



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS**



GISELLE DE SOUZA VIANA SOLDATI REIS

DOR E PAIXÃO NA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE FRIDA KAHLO

**DOURADOS-MS
2013**



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS**



GISELLE DE SOUZA VIANA SOLDATI REIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados / Mestrado em Letras – Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da professora Dr.^a Leoné Astride Barzotto.

**DOURADOS-MS
2013**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

920 Reis, Giselle de Souza Viana Soldati.

R375d

Dor e paixão na escrita autobiográfica de Frida Kahlo / Giselle de Souza Viana Soldati Reis. –
Dourados, MS : UFGD, 2013.
115 f.

Orientadora: Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto.
Dissertação (Mestrado em Letras) –
Universidade Federal da Grande Dourados.

1. Autobiografia – Crítica. I. Kahlo, Frida. I.
Título.



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS**



GISELLE DE SOUZA VIANA SOLDATI REIS

DOR E PAIXÃO NA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE FRIDA KAHLO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados / Mestrado em Letras – Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da professora Dr.^a Leoné Astride Barzotto.

BANCA DE QUALIFICAÇÃO

Prof.^a Dr.^a Leoné Astride Barzotto (UFGD) - orientadora

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (UFGD) – membro titular

Prof. Dr. Edgar César Nolasco (UFMS) – membro titular

Prof. Dr. Eudes Fernandes Leite (UFGD) – membro suplente

Dourados – MS, _____ de _____ de 2013.

Ao meu esposo Gustavo,
terno incentivador.

AGRADECIMENTOS

A minha mais sincera gratidão a esses que, direta ou indiretamente, em maior ou menor grau, contribuíram para a efetivação da minha pesquisa, seja com a delicada paciência de me ouvir falar de Frida inúmeras vezes, seja com a calorosa expectativa de ser bem sucedida nessa empreitada. Todos, de uma maneira ou de outra, fazem parte dessa minha caminhada.

- À Deus, pela força e esperanças renovadas constantemente;

- Ao meu esposo Gustavo, por ser o representante máximo para mim de como é possível integrar características fundamentais a um docente: intelectualidade e humildade. A primeira me proporcionou incentivo, reflexões e amadurecimento; a segunda me torna plena de admiração. Amo-te por tudo mais que meu coração sente e que meus lábios são incapazes de traduzir, mas que nosso espírito reconhece quer estejamos perto ou longe;

- Aos meus queridos amigos: Marcia Flores e Marcelo Moura, Givaldo Matos e Janaína Frasão, Midori Noguti e Américo Diniz, Nair Martins e Marcio Rocha, Kleiton e Fernanda Almeida, família Aragão, família Luque, Bianca Facco e Ronel Dias, Jozabete e Genesis Ferreira e Débora Barros e família, joias raras com as quais tive a honra de conviver e partilhar momentos de profunda significação para minha vida;

- À minha orientadora de graduação e grande incentivadora das minhas ideias, Profa. Dra. Maria Helena Queiroz. Tenho por você admiração oceânica. É para mim fonte segura de referência da prática docente;

- À minha orientadora Leoné Astride Barzotto, por ser semear em mim a profícua reflexão em torno da relevância social dos objetos de pesquisa e, sobretudo, por apoiar a escolha do meu objeto;

- Aos meus mestres do PPG-Letras, em especial Prof. Dr. Paulo Bungart Neto que com notória simplicidade contribuiu significativamente para o amadurecimento da minha pesquisa, assim como para a minha formação docente. À Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro, que

conduz sua prática pelo respeito ao saber de seus educandos, tornando suas aulas uma singela troca de conhecimentos, sem saber com isso, que estabelece laços que vão além dos horizontes da academia. Ao Prof. Dr. Paulo Sergio Nolasco dos Santos, pelo prazer em dividir com seus aprendizes sua vasta experiência no campo da literatura;

- Aos colegas de turma que formaram um grupo coeso e dedicado. Cada seminário apresentado, as discussões empreendidas foram rica oportunidade de troca e crescimento;

- À Suzana Correa Marques, pela paciência e gentileza em sanar dúvidas e colaborar na resolução de problemas;

