujreM&feature=related>, acessado em 16 de fevereiro de 2010).

⁵⁶ Escrevi mais detidamente sobre essa carta em um artigo apresentado no Seminário Internacional Fazendo Gênero 9, em 2011, intitulado “Do pessoal ao político: o movimento revolucionário de Frida Kahlo na carta ao presidente do México”.

http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277939456_ARQUIVO_FG9finalversao.word97-2003.pdf, acessado em 09 de junho de 2011.

⁵⁷ MARTINS, José de Souza. As cartas de Marx. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Isolda Kahlo,⁵⁸ que discorda veementemente de algumas abordagens especialmente no que se refere ao relato do comportamento sexual de Frida.

Por sua vez, Sérgio Villas Boas⁵⁹ fala de alguns impedimentos à construção biográfica feita pelos próprios biografados ou seus familiares.⁶⁰ É o caso do escritor ficcionista norteamericano, J.D. Salinger, conhecido como um ermitão idolatrado, que não gostava de ser biografado. Salinger doou suas cartas às universidades de Harvard, Princeton e Texas e estas, por sua vez, permitiram o acesso, ainda que restrito, ao biógrafo Ian Hamilton. Salinger não gostou de ver trechos de suas cartas nos manuscritos biográficos e entrou na justiça, protegendo as cartas por copyright e obrigando o biógrafo a reescrever os trechos relativos as cartas.

Outro caso mencionado por Villas Boas, de uma biografia feita após a morte do biografado, é *Estrela Solitária*,⁶¹ biografia de Garrincha escrita por Ruy Castro,⁶² que passou por várias controvérsias judiciais movidas pelas filhas do jogador. Além de ganharem uma indenização pela utilização de fotografias na biografia, queriam uma indenização por danos morais relativas ao jogador ser apresentado como, além de alcoolista, uma “máquina de fazer sexo”, sendo divulgado até o tamanho de seu pênis (25 centímetros), questão esta vetada pelo desembargador que julgava o caso numa interessante afirmação de que num país que elogia a masculinidade, o tamanho do pênis seria motivo de orgulho, não de ofensa. Na briga com a justiça, a biografia de Ruy Castro chegou a ter a venda totalmente proibida por cerca de um ano. Estavam em jogo a liberdade de expressão, mas também o direito à privacidade, questões que ainda hoje movem o mercado editorial biográfico.

⁵⁸ KAHLO, Isolda. *Frida Íntima*. Bogotá: Ediciones Dipon e Buenos Aires: Ediciones Gato Azul, 2004.

⁵⁹ Sérgio Villas Boas é jornalista, escritor e professor. Como pesquisador do Jornalismo Literário, interessa-se pelo biografismo (cf. <http://www.sergiovilasboas.com.br/home.html>, acessado em 13 de setembro de 2010).

⁶⁰ VILAS BOAS, 2002, p. 157-163.

⁶¹ CASTRO, Ruy. *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁶² Ruy Castro é jornalista e escritor, conhecido por escrever as biografias de Garrincha (*Estrela Solitária*), de Carmen Miranda (*Carmen*) e Nelson Rodrigues (*O Anjo Pornográfico*). Escreveu também livros de reconstituição histórica como o *Chega de Saudade*, sobre a bossa nova e *Ela é carioca*, sobre o bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro.

Todas as biografias de Frida Kahlo com as quais tive contato até agora, seja a escrita por Hayden Herrera,⁶³ por Raquel Tibol,⁶⁴ por Patrícia Mayayo,⁶⁵ por Laia González,⁶⁶ por Rauda Jamis,⁶⁷ ou as biografias para o público infante juvenil, fazem referências ao diário, às cartas e aos autorretratos de Frida, variando apenas a ênfase e o espaço que dão nas construções biográficas. Nas biografias infantis o relato do diário da amiga imaginária de Frida é bastante enfatizado, e na biografia escrita por Rauda Jamis é a Frida escritora de cartas que recebe a tônica especial uma vez que toda a biografia é constituída com este recurso literário; Hayden Herrera, Raquel Tibol e Laia González, fazem uso diretamente de citações, especialmente das cartas,⁶⁸ e é apenas Patrícia Mayayo a única que menos utiliza esse recurso para sua construção biográfica, dando ênfase, no entanto, à leitura das imagens dos autorretratos..

Ao buscar uma relação entre o diário, os autorretratos, as cartas de Frida e suas biografias, deparo-me com um diálogo que vai da realidade à ficção, sem que haja uma preponderância de um sobre o outro. Se nas escritas de si de um artista procurarmos por uma verdade íntima mais plausível por ter sido escrita pelo próprio punho, temos que considerar o quanto de ficcionalização é possível de ser criada na construção do próprio eu. Se numa biografia todo o trabalho é interpretativo e relativo mais a quem a escreve do que ao próprio biografado, na autobiografia a ilusão da verdade se constrói nas escolhas de como se mostrar ao outro, onde alguns aspectos são privilegiados em detrimento de outros.

Falando sobre essas aparentes contradições, Dante Moreira Leite⁶⁹ apela para a psicanálise ao afirmar que “a ficção é reveladora

⁶³ HERRERA, Hayden. **Frida**: uma biografia de Frida Kahlo. Barcelona: Planeta, (1983) 2007.

⁶⁴ TIBOL, Raquel. **Frida Kahlo**: una vida abierta. México: Oasis, 1990.

⁶⁵ MAYAYO, Patrícia. **Frida Kahlo – Contra el mito**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

⁶⁶ GONZÁLEZ, Laia. **Frida Kahlo**. Madrid: Edimart Libros, 2008.

⁶⁷ JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. Barcelona: CIERCE Ediciones, (1985) 2005.

⁶⁸ Nem todas contidas na compilação das Cartas Apaixonadas, aqui analisada.

⁶⁹ Dante Moreira Leite é considerado um pioneiro da Psicologia Social no Brasil. Estuda também a vinculação entre psicologia e literatura (cf. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642000000200003&script=sci_arttext, acessado em 13 de setembro de 2010).

porque se aproxima do sonho, dessa região intermediária entre o dizer e o esconder”.⁷⁰ Este autor menciona ainda que não há uma relação direta e uniforme entre a personagem e seu criador, embora uma seja explicada pelo outro. O biógrafo teria a ilusão de uma unidade, mas as contradições apontam para os dois lados da mesma moeda, ambos verdadeiros. Fazendo pensar sobre estas questões, Leite menciona uma interessante frase de Oscar Wilde: “o homem quase nada nos diz quando fala em seu nome; dêem-lhe uma máscara e ele dirá a verdade”.⁷¹ Nas relações entre biografia, autobiografia e ficção, não há uma regra válida para todos, é possível, sim, analisar a dinâmica de exemplos individuais. No caso de Frida, a leitura de seu diário e de suas cartas nos proporcionam uma maior intimidade com a apreciação de seus autorretratos, questões, como já disse, que serão exploradas em maior ou menor grau conforme a construção que cada biógrafa irá fazer da artista. Realidade e ficção aqui se misturam à medida que a escrita constrói a identidade, sempre com seu aspecto seletivo e direcionador do olhar. Múltiplos são os olhares, e o real, este sempre nos escapa, deixando-nos apenas esboços de possibilidades sobre o ser.

⁷⁰ LEITE, 1979, p. 25.

⁷¹ WILDE in LEITE, 1979, p. 26.

3 BIOGRAFIAS E BIOGRAFEMAS



Figura 11 – *Retábulo*. Bordado/objeto de Sílvia da Ros

Marília Rothier Cardoso,⁷² ao escrever sobre o *Retorno à biografia*, fala que a história de vida seria uma das mais antigas formas fundadoras da narrativa na cultura ocidental, onde estava em jogo a trajetória de homens ilustres, sejam eles monarcas, santos religiosos ou vidas laicas. Para Cardoso, é significativa a fala de Walter Benjamin sobre a figura do narrador, na linhagem clássica de transmissão da experiência comunitária que a biografia encabeça. Walter Benjamin aponta que a modernidade, com suas transformações, teve como marco o esgarçamento dessa linhagem de transmissão comunitária quando a dicção épica foi substituída pelo romance. Paralelo a difusão do romance como entretenimento do público de massa estão as hagiografias

⁷² CARDOSO, Marília Rothier. Retorno à biografia. In: OLINTO, H. K. e SCHOLLHAMMER, E. (Org.). **Literatura e Mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

e as velhas crônicas reais dando lugar a biografia como uma forma de “configuração narrativa do sujeito individual moderno”.⁷³ Fazendo o vínculo entre autor e obra, no século XVIII proliferam as produções de retratos e biografias, na difusão da arte iluminista. Cardoso menciona inclusive que a biografia moderna é uma das grandes narrativas legitimadoras, como já diz Lyotard, e que estaria perdendo sua força crítica e teórica. Naquela que seria a “condição pós-moderna” a biografia estaria mais para um circuito mercadológico de best-sellers, perdendo o seu lugar na chamada alta cultura. Observa Cardoso que no amplo estoque de figuras biografáveis estão escritores e artistas, empresários e atores de TV, assim como atletas e cantores pop. O debate acadêmico denuncia o autoritarismo da mídia e procura uma leitura desconstrutora do modelo biográfico convencional, propondo inclusive a construção de biografias alternativas.

Cardoso aponta duas tarefas para a crítica biográfica: a primeira seria ler a biografia segundo os métodos interpretativos da narrativa, observando sua consistência. Parte-se aí da análise da narrativa para rever o processo de canonização da obra do biografado. A segunda tarefa seria a de salientar os cruzamentos culturais, observando a estrutura híbrida do discurso biográfico. Na biografia, enquanto subgênero narrativo, estão englobados discursos da literatura, da história, do jornalismo, assim como da sociologia e da psicanálise, a medida que caracteriza o sujeito em sociedade. A leitura do ensaio de Marília Rothier Cardoso leva-nos a entender a “potência de transformação”⁷⁴ contida na atividade biográfica.

Outros trabalhos que fazem parte da fortuna crítica de estudos sobre biografias vão aqui ser citados por suas reflexões. É interessante observarmos outro exemplo de crítica biográfica na análise que Andréia Guerini⁷⁵ faz de uma biografia de Leopardi (1798-1837), escritor italiano. A biografia foi escrita por Iris Origo, uma inglesa que morou 50 anos na Itália e dedicou-se a conhecer este escritor, publicando mais de um livro sobre ele na primeira metade do séc. XX.

⁷³ CARDOSO, In: OLINTO; SCHOLLHAMMER, 2002, p. 113.

⁷⁴ CARDOSO In: OLINTO; SCHOLLHAMMER, 2002, p. 136.

⁷⁵ Andreia Guerini é professora da UFSC, atuando na área de Literatura Italiana e Teoria da Tradução.

GUERINI, Andréia. Leopardi: a interface de uma biografia. **Revista Fragmentos**, número 18. Florianópolis, jan-jun, 2000.

Guerini pergunta-se pela forma escolhida para a construção da biografia e o lugar ocupado pela escritora/biógrafa. Apesar de se tratar de uma biografia escrita aos moldes clássicos onde o nascimento, vida e morte são elencados em forma seqüencial, Guerini chama a atenção para as interfaces escriturais da biografia, toda construída em fragmentos, como numa collage. Muitas vezes a biógrafa abafa sua voz e abre espaço para que outros personagens como parentes, amigos e críticos, narrem a sua versão da biografia de Leopardi. Também há trechos narrativos do próprio Leopardi que se autobiografa.

Assim sendo, a biografia estampa uma multiplicidade de vozes narrativas, cada uma conforme seu ponto de vista e enfocando diferentes detalhes da vida do escritor. Todos os fragmentos têm um tom “encomiástico”, conforme definição de Bakhtin sobre o “ato verbal da glorificação”. Essa fragmentação detalhística é passível de ser aquilo que Barthes denominou como “biografemas”, pois para Barthes o próprio “texto é um tecido de citações”.

Guerini traz também um interessante elemento de análise que é a tradução biográfica, deixando entrever que o tradutor participa ativamente da construção biográfica na escolha de palavras que faz e na conseqüente transformação do texto biográfico.

A leitura de Andréa Guerini sobre Leopardi motivou-nos a outra reflexão. Perguntando-se sobre a possibilidade de se escrever a vida de um indivíduo, pensando a multiplicidade de tipos biográficos e tentando sistematizá-los, Giovanni Levi⁷⁶ fala dos *Usos da Biografia*, colocando que este é um ponto importante para a historiografia. A tradição biográfica construiu modelos que associam uma cronologia ordenada no que se refere à história e a narrativa, mas, segundo Levi, vivemos hoje uma fase intermediária que denuncia ambigüidades. Citando Bourdieu, na “ilusão biográfica”, que considera ser indispensável reconstruir o contexto em que age o indivíduo, aponta que os momentos de crise na definição da racionalidade e o confronto entre indivíduo e instituições acirrou a questão já desde o debate que se estabeleceu no século XVIII. Este período teria analogias com o nosso quando põe em evidência a consciência de uma dissociação entre o personagem social e a percepção

⁷⁶ LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Coord.) **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

de si. A noção do eu, como já dizia Marcel Mauss,⁷⁷ se elaborou lentamente sendo socialmente construída. São percebidos aí os limites da biografia, ao mesmo tempo que se assiste ao triunfo do gênero biográfico.

Para Levi, o século XVIII traz alguns exemplos a serem analisados, é o caso de *Tristram Shandey*, de Sterne e das *Confissões* de Rousseau. O romance de Sterne pode ser considerado o primeiro romance moderno ressaltando a fragmentação de uma biografia individual. Como diz o autor, “tal fragmentação se traduz pela constante variação dos tempos, pelo recurso a incessantes retornos e pelo caráter contraditório, paradoxal, dos pensamentos e da linguagem dos protagonistas”.⁷⁸ Diderot era admirador de Sterne e compartilhava a idéia com ele de que a biografia não captava a essência de um indivíduo, sendo incapaz de ser realista. Tinha sim “uma função pedagógica na medida em que apresentava personagens célebres e revelava-lhes as virtudes públicas e os vícios privados”.⁷⁹ Diderot faz utilização de alusões autobiográficas, como em *Jacques, o fatalista*, onde o problema da individualidade é resolvido pelo recurso do diálogo. Para Levi isto é ao mesmo tempo uma verdade e uma ilusão literária onde a construção de personagens não obedece a um desenvolvimento linear. Já Rousseau, em suas *Confissões*, exemplo clássico de autobiografia, acreditava poder fazer uma narrativa verídica e única e, com isso, foi mal compreendido e mal interpretado. Após as *Confissões*, recorreu também a forma do diálogo em *Jean-Jacques julga Rousseau*, fazendo um desdobramento de seu personagem e procurando restituir ao sujeito sua individualidade complexa, tentando assim livrar-se das distorções da biografia tradicional que apenas observaria e dissecaria objetivamente.

A crise instalada então no século XVIII começou no romance e se estendeu a autobiografia, tendo repercussão limitada na biografia histórica. A biografia moral, no entanto, chega a um meio termo buscando um conteúdo mais didático acrescentando paixões e emoções ao conteúdo tradicional. Ainda aí existe uma certa confiança na capacidade da biografia de descrever o que é significativo em uma vida, culminando com o positivismo e o funcionalismo que, ao fazer a seleção

⁷⁷ Marcel Mauss é sobrinho de Durkheim, e considerado o pai da antropologia francesa, recebendo muita influência da psicologia. O *Ensaio sobre a dádiva* é sua obra fundamental.

⁷⁸ LEVI In: AMADO; FERREIRA, 1996, p. 170.

⁷⁹ LEVI In: AMADO; FERREIRA, 1996, p. 171.

dos fatos significativos, acentua o caráter exemplar e tipológico das biografias, privilegiando a dimensão pública e não considerando os desvios dos modelos já propostos. Para Levi, a crise instaurada em seus primórdios no século XVIII, ressurgiu no século XX ligada a diversos acontecimentos como a crise da concepção mecanicista na física, o surgimento da psicanálise e as novas tendências na literatura (Proust, Joyce e Musil). As probabilidades são então mais consideradas na descrição do que nas propriedades de antes; conhecer o ponto de vista do observador é essencial, e a questão do inconsciente “levanta o problema da relação entre a descrição tradicional, linear, e a ilusão de uma identidade específica, coerente, sem contradição”.⁸⁰

Torna-se um problema biográfico com que se deparam os historiadores a complexidade da identidade e sua formação progressiva e não-linear, com contradições. Há, por trás disso, uma nova abordagem das estruturas sociais, onde as redes de relações, estratos e grupos sociais são vistos de modo menos esquemático.

Diante dessa complexidade, parece-me interessante a proposta de Barthes ao encarar a biografia através da criação do conceito de biografema. Barthes foi um representante do estruturalismo por um período de sua carreira, esquivando-se logo depois. Souza⁸¹ ao falar das contribuições do estruturalismo e nas revisões que suas vertentes nos processam hoje, menciona que a ampliação dos critérios da literariedade pelo conceito de texto e a sistematização do termo intertextualidade foi uma contribuição da revolução processada na semiologia por autores da Escola Francesa como Barthes, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Claude Bremond e Gérard Genette, entre outros. Souza fala ainda que o *biografema* comporta a idéia de uma não totalidade, que na grafia da vida valeria o detalhe, o fragmento. Segundo ela *biografema* é um “conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”.⁸²

Barthes quando fala em *biografema* em sua autoescritura, *Roland Barthes por Roland Barthes*,⁸³ está falando de anamnese, reminiscências, fragmentos de memória, o que me faz pensar também

⁸⁰ LEVI In: AMADO; FERREIRA, 1996, p. 173.

⁸¹ SOUZA, 2002, p. 29.

⁸² In: SOUZA, 2002, p. 106-107.

⁸³ BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

sobre as imagens e a História. Busco aí subsídios de leitura em Walter Benjamin, quando em suas teses sobre a história opera através de fragmentos, compondo imagens dialéticas. Susan Buck-Morss (1981, p.255) menciona que Benjamin inspirava-se nas colagens surrealistas que trabalhavam com a justaposição de duas realidades distantes, iluminando a verdade intencional.

Pensando a anamnese barthesiana penso na sobrevivência das imagens. Raúl Antelo afirma, em *Potências da Imagem*,⁸⁴ que a imagem nunca é um dado natural e sim uma construção discursiva que se aproxima da poesia através de procedimentos de repetição e corte.

Enquanto ativação de um processo de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado.

[...] as imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma, elas sobrevivem e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, consequentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário. [...] ANTELO, 2004, p. 9.

Nesta forma de ver a sobrevivência de certas formas expressivas e suas transformações está contido um modelo cultural não linear da história que tem muito a ver com o inconsciente histórico, também referido por Benjamin.

Para entender melhor remeto à dissertação de Lucymar Reses⁸⁵ que faz uma leitura benjaminiana dos murais de Diego Rivera, apelando à memória que reside no subsolo, diz ela que isto significa escavar nas gretas e nos dejetos das histórias oficiais, materiais para novas possibilidades de interpretação e reconstrução de novos discursos, principalmente dando voz aos que não foram ouvidos. Para isso ela desenterra questões menos conhecidas sobre Rivera, sua imagem, suas mulheres (Frida Kahlo, Quiela, Tina Modotti), apresentando com isso uma outra leitura sobre o México, seu programa governamental de imagens públicas, sua revolução.

⁸⁴ ANTELO, Raúl. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

⁸⁵ RESES, Lucymar Therezinha de Gesat. **Escavando Ficções sob o Mural de Diego Rivera**. Dissertação. Florianópolis: UFSC/PPGLiteratura, 2005.

Wildi Lins,⁸⁶ anteriormente referida, ao analisar vida e obra de Valda Costa, artista plástica conhecida em Florianópolis nos anos 70,80, opta por abordar a biografia através de Warburg e em alguns momentos através de dois conceitos barthesianos que aqui quero focar: o *biografema* e o *punctum*. Também ao analisar as imagens de Valda Costa por meio de recortes, alude aproximar-se das imagens dialéticas de Benjamin, no sentido de uma montagem. Para Lins, a biografia assim vista é ela própria um desvio. A idéia de *biografema*, diferindo-se da biografia tradicional, “possibilita criar uma narrativa de vida sem a pretensão de apreender a história, no caso a de Valda Costa, em um relato minucioso e linear, e sim trabalhar com fragmentos de vida(s) e de obra(s) até o ponto em que a vida é a própria obra e a obra é a própria vida.” (LINS, 2008, p. 69). Para Lins, o *punctum* é um detalhe, é a própria subjetividade do observador, está ligado a maneira que a imagem tem de lançar o desejo para além daquilo que ela se dá a ver.⁸⁷

Por sua vez Nadia Gotlib,⁸⁸ num artigo intitulado *Na contramão da história biográfica*, defende um tipo de biografia contemporânea que aborda justamente detalhes, fragmentos de vida que ao longo de seu percurso histórico foram anteriormente vetados, seja pelo próprio biografado ou por sua família, e que agora vem a público. Para Gotlib, investindo-se contra o veto, marcha-se na contramão da História, contrariando e complementando uma versão oficializada.

Gotlib relembra o quanto nos distanciamos de algumas formas biográficas tradicionais ressaltando alguns tipos de biografias contemporâneas: critica as de cunho jornalístico, onde a preocupação com os fatos e a nomeação da verdade se mostram de suma importância; critica também as de cunho ficcional onde a figura biografada é envolvida numa trama que mistura fatos históricos com uma narrativa ficcional; por fim ressalta sua preferência pela biografia que expõe contradições, limites, onde o autor é fragmentado. Usa-se então uma metáfora crítica, onde se inventa um novo modo de ler o objeto que já

⁸⁶ LINS, Jaqueline Wildi. **Pra uma história das sensibilidades e das percepções:** vida e obra em Valda Costa. Tese de Doutorado na História. Florianópolis: UFSC, 2008.

⁸⁷ LINS, 2008, p. 43.

⁸⁸ Na contramão da história biográfica. In: MOREIRA (Org.). **Histórias da literatura:** teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

não é vida, nem obra, mas ambos – a representação ou a invenção da biografia de artista-autor de obra (GOTLIB, 2003, p. 90).⁸⁹

Pensando na crítica de Gotlib às biografias ficcionais, é interessante observar a pesquisa de mestrado de Mary Jane Franco⁹⁰ que faz um estudo denominado *Ficções do Eu Augusto dos Anjos*, onde trabalha questões de História, biografia e ficção. Enfatizando a análise crítica da obra *A última quimera*,⁹¹ de Ana Miranda, investiga o quanto as narrativas ficcionais dialogam com narrativas extraliterárias, como os discursos históricos e biográficos. Na ficcionalização da figura histórica do poeta Augusto dos Anjos (1884-1914), entram componentes sóciopolíticos culturais.

Franco analisa como Ana Miranda se apropria do que seria o evento real vendo em que medida esse discurso se aproxima daquele formulado pela História. Para isso Franco revisa também alguns textos produzidos sobre o poeta, comportando 90 anos de crítica e historiografia literárias, assim como a biografia tradicional.

Falando dos traços ressaltados pelos comentaristas, Franco aproxima-os da idéia de *biografema*, de Barthes, ressaltando que são justamente estes traços que foram ao longo da história continuamente retocados, corrigidos ou confirmados. Em nota cita a obra de Barthes, “Sade, Fourier, Loyola”⁹² onde o autor afirma seu desejo de após a morte encontrar um biógrafo que saiba abordar a vida através de detalhes, pormenores, fragmentos, *biografemas*...⁹³ Ao analisar algumas formas tradicionais de construção biográfica, Franco aponta as obras de Ademar Vidal e Raimundo Magalhães Júnior, perguntando-se se o que estes autores fizeram foi História ou Ficção, cada qual fazendo surgir diferentes imagens de Augusto dos Anjos devido aos diferentes itinerários que percorrem.

Ademar Vidal foi aluno de Augusto dos Anjos e traz em sua narrativa a memória da convivência, valendo-se de conhecer e ter o

⁸⁹ Gotlib escreve uma interessante biografia de Tarsila do Amaral, onde esta aparece como a “caipirinha de Poiret”, numa alusão a sua forma de vestir e ao seu comportamento, que cativavam fazendo-a cantada em versos no modernismo brasileiro.

⁹⁰ FRANCO, Mary Jane F. **Ficções do Eu Augusto dos Anjos**. Florianópolis: PPGLiteratura/UFSC, 2000.

⁹¹ MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁹² BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Seuil, 1971.

⁹³ Barthes, 1971, apud FRANCO, 2000, p. 41.

testemunho também de familiares e pessoas próximas ao poeta. Franco salienta que seu texto torna-se muitas vezes auto-biográfico, onde ele, autor, biógrafo, registra eventos de sua própria vida ligado ao poeta.

Já Magalhães Júnior revisa minuciosamente os textos anteriormente publicados, corrigindo e emendando seus antecessores, no entanto evidencia desde a primeira frase a adoção de um modelo tradicional de escrita biográfica, ou seja, sua narrativa é estruturada de acordo com a ordem natural da vida, nascimento, vida escolar, casamento, nascimento dos filhos, doença e morte.⁹⁴

Magalhães Júnior é um obstinado documentarista, quer convencer o leitor da imparcialidade do seu ponto de vista, numa minuciosa e até mesmo considerada enfadonha biografia. Diferente dos outros biógrafos, traz a tona a questão da loucura como um aspecto a ser comprovado na vida do poeta, dedicando a essa temática um capítulo, “Medo da loucura”. Franco observa que “ao selecionar e interpretar certos vestígios textualizados do passado, o biógrafo transforma alguns acontecimentos em fatos e revela...”⁹⁵

Parece-me pertinente investigar aqui as diferentes construções biográficas uma vez que Frida é amplamente biografada, sob diferentes estilos. Nos capítulos a seguir, escolhi analisar duas biografias, a escrita por Patrícia Mayayo,⁹⁶ e a escrita por Rauda Jamis;⁹⁷ vejo nelas diferentes formas biográficas contemporâneas que fogem dos modelos tradicionais em alguns pontos, questão que procuro contrastar no capítulo final onde abordo uma biografia para o público juvenil. O conceito de *biografema*, de Barthes, serve de eixo para minha leitura, buscando, pela via do sensível, primeiro acompanhar as narrativas biográficas em sua forma, para depois buscar nelas detalhes, fragmentos que falem tanto do biografado quanto da particular maneira pela qual as biógrafas o abordaram.

⁹⁴ FRANCO, 2000, p. 84.

⁹⁵ FRANCO, 2000, p. 96.

⁹⁶ MAYAYO, Patrícia. **Frida Kahlo** – Contra el mito. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

⁹⁷ JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. Barcelona: CIERCE Ediciones, (1985) 2005

4 A FRIDA DE PATRÍCIA MAYAYO



Figura 12 – *Frida e Maria Bonita*. Bordado de Olinda Evangelista

O mito da pintura foi construído através das biografias dos grandes mestres, geralmente no masculino... sobre esta prerrogativa Patrícia Mayayo tem um interessante acento feminista de contestação ao escrever também *História de Mujeres Historias Del Arte*. No entanto em *Frida Kahlo – Contra el mito*⁹⁸, ela desconstrói o mito de uma mulher artista e o faz através da multiplicidade de sentidos que se pode criar sobre o mesmo, lugar de surgimento da dúvida da leitura unívoca.

Em sua leitura percebe que Mayayo tem uma certa valorização da leitura da imagem na biografia, um deslizamento para a história da arte, mas esta lida no plural, polissêmica, feita através de desvios, fragmentos, detalhes. A leitura a ser feita é a leitura dos questionamentos. Mayayo confronta versões de vários outros biógrafos, relativiza interpretações lançando outras possibilidades, analisa e contesta inclusive abordagens de Frida feitas pelo movimento feminista. Aponta para a ambigüidade do comportamento e dos símbolos da pintura de Frida. Faz uma interessante proposta desconstrutora, uma vez

⁹⁸ MAYAYO, Patrícia. **Frida Kahlo – Contra el mito**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

que não deixa de lado de forma alguma a profunda admiração pela obra da pintora. É justamente falando sobre pintura que Mayayo aponta para a desvalorização e a simplificação do pictórico nas abordagens psicobiográficas mais tradicionais e que Mayayo veementemente critica.

Mas como a autora faz essa desconstrução? Divide seu livro em quatro capítulos. No primeiro capítulo se detém em analisar o fenômeno midiático Frida, a valorização econômica de suas obras, a *fridomania*, a moda, a lenda criada em torno de Frida Kahlo, o mito sobre a criatividade feminina.

A figura da mulher artista doente e hipersensível, perturbada psicologicamente, formada a sombra de um gênio masculino, sua paixão e rebeldia, tudo é questionado por Mayayo na análise e crítica dessa natureza pessoal das obras de Frida. Obras que confirmam o mesmo caráter privado e diarístico que a tradição atribui à produção das mulheres.

Outra questão que observo na leitura dessa biografia é a crítica de Mayayo à relação simplista entre vida e obra sem negar a natureza autobiográfica da pintura de Frida. Almeja transcender a leitura psicobiográfica por acreditar que estudar Frida em termos exclusivamente biográficos supõe reforçar o confinamento das mulheres artistas no âmbito do privado e ajuda a consolidar grande parte dos estereótipos sobre a criatividade feminina, difundidos no séc. XIX. Vamos a um exemplo do texto: é durante o reinado da rainha Vitória, na Inglaterra, começam a ser publicados os primeiros textos específicos sobre mulheres artistas onde estas aparecem como um grupo homogêneo e separado, construindo-se uma historiografia da arte feminina como centrada em temas íntimos e privados que contrasta com a arte pública dos artistas homens.

Um ponto que tomo como elemento importante nessa biografia é a ênfase no conteúdo político das obras de Frida e a demonstração de como suas obras intervêm nos debates sociais e políticos de seu tempo como na regulação dos modelos de conduta de gênero, na construção da denominada “mexicanidade”, na negociação do papel da mulher artista no México pós-revolucionário, na relação do Renascimento mexicano com a vanguarda européia, etc. Somo a esse olhar político dado por Patricia Mayayo sobre Frida um outro aspecto interessante: o modo como ela explica a contemporaneidade da imagem da pintora, mostrando que foi ao redor dos anos 90 quando o culto à figura de Frida, a *fridomania*, chegou ao auge tornando-se o selo “Frida Kahlo” um dos valores mais seguros da indústria cultural.

Essa mercantilização de sua figura só serve para trivializar sua pintura e neutralizar a carga política de sua obra, despojando-a de seus aspectos mais incômodos ou subversivos. A transformação de Frida Kahlo em produto de moda, em raridade exótica, por exemplo, se iniciou ainda na vida da pintora, quando a reprodução de suas roupas e joias foram estampadas na capa da revista *Vogue* e outras publicações similares. Frida se converteu em sinônimo de estilo, sendo veiculada muito mais como a companheira, a musa e eterna mulher do grande gênio mexicano, Diego Rivera. Sua personalidade exótica manifestada na exterioridade de roupa e comportamento eclipsou a artista séria, criativa, engajada, em muitos momentos de sua vida.

Reforçando esta imagem de Frida, Mayayo nos traz André Breton, para dentro na narrativa biográfica. Para Bréton, Frida Kahlo é uma espécie de símbolo mágico da mexicanidade, encarnando o ideal surrealista da feminilidade. O discurso bretoniano estaria dominado por uma idealização da paixão amorosa enraizada na tradição do amor cortês. Por sua vez Diego Rivera ressaltava a herança ameríndia de Frida como destaque na representação do chamado Renascimento mexicano.

Um elemento pouco estudado, segundo Mayayo, e de vital importância na construção da imagem de Frida foi a fotografia. Neta e filha de fotógrafos, a lista de fotógrafos para os quais posou e que formava seu círculo de amigos era grande: Tina Modotti, Dora Maar, Edward Weston, Nickolas Muray, Lola e Manuel Alvarez Bravo, Carl Van Vechten, Gisele Freund... para Mayayo a maioria deles reforçou a leitura psicobiográfica em que a historiografia insistia. Uma estratégia comum era situar a modelo diante de um de seus autorretratos de forma que a pessoa real parecesse um personagem duplo pintado ou seria uma transcrição da pessoa real. Em detrimento da pintora, a mulher exerce fascinação com sua personalidade misteriosa e atraente, traços destacados por seus primeiros biógrafos.

O que estou tentando dizer é que Patrícia Mayayo não aspira ordenar a trajetória de Frida em uma narração coerente, nem a projetar uma imagem unitária de sua pintura. Quer sim pôr em relevo as falhas, as contradições e os conflitos que outorgam um maior interesse e significado político a seus quadros.

Vamos a mais algumas questões: Mayayo começa o segundo capítulo, *La "mexicanidad" imposible*, falando de um quadro de Frida Kahlo que apenas se conhece hoje através de fotografia. Trata-se de *Si Adelita... o Los cachuchas*, de 1926, obra que teve uma segunda versão, esta sim conservada, denominada *Pancho Villa y Adelita*, de 1927. Os cachuchas tem um fundo autobiográfico, era um grupo da juventude de

Frida através do qual ela entrou em contato com os estridentistas, um dos primeiros exemplos do desenvolvimento de uma nascente vanguarda mexicana na literatura e nas artes plásticas. Adelita, por sua vez, remete ao folclore nacional; ela é uma bela “soldada” que segue as tropas revolucionárias para estar perto de seu amado, sargento a serviço da Revolução. A distribuição dos elementos no quadro sugere uma identificação entre a artista e a mítica “soldada”. Na segunda versão do quadro essa identificação fica plasmada mais claramente. A figura de Pancho Villa, dirigente revolucionário e a imagem de Adelita/Frida, confirmam o compromisso da artista com a Revolução. No entanto, ao mesmo tempo que constitui um canto ao mexicano, se trata de um quadro onde se insinuam algumas tensões e contradições. Na contraposição entre Villa e Adelita há o contraste entre dois mitos característicos da retórica revolucionária: o mito do herói, do soldado entregue, do lutador valoroso; e a imagem da heroína, da companheira de beleza esplendorosa que segue e alenta seu amado na Revolução.

Apesar de as mulheres participarem ativamente na guerra civil, tanto a cultura popular quanto a propaganda do regime atribuem uma posição subordinada às mulheres: sua missão é a de apoiar e servir ao herói. Frida parece assumir em grande medida a função sexual que a retórica da Revolução atribui à figura feminina. No entanto, nesta obra, a artista chama a atenção sobre o importante papel que cumprirão os estereótipos sexuais na construção do mito revolucionário.

Quais seriam as perguntas da época: como conciliar as inovações das vanguardas européias com a valorização do próprio? Como ser moderno e ao mesmo tempo fiel a Revolução? A intenção de construir uma cultura verdadeiramente mexicana será uma das conseqüências diretas do processo Revolucionário. Seguindo o projeto de Renascimento mexicano, entre 1921 e 1924, o Secretário da Educação Pública, Vasconcelos, introduz um amplo plano de alfabetização das massas rurais: envia missões pedagógicas aos pontos mais longínquos do país e encomenda grandes murais para os edifícios públicos, a fim de difundir entre o povo os novos ideais nacionais. Nasce aí o muralismo mexicano. Diego Rivera, por exemplo, dará um acento mexicanista em seus afrescos e embarcará no ambicioso projeto de reescritura da identidade nacional que parte de uma interpretação materialista da história e de uma idealização do passado pré-colombiano.

Adverte, no entanto, Mayayo, que a propaganda oficial tentou diluir as diferenças que haviam separado os grandes heróis da Revolução. O bando revolucionário nunca constituiu uma frente unificada. Por outro lado, apesar da exaltação do passado pré-hispânico,

a reconstrução nacional não se baseou num verdadeiro reconhecimento da diferença indígena, senão como um instrumento de aculturação.

O que constato é que a questão crucial ao analisar a obra de Frida Kahlo, é que, para a biógrafa, pode-se observar que em um país de tradição sexista tão arraigada como o México, se levantava o problema de como integrar as mulheres nesse projeto de reconstrução nacional. Por um lado começou a formar-se um embrionário movimento feminista no país com Hermília Galindo, em 1916, apresentando a primeira petição em favor do sufrágio feminino. Por outro lado o nacionalismo revolucionário alimentou um discurso messiânico que associava de tal forma a virilidade com a transformação social que as mulheres se viram marginalizadas justo quando nas aparências estavam em vias de libertação.

Mayayo salienta que o muralismo foi, antes de tudo, um movimento de homens. Nesse contexto, a posição de Frida era ambígua: companheira do grande herói do muralismo, símbolo vivente do ideal da “mexicanidade”, a pintora estava situada aparentemente no centro do movimento; por outro lado, como mulher inválida, seu lugar dentro de uma corrente que se sustentava em grande medida na idéia do vigor físico, era marginal.

Factível de se concordar é que, para Mayayo, a pintura de Frida, apesar de seu caráter pessoal e subjetivo, incorpora e reescreve muitos assuntos e preocupações próprias do muralismo como o papel dos “grandes homens” na história da humanidade, a relação entre México e EUA, o problema da criação de uma identidade nacional mexicana... O faz, no entanto, em pequena escala e numa posição necessariamente diferente dos grandes protagonistas masculinos do movimento. Segundo Mayayo, Frida trabalhava ao mesmo tempo desde o centro e desde as margens do movimento, e é essa ambigüidade que nos permite vislumbrar, através de seus quadros, algumas das falhas e contradições do projeto mesmo do Renascimento mexicano.

Um dos fatos mais instigantes da biografia em questão é o momento em que Mayayo procede à leitura de algumas obras de Frida Kahlo, como *Las Dos Fridas* e *Moisés*, este último baseado na leitura de Frida da obra de Freud, *Moisés e a religião monoteísta*. Mayayo analisa longamente como Frida subverteu Freud dando um forte acento matriarcal às imagens da obra. No entanto ambigüamente, o que é sua característica, aspectos patriarcais também ali coexistem.



Figura 13 – “Moisés”, Frida Kahlo

Fonte: <http://tania-arteimitavida.blogspot.com/2010/04/as-cores-de-frida-kahlo.html>

Por fim Mayayo observa que ao final da década de 30 o México se encaminhava para a modernização e o breve ressurgir dos ideais sociais da Revolução se diluía. Os artistas mais jovens começavam a se distanciar dos excessos “folclóricos” da Escola Mexicana de Pintura e o imaginário tendia a Hollywood. Frida aparecia como uma figura carente de *glamour*, inclusive hostil. A forma que se vestia era considerada extravagante para a época, era o ocaso de uma geração envolvida nas contradições dolorosas de sua própria utopia indigenista.

Nesta trajetória que faço para dar a conhecer *Contra el mito* ressalto o terceiro capítulo, *La diosa herida*, onde Mayayo fala, lendo quadros e cartas de Frida, sobre a questão da maternidade e dos abortos na vida da artista. Discorre e discute sobre as abordagens psicobiográficas da questão. Para a autora, Frida Kahlo, ao colocar em evidência esta temática, está entre a transgressão de um tabu, a cumplicidade e a resistência, não isenta de contradições. Teve, assim, o mérito de colocar em evidência pela primeira vez na chamada esfera da *High Art* temas habitualmente relegados a periferia do mau gosto ou das trivialidades, como o ciúme, a enfermidade, o desamparo amoroso, o aborto, o sofrimento físico do parto...

No entanto, como muitas mulheres artistas ou escritoras próximas as vanguardas da época, Frida Kahlo mantinha um duplo discurso:

ficava entre a exaltação pública da maternidade e o conflito de um novo modelo de mulher dificilmente compatível com o papel maternal, ambigüidade própria de um mundo que estabelecia a equivalência absoluta entre o feminino e o maternal.

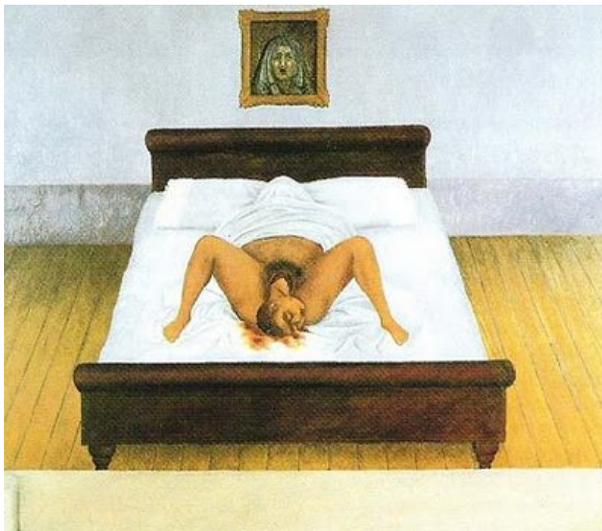


Figura 14 – “Mi nacimiento”, Frida Kahlo

Fonte: <http://elblogdemarpinyarana.blogspot.com/2010/04/amor-y-ar-te-o-el-amor-de-frida-khalo.html>, acessado em 03 de junho de 2011.

Ao pintar *Mi Nacimiento*, 1932, Frida fala sobre o corpo e a maternidade e reescreve sua origem. Quase 50 anos antes que o feminismo norteamericano empreendesse experimentos com a “iconografia vaginal”, esse órgão tantas vezes negado, o sexo da mãe se converte em protagonista do quadro de Frida Kahlo. Imaginar o próprio nascimento é reescrever a origem, reinventar-se, e esta obsessão pela reinvenção do Eu presidirá toda a sua obra.

Lendo outras obras sobre a maternidade, como *Mi nana y yo*, 1937, Mayayo fala que Frida se identificava de forma pessoal com o mito da deusa primordial, além de haver inúmeras correspondências nos quadros com várias mitologias, a questão é importante também na construção de sua imagem pública. Adverte a biógrafa, no entanto, que é preciso ver a ambigüidade que se revestem as fantasias matriarcais de Frida Kahlo. Pode ocorrer que a visão que a artista tem do materno termine reforçando a relação entre mulher e natureza e relegue assim o feminino a uma espécie de paraíso primordial fora da História. Algumas

de suas obras contribuem a fortalecer, mais do que a desarticular, muitos dos mitos patriarcais sobre a essência do “feminino”, mitos como a proximidade da mulher com a matéria, sua vinculação com o telúrico ou sua missão basicamente procriadora, mitos que reforçam em definitivo as oposições tradicionais masculino/feminino, cultura/natureza, criação/procriação. Numa época em que ser mulher e ser criadora era visto como opções contraditórias, a condição de mulher e artista não podia ser vivida senão com ambiguidade.

No quarto capítulo, *La construcción escénica del Yo*, Mayayo começa falando sobre o *Autorretrato dedicado a León Trotsky*, 1937, dizendo mais uma vez que é difícil manter as teses psicobiográficas que consideram os autorretratos como um mero diário visual onde se refletem os avatares vitais da artista. Não é o caso também de negar o relato autobiográfico, mas de perceber como a artista mostra o constituir-se como ficção.

É evidente que a criação do personagem “Frida Kahlo” não se circunscreve apenas no âmbito da pintura: a vestimenta e o adorno corporal, a decoração da Casa Azul de Coyoacán ou a fotografia, constituem veículos através dos quais a artista irá construindo-se uma distintiva imagem pública.



Figura 15 – Frida Kahlo

Fonte: <http://www.opperaa.com/549-as-varias-faces-de-frida-kahlo.html>

Parece claro para ela que, muito antes que Barthes se lançasse a interpretar a moda desde um ponto de vista semiótico no livro *Systeme de la mode* (1973), Frida já era consciente de até que ponto a aparência

pessoal constitui um sistema de significado. Além do mais, na decoração da Casa Azul construía sua imagem, onde colecionava objetos da cultura popular, da cultura pré-colombiana, além de pintores mexicanos e da vanguarda europeia junto de suas próprias obras. A casa tornou-se hoje o Museu Frida Kahlo.⁹⁹ Como na colaboração entre fotógrafo e modelo, Frida converte-se em coautora de sua própria imagem. Para Mayayo os próprios autorretratos de Frida e os elementos que os compõem mostram o seu caráter construído, sua condição de representação. Os autorretratos estão situados dentro de um projeto mais amplo de elaboração de uma mitologia pessoal.