- Ao caríssimo colega Igor Roberto Melo (*in memoriam*), que com dedicação, profissionalismo e seriedade fez parte do meu cotidiano da graduação ao mestrado, prova de que, independente do trabalho que desempenhou, a disposição em ajudar e ser útil ao outro configurou dado marcante de sua trajetória;

- Aos meus colegas de trabalho da Escola Presbiteriana Erasmo Braga, que torceram por mim etapa por etapa no processo de seleção. Agradeço a todos aqueles que se dispuseram a remanejar horários e me substituir sempre que meus compromissos no PPG exigiram. Estendo meus agradecimentos à direção e coordenação pelo apoio dispensado no início da caminhada, principalmente quando foi necessário me ausentar do trabalho para participar de congressos;

- À Capes, pela bolsa de estudos no último ano do mestrado.

Quem diria que as manchas
vivem e ajudam a viver?
Tinta, sangue, cheiro.
Não sei que tinta usar
qual delas gostaria de deixar desse modo
o seu vestígio.

Frida Kahlo

RESUMO

Enseja-se ao longo dessa pesquisa uma análise da escrita íntima de Frida Kahlo que, já consagrada internacionalmente como artista plástica mexicana, ao longo de seus últimos dez anos de vida dedicou-se à escrita de seu *Diário*. Analisa-se, a partir da contribuição teórica de Philippe Lejeune, expoente pesquisador nessa área, as principais características de um texto confessional, assim como as motivações para a atividade de um diarista. Por meio de suas postulações foi possível compreender a estrutura, o funcionamento e as modificações históricas do gênero autobiográfico até à atualidade. Percebeu-se na diegese kahlina uma forte tendência para o enfrentamento das questões relativas à emancipação do sujeito mexicano a partir de sua contundente crítica ao discurso colonial-imperialista assim como, pela valorização da América Latina como autoridade cultural frente às representações opressoras e colonizadoras norte-americanas e europeias. Para tanto, utiliza-se as reflexões teóricas oriundas principalmente de Homi Bhabha. Emerge do texto confessional kahlino símbolos representativos do universo subjetivo da artista estabelecendo um diálogo com sua intensa biografia e obra pictórica. Com isso, faz-se premente o instrumental teórico de Gilbert Durand e Paul Ricoeur a partir das concepções de representação, imaginário e interpretação como uma construção subjetiva da realidade. Vale salientar que a origem desse aporte se encontra no próprio pensar e fazer psicanalítico. Considerando a psicanálise a ciência do sujeito cujo instrumental possibilita o diálogo das representações verbais da escrita íntima de Kahlo com pressupostos teóricos freudianos e junguianos.

Palavras-chave: Frida Kahlo; Gênero Autobiográfico; Diário Íntimo; Sujeito e Objeto; Psicanálise.

ABSTRACT

Seek along this research an analysis of intimate writing that Frida Kahlo, already established internationally as Mexican artist, over the last ten years of her life she devoted herself to writing her *Diary*. It is analyzed from the theoretical contribution of Philippe Lejeune, exponent researcher in this area, the main characteristics of a confessional text, as well as the motivations for the activity of a diarist. Through his postulations was possible to understand the structure, operation and historical changes of the autobiographical genre to the present day. It was noticed in the kahlina diegesis a strong tendency to confront the issues of emancipation Mexican people from her scathing critique of the colonial-imperialist discourse as well as the appreciation of Latin America as cultural authority in the face of North American and European oppressing and colonizing representations. To do so, we use the theoretical reflections derived mainly from Homi Bhabha. Emerges from kahlina confessional text symbols representing the subjective universe of the artist by establishing a dialogue with her intense biography and pictorial work. Therefore, it is urgent theoretical tool of Gilbert Durand and Paul Ricoeur from the concepts of representation, interpretation and imagination as a subjective construction of reality. It is noteworthy that the origin of this contribution is in itself psychoanalytic thinking and doing. Considering the psychoanalysis as a key to understand Kahlo's verbal representation which emerges from her intimate writing as well as its major contributors, Freud and Jung.