Nessa abundância de adornos e na imagem exacerbada do “feminino” Mayayo chama a atenção para os autorretratos onde, ao contrário, predomina a ambigüidade sexual, como em *Autorretrato de pelona*, 1940. Mayayo fala das abordagens psicobiográficas da obra, e daquelas leituras mais políticas que sublinham as conexões que existem entre este quadro e a imagem da chamada “Nova Mulher”. Para Mayayo fica claro que Frida sentia interesse pela androginia, o quadro é uma mescla de elementos masculinos e femininos. Se algumas biografias consideram as aventuras homossexuais de Frida Kahlo como outra forma de submissão à Rivera, que a admirava, Mayayo diz ser bom considerar que existem indícios que desde os 13 anos Frida tinha relacionamento com mulheres.

⁹⁹ <http://www.museofridakahlo.org.mx/>, acessado em 03 de junho de 2011.



Figura 16 – Frida Kahlo, na juventude, vestindo um terno, como os homens da família

Fonte: <http://renatestendhal.com/2008/08/>

Assim sendo, o travestismo e a androginia se acharam ligados para Frida à transgressão sexual e ao questionamento das noções tradicionais acerca da feminilidade. Há muitos elementos que nos levam a apoiar a tese de que a androginia cumpre na obra de Frida uma função política importante de subverter e ampliar as categorias de gênero estabelecidas. No entanto, salienta Mayayo, que em meio a transgressão ambígua da sexualidade é bom lembrar que a figura do andrógino, no universo estético de Frida Kahlo, obedece a uma imagem muito mais tradicional. Segundo a autora, a imagem nostálgica do andrógino primordial, imagem espiritual daquele que concilia os contrários, pervive na primeira metade do século XX e no pensamento surrealista. Segundo apontam biógrafos, Frida conhecia em primeira mão muitos textos antigos sobre androginia e tinha conhecimentos de mitologia comparada.

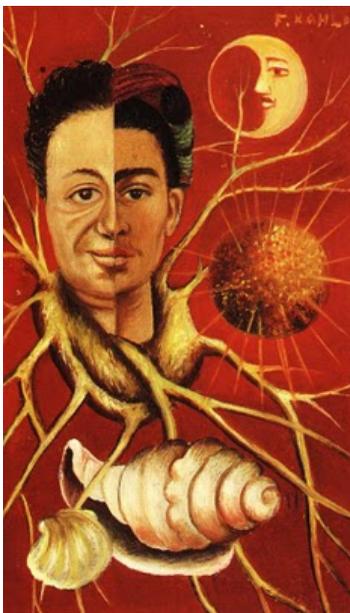


Figura 17 – “Retrato Doble de Diego y Yo”, Frida Kahlo, 1944

Fonte: <http://bjws.blogspot.com/2011/03/women-artists-self-portraits-frida.html>

Na obra *Diego y Frida*, ou *Retrato doble de Diego y yo*, ela coloca a unidade de um rosto dividido em duas metades: o rosto dela e o de Diego, numa fusão amorosa. Dualismo presente em várias culturas, como o hinduísmo que interessava a Frida, e característico do pensamento mexicano. É preciso lembrar, no entanto, que a figura clássica do andrógino outorga com frequência um papel subordinado ao feminino. É preciso considerar também que na imaginação de Frida Kahlo a androginia amorosa aparece mais como uma dissolução da própria identidade na do amado, do que num processo de fusão mútua. A fusão andrógina se converte assim em outra forma de conceber-se em função do Outro, de definir-se em, por e através da figura de Diego. Como muitas escritoras, pintoras e mulheres emancipadas da época, Frida não foi capaz de libertar-se da necessidade de uma referência masculina que ao mesmo tempo alimentasse sua ambição transgressora. Concordo com Mayayo quando ela termina sua leitura apontando sempre para a ambiguidade: em Frida Kahlo conviveram a mulher tradicional e a mulher moderna.

4.1 BIOGRAFEMAS

4.1.1 O caráter de imagem

Parece-me interessante ressaltar esse consumo da imagem de Frida Kahlo de diferentes maneiras. Em 2010, por exemplo, um dos autorretratos de Frida virou estampa de uma cédula monetária mexicana. El abrazo Del Universo, Yo, Diego y El señor Xolotl é agora reproduzido ao extremo virando símbolo emblemático do povo mexicano adotado oficialmente. Mayayo se detém analisando esta obra e mostra como nela Frida envolve suas paixões estampando Diego em seu colo e sendo abraçada pelo universo ameríndio já presente no nome próprio dado ao cachorro de estimação. Eu, tu, nós, uma obra de perfeita conjugação. A cédula com o autorretrato de Frida populariza ao máximo sua obra na banalidade do cotidiano.



Figura 18 – Cédula monetária mexicana com estampa de Frida Kahlo

Fonte: <http://aovivobrasil.com.br/?pagina=news&id=1173>, acessado em 03 de junho de 2011.

A ligação da artista com a moda também chega ao extremo na contemporaneidade. É comum encontrarmos camisetas com a estampa de Frida à venda em eventos pelo estado. Este pequeno detalhe cotidiano

deve ser aqui pensado no sentido da força do simbolismo de se carregar no peito a artista que se admira. Se pensarmos no que Michel Maffesoli¹⁰⁰ diz sobre as tribos urbanas e dos elementos estéticos que as unem, vemos que uma estampa na camiseta pode ser questão de identidade, um grupo de pessoas espalhadas pelo mundo que se identificam com aquele símbolo, ultrapassando fronteiras.

Outra forma de exposição de Frida Kahlo na estética do cotidiano é em ímãs de geladeira ou agendas. Várias de suas obras são reproduzidas, mas também sua imagem fotografada. Patrícia Mayayo, sendo uma biógrafa dos desvios, aponta para a condição de imagem que Frida adquire na contemporaneidade, questionando a banalização dessa imagem por pensar que isto desprestigia sua pintura. Eu não posso deixar de pensar este consumo da imagem de Frida na contemporaneidade como ligado a uma paixão, lembrando o que Flávio de Carvalho observava em Madona e “Bambino”,¹⁰¹ quando, em sua viagem pela Itália, percebe que a adoração pela imagem do Cristo ao longo dos séculos tinha uma conotação sexual. Para Flávio as mulheres consumiam sexualmente uma imagem que ora se mostrava feminilizada, com um Cristo frágil e lânguido, ora se masculinizava, com o aparecimento da barba na imagem do Cristo. A adoração à imagem pode significar um relacionamento íntimo com a imagem e seus símbolos. A estampa com a imagem da artista que se gosta no peito, na agenda a cada dia do ano ou na geladeira de casa aponta para uma significação de comportamento, afinidade, comunidade de ideias. Numa rápida busca no espaço virtual vemos também que coleções de moda são lançadas sob sua inspiração, desde o período em que Frida Kahlo ainda vivia e produzia. O autorretrato de Frida, ou a fotografia de sua imagem, transformou-se em propaganda de cuecas Calvin Klein. Essa apropriação me permite constatar a força da imagem do rosto de Frida num corpo masculino nu e musculoso, com sua “peça íntima”. Como não perceber o simbólico dessa apropriação?

¹⁰⁰ MAFFESOLI, Michel. Homo estheticus. In: **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

¹⁰¹ CARVALHO, Flavio. Madona e “bambino”. In: **Ossos do Mundo**. São Paulo: Ed. Antiqua, 2005.

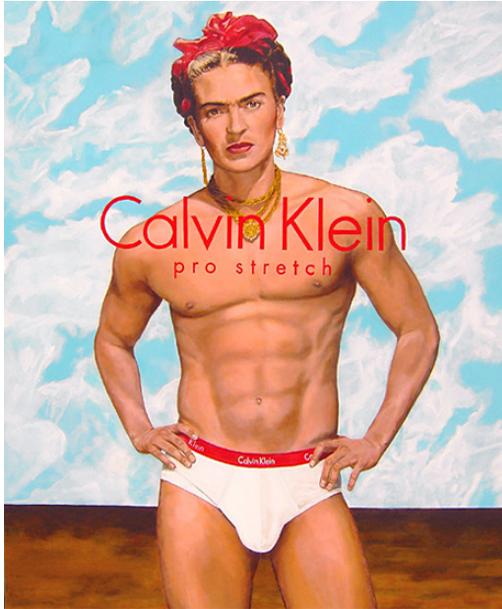


Figura 19 – Propaganda Calvin Klein com rosto de Frida Kahlo

Fonte: <http://focto.com/15388814>, acessado em 03 de junho de 2011.

Aproximo ainda mais Frida Kahlo. Em Florianópolis, quando da comemoração ao centenário de seu nascimento a loja Santo Antônio, na localidade de Santo Antônio de Lisboa, decorou todo o seu artesanato com pinturas da imagem de Frida. O estoque da loja, inicialmente cheio de opções, foi com o passar do tempo se escasseando e a imagem de Frida se espalhando pela cidade, pelas casas, pelos espaços privados e públicos. Também em comemoração ao centenário do aniversário de Frida aqui na cidade, foi realizada uma exposição de bordados por um grupo de professoras da UFSC, como já apresentei no início da dissertação. Essas bordadeiras permitem um verdadeiro exemplo de releituras da imagem de Frida, traduções culturais, cada uma consumindo-a e a reescrevendo a sua maneira no colorido dos bordados e das aplicações materializadas em linhas, tecidos, pedras, botões, tessituras.

No campo das artes visuais vários artistas relêem Frida na contemporaneidade; Patrícia Mayayo destaca o interessante caso do artista japonês Yasumasa Morimura, que faz releituras de obras e se

veste de Frida, maquiando bem o rosto e penteando os cabelos ao estilo tehuana, posando em diferentes fundos que lembram as folhagens exóticas que Frida usa em suas telas.

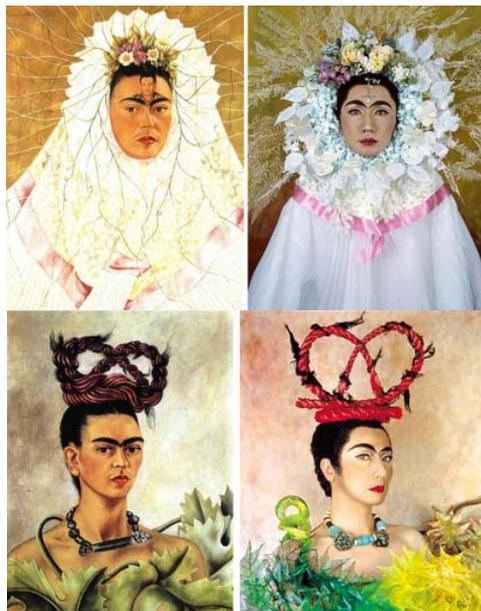


Figura 20 – Releituras de Frida Kahlo, Yasumasa Morimura

Fonte: http://mol-tagge.blogspot.com/2010_06_21_archive.html, acessado em 03 de junho de 2011.

No Anuário das Artes Visuais 2011, com selo do MEC, vemos o artista brasileiro Saramello fazer um *toy art* em homenagem a Frida, consistindo em uma espécie de boneca em papelão montável, cheia de pedrarias, caveiras e flores. Também suas pinturas em grandes dimensões reproduzem a imagem e o universo de Frida.¹⁰² Como é possível ver, o caráter de imagem que Frida adquire na contemporaneidade perpassa a perspectiva da biografia de Mayayo desde o consumo dessa imagem até a análise do caráter performático de Frida.

¹⁰² Anuário das Artes Visuais 2011, p. 191.



Figura 21 – “Fridoca Robótica”, Saramello, 2011

Fonte: <http://novidadesagitoecultura.blogspot.com/2011/01/obra-de-saramello-e-destaque-em.html>, acessado em 03 de junho de 2011.

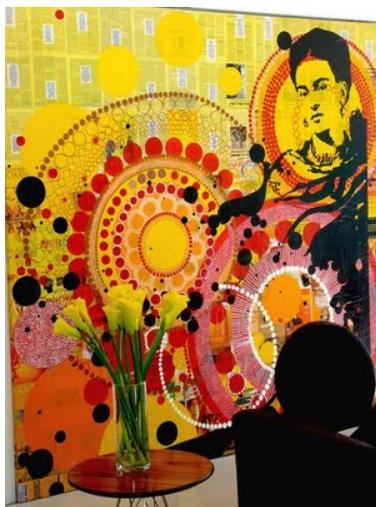


Figura 22 – Tela de Saramello

Fonte: <http://mimosinhas.blogspot.com/2011/05/pin-ura-e-frida.html>, acessado em 03 de junho de 2011.



Figura 23 – Pôster da Fridoca, de Saramello para a C&A

Fonte: <http://www.inteligencia.com.br/18970/2010/12/21/obra-de-saramello-faz-parte-do-acervo-da-nova-loja-conceito-da-ca/>, acessado em 03 de junho de 2011.

4.1.2 Fotografia

A fotografia é um ponto relevante na biografia escrita por Patrícia Mayayo. Todas as biografias por mim pesquisadas registram que o pai e o avô de Frida Kahlo eram fotógrafos. Em uma das biografias infantis, editada pela CosacNaify,¹⁰³ uma interessante cena é colocada: mostra a pequena Frida, em tenra idade retocando fotografias no estúdio do pai. A biógrafa Patricia Mayayo, no entanto, ressalta não o aspecto familiar na origem dessa relação, mas sim os vários fotógrafos que conviveram com Frida e a fotografaram. Mayayo observa que Frida sabia construir-se frente a um fotógrafo ou de uma fotógrafa. Muitas vezes essas

¹⁰³ WINTER, Johan. **Frida**. Ilustrações de Ana Juan. Tradução de André Jenkino do Carmo. São Paulo: CosacNaify, 2004.

fotografias repetiam o modelo psicobiográfico de composição: a artista tal qual o autorretrato. Lembro também que as biógrafas relatam que um dos fotógrafos, Nickolas Muray, manteve uma relação amorosa com ela durante algum período. Ao procurar construir aqui uma história das artes do ponto de vista das mulheres, detive-me na biografia de Tina Modotti,¹⁰⁴ fotógrafa que foi amiga de Frida e a fotografou durante o período de ativismo no México. Por ver a biografia dela bastante próxima a de Frida detenho-me em a descrever nesta relação de comunidade de destinos.



Figura 24 – Parada dos trabalhadores, fotografia de Tina Modotti, 1926

Fonte: http://4.bp.blogspot.com/_BJ7h0JGegok/TKpYWfkcNMI/AAAAAAAAABjE/HibMSoie5ns/s1600/tina-modotti-workers+parade+1926.jpg, acessado em 03 de junho de 2011.

Tina Modotti nasceu na Itália, mas veio com parte da família para os EUA fugida da guerra, em busca de melhores condições de vida onde

¹⁰⁴ HOOKS, Margaret. **Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

seu pai montou um estúdio fotográfico. Tina, por sua vez, começou sua vida profissional como costureira e acabou por tornar-se atriz. Depois de se aventurar no teatro fez alguns filmes para Hollywood na década de 20. Aborreceu-se então do tipo de papéis femininos, estereotipados, que sempre lhe atribuíam como o de criada mexicana desprezada ou de ardente amante latina.¹⁰⁵ Nessa mesma época tornou-se modelo do fotógrafo Edward Weston, e, em meio ao relacionamento amoroso que surgiu entre eles, Weston lhe ensinou a fotografar. Juntos foram tentar a vida no México montando lá um estúdio fotográfico, aproveitando a renascença cultural trazida na esteira da revolução e que entusiasmava a muitos mexicanos. Tina tornou-se cada vez mais independente e, de ajudante de fotógrafa, passou a publicar ela mesma suas fotos. A vida política revolucionária no México a chamava a atenção e, entre composições de estúdio, ela sai às ruas e passa a publicar fotos com imagens que coroavam os ideais revolucionários. Exemplo disso foi uma de suas primeiras experiências no fotojornalismo para *El Manchete*, em 1928, em fotos que ela chamou mais tarde de propaganda. Ao visitar uma favela, Tina fotografa a miséria dos que vivem lá e essas fotos são publicadas pelo que continham de contraste social: cinco crianças desoladas na frente de seu barraco estão lado a lado com uma foto onde crianças ricas e bem vestidas estão indo ao parque com babás. Em outra foto vemos um bebê no seu carrinho estética e ergonomicamente imponente ao lado da foto de um bebê numa caixa de madeira. Todas as suas fotografias buscavam esse contraponto em oposição. Mesmo se admitindo que essas fotos faziam parte de uma certa propaganda política, o sentido de composição dos elementos visuais de Modotti é muito forte. Entre os estridentistas,¹⁰⁶ na revista *Horizonte*, suas fotos são reproduzidas sem texto algum e ela é uma das primeiras mulheres no México a ver suas fotografias publicadas como obras de arte e não como ilustração.¹⁰⁷

¹⁰⁵ HOOKS, 1997, p. 61.

¹⁰⁶ Grupo artístico literário de vanguarda que atuava no México naquela época, ao qual Patrícia Mayayo também se refere dizendo da aproximação de Frida com seus integrantes e idéias.

¹⁰⁷ HOOKS, 1997, p. 144.



Figura 25 – Fotografia de Tina Modotti, 1929

Fonte: http://1.bp.blogspot.com/_BJ7h0JGegok/TKpYOiQOpml/AAAAAAAAABi4/A7XvQYbrvCI/s1600/modotti_mother_child.jpg, acessado em 03 de junho de 2011.

Para Margaret Hooks, biógrafa de Tina Modotti, é no México que ela põe sua arte a serviço da política revolucionária, usando sua câmera para retratar a injustiça social, fotografar trabalhadores, comícios políticos e pessoas pobres, como o camponesinho mexicano com seu grande sombrero, o filho do agrarista.¹⁰⁸ Várias são também as composições com a foice, a espiga de milho, a cartucheira ou o martelo. Ela foi também modelo de Diego Rivera para alguns murais e, na companhia deste, fotografa também Frida Kahlo em pleno ativismo político, captando o casal em frente à uma multidão, numa passeata de protesto.

¹⁰⁸ HOOKS, 1997, p. 157.



Figura 26 – Passeata com Diego Rivera e Frida Kahlo, fotografia de Tina Modotti

Fonte: <http://blogdofavre.ig.com.br/2009/11/museu-exibe-fotografias-do-acer-vo-pessoal-de-frida-kahlo-guardadas-durante-50-anos/>, acessado em 03 de junho de 2011.

Diego acompanhará Tina também na reconstituição da trama do assassinato em que foi envolvida, de Julio Antonio Mella, em 1929, e que provou sua súbita saída do México. A amizade entre Tina e Frida é comentada nas biografias.

Claudia Bauer,¹⁰⁹ em sua biografia sobre Frida Kahlo, ao comentar a imagem de Frida como *superstar*, destaca a cena do filme de Salma Hayek onde Frida e Tina dançam juntas uma música em uma festa, chamando a atenção e marcando a dupla presença revolucionária. Entre as fotografias guardadas por Frida e expostas ao público em exposições recentes estão várias fotografias assinadas por Tina Modotti, além de retratos da própria Tina.

¹⁰⁹ BAUER, Claudia. Frida Kahlo. Munich, Berlin, London, NYork: Prestel, 2008.



Figura 27 – Tina Modotti fotografada por Edward Weston

Fonte: <http://aisaaraujofotografia.blogspot.com/2010/10/tina-modotti.html?zx=38c98020cc7d6dad>

4.1.3 Androginia I

Como vimos anteriormente, a androginia é o tema de um capítulo completo na biografia escrita por Patrícia Mayayo. Ora, esta concomitância dos aspectos masculinos e femininos na vida e obra de Frida parece-me mais um dos grandes diferenciais desta biografia, uma vez que nenhuma outra biógrafa dá tão grande destaque à questão. Se pensarmos com Joan Scott¹¹⁰ no gênero como uma categoria histórica e relacional, vemos a importância desse comportamento de Frida no contexto das relações de um México machista da primeira metade do século XX. As sufragistas já marcavam sua aparição e voz vestindo

¹¹⁰ SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. In: Revista Educação & Realidade, n. 20, v. 2, jul/dez 1995.

peças masculinas e trazendo a postura contestatória às mulheres que clamavam por uma revolução nas relações de então. Tanto Tina Modotti quanto Frida vestiam-se ocasionalmente com peças masculinas diferenciando-se da feminilidade das saias e dos largos vestidos e anáguas. Ao observar o Autorretrato de Pelona a questão suscitada pela imagem nos lança à pergunta: precisaria uma mulher vestir-se de homem para ter voz, para que sua vontade seja respeitada, seus direitos assistidos?!

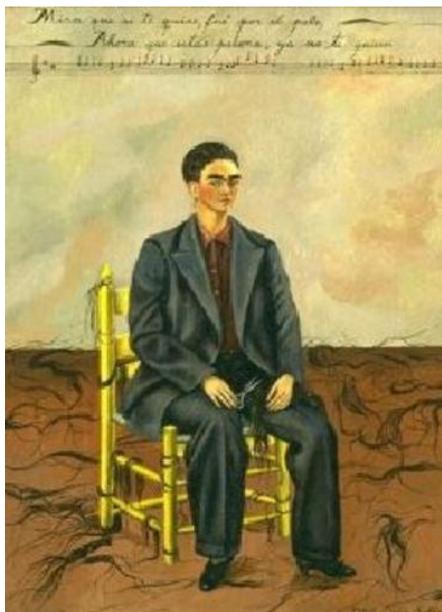


Figura 28 – “Autorretrato de pelona”, Frida Kahlo, 1940

Fonte: http://www.fotolog.com.br/eterna_felicidad/24707463, acessado em 1º. de junho de 2011.