Keywords: Frida Kahlo; Autobiographical Genre; Intimate Diary, Subject and Object; Psychoanalysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	13
Figura 2	20
Figura 3	21
Figura 4	32
Figura 5	35
Figura 6	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. FRIDA KAHLO: UM ÍCONE NO UNIVERSO CULTURAL LATINO-AMERICANO	20
1.1 - A biografia de Frida Kahlo, uma ciranda de afetos e sofrimentos	20
1.1.2 - A Escola Nacional Preparatória: cenário de amor e subversão	25
1.1.3 - Diego Rivera: “o elefante”	32
1.2 - Frida, um <i>Sujeito</i> obstinado pela emancipação do México	38
1.2.1 - Fala o outro ou fala-se <i>pelo</i> outro? As tensões na representação da alteridade	40
1.2.2 - Quando o <i>outro</i> passa a ser <i>Outro</i>	42
1.3 - O papel como espelho	45
1.4 – México, o <i>locus</i> histórico de Frida sob a ótica de Octavio Paz	47
2. CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS ACERCA DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA	50
2.1 - A escrita íntima sob o olhar de Philippe Lejeune	50
2.2 - Os Diários Íntimos	54
2.2.1 - Os diários da contemporaneidade	59
2.3 - Mnemosyne: a deusa da memória incorporada à escrita autobiográfica	63
2.4 - A ficcionalização da realidade	68
2.5 - As contribuições da crítica literária contemporânea	70
3. O DIÁRIO DE KAHLO: UM AUTORRETRATO ÍNTIMO	75
3.1 - Panorama geral do <i>Diário</i>	75
3.2 - Imaginário, representação e interpretação: por uma construção de sentidos	80
3.3 - A representação do mundo no <i>Diário</i> de Frida Kahlo	86
3.4 - Dor e angústia, diálogos com a psicanálise freudiana	88
3.5 - Amor maternal, diálogos com a psicanálise junguiana	97

CONSIDERAÇÕES FINAIS 106

REFERÊNCIAS 110

- INTRODUÇÃO -

O presente trabalho tem como tema a análise da escrita autobiográfica da artista plástica mexicana Frida Kahlo. O interesse por esse assunto inicia-se a partir da leitura de uma edição compilada de sua biografia *Frida Kahlo: “pinto a minha realidade”*, da autora Christina Burrus, no ano de 2010. Com a crescente curiosidade, necessária a todo pesquisador e com a efetivação do ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, deparei-me com outras obras que me permitiram aprofundamento no objeto em questão, sobretudo a biografia matriz – que deu origem a todas as outras que estão no mercado editorial – de autoria da norte-americana Hayden Herrera. O trabalho de mais de seiscentas páginas, muito mais substancioso do que tinha lido até então, é fruto de sua pesquisa acadêmica na *Graduate School and University Center of the City University Nova York* na área de História da Arte. Ela traz à lume a amplitude da obra da artista, assim como a relevância de sua atuação no cenário latino-americano e internacional. O caráter primoroso do trabalho de Herrera tornou possível a ampliação do conhecimento da vida e da obra da artista mexicana Frida Kahlo.

Já consagrada como artista plástica, Kahlo, ao longo de seus últimos dez anos de vida, dedicou-se à escrita de um diário íntimo, por volta do ano de 1943 até o ano de sua morte, 1954. A análise inicial da pesquisa do diário é realizada a partir da edição no original espanhol e, posteriormente, a partir da edição lançada no último ano pela editora José Olympio. Na edição em espanhol o leitor é agraciado com um ensaio realizado por Carlos Fuentes cuja melhor definição de Frida era a de possuir um magnetismo silencioso, a reação a sua figura pública poderia ser comparada com a da deusa asteca Coatlicue, ele afirmou. No entanto,

Frida Kahlo era una Cleopatra quebrada que escondia su cuerpo torturado, su pierna seca, su pie baldado, sus corsés ortopédicos, bajo los lujos espectaculares de las campesinas mexicanas, que durante siglos han escondido celosamente las antiguas joyas, protegiéndolas de la pobreza, mostrándolas sólo en las grandes fiestas de las comunidades agrarias (FUENTES *apud* KAHLO, 2010, p. 8).

No primeiro capítulo, “Frida Kahlo, um mito latino-americano de apropriação popular”, busca-se uma exposição dos aspectos biográficos de Frida Kahlo, elencando fases e informações que forneçam ao leitor um panorama geral de sua vida e, além disso, que ofereça uma compreensão precisa dos acontecimentos mais relevantes que contribuíram para a

formação da identidade da artista. Por exemplo, a influência europeia a partir da educação paterna, consubstanciando-se com os elementos culturais indígenas oriundos de sua ascendência materna; o primeiro evento que me permite afirmar ser a cisão primordial no psiquismo de Kahlo: a poliomielite aos seis anos, evento esse onde o seu mundo lhe informa acidamente – através do apelido *Frida, pata de palo*¹ – que ela é diferente de todos; o ingresso na Escola Nacional Preparatória, em 1922, ambiente que propiciou a experiência da liberdade, subversão, os primeiros contatos com o universo político e o primeiro amor, Alejandro Gomes Árias; o acidente que a vitimou com extrema violência e que a fragmentou física e psicologicamente, o qual é tema insistente em sua obra tanto pictórica quanto escrita; e por último, mas não menos importante, a vivência de um amor arrebatador, maternal e profundamente conflituoso com o muralista mexicano Diego Rivera.

Toda a trajetória de Kahlo é fortemente marcada por um veemente posicionamento político que materializa seu contradiscurso cultural. Participou ativamente de manifestações públicas contra governos vigentes, inclusive, pouco tempo antes de sua morte, momento em que se encontrava muito debilitada fisicamente, numa cadeira de rodas e com cartaz em punho, aparece pela última vez numa “[...] manifestação comunista em protesto contra a destituição do presidente da Guatemala [...]” (BURRUS, 2010, p. 110).



FIGURA 1 – Manifestação política²

¹ Frida, perna de pau.

² Ao seu lado direito, em pé está Diego Rivera. Esse evento ocorreu meses antes de sua morte no ano de 1954 (KETTENMANN, 2010, p. 93).

Frida defendeu e valorizou, através de sua arte, as raízes culturais mexicanas, não se permitindo seduzir pelas manifestações artísticas europeias tão em voga à época; exerceu o papel de representante de sua cultura, sem pudor, no cenário artístico internacional e, mesmo a contragosto, como chegou a afirmar³, abrigou em sua casa Leon Trotski, a segunda figura mais importante no cenário político revolucionário russo, depois de Lênin.

A figura politizada de Frida permitiu-lhe atuar contra qualquer ação materializadora de um poder e discurso hegemônico dominador e opressor contra o povo mexicano. Em “Frida, um *Sujeito* obstinado pela emancipação do México”, item constituinte deste I capítulo, pode-se constatar essa assertiva. Através de uma carta dirigida ao então presidente do México, a artista manifesta seu protesto contra o arrendamento de um hotel a alguns norte-americanos, que segundo consta na carta, são indivíduos representantes de um poder colonial. Tal ação representou, à época, a cobertura de um mural de Diego Rivera constante no salão de refeições do hotel, atitude considerada por ela como um atentado covarde contra o povo e a cultura mexicana.

Embora o México tenha sido colonizado principalmente por um país europeu, os Estados Unidos figuram como um importante personagem na história recente do país. Isso se deve principalmente à proximidade fronteiriça de ambas as nações e as intensas diásporas empreendidas pelos mexicanos em território norte-americano. Esse trânsito clandestino e exploratório é tema recorrente em toda a obra de Frida, seja em seus escritos seja nas artes plásticas. O tom usado por ela é frequentemente de denúncia e resistência às tentativas de subjugação e opressão do povo mexicano. Em outro momento de seus escritos ela chega mesmo a afirmar que não gosta nada da *high society*, descrita por ela como uma burguesia alienada e vazia (TIBOL, 2004, p. 143). A carta de Kahlo propicia o levantamento de questões relativas ao sujeito outremizado, ao colonialismo e pós-colonialismo, o lugar ocupado pela América Latina no cenário cultural e, sobretudo, o papel de Sujeito desempenhado por Frida e de sua agência em torno dessa problemática. Para tanto, contribuem teoricamente Homi Bhabha, Walter Mignolo, Eduardo Coutinho, Bella Josef,