Era no meio de protestos revolucionários que Frida vivia e ela era conhecida por muitas vezes ser ferina e irônica em suas palavras. Distante estava a possibilidade de se ler Frida Kahlo como uma mulher calada.

A briga com Diego, registrada na história da elaboração do quadro, nos mostra a variedade de discursos de gênero que Frida assumia sem preocupar-se em manter uma imagem definida. Frida não se preocupava em fixar uma única identidade. É bom lembrar que ela

andava no meio de intelectuais políticos e artistas de peso, participando ativamente das discussões. Antes de seu acidente, sua estada na escola preparatória a coloca como uma das pouquíssimas mulheres de então que chegava a este nível de escolaridade. A maioria era analfabeta. Mayayo destaca a elaboração intelectual de Frida que se plasmava nas pinturas, destacando também a figura da nova mulher que surgia na época em que Frida era a protagonista. Ela fazia, sem dúvida alguma, uma performance de gênero que se estendia da vida à obra. Mayayo não vê correspondências psicobiográficas, vê *performance*: uma postura ambígua onde o político se estende ao íntimo e pessoal.

Ao observar sua imagem nas pinturas, o que vemos é que Frida empresta seu corpo como suporte de significados. É no corpo, e no contraste desse com outros corpos, que Frida constrói e plasma sua performance de feminilidade e masculinidade, mescla que foge de todo determinismo biológico. Podemos dizer que Frida foi pioneira em vários aspectos, acredito que é por este motivo que as feministas colocam a imagem de Frida em destaque.



Figura 29 – Frida Kahlo diante de um autorretrato

Fonte: <http://clavedosul.blogspot.com/2009/11/recuerdos-de-frida-kahlo.html>, acessado em 03 de junho de 2011.

Yasmine Ergas,¹¹¹ ao falar sobre o sujeito mulher no feminismo, menciona que para as feministas o corpo sempre foi lócus central de reflexão. Ser expropriada de seu corpo, de diferentes modos, era ser expropriada do seu eu, e retomar a posse do eu implicaria retomar a posse do corpo. Se pensarmos estas questões em relação à Frida, vemo-la reapropriar-se do corpo partido pelo acidente e tantas operações, ao plasmá-lo na pintura. Ergas continua e diz que a sexualidade se mostra como um terreno crucial para a reapropriação do corpo das mulheres, anteriormente privadas de conhecerem seu próprio prazer pelo sistema patriarcal de controle masculino. O corpóreo então é justamente o que se liga com a constituição da subjetividade. Vemos que Frida cria novas imagens do corpo da mulher, cultivando novas atitudes que na biografia escrita por Mayayo encontram destaque mostrando o seu caráter ambíguo.

Horácio Fernández,¹¹² ao comentar um conjunto de fotos colecionadas por Frida, editadas pela CosacNaify em 2010, fala exatamente da multiplicidade de imagens produzidas de Frida, às vezes aparecendo com calças compridas, ou então coberta por velhos trajes e blusas bordadas fora de moda, sendo a maioria de suas roupas escolhidas com denominação de origem. Para Fernandez, Frida era visualmente boa para a linguagem teatral. Os espectadores de suas fotos é que devem ou não concordar com André Breton e ver se Frida Kahlo foi ou deixou de ser bomba, com ou sem lacinho¹¹³. Seu arquivo, com mais de 6 mil imagens mostra tudo o que ela guardou e cultivou obsessivamente por toda a vida.

Ao olhar a seleção de fotos editada pela CosacNaify¹¹⁴ desfrutase de uma sensação de voyerismo. As imagens foram dispostas em agrupamentos, ora mostrando imagens da mãe, interessantíssimos autorretratos do pai, enfim, fotos de toda a família e de si própria, amigos, entre eles vários artistas, impressionantes imagens do corpo

¹¹¹ ERGAS, Yasmine. **O sujeito mulher**: o feminismo dos anos 1960-1980. In: PERROT, M. & DUBY, G. História das Mulheres no Ocidente. Vol 5: o séc. XX. São Paulo: Ebradil; Porto: Afrontamento, 1991.

¹¹² FERNÁNDEZ In: MONASTERIO, 2010, p. 369-372.

¹¹³ Fernández faz aqui menção à famosa frase de Breton dizendo que a obra de Frida Kahlo é como uma fita enlaçando uma bomba, frase que circulará em uma fita de papel a biografia escrita por Rauda Jamis, que discutirei a seguir.

¹¹⁴ MONASTERIO, Pablo Ortiz (org.) Frida Kahlo – suas fotos. Tradução de Gênese Andrade e Otacílio Nunes. São Paulo: CosacNaify, 2010.

acidentado em recuperação preso a aparatos clínicos e ortopédicos, imagens de ciência médica, da luta política, de arte, do povo mexicano, de vários indígenas e questões do passado pré-hispânico. Há também curiosas fotos em que ela recorta a cabeça de algumas pessoas. Seriam inimizades, uma tentativa de esquecimento, eliminação de parte de sua história ou uma forma de arte? Devido a demora na abertura ao público do arquivo de fotos, as pessoas mais próximas e que direta ou indiretamente conviveram com a artista, que poderiam esclarecer detalhes das fotografias, já não estão entre nós, mas para Fernández, Frida sempre procurou ter controle sobre sua imagem.

Há outro interessante álbum de imagens, com reproduções de obras e fotografias em encadernação de formato grande, de luxo, álbum com forro de tecido vermelho, laterais de páginas douradas, de papel acetinado, dentro de uma capa dura com fundo preto e flores multicoloridas com os dizeres em vermelho: “Frida de Frida”. Dentro deste álbum editado por um grupo financeiro, a comentarista Rosa Casanova¹¹⁵ fala que entre toda esta construção da imagem que Frida se fazia e poses para fotografias, na intimidade de sua casa era possível vê-la com pijama chinês e cabelos soltos. Irreconhecível! salienta Casanova, completando que Frida nunca deixou de usar roupa moderna e preferia usar calças jeans para trabalhar.

Observando essas questões cotidianas de cuidado com o corpo e a imagem, podemos concordar com a biógrafa Patricia Mayayo e apontar para a questão performática de Frida, performance de constante autoconstrução, sem se deter em uma imagem fixa, ora com atributos masculinos, ora com atributos femininos, geralmente com os dois em diálogo.

¹¹⁵ CASANOVA In: *Frida de Frida*. México: Fomento Cultural Barramex, 2007, p. 118.



Figura 30 – Frida Kahlo

Fonte: <http://www.myspace.com/fridapage/photos>,
acessado em 03 de junho de 2011.

4.1.4 Androginia II

O *Autorretratode pelona*, onde Frida se veste com um terno masculino, aparece na narrativa de Mayayo junto às fotografias em que Frida também aparece conjugando no próprio corpo elementos do vestuário masculino com o feminino, abrindo a oportunidade de comparar a questão com o modernismo brasileiro de Flávio de Carvalho, ao propor o traje de verão para homens, na São Paulo de 1956, consistindo de peças de roupas para o homem dos trópicos que comportam uma saia e blusa de mangas bufantes com meia arrastão, mesclando ele também o feminino com o masculino. É interessante pensarmos que é deste ano de 2010 a publicação de seus escritos sobre moda, *A Moda e o novo homem*, originalmente escritos em 1956 e pensados como uma dialética da moda. Tive contato com estes textos

através do estudo e compilação realizado por Valeska Freitas¹¹⁶ e o caráter antropológico da abordagem de Flávio em muito chamou-me a atenção, uma vez que apresenta um interessante passeio por diferentes épocas e culturas para falar do cotidiano no adorno e na vestimenta. A biografia de J. Toledo¹¹⁷ sobre Flávio de Carvalho é extensa e detalhada,¹¹⁸ marcada também pela participação do biógrafo em muitos dos fatos narrados, como amigo do artista, apresentando a performance do traje de verão como um escândalo vanguardista. Para o crítico e filósofo Luiz Camillo Osório,¹¹⁹ Flávio, com o desfile de seu traje de verão, foi o introdutor da arte da performance no Brasil. Propostas diferentes a de Frida e a de Flávio, mas que guardam aproximações ao jogarem o mesmo jogo da inversão no vestuário.



Figura 31 – Flávio de Carvalho e o New Look de Verão, sua Experiência n.3

Fonte: <http://cafofodakatita.blogspot.com/2011/02/um-senhor-de-saia.html>, acessado em 03 de junho de 2011.

¹¹⁶ FREITAS, Valeska. **Dialética da moda: a maquina experimental de Flavio de Carvalho**. Dissertação. Florianópolis: UFSC/PLIT, 1997.

¹¹⁷ TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da Universidade Estadual, 1994.

¹¹⁸ A biografia em questão tem 850 páginas!

¹¹⁹ OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

As pinturas de Frida, que Mayayo comenta, que combinam elementos femininos e masculinos, dão também a possibilidade de pensarmos a androginia na pintura de Ismael Nery, conforme fala Habkost (1995). Com todas as diferenças e particularidades dos diferentes contextos de cada artista, eles propõem a leitura dúbia do feminino e do masculino em suas obras plásticas.



Figura 32 – Pintura andrógina de Ismael Nery

Fonte: http://poesiadiversidade.blogspot.com/2010_05_01_archive.html, acessado em 03 de junho de 2011.

5 A FRIDA DE RAUDA JAMIS



Figura 33 – *Frida em Nova York*. Bordado de Rozi Couto

Rauda Jamis tem uma interessante proposta em sua narrativa biográfica dando uma tônica especial ao que se refere ao surrealismo envolvendo a vida e a obra de Frida Kahlo. A apresentação do livro editado pela Circe, nessa vigésima edição de setembro de 2005 (a primeira foi de janeiro de 1988), traz na capa uma foto de busto de Frida jovem, em preto e branco, com uma larga faixa rosa Pink abraçando o livro, onde se lê a frase de Breton: “La obra de Frida Kahlo es como una cinta enlazando una bomba.” A biografia traz em anexo um texto intitulado *Frida Kahlo vista por André Breton*. A presença surrealista na narrativa biográfica de Rauda Jamis se faz marcar ainda por um artifício que a biógrafa estabelece escrevendo cartas intercaladas com o texto biográfico e assinando de próprio punho uma das cartas, no meio da narrativa biográfica, provocando no leitor uma confusão de identidades entre a biografada e a biógrafa. Tal recurso faz-me lembrar Paulo Leminski ao escrever a biografia de Cruz e Souza que termina dizendo: “Você, eu sou Cruz e Souza”¹²⁰. Propondo também uma troca de identidades aqui envolvendo diretamente o leitor, aquele que escreve e o

¹²⁰ LEMINSKI, Paulo. **Vida**: Cruz e Sousa: Bashô: Jesus: Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1990.

próprio biografado. Outra possível confusão de identidade inscrita no livro é relativo às imagens da capa, com o retrato de Frida e a imagem da “orelha” do livro, na dobra e continuação da capa, que traz um retrato da biógrafa que guarda muita semelhança com a imagem da capa de Frida.

Vejam como Rauda Jamis chega a construir passo-a-passo essa narrativa. A epígrafe que traz o texto, muito informa da tônica da narrativa. Jamis cita Rilke em seu Livro da Peregrinação, dizendo: “Y sin embargo, aunque cada uno trata de escapar de si mismo como de una prisión que lo encierra en su ódio, hay en el mundo un gran milagro, yo lo siento: *toda vida es vivida.*” A ênfase na vida vivida é o fôlego do livro, que mescla em suas páginas, nas formas das cartas/diários, uma narrativa do vivido em meio aos fatos biográficos. O livro começa então com uma pequena carta supostamente escrita por Frida como que no ápice de um desabafo, dizendo-se presa como um animal no próprio corpo, reclamando do cheiro de éter, do álcool e de todos os medicamentos, lamentando das preocupações aos outros e fazendo uma reflexão sobre a memória e o passado, pois, segundo ela, não haverá futuro. Frida grita pedindo sua libertação ao velho Mictlantecuhtli.¹²¹ Escrita como se a artista estivesse com 47 anos, esta carta/diário é um desabafo e detona um retrospecto na memória fazendo com que as duas partes seguintes da narrativa começam a história de Frida através da história de seus pais, Wilhelm Kahlo e Matilde Calderón. Ficamos logo sabendo da epilepsia de seu pai e de sua partida da Alemanha para o México, assim como da origem ameríndia de sua mãe e de seu fervor religioso. Eles se unem e o agora chamado Guillermo Kahlo aprende o ofício de fotógrafo e acaba por tornar-se o fotógrafo oficial do patrimônio cultural mexicano, questão que seus olhos de estrangeiro muito sabiam apreciar. Já desde aí a narrativa estabelece a ficcionalização do diálogo, onde personagens históricos criam vida e falam. Realidade e ficção aqui se confundem, como se a ficcionalização do diálogo fosse capaz de fazer mais real, mais “vivida” a narrativa, tal qual a proposta da epígrafe inicial.

Epígrafes, aliás, é o que não faltam na narrativa, e todas significativas. O que poderíamos chamar de pequenos capítulos sempre

¹²¹ Um dos deuses do paraíso asteca que ficava ao norte, Mictlan, para onde iam alguns dos mortos depois de passarem pelas nove provas (cf. [http://www.infopedia.pt/\\$mitologia-pre-colombiana](http://www.infopedia.pt/$mitologia-pre-colombiana), acessado em 10 de outubro de 2010).

tem um título direcionando a tônica da narrativa, mais a epígrafe. As pequenas cartas/diários que se mesclam, intercaladas por vezes aos capítulos, vem sempre sem nenhum título nem epígrafe, e funcionam como um fluxo de pensamento. No mais há epígrafes da Bíblia, de Orozco, de Bruno Bettelheim, do primeiro namorado de Frida, Alejandro Gomes Arias, de Sor Juana Inés de La Cruz, Baudelaire, Michel Leiris, de Kafka, de Leonardo da Vinci, de Luis Cardoza y Aragón, de Louise Nevelson, de Jacqueline Lamba, de Kandinsky, de Elena Poniatowska, de Louise Nevelson e muitas epígrafes com falas da própria Frida.

É interessante observar que algumas vezes na narrativa há trechos assinados por Frida, intercalados com a voz da biógrafa que também fala por ela. Nessa voz, que poderíamos aqui aludir a uma carta/diário, numa narrativa que fala o pensamento a outrem, ficamos sabendo da controvérsia sobre a data de nascimento de Frida, que tendo nascido em 1907, assinava como 1910, ano da revolução mexicana. Frida nasce, para Jamis, com o fogo da revolução. Segue-se o relato de sua infância em família, a escolha dos nomes onde Friede, em alemão, significaria paz, escolha do pai registrada em espanhol; pai este que a considerava a filha preferida e a mais inteligente. Interessante a passagem em que é narrado um fato escrito por Frida no diário, contando de sua amiga imaginária na infância. Uma Frida como criança ativa porém introvertida é construída ali, criadora de mundos próprios em que a imaginação é sua melhor companheira.

Estes fatos são narrados nos pequenos capítulos, ressaltado, entrecortados pelas cartas/diários. Nelas Frida fala da agonia do corpo e aí aparece a primeira referência direta à uma de suas pinturas. O quadro, pintado em 1938, *Piden aviones y les dan alas de petate*, é colocado em meia a uma explicação da própria Frida acerca de uma recordação de infância. Recordações de infância são colocados entre uma estratégia de veracidade que é a inclusão na narrativa de notícias de jornais, verdadeira colagem de notícias com cenas da revolução. A estratégia faz lembrar Barthes falando sobre os efeitos de real no texto.

Na sequência vemos a pequena Frida crescendo e aprendendo a fotografar e pintando aquarelas com o pai. A paralisia da infância é mostrada através das zombarias das crianças por sua perna coxa. Na narrativa Frida vai crescendo, entra para a Escola Preparatória Nacional, fala de sua adolescência eufórica, de sua associação com Os Cachuchas. Nesse ínterim aparece a figura de Diego Rivera, já consagrado, pintando murais e sofrendo as brincadeiras dos jovens que o observam, um deles, Frida. O primeiro amor foi por seu amigo Alejandro sendo descrito

numa carta e troca de bilhetes que demonstram afeto. Também é descrito seu primeiro trabalho na biblioteca do Ministério de Educação, depois de ajudar o pai em seu estúdio fotográfico. Então, numa carta/diário chega a lembrança do acidente. É como memória que a narrativa estabelece os acontecimentos, numa memória que tem voz ativa falando a maneira como viveu os acontecimentos, num passado relembrado. Logo em seguida, em tempo presente, os acontecimentos do acidente são descritos com a vivacidade dos diálogos e de trechos na forma de depoimentos, assinados por Frida e Alejandro Gomes Arias, que estava presente com ela no momento do acidente. Começam os trâmites com a saúde no hospital, nas cartas/diários Frida desabafa o pesadelo. Voltando à casa, cheia de cuidados médicos, a situação econômica da família mostrava-se escassa.

Aos poucos Frida se restabelecia, sentia-se feliz e escrevia cartas. Na narrativa começa a aparecer uma Frida reflexiva, pensando sobre as complicações do corpo e o filho que nunca terá. Em seus estados de humor Frida até canta, Rauda Jamis parece mostrar uma Frida Kahlo mais solar, que se extravasa em expressão. Aparece então as primeiras recaídas com complicações na coluna e o primeiro corpete de gesso é colocado em 1926. Nesse processo de pioras e melhoras, sua mãe manda colocar um espelho no teto de sua cama e faz um aparato para que possa pintar. Começa então a ser modelo para si e deslancham os autorretratos. O primeiro foi para Alejandro Gomes Arias, feito aos 19 anos. Rauda Jamis apresenta aí o início da pintura de Frida não como uma “vocação precoce”,¹²² mas como uma pressão entre o espelho e a dor. Nessa altura é registrado Proust como uma de suas leituras.

O ano de 1927 transcorre entre trechos de cartas/diário de Frida, datados, em meio a troca dos corpetes de gesso. Seu bem-querer, Alejandro, havia ido para a Europa. Neste momento, na página 139, Rauda Jamis coloca que com o passar do tempo se confirmava que Frida “iba a ser pintora”, como numa história de aprendizagem, num romance de formação.¹²³ A narrativa estabelece que a pintura vinha de seu interior e mostrava que Frida correspondia a imagem do artista que trabalha por necessidade. Entre as trocas dos coletes de gesso ela pintava e o pai a animava. Ao final de 1927 Alejandro volta da Europa e

¹²² JAMIS, 2005, p. 127.

¹²³ CAMPELLO, Eliane T. A. O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela. Rio Grande: Ed. da Furg, 2003.

encontra Frida restabelecida, procurando emprego. Em 1928 Frida começa a freqüentar os ambientes artísticos mexicanos, comprometidos com a luta comunista. Frida fica amiga de Tina Modotti e entra para o partido comunista. Foi nesse ambiente que realmente conheceu Diego Rivera, segundo a narrativa de Jamis, aquele se converteria no principal homem de sua vida.¹²⁴ Diego era uma estrela, empunhando um revólver e recitando em francês versos de Apollinaire, lamentando sua morte. Em meio a extravagância do grupo Frida se vestia com seu “traje de hombre”¹²⁵ e fumava cigarros.

Através de diálogos, Diego coloca suas idéias de que só a arte está na vanguarda de qualquer mudança social, que a essência da arte é revolucionária. Falava isto contando de sua estadia na União Soviética, Diego tanto tinha admiradores quanto opositores, que criticavam veementemente seus murais e sua defesa do povo e das raízes mexicanas, retratando indígenas e incomodando a burguesia. Quando este pintava um mural no Ministério da Educação foi que Frida lhe levou para apreciação suas pinturas. Relatando o acontecimento em uma das cartas/diário, Frida o convida para ir a sua casa ver o resto do trabalho. As visitas se tornaram contínuas e os dois cada vez mais amigos. Frida observa a diferença entre a forma de pintar de ambos, ele monumental, ela em proporções reduzidas, ele em direção ao exterior, ao social, ela em direção ao interior, a intimidade humana. A esta altura Rauda Jamis faz um capítulo contando a origem e a história de Diego Rivera. Em seguida seguem-se os anúncios de jornal com a notícia do casamento de Frida e Diego em 21 de agosto de 1929.

Segundo o depoimento de Frida, seus pais diziam que era o casamento entre um elefante e uma paloma. Neste momento a narrativa é interrompida com 4 páginas onde se vêem reproduções de obras de Frida, também como retratos, todos em preto e branco, inclusive do dia de suas bodas, ela com 22 anos e ele com 43. Segundo a narrativa de Jamis que vem nas páginas seguintes, era o casamento entre “dos monstruos, cada uno a su manera, dos creadores, dos reductores, dos apasionados. [...]”¹²⁶ Segundo Jamis, ao conhecer Diego, Frida mudou sua maneira de se vestir, deixando de lado seus trajes de aparência masculina e trocando-os por uma imagem de mulher mexicana cheia de saias, penteados com fitas e jóias pesadas. Para Jamis era com o objetivo

¹²⁴ JAMIS, 2005, p. 149.

¹²⁵ JAMIS, 2005, p. 151.

¹²⁶ JAMIS, 2005, p. 169.

de agradar a Diego que Frida tornava-se a mais mexicana que as mexicanas, acompanhando a moda local e se convertendo numa espécie de “princesa azteca”.¹²⁷ Com o passar do tempo e as dificuldades econômicas dos pais de Frida, o casal decide ir viver na Casa Azul. Diego sofreu críticas do partido comunista e foi expulso, acusado de colaborar com o que seria o governo pequeno burguês mexicano. Enquanto Diego continuava pintando os murais, Frida o acompanhava, engravidando pela primeira vez. Três meses depois o médico provoca um aborto, devido a malformação da pélvis e Frida se deprime relembando o acidente. Na carta/diário que se segue, Frida observa que pintava menos quando sofria menos. E aí aparece o grande mote da narrativa da vida de Frida enquanto artista, levantando a tese de que o sofrimento é o elemento determinante da arte.¹²⁸

Jamis aponta então que começam as viagens de Frida e Diego aos EUA. Em 1930 Diego é convidado a pintar murais no San Francisco Art Institute e no San Francisco Stock Exchange Luncheon Club. Frida passeava pela cidade e pintava retratos de pessoas e dela e Diego. Pelas ruas ela chamava a atenção com seus trajes e jóias. Cercada de gente mas dizendo-se sem amigas, ela não gosta muito do “gringuerío”.¹²⁹ Volta a sentir dores na perna direita e consulta do Dr. Leo Eloesser no San Francisco General Hospital, Depositando sua confiança nas palavras desse médico, Frida pinta-lhe um retrato em 1931. Em setembro Frida faz sua primeira exposição em Nova York. Voltam ao México para que Diego terminasse as pinturas murais no Palácio Nacional. Com o dinheiro ganho nos EUA Diego constrói uma nova casa que tem a característica de estar unida a casa de Frida por uma pequena ponte.

A biógrafa menciona que Sergei Eisenstein vai para lá filmar “*Que viva México*”, sendo recebido pelo casal. No entanto, Frances Flynn Payne, conselheiro artístico dos Rockfeller, convida Diego a voltar aos EUA e fazer uma retrospectiva de sua obra no Museu de Arte Moderna de Nova York. Na viagem Frida atraía as atenções, cantando corridos, sorria e Rauda Jamis a compara a Cleópatra no mar do Egito, questão interessante se considerarmos que Carlos Fuentes, na introdução do diário de Frida, também a compara à Cleópatra. No porto foram recebidos por amigos e o diretor de Arte Moderna, A. Conger Goodyear, em pessoa. A exposição reuniu 150 obras de Diego e foi um imenso

¹²⁷ JAMIS, 2005, p. 170.

¹²⁸ JAMIS, 2005, p. 177.

¹²⁹ JAMIS, 2005, p. 181.

sucesso: em um mês se venderam mais de 60 mil entradas. Frida como artista e esposa de artista deu-se a liberdade de mostrar seu asco por aqueles que ignoravam a miséria do mundo, e não cansava de lançar “dardos envenenados”, uma vez que a exposição curiosamente reunia representantes do capitalismo e defensores do comunismo. Lucienne Bloch torna-se ajudante de Diego e Frida finalmente ganha uma amiga.



Figura 34 – “Autorretrato en la frontera de México e EUA”, 1932

Fonte: http://chiqueordinario.blogspot.com/2010_07_01_archive.html, acessado em 03 de junho de 2011.

É no capítulo intitulado “En la frontera de México y EUA”, título também de um quadro de Frida, que a narrativa estabelece o que poderíamos chamar da primeira leitura de obra na biografia. Num longo parágrafo de meia página, o quadro é descrito em seus detalhes. No contexto é explicado que Frida pintava enquanto se sentia inquieta por sua estadia nos EUA e pelas hemorragias que estava sofrendo em sua segunda gravidez, sendo obrigada a ficar em repouso, o que a fazia pintar mais. Diego não se mostrava entusiasmado em ter um filho, uma vez que já tinha filhas de seus outros casamentos, mas Frida se angustiava por querê-lo. Afinal, aos dois meses de gravidez, Frida aborta naturalmente com dores e uma imensa hemorragia, sendo levada de ambulância ao Henry Ford Hospital. Na carta/diário que se segue,

Frida lamenta sua sorte e o filho perdido. No capítulo posterior, quatro quadros são descritos. Ainda no hospital, entre lágrimas, Frida faz esboços com fetos, a partir de livros de anatomia, Diego dá a idéia que Lucienne a leve à um atelier de litografia para consolidar seus esboços. Frida pinta a óleo também a obra *Hospital Henry Ford* e a narrativa mostra que seu desespero a fazia trabalhar.

Sua mãe é acometida de câncer e Frida volta ao México acompanhada de Lucienne, numa longa viagem de trem, estando extremamente debilitada. No 8 de setembro chegam ao México, no 15 sua mãe falece. Voltando a Detroit, Frida se põe a trabalhar. Segundo a narrativa de Jamis, pintava e chorava. Surge aí a obra *Mi nacimiento*.¹³⁰ Diego é convidado a pintar um mural no Rockefeller Center de Nova York, começando em março de 1933. Frida aparece então mais contente pois gostava de Manhattan. Entre as diversões culturais locais, um repórter a entrevista perguntando por seu tempo livre e seu ideal de vida, ao que ela responde: “Hacer el amor”.¹³¹ O mural de Diego suscita controvérsias pela cor vermelha e o rosto de Lenin, e Rockefeller o dispensa antes de terminar, pagando-o mesmo assim, dinheiro que ele distribui entre os artistas amigos. Meses depois o mural é destruído. Ainda assim Diego faz mais alguns murais em outros lugares antes de voltarem ao México no início de 1934, instalando-se na nova casa de San Ángel. Numa carta, Frida conta que fez vista grossa ao caso de Diego com Louise Nevelson, a escultora, mas ficou muito sentida quando esta relação foi com sua irmã Cristina. Resolveu alugar um apartamento sozinha, mas não foi o suficiente e, no verão de 1935, Frida vai sozinha para Nova York e vive em um hotel com a pianista Mary Shapiro. Sentindo a falta de Diego, no entanto, volta ao México mas apaixona-se pelo escultor Isamu Noguchi. Durante quase um ano vivem uma paixão escondida, até que Diego aparece armado e Isamu retira-se definitivamente. Nesta altura da biografia Jamis descreve o quadro *Unos cuantos piquetitos*, feito sobre a notícia do assassinato de uma mulher por seu companheiro.

¹³⁰ JAMIS, 2005, p. 209.

¹³¹ JAMIS, 2005, p. 209-210.

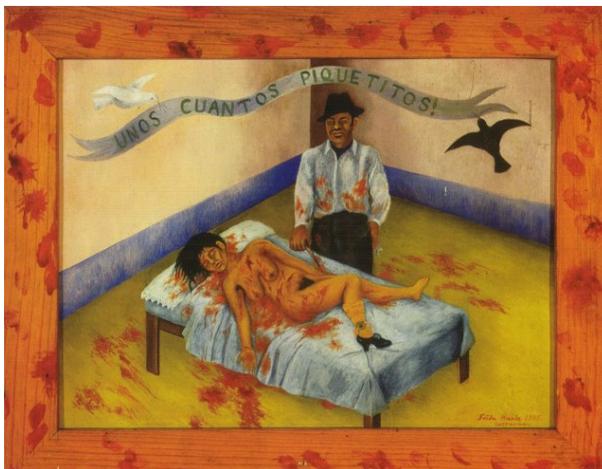


Figura 35 – “Unos cuantos piquetitos”

Fonte: <http://revista-amauta.org/2009/11/mexico-estado-femicida/>, acessado em 03 de junho de 2011.

Na narrativa Frida pergunta-se se a mulher assassinada não seria ela, que Diego assassinava a cada dia, ou seria a mulher com quem Diego se encontrava, a qual Frida desejava ver morta. Jamis faz aí um breve e interessante paralelo com a vida e a obra de Artemisa Gentileschi, do século XVII, artista a qual dedicou também uma biografia exclusiva e que pintou Judith degolando a Holofernes por causa de uma violação.¹³² Segundo Jamis, nos períodos de tormento de sua vida conjugal, Frida adotava trajes masculinos, fazendo-se inclusive um autorretrato de cabelo curto, mas quando aproximava-se de seu marido, voltava a usar seus vestidos mexicanos.

As complicações com a saúde continuavam a acontecer e em 1936 foi operada pela terceira vez no pé direito. No entanto a úlcera trófica persistia e a coluna vertebral também tinha problemas e causava muita dor. A narrativa estabelece que o sofrimento reforçava o caráter de Frida. Esta pintava sem regularidade, às vezes afastando-se do ofício por um bom tempo, as vezes dedicando-se dia e noite à pintura. Pintou então seu primeiro quadro genealógico, *Mis abuelos, mis padres y yo*, voltando a pintar um quadro deste tipo 10 anos depois. As relações com Cristina melhoraram e voltaram a ser amigas. A casa de San Ángel era

¹³² JAMIS, 2005, p. 217.

animada com a presença de diversas pessoas e animais de estimação. Frida preocupava-se com os gastos médicos que solicitava a Diego, segundo Jamis, Frida desdobrava-se recebendo bem a todos e atendendo a Diego, como querendo compensá-lo. Juntos também gastavam adquirindo peças para suas coleções: Diego chegou a alcançar a cifra de 55.481 peças pré-colombianas e Frida tinha exvotos, objetos folclóricos, bonecas, vestidos e jóias. Passavam por períodos difíceis financeiramente mas estavam longe da pobreza. Segundo Jamis, eles eram “ricamente bohemios y revolucionários”.¹³³

Em 18 de julho de 1936 começa a guerra civil espanhola e Frida, incapacitada de ir até lá como vários de seus conhecidos que se engajaram, como Tina Modotti, procura mesmo assim manter-se ativa organizando reuniões, escrevendo cartas e juntando artigos de primeira necessidade, ou pás e medicamentos para enviá-los. Nessa atividade política, recebem o pedido de asilo de Trotski. Diego pessoalmente resolve os trâmites com o presidente Cárdenas e em 9 de janeiro de 1937 Trotski e sua esposa Natalia chegam ao México para instalarem-se na Casa Azul. Um romance surge entre Frida e Trotski e Frida pinta-lhe um autorretrato de presente, em 7 de novembro de 1937. Neste mesmo mês Diego se incorpora à seção mexicana da IV Internacional e, sem desconfiar do caso de amor entre os dois, coloca-se ao lado dos trotskistas.

Em abril de 1938 chegam ao México André Breton e sua mulher Jacqueline, pintora como Frida. Breton iria dar uma série de conferências sobre o surrealismo, como delegado do Ministério de Assuntos Exteriores francês. Depois de passarem alguns dias na casa de Lupe Marin, instalaram-se em San Ángel, na casa de Diego e Frida. Breton gostou da pintura de Frida e afirmou que esta era surrealista mesmo sem sabê-lo. Frida admirou Breton mas o achou também arrogante e teórico demais, declarando-lhe que ela não pintava sonhos, mas sua própria realidade.¹³⁴ Conversam sobre a anterior estadia de Artaud no México pois Frida o havia conhecido brevemente. Frida iria expor na Julien Gallery de Nova York e se preparava para isso. Breton a convida para expor em Paris na sequência. Os três casais, junto com amigos, fazem uma série de passeios pelo interior do México, sempre protegendo Trotski de possíveis atentados. Discutiam arte e política e

¹³³ JAMIS, 2005, p. 221.

¹³⁴ JAMIS, 2005, p. 230, 232.

Breton tentava escrever seu manifesto, trocando idéias, as vezes divergentes, com Trotski. Frida comenta seu quadro *Lo que el agua me há dado*, que agradou Breton, e fala que o que ela mais gostava em Breton e que se tinha posto a fazer era a idéia dos “cadáveres exqu岸itos”.¹³⁵ É, no entanto, na biografia de Patrícia Mayayo que aparece a reprodução em desenho de dois destes trabalhos de Frida.

Na carta/diário que se segue Frida aparece como pintora, demonstrando que entre 1937 e 1938 se dedicou, em muito, a aperfeiçoar seu trabalho. Frida faz paralelos com a obra de Bosh, Van Gogh, El Greco e Piero della Francesca, acabando por dizer que sua obra se aproxima mais de um escritor que de um pintor, como se fosse um diário, a correspondência de toda uma vida. Na narrativa de análise do próprio trabalho Frida afirma: “Mi obra: la más completa biografia que podría jamás hacerse sobre mi misma.”¹³⁶ A aproximação da obra ao universo biográfico, ou seria melhor dizer, autobiográfico, ganha aqui seu ápice na narrativa de Jamis. Vida e obra se unem, chegando ela a afirmar que, como as cartas, quase todos os quadros eram destinados a alguém.

No verão de 1938 Frida faz sua primeira venda importante: o ator norte americano Edward G. Robinson compra quatro obras suas de uma só vez, o que muito a entusiasma. No outono Frida vai sozinha a Nova York para sua exposição na Julien Levy Gallery, de 1 a 14 de novembro, com 25 quadros. A exposição tem boa repercussão, Jamis cita a presença de pessoas como os Rockefeller, Alfred Stieflitz, o fotógrafo, Georgia O’Keeffe, a pintora, Meyer Schapiro e Dorothy Miller. A narrativa menciona que Frida passava de um homem a outro sem desconcertar-se. As pequenas críticas que recebeu foram referentes ao prólogo do catálogo da exposição que Breton escreveu em francês. Um jornalista acha sua pintura obstétrica e ela fala da dor que implica a arte. Por fim Frida se apaixona por Nickolas Muray, o fotógrafo que já havia conhecido no México. Vivem então, em Nova York, muito próximos. Diego a escrevia mas estavam longe. Veio o inverno novayorquino, as dores no pé direito e as visitas médicas. Tinha uma úlcera trófica em decorrência da poliomielite e agravada pelo acidente. É interessante o efeito de real que a narrativa estabelece, abrindo aspas em uma carta escrita por Frida a Diego, as 6 da manhã, reafirmando os laços

¹³⁵ JAMIS, 2005, p. 232.

¹³⁶ JAMIS, 2005, p. 241.

amorosos, apesar de estar com Muray. É com Muray que a narrativa estabelece um interessante diálogo acerca da condição de Frida como pintora, naquele momento. Os surrealistas haviam enviado uma carta dizendo que a esperavam em Paris, a sonhada Europa. Frida afirma: “Ellos me creen surrealista, pero no lo soy. [...] Qué es ser surrealista? – prossiguió Frida – Si consiste em quitar los objetos de su contexto para situarlos em outro, La pintura no há hecho outra cosa em toda su historia... Si se trata de jugar al absurdo, yo no lo soy...”¹³⁷ Frida se achava pouco ambiciosa na pintura e creditava aos surrealistas uma seriedade que não compartilhava, não se deixando, no entanto, impressionar.

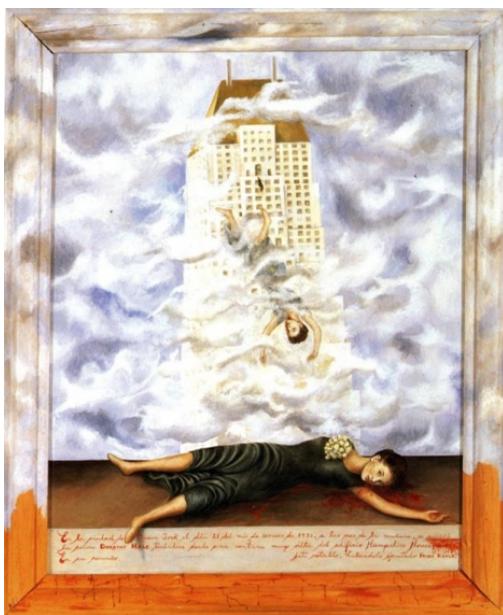


Figura 36 – “O suicídio de Dorothy Hale”

Fonte: <http://my.opera.com/Lux%C3%BAria/blog/index.dml/tag/Frida%20Kahlo>, acessado em 03 de junho de 2011.

Por esta época a narrativa conta o incidente da pintura do suicídio de Dorothy Hale, morta em outubro de 1938. Frida, em face a fazer uma homenagem à atriz, pinta a cena do suicídio, escandalizando Clare

¹³⁷ JAMIS, 2005, p. 247.

Boothe Luce, da revista *Vanity Fair*, que o havia encomendado pensando em dá-lo à mãe da falecida como uma recordação de sua filha. Em janeiro de 1939 Frida vai finalmente à Paris e logo encontra-se indisposta com os surrealistas. Ficou primeiro na casa dos Breton mas indispostô-se com este pois deixou seus quadros presos na aduana e não viu sala adequada para expô-los. No entanto algumas pessoas a impressionaram como Paul Eluard, Yves Tanguy, Marx Ernst e finalmente Marcel Duchamp, que foi quem se ofereceu para resolver seus problemas com a aduana e a galeria. A exposição, organizada por Bretón, teve o nome *México*, e agrupou junto aos quadros de Frida, figuras precolombianas, máscaras, exvotos, objetos folclóricos, retratos mexicanos do século XIX e fotos do fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo. Frida passeava só pela cidade, pelos lugares que Diego a havia mencionado, sem saber o francês. Não encontrava graça nos surrealistas. A biógrafa abre aspas para o que seriam as próprias palavras de Frida xingando-os de “hijos de puta lunáticos¹³⁸”. Mais tarde a narrativa estabelece a controvérsia de Frida com o grupo: “[...] los consideraba demasiado intelectuales, inútiles, sucios, arruinados (y nada trabajadores), imbuídos de discursos teóricos sin el menor mérito, que perdían el tiempo cotilleando en los cafés, etc. Frida se preguntaba qué hacia en médio de ellos, y en todo caso no queria que la confundiesen con ellos...” É interessante observar que a narrativa deixa bem a vista a indisposição de Frida com o grupo dos surrealistas e com a própria conceituação. Levando-se em conta o destaque dado a Breton já na frase que rodeia a capa do livro, creio que é importante destacar o sentimento de não pertencimento que permeava Frida, apesar de aproveitar os incentivos que Breton a dava, colocando-a como uma autêntica surrealista.

Ainda em Paris, Frida foi acometida de uma colibacilosis renal e teve que ser internada no hospital norteamericano de Newlly. Mary Reynolds, a esposa de Duchamp, a visita e a convida para hospedar-se em sua casa até a exposição que só começaria 10 de março. Haviam negociações envolvidas pois o sócio da Galeria Pierre Colle, que exporia os quadros, não queria expô-los todos, temendo serem chocantes, o que aborrecia Frida. A narrativa menciona o dúbio sucesso da exposição: sem êxito comercial mas êxito em nível de interesse e estima. Frida foi reconhecida pelos pintores, desde Tanguy a Pablo Picasso, que escreveu

¹³⁸ JAMIS, 2005, p. 250.

a Diego Rivera dizendo: “[...] Ni tu ni Derain ni yo somos capaces de pintar una cara como las de Frida Kahlo.”¹³⁹



Figura 37 – “Mulher em pranto”, Picasso, 1937

Fonte: <http://fridaymorningcall.blogspot.com/2009/03/picasso-luz-dos-elementos-basicos-da.html>, acessado em 03 de junho de 2011.

A referência ao reconhecimento de Picasso estende-se, na narrativa, ao mundo da moda e da alta costura ao ter Frida estampada com sua mão cheia de anéis na capa de revista Vogue, como já citamos anteriormente. Além disso, Elsa Schiaparelli criou o “vestido señora Rivera”, consagrando a maneira de vestir de Frida Kahlo, via referência a Diego Rivera.

Neste instante a narrativa marca a volta de Frida de Paris a Nova York, mencionando, descritivamente, que foi aí que se dedicou a pintar *El suicídio de Dorothy Hale*, o que estabelece um jogo temporal com a narrativa anterior a viagem. A narrativa também menciona no seu

¹³⁹ JAMIS, 2005, p. 252.

desenrolar que Frida enviava bilhetes amorosos a Nicolas Muray, abrindo aspas inclusive para citar as palavras de Frida. Mas afirma também que esta se manteve em Paris devido ao apoio e incentivo de Diego.

Na carta/diário que se segue Frida conta como se impressionou com Picasso e de como foi reconhecida e felicitada por Kandinsky, Miró e Marx Ernst. Conhecer a Duchamp e Tanguy, assim como conhecer Paris, lhe valeu a pena. Ademais as discussões pura e simplesmente não a interessavam e sim o trabalho. Achava Dali apenas um “realizador de imagens”;¹⁴⁰ dava mais importância a Monet e Derain do que a Renoir, ao contrário dos franceses. Para ela, os estrangeiros é que brilhavam na França. Envolveu-se com a guerra espanhola e conseguiu que 400 refugiados pudessem ser acolhidos no México. Bebia muito, mas sem cair, e não pintava quando embriagada.

Frida volta ansiosa para Nova York; Nickolas Muray a esperava apenas para dizer-lhe que iria se casar com outra mulher. Renovam, no entanto, os laços de amizade. Neste capítulo, intitulado *Las dos Fridas*, a artista está triste e resolve voltar ao México. Diego havia tido relações com a atriz Paulette Goddard e com a húngara Irene Bohus, mas dizia que não amava as outras mulheres. A situação política também estava complicada com Diego, ao requerer o cargo de secretário da seção mexicana da IV Internacional. Havia boatos de que Diego havia sabido, inclusive, de sua relação com Trotski. Voltou à Casa Azul, mas Diego não foi vê-la. Escrevia a Nickolas e conversava com Cristina. Foi aí que, segundo a narrativa biográfica, entre lágrimas, começou a pensar no quadro que se intitularia *Las dos Fridas*, onde se vê uma Frida contrastando-se com a outra, uma Frida fisicamente bem e a outra com a marca do coração ferido.¹⁴¹

¹⁴⁰ JAMIS, 2005, p. 256.

¹⁴¹ JAMIS, 2005, p. 265.



Figura 38 – “Las dos Fridas”, 1939

Fonte: http://lo-bueno-si-breve.blogspot.com/2010_07_01_archive.html, acessado em 03 de junho de 2011.

Creio ser importante destacar como culmina esta parte da narrativa: Frida está entre lágrimas, em pleno processo de criação em meio ao sofrimento, quando lembra de seu quadro *Lo que el agua me há dado*, quadro ao qual Breton fez observações importantes dizendo que lembrava as palavras que havia escrito em *Nadja*, “Soy el pensamiento en el baño en la habitación sin espejo”. Para Breton, Frida havia, com seu quadro, ilustrado essa passagem do romance sem sabê-lo.