³ "Comprendo claramente la dialéctica materialista de Marx, Engels, Lenin, Stalin y Mao Tsé. Los amo como a los pilares del nuevo mundo comunista. Ya comprendí el error de Trotsky desde que llégo a Mexico. Yo jamás fui trotskista. Pero en esa época 1940 – yo era solamente aliada de Diego (personalmente) (error político)" (KAHLO, 2010, p.255).

"Compreendo claramente o materialismo dialético de Marx, Engels, Lênin, Stálin e Mao Tsé. Eu os amo por serem os pilares do novo mundo comunista. Desde que Trotski chegou ao México compreendi o seu erro. Jamais fui trotskista. Mas naquela época 1940 – minha única aliança era com Diego (pessoalmente) Fervor [*sic*] político" (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 240).

dentre outros.

Seu lugar de enunciação inaugura novos *loci* e, com isso, desloca o poder instituído e hegemônico. Ao afirmar que proteger a obra de arte de um cidadão mexicano, reconhecido mundialmente, é um ato de responsabilidade histórica, percebe-se então, o peso que as expressões artísticas conferem na constituição da identidade de uma nação e, por conseguinte, na sua formação. Em contrapartida, não protegê-las é um ato político castrador da emancipação cultural.

No segundo capítulo, predominantemente mais teórico, procura-se detalhar a rica contribuição ofertada pelo pesquisador francês Philippe Lejeune no que se refere à escrita autobiográfica. A obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* é fruto de mais de 30 anos de trabalho de Lejeune, inclusive, a partir da própria obra, num retorno crítico, ele explicita as modificações de seu pensamento e o amadurecimento de sua teoria. Sua rica contribuição se deve principalmente pela pormenorização da estrutura, funcionamento e mudanças históricas pelas quais o gênero autobiográfico passou. O ponto de partida é o conceito mesmo de autobiografia, que ele esclarece: “[...] denominamos ‘autobiografia’ a narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2008, p.71). Essa definição apresentou-se profundamente problemática porque exclui inúmeros textos, autobiográficos por excelência, que não se *enquadram* nesse esquema. A fragilidade da definição, posteriormente apontada pelo próprio Lejeune, tem como pontos principais a questão da identidade do narrador (eu, tu, ele); os conceitos de *identidade* e de *semelhança*, materializados através da autobiografia e da biografia e do próprio *contrato de leitura* (LEJEUNE, 2008, p. 79).

O gênero autobiográfico, por questões de similitude, engloba as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, diários, autorretratos, auto-ficção, ensaios e, contemporaneamente, os *blogs*⁴. Os *diários íntimos*, matéria em questão nesse trabalho, são detalhadamente categorizados por Lejeune em sua obra. As funções que predominam num diário são: conservação da memória, sobrevivência, desabafo, autoconhecimento, deliberação, resistência, amadurecimento do pensamento e a prática da escrita, cuja frequência se dá cotidianamente se diferindo, portanto, da autobiografia e das memórias. As principais características de um diário apontadas por ele, a saber: a descontinuidade, a natureza lacunar e alusiva, assim como a redundância e repetição e, o último e, em princípio, o mais

⁴ Espécie de diário eletrônico.

contraditório aspecto, o fato de não ser narrativo. Ele esclarece que o diário “é escrito na ignorância do seu fim e o trágico é que é sempre lido com conhecimento de seu fim, que pode, muitas vezes, ser simplesmente a morte...” (*Ibidem*, p. 286). Ou seja, o diário não é escrito nos moldes tradicionais de uma narrativa, com começo, meio e fim. O diarista está completamente desobrigado de escrever dentro desse parâmetro.