A alusão ao jogo surrealista em Frida parece-me crucial aqui uma vez que faz a ligação com a carta/diário que segue na narrativa trazendo a marca da assinatura da biógrafa. Quando a carta começa o leitor ainda não sabe desse jogo e julga ser Frida que, mais uma vez, faz seu relato. Na carta/diário em questão há, mais uma vez, um desabafo. Quem escreve a missiva está insone e as horas da madrugada passam enquanto escreve. Quase todas as frases da carta começam por “mi noche...” e falam da solidão que faz a falta de alguém em especial. O corpo da pessoa querida faz falta e o corpo insone sente essa ausência com sofrimento e loucura. É o corpo que se desespera e sente dor no meio da noite, e é o corpo que espera a figura amada para se tornar suave. Ao ler o conteúdo da carta o leitor pensa ser Frida falando da ausência de Diego devido a paixão e ao sofrimento dessas palavras insones, mas ao amanhecer o que vemos é a

assinatura de Rauda Jamis e o título *Carta al ausente*. Nessa ausência ali proferida vê-se um jogo de mão dupla: está ausente o corpo do amado, está ausente também Frida, enquanto que a presença que se mostra é a da biógrafa que narra a história. Numa biografia de 358 páginas, a *Carta al ausente* se encontra nas páginas 267 a 269; a confusão das subjetividades está estabelecida em meio a narrativa biográfica e envolve o leitor.

5.1 BIOGRAFEMAS

5.1.1 O biografema imagético literário

Gostaria de me deter nesse ponto e parar para analisar mais detidamente esse artifício literário que Jamis nos leva a operar. O quadro que se coloca antes do evento da assinatura da carta me parece essencial de ser pormenorizadamente observado. “*Lo que el agua quiso me dar*” (1938) mostra uma cena em uma banheira.



Figura 39 – “Lo que el agua quiso me dar”, 1938

Fonte: http://heliosfera.blogger.com.br/2006_03_01_archive.html

A banheira pode ser percebida, assim como a ponta dos pés da suposta pessoa que ali está. Pés que supomos femininos uma vez que as unhas aparecem pintadas de vermelho e, somado ao pronome possessivo do título, vemos os pés da própria Frida, denunciando a presença do corpo da artista, presente/ausente na obra, autorreferência, autonarratividade.

Cobrindo parte dos pés e onde estariam as pernas, está a água. A ponta dos pés se duplica no espelho d'água; nesta água que cobre um suposto corpo surgem nichos com pequenas imagens espalhadas. Andrea Kettmann apresenta um curioso esquema dessa obra, mostrando como cada detalhe foi germinado de uma outra obra, como numa citação, ou é ele mesmo o germe de uma obra que ainda acontecerá. Assim, reconhece-se os pais de Frida, como no quadro genealógico que a artista havia pintado em 1936, "*Os meus avós, meus pais e eu*". Reconhece-se também o vestido pintado em 1937 em "*Recordação*", bem como o esqueleto dos "*Quatro habitantes da cidade do México*", pintado em 1938 e tão belamente descrito por Hayden Herrera. Referências menos diretas haveriam aludindo a obra "*As duas Fridas*", de um ano depois, 1939; também há alusão ao retrato andrógino "*Diego e Frida*", 1944. Explícita é a referência ao casal de mulheres que em 1930 será pintado em "*Dois nus na floresta*", comentado por Patrícia Mayayo como o germe matriarcal do paraíso primordial imaginado por Frida.

Observando atentamente, vemos que Kettmann separa o quadro em 12 referências de citações imagéticas, a maioria da própria Frida, mas inclui também a imagem de um pássaro extremamente semelhante ao pássaro de Bosch em "*Jardim das Delícias*" e a imagem de algumas plantas, que teriam referência na paisagem chamada "*A Ninfa Echo*", 1936, de Marx Ernst.

O quadro "*Lo que el água quiso me dar*" é uma colcha de citações, como que carregando uma memória. Alguns elementos dão um tom lúgubre à obra: uma mulher nua enforcada por uma corda se oferece em primeiro plano. A corda estendida está amarrada na mão de um homem que repousa a distância, usando uma máscara que evoca o primitivo e os ritos ancestrais. Lembro das máscaras modernistas da peça de Flávio de Carvalho que evocava a origem animal de Deus. Em Frida a máscara evoca o homem do ritual tribal. O esqueleto está na base de um vulcão que, em chamas, queima um edifício. O barbante que sai da tampa da banheira parece escorrer sangue.

Há ainda mais elementos interessantes nessa obra que não são comentados diretamente pelas biógrafas nessa leitura, mas é possível

conectá-los vendo as narrações paralelas. O veleiro, por exemplo, que aparece navegando na banheira, Mayayo o vê como referência constitutiva em “*Recordação*”, desenhada em um dos pés, como uma suposta alusão à figura mitológica de Ísis, lembrando que Frida tinha em sua biblioteca livros de mitologia comparada.

A água traz, nessa obra, como que evocações pictóricas dos pensamentos de quem relaxa na banheira. A água, símbolo do inconsciente, narra um texto que o espectador livremente compõe à medida que se aproxima e observa. Há pequeninos detalhes como as raízes das plantas que formam longos fios entremeando um chão cheio de emaranhados para o lugar onde se encontram o casal de mulheres. Há também curiosos insetos e até mesmo uma minúscula bailarina, colocados lado a lado, como que em marcha sobre a corda da mulher enforcada que vai esticada, ligando superfícies do quadro. As cores do quadro são cinzentas, com o grande branco da banheira e a parede bege. No cinza da água se destacam cores terrosas, a carne dos corpos e dos pés, o amarelo do vestido, alguns esverdeados.

Vejamos a observação de Breton, de que neste quadro estaria plasmado *Nadja*, seu romance surrealista.¹⁴² *Nadja* é um romance composto também por imagens, Breton espalha fotografias significativas ao longo da trajetória de *Nadja* e do narrador por Paris. O narrador logo se pergunta “Quem sou?”, está preocupado em saber o que veio fazer neste mundo, “qual a mensagem ímpar de que sou portador, a ponto de só a minha cabeça poder responder por seu destino?” Essa singularidade que Breton procura, essa procura mesmo, está plasmada nas imagens de existência e imaginação do quadro de Frida. A água abriga na banheira os aspectos mais banais do dia-a-dia sob as lentes poderosas da imaginação. A memória banal de uma existência que se cristaliza em imagens-larva, essa imagem que Didi-Huberman fala que é pura potência.¹⁴³

Eliane Robert Moraes faz o comentário inicial ao livro de Breton editado pela Cosac Naify,¹⁴⁴ falando de Breton diante da esfinge. *Nadja* é um enigma que não acomoda identidade. Ela faz interrogações enigmáticas e orienta o labiríntico passeio do escritor pelas ruas de Paris. Nesse vagar errante e provisório, ela vai ostentar vários rostos,

¹⁴² BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁴³ DIDI-HUBERMAN. **La imagen mariposa**. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

¹⁴⁴ Eliane Robert Moraes. Breton diante da esfinge (Apresentação). In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

numa quase tentativa reveladora das múltiplas faces do enigma. Essa busca incessante jamais encontra termo. Segundo Moraes, a recusa do princípio de identidade é um tópico central do surrealismo, questão sempre explorada pelo grupo de Breton e seus amigos, como Paul Éluard, Benjamin Péret, Max Ernst e Man Ray.¹⁴⁵

Neste romance Breton estaria dando origem à sua idéia de “acaso objetivo”, inspirado nas teses de Hegel sobre o “lugar geométrico das coincidências”, visando investigar as ocorrências subterrâneas que precipitam os encontros significativos.¹⁴⁶ No final do romance Breton diz de Nadja: “a beleza será convulsiva, ou não será”. É bom lembrar que Max Ernst, mais tarde, amplia a frase e diz: “a identidade será convulsiva, ou não será.”¹⁴⁷

Essa busca e essa errância nos fragmentos da memória a partir do mais banal cotidiano e tocando no sonho, vão marcar Nadja e Frida em *Lo que el água quisu me dar*. Breton começa as primeiras sessenta páginas de Nadja simplesmente contando suas andanças por Paris, os amigos que encontrou, as peças de teatro que viu. É apenas na páginas sessenta e dois que encontra Nadja, na rua e já na página sessenta e sete ela vai dizer: “Eu sou Hélène”. Ora, essa referência à imagem de Helena de Tróia é uma prefiguração da aparição de muitas mulheres ao longo da história, na arte, literatura e cinema. Helena é aquela mulher mitológica pela qual se moveu uma guerra de 10 anos entre gregos e troianos. Uma imagem que sem dúvida move paixões e ideais, sempre um tanto inatingível. A professora de Filosofia Antiga da UFMG, Maria Cecília Miranda Nogueira Coelho, ao falar sobre o fausto de Helena no filme *O Convento*, de Manuel de Oliveira, diz que, das inúmeras figurações de Helena na cultura ocidental, de Homero aos cineastas contemporâneos, é Goethe que faz Mefistófeles dizer a Fausto que, ao ingerir a poção do amor, ele verá Helena em toda mulher.¹⁴⁸ Aqui vejo um cruzamento entre Helena, Nadja e Frida. Três mulheres que inspiram e fazem refletir sobre as formas do feminino que são prefigurações dos ideais humanos que reaparecem em diferentes tempos, com suas transformações, numa possível sobrevivência de imagens.

¹⁴⁵ BRETON, 2007, p. 14.

¹⁴⁶ BRETON, 2007, p. 9.

¹⁴⁷ BRETON, 2007, p. 15.

¹⁴⁸ Revista do Centro de Estudos Portugueses, Faculdade de Letras da UFMG, v. 1, n. 1, jun. 1979, p. 26.

Frida não se deixava acomodar por identidades. Associou-se aos surrealistas mas negava fazer parte do grupo. Frida dizia que sua própria realidade era seu tema e se Breton achava que a realidade de Frida era surreal, Frida via como uma interpretação de sua obra, certamente abalizada por todo o público que viu e concordou com Breton. Ressalto a não acomodação a essa identidade por Frida. A biógrafa Laia González, sobre esse assunto, destaca uma curiosa citação da fala de Frida, em uma espécie de xingamento aos surrealistas, mandando-os, numa apropriação mais adequada ao português do Brasil, “à merda!”. A única exceção seria Duchamp, com o qual trocava atenções, diz a biógrafa.

5.1.2 Breton e o surrealismo

Sem dúvida Breton e suas teorias foram muito importantes para a aceitação do trabalho de Frida no circuito internacional. É bom nos determos aqui um pouco em sua biografia e ideias para conhecermos um pouco do contexto que abraça Frida como partícipe de uma comunidade artística, de uma comunidade de ideias. Para tanto sigo a trajetória apresentada pela psicanalista Nohemi Ibáñez Brown,¹⁴⁹ que ao focar o encontro entre Dali e Lacan, situa o surrealismo no campo das ideias e da geopolítica do entreguerras (1914 a 1918, 1939 a 1945), falando da importância das ideias de Breton e das propostas dos dois Manifestos.¹⁵⁰

O surrealismo se inicia formalmente em 1924 através da publicação do Primeiro Manifesto, escrito por Breton e construindo tudo aquilo que o surrealismo, enquanto movimento, pretende. O fim da Belle Époque (1871-1914) com seu otimismo e esperança, construído

¹⁴⁹ BROWN, Noemi Ibáñez. **Lacan y Dalí: dos obras, dos caminos, um encuentro – consideraciones sobre la paranóia.** Buenos Aires, Grama Ediciones, 2010.

¹⁵⁰ Faço aqui um recorte que me interessa ao pensar Frida. O livro, no entanto, é abrangente e trata do discutido encontro entre Dali e Lacan, sobre o qual há controvérsias. A autora acredita que há evidências de depoimentos confirmando tal encontro, mas o que a interessa é o diálogo que havia na época especialmente do Segundo Manifesto, entre as ideias do método paranóico-crítico de Dali e a tese defendida por Lacan sobre paranóia. Brown lembra que ambos publicavam por vezes ao mesmo tempo na revista surrealista.

pelos descobrimentos da ciência, acabou sendo marcado por uma crise mundial que culminou na 1ª Grande guerra. As potências européias, fortalecidas por suas conquistas e pretendendo ter uma missão civilizadora, disputavam territórios na África e Ásia, com grandes rivalidades. A queda dos impérios tradicionais como o alemão, o austríaco e o russo, trouxe junto a morte de milhares de jovens e a quebra da organização social. O auge dos movimentos nacionalistas em todo o mundo acontece. A necessidade de uma nova ordem social se fazia presente não apenas pelo questionamento aos imperialismos senão também pela crescente classe trabalhadora industrial que exigia seus direitos, se organizando na força dos sindicatos. A crise econômica empobrecia a burguesia com graves consequências sociais. Para Brown, é neste cenário de tensões e enfrentamentos de distintos grupos de poder e apreensões da realidade, que surge o surrealismo.¹⁵¹

Breton fez uma interessante junção entre psicanálise, psiquiatria e literatura. Em sua biografia é bom lembrar que iniciou sua vida profissional na psiquiatria, explorando a loucura primeiro através desta mesma, e depois com a poesia. Começou seus estudos de medicina em 1913, interrompeu por entrar no exército e retomou novamente em 1916, dentro do exército, indo trabalhar no centro psiquiátrico da II Divisão em Saint Dizier. Em 1917 esteve a serviço do Dr. Babinski, aluno de Charcot, e leu a leitura da época para a área, fazendo observações de campo que se transformaram em personagens que reaparecem em seus livros. O que distingue Breton em toda sua obra é a dúvida provocada na relação entre o gênio e o louco, o gênio como criador e o ponto de criação da loucura. Em *Nadja*, anteriormente referida, é curioso observar que a personagem principal vai para um hospital psiquiátrico. É interessante aqui mencionar que Frida, em seu diário, várias vezes menciona a loucura.¹⁵²

Ainda segundo Brown, depois da 1ª Guerra Mundial a psicanálise ganha evidência, especialmente na França, uma vez que Freud havia tratado traumas de guerra, e várias de suas obras são traduzidas, como “*A interpretação dos sonhos*”, “*Psicopatologia da vida cotidiana*”, “*Recordação de infância de Leonardo da Vinci*” e “*A gradiva de Jensen*”, trazendo a via do inconsciente como marco decifrável por meio

¹⁵¹ BROWN, 2010, p. 74.

¹⁵² Particularmente fico a pensar num dado de sua biografia: ela bebia muito e também tomava fortes remédios contra a dor. Essa mistura deveria provocar uma reação orgânico-psicológica.

de sonhos, sintomas e obras de arte. O Primeiro Manifesto foi, portanto, publicado entre as duas guerras, num momento de questionamento dos valores estabelecidos como a família, o estado e a sociedade, e o surrealismo se faz porta voz desses questionamentos. Nesse Primeiro Manifesto, Breton quer aproximar as realidades do sonho e da vigília através da escritura. A experiência surrealista seria a continuidade entre esses dois estados. Escrever o que vem na cabeça sem nenhum tipo de controle pode ser uma forma de produzir frases insólitas, na ordem do maravilhoso, segundo Breton. A articulação entre a realidade do sonho e o estado de vigília dá lugar a uma surrealidade. Para Brown, a escritura automática chega a definir o surrealismo. Breton exalta Freud como o autor que permitiu delimitar o modo como as “forças ocultas”¹⁵³ são capazes de afetar as manifestas. O surrealismo seria o que captaria essas forças, submetendo-as à razão. O método psicanalítico da associação livre se mostra aí eficaz.

Dentro deste contexto é possível perceber o quanto as associações imagéticas que Frida faz em *Lo que ele água quisso me dar* encantaram Breton; para ele, Frida parecia demonstrar em imagens o que ele conhecia através da escritura. Por sua vez, a meu ver a biógrafa Rauda Jamis, ao assinar a *Carta al ausente* no meio da biografia, faz um jogo surreal onde as duas realidades, presença e ausência, se vêem articulados numa tensão da construção da identidade dessa imagem que narra vida e obra. O uso da forma narrativa a qual denominei duplamente de carta/diário é o que marca a diferença da biografia de Rauda Jamis, ainda mais se pensarmos na confusão que estabelece na autoria das cartas ao incluir em uma delas a referida assinatura da própria biógrafa. A confusão das subjetividades, a meu ver, é o clímax da narrativa. A escrita de Rauda Jamis é uma memória em fragmentos que, num determinado momento, confunde quem a narra. Na *Carta al ausente*, o que não está mostra uma presença outra. O fluxo de pensamento é apaixonante e está em agonia na noite insone. A leitura da biografia corre fácil e envolvente, é uma leitura das sensações, que em seus fragmentos cria uma atmosfera psicológica na narrativa. Na noite insone se confundem biografada e biógrafa, no meio da narrativa, criando uma outra realidade, sobreposições de realidade, como numa colagem surrealista.

¹⁵³ BROWN, 2010, p. 80.

5.1.3 Como um *künstlerroman*

Outro aspecto que se pode perceber na narrativa biográfica de Rauda Jamis, por sua vez, é o quanto ela traz à tona uma Frida escritora que narra sua própria consolidação como pintora como num *romance de artista*. Eliane Campello¹⁵⁴ publica sua tese de doutorado sobre esta questão, observando que a concepção mais corrente de *künstlerroman* foi cunhada por Holman, em 1981, como sendo uma forma de romance de aprendizagem na qual o protagonista é um escritor ou um artista e no qual as lutas desde a infância até a maturidade são tanto contra um ambiente inóspito, quanto contra si mesmo, com vistas à compreensão de sua missão criativa. Romance de aprendizagem significa aqui, para Holman, um romance que relata a juventude e a fase inicial da idade madura de um protagonista sensível que está tentando aprender a natureza do mundo, descobrir sua mensagem e adotar uma filosofia de vida¹⁵⁵.

O *künstlerroman*, enquanto gênero literário que retrata o protagonista na situação de herói-artista boêmio ou de gênio isolado, é predominantemente masculino. Quando seu eixo muda para a construção de uma heroína-artista, e escrito sob a ótica da mulher, abrem-se outras possibilidades de leitura. Esse gênero literário teve precursoras nos séculos XVIII e XIX, mas é nos romances da década de 70 a 90 do século XX que Eliane Campello se detém. Lembro aqui que a primeira edição da biografia de Rauda Jamis é de 1985. De uma forma geral Campello afirma que o *künstlerroman* de autoria feminina questiona os papéis tradicionais e estereotipados da mulher no desempenho de funções secundárias nos papéis de mães sacrificadas, esposas amorosas, virgens pudicas e prostitutas devassas. Segundo Campello, os *künstlerroman* atuais têm heroínas que questionam as soluções como a do casamento, da loucura ou da morte como únicas soluções aceitáveis para uma mulher de talento, como era nos séculos anteriores, vislumbrando agora uma participação mais feliz no meio social com fins mais abertos, que apontam condições culturais mais flexíveis para a mulher-artista,

¹⁵⁴ CAMPELLO, Eliane T. A. **O *Künstlerroman* de autoria feminina**: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela. Rio Grande: Ed. da Furg, 2003.

¹⁵⁵ CAMPELLO, 2003, p. 25.

embora, observa Campello, ainda não igualitárias. A que modelo de narrativa da mulher artista que Rauda Jamis se aproxima ou se distancia é a questão, a idéia de uma pintura construída em meio ao sofrimento é extremamente marcante.

6 A FRIDA DE JILL LAIDLAW



Figura 40 – *Frida na floresta*. Bordado de Bel com pintura de André Corrêa

Quem foi Frida Kahlo? Difícil me é responder, pois, na variabilidade biográfica, múltiplas imagens se criam. Apesar do mesmo referente histórico, cada biografia construirá uma outra Frida, numa espécie de identidade móvel. Dizer agora quem foi Frida Kahlo requereria perfazer dezenas de narrativas sobre sua vida e obra de uma mulher artista, pintora, que registra imagens e textos num exercício autobiográfico. Uma tarefa complexa, porque, como busquei demonstrar, todas as biografias são diferentes porque buscam diferentes Fridas.

Recentemente entrei em contato com narrativas biográficas sobre Frida para o público infanto-juvenil. Pude ver três tipos de narrativas, uma com poucas palavras e muitas ilustrações, para crianças menores, uma edição intermediária e uma mais complexa e com mais dados informativos, poderia dizer que buscava um público leitor mais adolescente. Ressaltarei aqui esta última, escrita por Jill Laidlaw, tradução de Maria da Anunciação Rodrigues, publicado pela Editora Ática em 2004, como parte da Coleção Grandes Mestres.

Para estas anotações iniciais busco inspiração em Roland Barthes quando diz que gostaria de ser lembrado por detalhes, nos trazendo a ideia de *biografema*.¹⁵⁶ Meu *biografema* será a questão do animal e as ideias sobre Natureza. As páginas 36 e 37 do livro de Jill Laidlaw fazem um conjunto de textos e imagens. Na p. 36 se lê:

A saúde de Frida piora

De 1943 em diante, Frida passou a ficar mais tempo na Casa Azul, em Coyoacán – ela até mesmo dava aulas em casa, pois estava debilitada demais para ir à escola. Suas costas e o pé direito doíam cada vez mais. A artista encontrava alívio em suas pinturas, seu jardim e seus animais de estimação.

Sem filhos e sozinha

Em *Auto-retrato com macaquinho* Frida expressa sua constante tristeza por não ter sido capaz de gerar filhos e por sua solidão. Seu macaco de estimação parece ter se tornado um filho substituto. O macaco a envolve com os braços, como que a protegendo de outras dores e tratando-a como a um amigo de confiança. Seu olhar é tão forte e direto como o de Frida, e ele olha inteligentemente para fora da tela. O laço em seu cabelo é menos elaborado que o de sua dona, mas da mesma cor, o que os faz parecer da mesma família.

Mais adiante, na mesma página, mostra-se uma foto onde Diego Rivera tem um macaquinho no colo e Frida faz um carinho no animal. A narrativa que acompanha a imagem informa que “o casal tinha muitos animais de estimação, incluindo pequenos cães mexicanos, papagaios, gatos, uma águia e um veado”.

Estes textos parecem coincidir com uma das biografias mais difundidas sobre Frida, a de Hayden Herrera, publicada em 1983. Esta biografia tem narrações extremamente imagéticas e foi inspiradora do filme *Frida* protagonizado por Salma Hayek, ganhador de Oscar em 2003. Nesta narrativa a biógrafa fala que os macacos e outros mascotes que rodeavam Frida ofereciam para ela um consolo familiar num mundo que repetidamente parecia vazio. O contexto em que Herrera faz esta afirmação é extremamente interessante, pois está falando de símbolos ligados à mexicanidade que rodeavam Frida.

Também a sobrinha de Frida, Isolda Kahlo, faz suas memórias da tia, numa biografia intitulada *Frida Íntima*, onde menciona algumas

¹⁵⁶ BARTHES, 2003.

vezes os animais. Através dela sabemos que Frida gostava de passear pelo pátio de sua residência quando sua dor diminuía, ficando em companhia de seus animais prediletos, onde aparecem seus dois macacos-aranha que tinham nomes igualmente exóticos: “Caimito del Guayabal” e “Fulang Chang”. Também ficamos sabendo que quando morreu o pai de Frida, em 1941, ela saía do traumático divórcio com Diego e de uma breve tentativa de reconciliação. A artista, por essas contingências, estava muito deprimida e enferma, e sua dor ainda foi aprofundada pela morte de seu “loro” favorito, *Bonito*, e por um dos macacos-aranha, “Caimito del Guayabal” ter contraído pneumonia¹⁵⁷. Humanos e inumanos misturam-se nas perdas doloridas e marcantes da vida de Frida Kahlo.

Numa biografia que se destaca por discutir uma suposta verdade sobre a vida de Frida, – leio nela um cunho extremamente moralista e judicativo, Isolda Kahlo acaba se perguntando se “*não seriam estes pequenos animais, tão companheiros nos quadros de Frida, os que ajudaram a manter a suavidade em seus braços de mãe, tantas vezes malograda*”.¹⁵⁸ Suas convenções não permitiram admitir um comportamento amoroso de Frida com mulheres, questão que ela condena veementemente discordando de outras biografias. Como sobrinha preferiu vê-la na função materna com animais.

Em outra biografia, escrita por Rauda Jamis, anteriormente referida, os animais aparecem da mesma forma. Jamis faz uma pesquisa biográfica minuciosa e a apresenta com um cunho ficcional enfatizando a Frida escritora. Há várias narrativas em primeira pessoa em seu texto biográfico. Jamis é a biógrafa que parece dominar a arte de narrar e fazer o jogo temporal não tão usado em outras biografias, atreladas ao modelo nascimento-vida e morte. Em um determinado momento, pelos recursos estruturais que usa, o texto torna-se autobiográfico, assinando a biógrafa uma carta de próprio punho, permitindo, porém, que nós leitores, acreditemos ser uma carta escrita por Frida. Em outras partes da biografia, cria diálogos, dando voz a seus biografados, como no diálogo onde Frida conversa com o fotógrafo, então seu namorado, Nickolas Muray, falando de seus animais. Jamis dá mesmo voz à artista, tal como acontece no momento em que ela apresenta a Muray seu pequeno veado “Granizo”, dizendo ser este um dos seus filhos adotivos.

¹⁵⁷ KAHLO, 2004, p. 58.

¹⁵⁸ KAHLO, 2004, p. 39. Tradução minha.

Apresentadas as biografias e suas alusões ao universo zoomórfico de Frida Kahlo, volto ao livro de Jill Laidlaw. Na página 37 há um imenso autorretrato quase de página inteira, com Frida abraçada por um macaquinho. Abaixo lê-se:

Auto-retrato com macaquinho, 1945

Óleo sobre compensado, 57cm x 42 cm, Museu Robert Brady, Cuernavaca, México.

Frida pintou diversos auto-retratos com animais de estimação, mas seus macacos aparecem mais do que quaisquer outros. Os macaquinhos de Frida eram como crianças para ela, e seu amor por eles era evidente – ela sempre os pintava perto de sua cabeça, com os braços ao seu redor. Mas os macacos de Frida também podem parecer perturbadores, pois são animais selvagens, não crianças.

O que podemos pensar destes textos? É interessante notar que os macacos são apresentados como filhos e ao mesmo tempo como não crianças, como animais perturbadores e selvagens. Ressalto aqui essa idéia de selvagem dialogando com a imagem de mulher artista. Sabemos que a Natureza não é uma realidade passiva a ser percebida, mas mais uma atitude do homem perante as coisas, atitude mutável conforme o contexto. O que consideramos natural é formado por uma rede de idéias e valores que mudam historicamente. Escrevendo sobre “A noção de Natureza do séc. XVI ao séc. XVIII”, Lenoble (1990) procura desconstruir a naturalidade do termo apresentando diferentes significados encontrados em dicionários, ampliando para uma reflexão histórica sobre o desenvolvimento e desdobramento da questão em diferentes períodos e contextos da socialidade humana.

A diversidade de concepções que irão se formar está inseparavelmente ligada aos modos de explicar o cosmos e aos modos de viver nesse cosmos. Da Grécia a era cristã, em diferentes desenvolvimentos nas visões dos filósofos, da física, da moral e da arte, Lenoble afirma que o elemento em comum é a impressão confusa de uma pertença à vida, de uma participação numa vida universal que anima cada coisa e o conjunto das coisas.

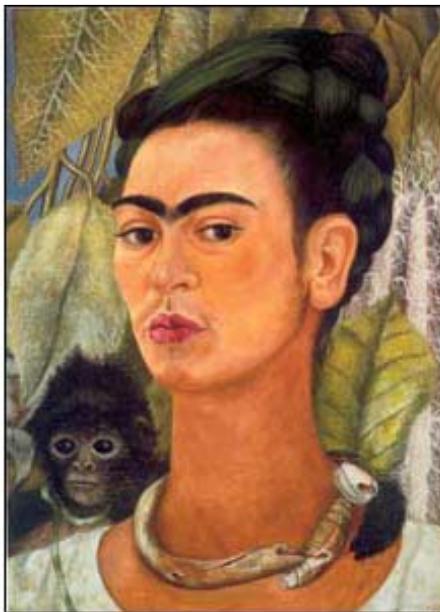


Figura 41 – “Autorretrato com macaco”, 1945

Fonte: http://um-buraco-na-sombra.netsigma.pt/e_sombra/index.asp?offset=900, acessado em 03 de junho de 2011.

As ideias encontradas nos séculos XVI a XVIII na sociedade ocidental tem sua origem na Grécia antiga; para Platão e Aristóteles a multiplicidade das coisas ordena-se num conjunto regido por leis, o Cosmos, concepção esta difundida numa época em que a Grécia concebia-se como uma terra de cidades organizadas que se opõe a anarquia bárbara. Aristóteles opõe o sentido da Natureza ao acaso onde a percepção de leis constrói a idéia de uma natureza legal que protege o homem da incerteza da vontade dos deuses. O mecanismo das causas eficientes é dado como a obra de uma finalidade cujo conhecimento resultaria na idéia de liberdade. O homem ocupa um lugar no Cosmos regular onde estão associadas as idéias de Bem, segundo Platão, e de Ato Puro, segundo Aristóteles; a liberdade estaria em encontrar nosso lugar na Natureza para integrarmos-nos nela em vez de nos deixarmos dominar.

É por influência de Platão, que amplificará o cristianismo, que inicia-se a distinção da alma e do corpo, resultando na associação da

idéia de natureza com o mundo e a carne, onde esta natureza além de ser um ideal e uma regra, é também vista como tentadora e inimiga do homem. Para Platão, a conversão deveria ser feita pela rejeição das aparências em favor da contemplação das Idéias, idéia esta também defendida pelo cristianismo.

Segundo Lenoble, são duas as principais idéias comuns na Antiguidade que vão demarcar a separação entre a idéia antiga de Natureza e aquela que iria prevalecer sob a influência do cristianismo: a primeira é a de que a Natureza é incriada e eterna, sendo a idéia de criação especificamente judia; a segunda é do domínio da moral, que oporá alma de corpo-natureza, mas não no sentido de mal absoluto como tomará forma mais tarde. Aqui os conflitos afetivos são profundos e demarcam também questões de gênero, onde as liberdades extraconjugais, virgindade, procriação e amor estão inscritas numa idéia de ordem natural de comportamento. A palavra latina *natura* remete a ação de fazer nascer, e em grego, engendrar, resultando na idéia que atravessa a Antiguidade e inspira o naturalismo do Renascimento de que a Natureza é uma imensa coisa viva e um ser inteligente. Interessante observar como as idéias de gênero estão aí amarradas, uma vez que *natura* vai designar também os órgãos de geração, principalmente os órgãos femininos, ligando a idéia da Natureza à mulher e também à idéia de nação, como terra dos pais, como pertencimento a um grupo humano.

Numa visão cristã, conforme Lenoble, o homem já não se situa *na* Natureza mas *perante* ela, concebendo seu destino como independente da história do mundo; a Natureza não é eterna, é uma máquina nas mãos de Deus, cujo manejo o homem também pode executar. No séc. XVII, Bacon e Descartes nomeiam-se donos e senhores da Natureza, ainda licenciados por Deus, mas Hobbes irá proclamar o homem seu único rei.

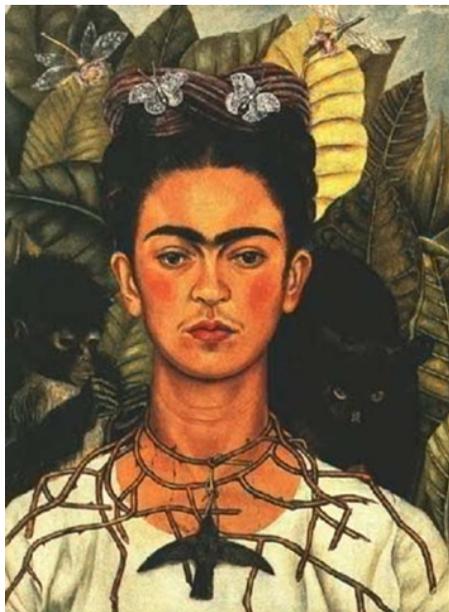


Figura 42: Autorretrato com espinhos e colibri, 1940

Fonte: <http://my.opera.com/Lux%C3%BAria/blog/index.dml/tag/Frida%20Kahlo>, acessado em 03 de junho de 2011.

Da ideia de uma *natureza mater* para a idéia do homem colocar-se como “dono e senhor” se formará um sentimento de culpabilidade que repercutirá nas idéias difundidas no séc. XVIII. Lenoble vê na arte uma forma do homem comunicar sua idéia de Natureza, e uma forma de comunicar-se com ela. De um início tido como mágico, numa espécie de animismo, formas e cores não são apenas representações estéticas, mas atos, o centro que difunde o mana, a realidade do poder onde o homem atua profundamente sobre as coisas, não mais invocando-as mas fabricando-as, não apenas numa satisfação da manufatura, mas de uma emoção estética e religiosa do criador perante sua obra. Arte contemplativa (do pintor) e arte prática (do ferreiro), estão ainda ligadas, proporcionando ao homem a idéia de atuar sobre as coisas, numa época em que as coisas tem vida e consciência, tendo como consequência a crença na possibilidade de ação do homem sobre as consciências e sobre tudo o que existe.

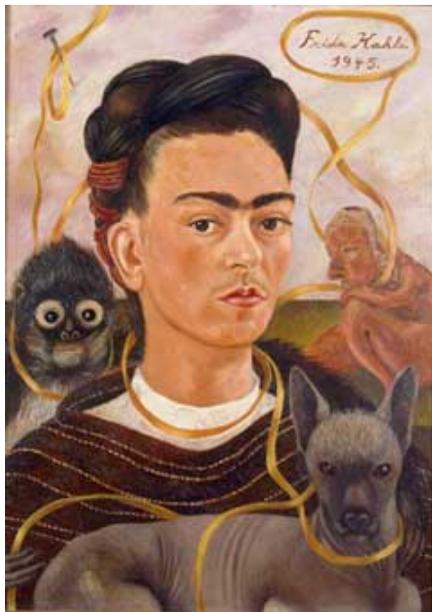


Figura 43 – “Autorretrato com macaco II”, 1945

Fonte: <http://www.artecapital.net/criticas.php?critica=7>, acessado em 03 de junho de 2011.

Ligando as ideias de Natureza do artista, do físico e do moralista, Lenoble diz que o homem reagiu ao racionalismo cientificista do século XIX através das idéias de irracionalismo, justificação do instinto e retorno dos mitos. Há algumas críticas que podemos fazer ao pensamento de Lenoble, como quando ele nomeia sociedades primitivas associando-as a idéias de desenvolvimento infantil, numa hierarquia evolucionista do desenvolvimento humano, porém Lenoble deixa-nos a contrapartida de uma relativização absoluta da idéia de Natureza como algo construído socialmente de diferentes maneiras, através da busca de uma coesão social que estabeleça valores vigentes nos grupos humanos, sempre questionados e recriados historicamente.

Patrícia Mayayo afirma que Frida difundia muitas ideias sobre Natureza em suas obras. Nos vários autorretratos com animais, especialmente macacos, que Frida fez, Mayayo vê um tom excessivo e

aponta para seu caráter construído, para a construção cênica do eu¹⁵⁹. As ideias sobre Natureza de Frida eram portanto ambíguas, se por um lado inovava destacando-se em sua época pela diferença, ao mesmo tempo obedecia a uma ordem de pensamento dominante patriarcal, associando a mulher a Natureza, relegando o feminino à uma sorte de paraíso primordial fora da História.¹⁶⁰ História esta que no livro para adolescentes aparece também na forma de uma linha do tempo, sucessiva e evolutiva, com datas marcantes sobre a vida de Frida e acontecimentos mundiais. Como poderíamos pensar essa representação da História diante da fragmentação contemporânea?

As concepções veiculadas no livro para adolescentes parecem carecer de um ponto de vista crítico sobre a História, e, ressalto aqui, História das Mulheres. É como se vê a mulher artista que está em questão. Vendo o macaco e lendo sobre a suposta maternidade de Frida, junto à uma linha do tempo, é fácil de associarmos o livro para adolescentes a um saber darwiniano. Em 1872 Darwin publicou “A expressão das emoções no homem e nos animais”, marcando a sustentação de sua teoria da evolução das espécies. Neste estudo Darwin demonstra que também os animais tem emoções como raiva, medo e ciúme, manifestadas por meio das expressões. Apresentando curiosos desenhos e fotografias com fartas descrições, ele examina as expressões do ponto de vista de sua funcionalidade no processo de adaptação do indivíduo ao meio. Ele chega a defender que algumas das expressões do homem são resquícios herdados de antepassados primitivos, comuns tanto ao homem quanto a outros animais.

Frida, no entanto, era muito ligada aos estudos de mitologia e cultivava, junto a Diego Rivera, o gosto pelo mundo ameríndio. Seus cães tinham, inclusive, nomes de deuses astecas e ela se orgulhava de sua ascendência indígena. Se formos considerar a narrativa de Mayayo, essa animalidade em comum na obra de Frida também pode ser lida exatamente ao contrário, ou seja, através do perspectivismo ameríndio que reclama uma humanidade ancestral em comum entre os homens e os animais. Lembro aqui do perspectivismo ameríndio como apontado por Viveiros de Castro,¹⁶¹ onde os animais podem significar “pessoa”, capazes de ver, perceber o mundo de alguma forma. Diferentemente do evolucionismo darwiniano, aqui a condição original em comum entre

¹⁵⁹ MAYAYO, 2008, p. 221.

¹⁶⁰ MAYAYO, 2008, p. 178.

¹⁶¹ VIVEIROS DE CASTRO, 2002.

humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade. Segundo o antropólogo, o perspectivismo ameríndio está inseparavelmente ligado ao xamanismo, que será a forma de tradução, mediação entre os diferentes pontos de vista humano e não-humano, que habitam o mundo. O xamã é aquele que sabe ver a roupa-corpo do animal (em geral predadores), vê a forma antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, na aparência corporal variável, característica de cada espécie e que não é algo fixo, mas uma roupa trocável e descartável que privilegia a metamorfose. Natureza e Cultura são variáveis de um contexto relacional.

Essa roupagem pode ser observada em Frida no *Autorretrato com trança*, imagem também presente no livro para adolescentes, onde Frida tem no pescoço um colar com caveiras e ossos humanos, símbolo de Coaticult, a deusa-serpente asteca. Mayayo observa que Frida se apresentava como filha de Coaticult, sendo esta mais uma marca da identificação de Frida com o mito da deusa primordial, deusa esta conhecida na contemporaneidade por ser companheira com aqueles que precisam passar por algum processo doloroso.¹⁶² No texto biográfico o animal é apresentado como uma imagem-movimento, diríamos uma imagem de travessia, travessia da dor e travessia de diferentes mundos. Animal e forma humana, travessia da vida e da morte. Didi-Huberman diz que devemos olhar para uma imagem como olhamos para a crisálida de uma mariposa. Uma imagem-larva onde o movimento é contido. As formas extremas da imaginação – larva e imago, o resplendor noturno e a luz diurna românticas, agora concebidas como inseparáveis da própria psique.¹⁶³ A serpente-colar mostra-se aqui uma imagem em movimento da mulher artista e talvez, com ela, pudéssemos problematizar a palavra animal como Derrida. Animal, esse singular genérico. *Animot* é a designação derridiana, palavra conceito que carrega em sua sonoridade a pluralidade. Para o filósofo, o pensamento filosófico sempre julgou que o limite entre o homem e o animal era um e indivisível. Do outro lado era a oposição, todo o reino animal, com exceção do homem. Para Derrida, *esta concordância do senso filosófico e do senso comum para falar tranquilamente do Animal no singular genérico é talvez uma das*

¹⁶² Refiro-me aqui a sites de cunho esotérico pertencentes ao que se denomina Nova Era no campo religioso, onde pode-se conhecer as Deusas e fazer rituais.

¹⁶³ DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 25.

*maiores besteiras, e das mais sintomáticas, daqueles que se chamam homens.*¹⁶⁴ Besteira, esta sim própria do humano.

É interessante aqui observar que no livro de Jill Laidlaw a leitura de Mayayo aqui referida ligando o autorretrato à deusa-serpente não aparece. Na página ao lado do autorretrato lê-se sobre o segundo casamento de Frida com Diego Rivera e de como ela estava uma mulher mudada. Nesta mudança observa-se apenas que o colar, que aludimos ligado à ideia de serpente, mais parecia uma “corrente” que uma peça de joalheria, e aponta para um foto de Frida quando ao assinar, em 1940 os documentos para oficializar seu casamento, parecia usar o mesmo colar pintado anteriormente em seu pescoço. O quadro teria sido pintado logo depois e, segundo o livro, expressa seus sentimentos em relação à reconciliação. Nesta mesma página é chamada a atenção para outros símbolos de mexicanidade que Frida usava como os trajes *tehuana* e o penteado de cabelo tradicional, questões estas envolvidas na construção performática de seu eu. Cabe ressaltar aqui que a leitura do autorretrato no livro de Jill Laidlaw é feita unindo estas questões plásticas e cênicas à performance de seu casamento, onde sua mudança de status é apresentada como sendo agora a de “uma mulher independente, bem como uma artista reconhecida, capaz de sustentar a si mesma”.¹⁶⁵

¹⁶⁴ DERRIDA, 2002, p. 77.

¹⁶⁵ LAIDLAW, 2004, p. 32.



Figura 44 – Diego e Frida com macaquinho, no pátio da Casa Azul

Fonte: <http://www.overmundo.com.br/agenda/cumplicidades-diego-rivera-y-frida-kahlo>, acessado em 03 de junho de 2011.

Luciana Gruppelli Loponte escreve um artigo perguntando-se: “As vidas dos “artistas famosos” educam? Produção de discursos sobre arte, artista e gênero”, 2004. Nesse artigo ela procura ver como é construído um modo de pensar a arte como uma produção privilegiada de “grandes artistas”. Loponte menciona que nos livros de História da Arte mais comuns os “artistas famosos” são geralmente descritos como “brilhantes, geniais, inovadores e talentosos”. Observa ela que, em geral, essa naturalidade com que é construído o discurso da genialidade artística aponta para a definição de uma genialidade como atributo masculino e branco.

Ela analisa três coleções de fácil acesso como a enciclopédia *Os Grandes Artistas*, a *Pinacoteca Caras* e os livros da coleção *Mestres das Artes*, estes últimos dirigidos ao público infantil e, segundo a pesquisadora, presente em muitas escolas. Numa leitura foucaultiana acerca da fama e da infâmia, que leva em conta o tempo da transformação de uma em outra, Loponte diz que ao olharmos os “gênios da Arte” vemos imagens filtradas pelos discursos dos críticos, historiadores e especialistas. Pergunta-se pelas imagens, pelos homens e mulheres que não foram colocados na memória, quer captar os enunciados como acontecimentos descontínuos, ligados a determinados

campos de saber ou poder. Para ela não se trata de fazer interpretações reveladoras de verdades e sentidos reprimidos, mas simplesmente de “perguntar de que modo a linguagem é produzida e o que determina a existência daquele enunciado singular e limitado”.¹⁶⁶ Com isto quer pensar que a arte e o discurso que surge em torno dela nada mais são do que realizações humanas e, como tal, arbitrárias e históricas, difíceis de serem percebidas em sua contemporaneidade.

Segundo Loponte, o discurso aparentemente natural sobre o “gênio artista” tem sido questionado há alguns anos pela crítica feminista. Numa perspectiva histórica, por exemplo, menciona o trabalho de Anne Higonnet. Esta pesquisadora salienta que no séc. XIX as mulheres que aspiravam ser artistas revelando gênio, eram consideradas anormais ou assexuadas, recriminadas por trair seu destino doméstico. Para Loponte,

[...] as imagens e textos sobre Arte são “pedagógicos”, exercem uma pedagogia de saberes e verdades sobre um modo particular de ver a Arte, ao legitimar determinadas relações de gênero e poder, produzir e multiplicar discursos que excluem infames ou incluem famosos [...] (LOPONTE, 2004, p. 353).