O amadurecimento teórico de Lejeune propicia uma abertura nas fronteiras do gênero permitindo, por exemplo, que o *Diário* de Kahlo seja analisado à luz de suas postulações, seja para convergir ou divergir. A principal divergência observada foi com relação às entradas⁵ – característica principal de um diário –, no caso do de Frida, elas são escassas e conflitantes. Outro aspecto importante é que seu *Diário* não se destina apenas ao registro manuscrito, mas também à evasões pictóricas altamente representativas de sua identidade.

Algumas questões consideradas relevantes são levantadas nesse capítulo como, por exemplo: Qual a contribuição da crítica literária contemporânea para o gênero autobiográfico? O que vem a ser literatura em tempos atuais? Quais mecanismos são acionados no registro dos acontecimentos íntimos quando deslocados temporal e espacialmente? Quais os limites entre o pessoal e o coletivo? Quais as fronteiras da ficção na literatura confessional?

Busca-se, no terceiro e último capítulo, traçar um panorama geral do *Diário* de Frida Kahlo elencando-se as principais temáticas presentes, o tipo de texto, se em verso ou em prosa, bem como, a influência do movimento surrealista em sua escrita, a partir da constatação da *écriture automatique*⁶ cuja recorrência é possível verificar no *Diário*. Empreende-se uma análise à luz das postulações oferecidas pelo próprio gênero autobiográfico, assim como das contribuições oriundas da psicanálise. Contribui aqui a teoria de Gilbert Durand, relevante pesquisador francês na área do imaginário e do simbólico. Suas principais publicações são *As estruturas antropológicas do imaginário* e *O imaginário*, seguidas de outras em língua francesa.

O diálogo com a psicanálise se mostra profícuo, haja vista se encaixar adequadamente na tentativa de interpretar traços do universo psíquico da escrita íntima de Frida Kahlo. Interrogar as representações verbais a partir dessa disciplina atende a demanda contemporânea que expressa “a tendência comum de ultrapassar fronteiras, sejam elas nacionais, artísticas ou intelectuais, mas igualmente de explorar o imbricamento da literatura com outras formas de expressão artística e outras formas de conhecimento” (CARVALHAL, 2010, p. 74).

⁵ Dá-se o nome de “entrada” à data do registro presente num diário, uma das características que define o referido gênero.

⁶ Escrita automática - prática adotada pelos surrealistas cuja principal característica é a escrita ao ritmo do pensamento, sem o crivo da razão, com objetivo de inaugurar uma nova ordem estética.

A psicanálise inaugurou a ciência de um sujeito desalojado do *cogito* cartesiano propiciando um alargamento no horizonte de análise. Em pleno século XX, a recém-nascida disciplina não gozava de prestígio e credibilidade – embora se tenha como data oficial o ano de 1900 com a publicação da obra *A Interpretação dos Sonhos*, de Sigmund Freud, a psicanálise resulta do efeito de causas anteriores, sua atividade é dar prosseguimento, elaborar nossas reflexões e estudos. Segundo Freud, “a psicanálise cresceu num terreno bem delimitado. Seu objetivo, originalmente, era apenas conhecer algo sobre a natureza das doenças nervosas denominadas ‘funcionais’, a fim de superar a impotência médica no tratamento de tais doenças” (2011, p. 223). Havia à sua época, a prática corrente de deixar para os filósofos, místicos ou charlatães a apreensão do psíquico, que naquele período era inapreensível, pois inexistia um pensamento sistemático sobre suas funções, características e manifestações. Consequentemente, “não achavam acesso aos segredos das neuroses, sobretudo, da misteriosa ‘histeria’, que constituía o modelo de todo gênero” (*Ibidem*, p. 223). As técnicas de tratamento consistiam em sugestão, zombarias, intimidações e, muitas vezes, choques elétricos. Uma ruptura ocorreu quando da adesão e reconhecimento válido do hipnotismo no tratamento clínico. Freud chega mesmo a afirmar que nenhum superlativo positivo seria exagero para definir a importância dessa técnica para a psicanálise.