Na coleção *Grandes Mestres* aqui analisada Frida Kahlo figura como uma das poucas mulheres artistas ao lado de nomes como Cézanne, Paul Klee, Dali, Monet, Picasso e Van Gogh, estampados como títulos disponíveis na contracapa. Como essa mulher artista é apresentada é que é a questão. Com essa proposta de leitura das representações iconográficas e biográficas de Frida Kahlo tanto para adultos, quanto para um público juvenil, questiono aqui as imagens do mito do feminino como o exótico e o selvagem, o fora da razão, o Outro, imagens essas a meu ver muito mais perceptíveis nos discursos biográficos em que ela aparece junto aos animais.

¹⁶⁶ LOPONTE, 2004, p. 342.

7 CENAS FINAIS



Figura 45 – *Jardim de Frida*. Bordado de Flávia Orfino

Neste trabalho observei os diferentes discursos narrativos sobre vida e obra de Frida Kahlo. Em cada um escolhi detalhes, biografemas a destacar e dissertar. Em todas as biografias que li a mesma Frida é narrada, ou seja, é ao mesmo referente histórico que todas as biografias aludem, no entanto, cada uma narra Frida de maneira diversa, construindo diferentes imagens da artista.

Na tarefa de analisar as biografias, senti necessidade primeiramente de entender esse espaço (auto)biográfico que Frida deixa com seus autorretratos, cartas e diário. Procurei entender mais as escritas de si e vi inclusive cartas de assuntos os mais diversos e autobiografias de diferentes sujeitos que nem sempre se aproximam do universo de Frida, mas as li querendo entender o processo histórico pelo qual a intimidade e a escrita de si são formados nesse processo de se ler e conhecer vida e obra de um sujeito sobre o qual já temos referências.

Cyana Leahy,¹⁶⁷ ao escrever desconstruindo Frida, faz uma análise do filme, das cartas e do diário da artista, classificando estes

¹⁶⁷ Cyana Leahy é professora da Universidade Federal Fluminense. O artigo em questão intitula-se: Desconstruindo Frida: personagem, protagonista, rubrica e

últimos como “egodocumentos”, termo criado pelo historiador holandês Jacques Presser no início da década de 50. Os egodocumentos abrangem diferentes formas narrativas autobiográficas onde o/a autor/a escreve sobre seus próprios sentimentos, pensamentos e ações. Leahy fala sobre a importância e força da primeira pessoa autoral, que questiona os paradigmas dominantes de uma voz masculina e pessoal.

Leonor Arfuch¹⁶⁸ escreve sobre o espaço biográfico na formação da subjetividade contemporânea e aponta, como parecem concordar os demais pesquisadores aqui vistos, para o século XVIII como proliferador de autobiografias e consolidador do espaço da intimidade,¹⁶⁹ sendo marcante neste limiar entre o público e o privado, o surgimento de *As Confissões*, de Rousseau. Roland Barthes, por sua vez, ao falar dos biografemas, aponta para o fragmento, para aquele *punctum* que possibilita a leitura e faz uma relação entre história e memória. Assim, nas três biografias aqui analisadas procurei ver os detalhes que ajudam a construir imagens e histórias de Frida Kahlo, o que caracteriza cada biografia e as escolhas narrativas de cada biógrafa.

Patrícia Mayayo, na minha percepção enquanto leitora de Frida e leitora das leitoras de Frida, constrói a imagem de uma pintora que tem ideias que dialogam ativamente com o contexto intelectual da época, trazendo repercussões até hoje na forma como é consumida tendo sua imagem como emblema. Mayayo, porém, não fica na pintura e na globalização da imagem de Frida. Fala também da performance da artista que se constrói e se reconstrói a cada instante, pondo em diálogo o masculino e o feminino, em sua ambiguidade. Lendo a narrativa biográfica de Mayayo podemos ver que Frida não se acomodava em uma identidade fixa e fazia uma performance de gênero, colocando na imagem e na construção do corpo sua energia física, intelectual e criativa. A Frida de Mayayo, como eu chamo, é a intelectual, é uma Frida de ideias, mas é uma Frida que também tem corpo e é nesse corpo que vai plasmar todos os simbolismos divergentes ou ambíguos. Sua coerência está no sentido de criação estética.

Destaquei aqui como biografemas a questão do estatuto de imagem que Frida se torna na contemporaneidade, o papel importante da

movimento. In: MOREIRA, Nadilza M. B. e SCHNEIDER, Liane (Org.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Ideia, 2005.

¹⁶⁸ Leonor Arfuch é professora na Universidade de Buenos Aires.

¹⁶⁹ ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 48.

fotografia no seu processo de criação e em toda a sua construção performática, e por fim destaquei a androginia, onde me detenho nas imagens que a biógrafa cria do masculino e do feminino como facetas conjuntas e em constante diálogo na vida de Frida, fazendo uma breve aproximação com as propostas artísticas de Flávio de Carvalho e Ismael Nery, no Brasil. Patrícia Mayayo, em sua biografia, põe em jogo as forças de diferentes discursos narrativos sobre Frida, ideias de outros que escreveram também sobre ela. Deste jogo de tensões a biógrafa não busca tirar nenhuma conclusão, nem dar uma unidade a Frida. Ao contrário, aponta para os diferentes discursos que convergem para uma ambiguidade contida em Frida.

Rauda Jamis, por sua vez, constrói uma biografia de Frida completamente diferente da proposta de Patrícia Mayayo. A meu ver, a Frida de Jamis é intensamente vívida, onde tudo é muito: a dor era intensa, o sofrimento era intenso, o próprio viver era intenso. Nessa intensidade de sentimentos nem a morte importava. Para tanto punha no corpo a estética e o misticismo da cultura mexicana, com seu cultivo da vida pós-morte convivendo com os ideais revolucionários. Jamis apela para um tipo de escrita e estrutura narrativa estruturalmente romanesca. A leitora/o leitor que a lê vê-se envolvida na trama. A forma da escrita, dividida entre relatos e cartas/diário, mostra uma narrativa que se constrói em fragmentos, numa possível complementariedade entre fatos contextuais e realidade subjetiva. O sujeito de Jamis se constrói nessa mistura de realidade e ficção, de fabulação e documentos. O uso de notícias, de recortes de jornais na trama mostra o entrelaçamento destes elementos. O tom novelesco, o plano da invenção de uma história ficcional de Frida, é ampliado ainda mais pela assinatura da biógrafa em uma das cartas que o leitor supunha ser de Frida. A realidade da identidade da biógrafa cria, no entanto, justamente um clima de ficção na trama, pois o discurso ficcional naquele instante em que autora entra com a realidade de seu nome próprio é o de uma agonia apaixonada que acontece no corpo, não se sabe se da sua personagem ou dela própria.

A biógrafa Rauda Jamis põe palavras na boca de Frida e a faz comparar sua obra a mais completa biografia que se poderia fazer, quando afirma sua produção artística como um texto escrito que mais se aproximaria da obra de um escritor que de um pintor. A Frida de Jamis é, portanto, uma mulher escritora, uma história contada com imagens e cores, uma história também de palavras no papel. Essa questão não é ressaltada por Patrícia Mayayo, que opta por construir uma Frida híbrida por diferentes discursos. A Frida de Jamis, apesar de sofrer, canta, xinga, é irônica e gosta de fazer amor; tem mais unicidade que a Frida

de Mayayo, impressão reforçada, talvez, pela narrativa que, começando aos 47 anos, volta ao início e percorre toda a vida contando o percurso em *flashback* e posteriormente na cursividade do tempo até voltar ao tempo inicial (Frida Kahlo, aos 47 anos), recurso temporal que diferencia a ficção do tratamento ficcional da narrativa histórica.

Pareceu-me por bem destacar como biografemas nesta narrativa a ênfase na relação de Frida com o surrealismo e a similaridade narrativa com um *künstlerroman*, isto é, um romance de artista. Quanto ao surrealismo, vejo-o presente não apenas na trama da biografia, mas também nesse artifício da assinatura da biógrafa no texto no jogo lúdico entre realidade e a ficção. Apesar de a narrativa explicitar textualmente os sentimentos de Frida como a sua inadaptação às conceituações surrealistas, vemos também que foram os surrealistas que lhe deram destaque internacionalmente como pintora e artista que se destacava pela diferença. Breton a apresentou tanto em Nova York quanto em Paris. Com todos os contratempos que a biógrafa destaca nessa relação, era o círculo de Bréton que acolhia Frida e a projetava. Ela, por sua vez, tinha a clareza de que tirar os objetos de seu contexto e colocá-los em outro não era tarefa exclusiva dos surrealistas. Para ela, toda a história da pintura mostra o deslocamento na ordem natural das coisas. Também não acreditava que o que ela fazia era brincar com o absurdo, com o ilógico. Ela dizia que não pintava sonhos, mas sim a sua própria realidade.

A realidade de Frida Kahlo era o que impulsionava a arte de seus quadros e Jamis mostra em sua narrativa como Frida se faz pintora em meio ao sofrimento. O desenvolvimento de Frida como pintora vai sendo mostrado na trama fazendo lembrar um romance de artista, tal como foi descrito por Eliane Campello,¹⁷⁰ ao falar da problemática da construção da vida e obra da mulher artista. O que estava acontecendo na época em que pintou determinados quadros e qual a disposição sentimental de Frida naquele momento são narrados junto a encontros significativos e reflexões sobre a pintura. Exemplo disso é o período descrito entre 1937 e 1938 quando Frida se dedica a aperfeiçoar seu trabalho fazendo paralelos reflexivos com a obra de Bosch, Van Gogh, El Greco e Piero della Francesca. Ora, estas referências às obras dos mestres do passado dão um acento tônico na narrativa marcando

¹⁷⁰ CAMPELLO, Eliane T. A. **O *künstlerroman* de autoria feminina** – a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela. Rio Grande: Ed. da Furg, 2003.

importantes filiações artísticas, mostrando o interesse pessoal de Frida, enfim, mostrando como se deu a sua formação e uma possível angústia das influências.

Por fim, analisei também a biografia de Jill Laidlaw sobre Frida, escrita para o público juvenil. Dei destaque a essa biografia pela pouca bibliografia específica sobre narrativas de vidas de artista para crianças e adolescentes. A análise de Luciana Loponte¹⁷¹ sobre algumas coleções populares nas bancas é uma exceção e aponta para a necessidade de uma visão crítica acerca dos discursos onde está construída a figura do grande mestre, geralmente no masculino.

Ao constatar o modo como Frida é construída nesta narrativa, optei por olhá-la através de um biografema relativo à questão do animal e as ideias sobre natureza. Ora, pareceu-me por bem deter-me na relativização histórica do conceito de natureza para poder olhar com olhos mais críticos a naturalização da maternidade de Frida para com os animais, em substituição aos filhos que não podia ter. A narrativa forma então um conjunto de exotismo e feminilidade que mostra apenas um dos lados de Frida. Comparando as narrativas biográficas e as imagens criadas a partir daí, de Patrícia Mayayo e de Jill Laidlaw, vejo que esta última em nada aponta para a ambiguidade na performance de Frida. A biografia que foi classificada pelo mercado editorial como juvenil traz uma imagem de uma artista bem contextualizada num México revolucionário, dedicando, inclusive, uma diagramação especial para um item sobre o comunismo. O papel de esposa, na tradição familiar, também fica muito marcado, havendo ênfase na parceria entre ela e Diego Rivera.

Quando quis relativizar a questão do animal nesta biografia juvenil, permiti-me um devaneio poético ao me perguntar se as ideias e ideais de Frida Kahlo não seriam mais próprias ao pensamento indígena, a essa visão xamanística que vê diferentes corpos entre o humano e o animal. Frida parece lançar outro ponto de vista sobre o humano, inseparável do animal. Apesar da boa contextualização, pareceu-me que esta biografia carece de um ponto de vista mais crítico acerca da construção da mulher artista, que fica muito a sombra de Diego Rivera, apontado como artista excepcional, verdadeiro gênio.

¹⁷¹ LOPONTE, Luciana. A vida dos “artistas famosos” educa? Produção de discursos sobre Arte, artista e gênero. In: CORRÊA, Ayrton Dutra (Org.). Ensino de artes: múltiplos olhares. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004.

A forma constitutiva da biografia é totalmente clássica, no que concerne ao desenvolvimento da narrativa em nascimento, amadurecimento e morte. É interessante salientar que, numa coleção endereçada “ao ensino fundamental”, esta biografia vem com um encarte de atividades onde é proposta uma releitura da poética de Frida na visão de artistas brasileiros, apresentando como exemplos um vestido tubo comprido feito de giletas, assinado por Nazareth Pacheco, e os autorretratos pintados de Guinard onde fica evidente seu lábio leporino. A meu ver estas aproximações plásticas evidenciam a dor e o sofrimento, ficando localizada no corpo a problemática.

Nas três biografias, tanto a de Mayayo como a de Rauda Jamis e a de Jill Laidlaw, vida e obra de Frida Kahlo são discutidas e colocadas lado a lado como indissociáveis. Os caminhos que as biógrafas escolheram percorrer trazem diferentes versões da vida da artista, possibilitando-nos interpretações variadas conforme nossas expectativas de leitura e as Fridas já construídas ou a construir em nosso imaginário. Mayayo no caminho da desconstrução do mito, Jamis no meio do caminho entre a realidade e a ficção, Laidlaw na naturalização do exotismo maternal, eis a minha síntese. Formas biográficas de ver uma mulher artista a partir de nossa contemporaneidade.

Para falar desse espaço biográfico na contemporaneidade Leonor Arfuch, alude à psicanálise lacaniana¹⁷² e diz que o espaço biográfico ocupa o espaço do vazio constitutivo do sujeito. Ora, a psicanálise toma emprestada da linguística saussureana a máxima de que nenhum significante pode representar totalmente o sujeito. Para Leonor Arfuch “a história (de uma vida) não é senão a reconfiguração nunca acabada de histórias divergentes, superpostas, das quais nenhuma poderá aspirar a maior “representatividade”.¹⁷³ Assim, vejo essas narrativas biográficas sobre Frida sem nunca preencher o vazio constitutivo que a narração sobre o sujeito procura preencher. Muitas são as imagens de Frida que se formam, sempre abertas a outra nova narrativa que nesse momento pode estar sendo escrita, destacando mais algum detalhe, algum pormenor da vida da artista, que fez a sua história através de escritas de si. Escritas enquanto traços, imagens, retratos, repetições e diferenças.

Como essa dissertação é escrita em primeira pessoa, construo nele a minha própria narrativa. Quando terminava esta dissertação, mais

¹⁷² ARFUCH, 2010, p. 80.

¹⁷³ ARFUCH, 2010, p. 80-81.

dois livros chegaram às livrarias da cidade sobre a vida de Frida Kahlo, um se tratando de um trabalho de conclusão do curso de Psicologia da Unisul, por Aline Veiga,¹⁷⁴ sobre o sofrimento psíquico à luz da psicanálise, estudo que fez uso do diário, das cartas e de biografias da artista; o outro se tratando de uma ficção, desta vez trazendo receitas culinárias a ela atribuídas.¹⁷⁵ Cores, sensações. O sabor de Frida Kahlo, poderia dizer. Diante de tanta criatividade e de tanto desejo de escrever Frida e de se ler Frida, de se conhecer a artista, fica mais uma imagem na retina, apre(e)ndida em tantas narrativas e reproduções quantas a contemporaneidade permite com suas imagens globalizadas. Quem foi Frida Kahlo? Quem é Frida Kahlo? Muitas foram as construções biográficas que busquei aqui demonstrar, mas deixo como síntese e como possibilidade de releitura de tudo o que aqui escrevi, registrei e ilustrei as imagens (auto)biográficas. A mesma história tantas vezes lida. A mesma imagem tantas vezes vista. Frida Kahlo por Frida Kahlo.

¹⁷⁴ VEIGA, Aline. **Frida Kahlo**: um olhar sobre o sofrimento à luz da psicanálise. Palhoça: Ed. Unisul, 2011.

¹⁷⁵ HAGHENBECK, Francisco. **O segredo de Frida Kahlo**. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2011.

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raúl. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARBOSA, C. A. S. **A fotografia a serviço de Clio: uma interpretação da história visual da revolução Mexicana**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BROWN, Noemi Ibáñez. **Lacan y Dalí: das obras, dos caminos, um encuentro – consideraciones sobre la paranóia**. Buenos Aires: Grama Ediciones, 2010.

BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y El Instituto de Frankfurt**. Espanha: Siglo XXI, 1981.

CALÁVIA, Oscar. Autobiografia e sujeito histórico indígena. **Revista Novos Estudos**, n. 76. Novembro, 2006.

CAMPELLO, Eliane T. A. **O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela**. Rio Grande: Ed. da Furg, 2003.

CARDOSO, Marília Rothier. Retorno à biografia. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, E. (Org.). **Literatura e Mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

CUSSET, François. **Filosofia Francesa: a influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia**. Porto Alegre: Artmed, 2008.

- DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, (1872) 2000.
- DERRIDA. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- DIDI-HUBERMAN. **La imagen mariposa**. Barcelona: Muditó & Co., 2007.
- FOUCAULT, Michel. Aula de 3 de março de 1982 – Segunda Hora. In: **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FRANCO, Mary Jane F. **Ficções do Eu Augusto dos Anjos**. Florianópolis: PPGLiteratura/UFSC, 2000.
- FREITAS, Valeska. **Dialetica da moda: a máquina experimental de Flavio de Carvalho**. Dissertação. Florianópolis: UFSC/PLIT, 1997.
- FUENTES, Carlos. Introdução. In: KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- GOTLIB, Nádía Battella. Correspondências: a condessa de Barral e o imperador D. Pedro II. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádía Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. Na contramão da história biográfica. In: MOREIRA (Org.). **Histórias da literatura: teorias, temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- GONZÁLEZ, Laia. **Frida Kahlo**. Madrid: Edimart Libros, 2008.
- GUERINI, Andréia. Leopardi: a interface de uma biografia. **Revista Fragmentos**, n. 18. Florianópolis, jan-jun, 2000.
- HABKOST, Nestor Manuel. **Poetografia de Ismael Nery ou das imagens de si**. Dissertação. Florianópolis: PPGL, 1995.
- HERRERA, Hayden. **Frida: uma biografia de Frida Kahlo**. Barcelona: Planeta, (1983) 2007.
- HOOKS, Margaret. **Tina Modotti, fotógrafa e revolucionária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

IBANHES, Maria de Lurdes Gonçalves de. **Décimas Gaúchas**: a vida de um homem “infame”. Comunicação apresentada no Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). São Paulo, julho de 2007.

JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. Barcelona: CIERCE Ediciones, (1985) 2005.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo**: um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____. **Cartas apaixonadas de Frida Kahlo**. Compilação Martha Zamora. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

KAHLO, Isolda. **Frida Íntima**. Bogotá: Ediciones Dipon e Buenos Aires: Ediciones Gato Azul, 2004.

LAIDLAW, Jill A. **Frida Kahlo**. São Paulo: Ática, 2004.

LAFER, Celso. **Sobre a correspondência de Hannah Arendt**. In: GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LEITE, Dante Moreira. *Ficção, Biografia e Autobiografia*. In: **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Ed. Nacional/ EDUSP, 1979.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LENOBLE, R. **História da Idéia de Natureza**. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 183-200.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Coord.). **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

LINS, Jaqueline Wildi. *Vidas Paralelas: os vários eus ou os espelhos de Valda Costa*. In: III Simpósio Nacional de História Cultural: História e Imagem. **Anais...** Florianópolis: História e Imagem, 2006.

LINS, Jaqueline Wildi. **Pra uma história das sensibilidades e das percepções: vida e obra em Valda Costa**. Tese de Doutorado na História. Florianópolis: UFSC, 2008.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. A vida dos “artistas famosos” educam? Produção de discursos sobre Arte, artista e gênero. In: CORRÊA, Ayrton Dutra (Org.). **Ensino de artes: múltiplos olhares**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004.

LOWE, Sarah. M. Ensaio. In: KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

MARKENDORF, Marcio. A reinvenção da correspondência na literatura de Ana Cristina César. **Revista Anuário de Literatura**, v. 13, n. 2, 2008.

MARQUES, José Oscar de Almeida. Rousseau e a Forma Moderna da Autobiografia. Comunicação apresentada no IX Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). **Anais...** Porto Alegre, julho de 2004.

MARTINS, José de Souza. As cartas de Marx. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádía Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MAYAYO, Patrícia. **Frida Kahlo: Contra el mito**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. A Ilusão Autobiográfica. In: **Corpos Escritos**. São Paulo: EDUSP, 1992.

MONASTERIO, Pablo Ortiz (Org.). **Frida Kahlo: suas fotos**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádía Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RESES, Lucymar Therezinha de Gesat. **Escavando Ficções sob o Mural de Diego Rivera**. Dissertação. Florianópolis: UFSC/PPG Literatura, 2005.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria de análise histórica. **Revista Educação & Realidade**, n. 20, v. 2, jul/dez 1995.

SOUZA, Eneida Maria. **Crítica cult**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

TIBOL, Raquel. **Frida Kahlo**: una vida abierta. México: Oasis, 1990.

TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho**: o comedor de emoções. São Paulo: Brasiliense; Campinas: Editora da Universidade Estadual, 1994.

VILAS BOAS, Sergio. Casos Extremos. **Biografias & Biógrafos**: jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus Editorial, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WERNECK, Maria Helena. Veja como ando grego, meu amigo.” Os cuidados de si na correspondência machadiana. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádía Battella (Org.). **Prezado senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WINTER, Johan. **Frida**. Ilustrações de Ana Juan. Tradução de André Jenkino do Carmo. São Paulo: CosacNaify, 2004.