A técnica consistia em reanimar a vivência traumática durante a hipnose e, conduzido pelo médico, despachar (ab-reação) o sintoma histérico que surgia quando “o afeto de um processo psíquico bastante investido afetivamente é afastado⁷ da elaboração consciente normal e, assim, encaminhado pela via errada” (*Ibidem*, p. 223). Contudo, à hipnose – “que realizava o serviço de conduzir à lembrança consciente o que fora esquecido pelo doente” – seguiu-se a técnica da associação livre, que requeria dos doentes o abandono da reflexão consciente e a entrega aos pensamentos espontâneos e involuntários e o trabalho do médico seria analisar as recorrências, assim como, as ausências presentes no discurso, na fala dos pacientes. A análise em questão se dá não na fala, mas no discurso empreendido por Frida através de sua representação verbal.

⁷ N. do T. “‘Afastado’: o verbo original é *abdrängen*, formado de *drängen*, que significa ‘pressionar, empurrar, impelir’, e do prefixo *ab*, que indica afastamento, e que em um dicionário alemão-português [...] traduz por ‘afastar empurrando’; nota-se que é aparentado ao verbo *verdrängen*, normalmente traduzido por ‘reprimir’ ou ‘recalcar’ nos textos de Freud em português” (FREUD, 2011, p. 228).

Ao longo dos anos e com a rica contribuição de outros psicanalistas, como Jung, Lacan, Breuer e Charcot – mestre admirado de Freud –, a disciplina foi ganhando feições e a necessária sistematização epistemológica possibilitando o diálogo com outros campos do saber. De modo que, a solicitação dessa interface com a psicanálise é quase compulsória: A psique de Frida materializa exatamente a definição junguiana ao afirmar que “o psiquismo está longe de ter uma unidade; pelo contrário, ela é uma mistura borbulhante de impulsos, bloqueios e afetos contraditórios e o seu estado conflitivo é, para muitas pessoas, [...] insuportável [...]” (JUNG, 2011, p. 109). No tocante à contradição pode-se mesmo questionar representações verbais tão díspares: ora uma imensa energia para suplantar a dor ora profunda melancolia, estados só encontrados em situações humanas que beiram o limite do psiquismo. Penso que quanto maiores as indagações mais significativas e necessárias tornam-se o contato entre as fronteiras epistemológicas, segundo Maria Luiza Berwanger “[...] a mescla traduz o dom conquistado da eterna indagação” (SILVA, 2009, p. 23).

Analisar traços do psiquismo de Frida é desafiador pela razão de que a "psique pertence ao segredo da vida mais íntima [...]" (*Ibidem*, p. 106), ao mesmo tempo em que é estimulante pelo caráter da força e da beleza percebidos na vida e na obra da artista. O caráter íntimo demonstra que alguns aspectos são totalmente impenetráveis estando, portanto, à disposição de novos olhares e abordagens.

- CAPÍTULO I -

FRIDA KAHLO, UM ÍCONE NO UNIVERSO CULTURAL LATINO-AMERICANO

1.1 A biografia de Frida Kahlo, uma ciranda de afetos e sofrimentos

6 de julho de 1907⁸ nasce em Coyoacán, subúrbio requintado do México, Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón. Seus dois primeiros nomes foram dados a ela a fim de que pudesse ser batizada com um nome cristão, influência de sua mãe, uma mulher devota do catolicismo⁹. Embora em sua certidão de nascimento conste “Frida”, durante muito tempo ele foi escrito à moda alemã, “Frieda”, contudo, com a ascensão do nazismo na Alemanha, Frida abandona a letra “e”.

Filha de Carl Wilhelm Kahlo, um imigrante alemão, e Matilde Calderón e Gonzalez, descendente de espanhóis e indígenas, elementos esses que me permitem afirmar que Frida já nasce sob o signo da mestiçagem, uma dupla herança que irá compor sua tão emblemática identidade cujos traços definiram sua essência individual e socialmente. “Para Frida, a herança índia era fonte de grande orgulho e autoconfiança” (NONAKA *apud* MONASTERIO, s/d, p. 26).

Terceira filha de uma família de quatro mulheres, do segundo casamento de seu pai, nascida um ano após a morte do único filho do casal, e deixando inconsoláveis Carl e Matilde, Frida passa a ser cuidada por uma ama de leite indígena e por suas irmãs mais velhas, já que, pouco depois do parto, sua mãe cai doente. Andrea Kettenmann (2010, p.46) atribui esse fato ao nascimento de Cristina apenas 11 meses após o de Frida, o que julgo impropriedade já que esse evento ocorreu depois do período crucial de amamentação de Frida, inclusive Herrera (2011, p.24) afirma que a impossibilidade de Matilde se deu por conta da doença. Fato é que Frida não foi amamentada por sua mãe ao nascer. “Fui amamentada por uma ama de leite indígena cujos peitos eram lavados toda vez que me dava de mamar” (FRIDA *apud* HERRERA, 2011, p. 24). Talvez esse fato explique a relação de Frida com essa ama, já que em 1937, aos 30 anos, Frida pintou o quadro *A Minha Ama e Eu* ou *Eu a Mamar*. Frida “considerou-o um dos seus trabalhos mais poderosos” (KETTENMANN, 2010, p. 47).

⁸ Frida dizia ter nascido no dia 7 de julho de 1910, o mesmo ano da Revolução mexicana (HERRERA, 2011, p.17).

⁹ Sobre isso a própria Frida declarou: “Minha mãe era muito devota sobre religião. Tínhamos de rezar antes das refeições. Enquanto as outras [irmãs] se concentravam e se recolhiam para dentro de si mesmas, Cristi e eu nos entreolhávamos, fazendo força para não rir” (HERRERA, 2011, p.27). Esse evento sugere a criança travessa e espontânea que ela deve ter sido.



FIGURA 2 – *A Minha Ama e Eu* ou *Eu a Mamar*, 1937.

Sua infância passou como de qualquer outra criança, com exceção de alguns episódios que dão nítida sensação de uma consciência profunda de si mesma, da realidade circundante, das pessoas, enfim, da complexidade da vida e do humano.

A curiosa combinação de ser ao mesmo tempo ensimesmada e narcisista, extrovertida e expansiva, que caracterizou a personalidade de Frida, pode ter começado com a exacerbada consciência da criança doente acerca da discrepância entre o mundo interior dos devaneios e castelos no ar e do mundo exterior de relações sociais (HERRERA, 2011, p. 29).

Frida conta, por exemplo, como foi seu primeiro dia de aula no jardim de infância, aos três ou quatro anos de idade, quase sempre acompanhada de sua irmã Cristina, um pouco mais nova do que ela.

A professora era antiquada, com cabelos postiços e vestidos estranhos. Minha primeira lembrança é dessa professora. Ela está de pé, na frente da classe, segurando uma vela numa das mãos, e uma laranja na outra, explicando o funcionamento do universo, o Sol, a Terra e a Lua. Aquilo me deixou tão impressionada que urinei. Tiraram minhas calças e me vestiram as calças de uma menina que morava do outro lado da rua, numa casa em frente à minha. Por causa disso, peguei tanta implicância dessa menina que um dia eu a levei para perto da minha casa e comecei a estrangulá-la. A

língua dela já estava dependurada quando passou um padeiro e livrou-a das minhas mãos (FRIDA *apud* HERRERA, 2011, p. 27).

Guardadas as devidas proporções do relato reconstruído anos após a ocorrência, dois aspectos permanecem muito intrigantes: a fascinação pelo conhecimento desnudado acerca do funcionamento do universo – tema que é recorrente em sua obra e que em 1945 aparece na tela *Moisés* ou *O Núcleo da Criação*¹⁰ – e a agressividade em tenra fase etária.



FIGURA 3 – *Moisés* ou *O Núcleo da Criação*, 1945.

Outro evento marca uma cisão no psiquismo de Frida: uma traquinagem elaborada contra sua meia-irmã María Luisa, na ocasião, sentada em um penico.

De brincadeira, eu a empurrei, e ela caiu para trás, com o penico e tudo. Furiosa ela me disse, ‘Você não é filha nem do meu pai nem da minha mãe. Pegaram você na lata do lixo.’ Essa frase me deixou uma impressão tão forte que me tornei uma criatura completamente introvertida. Daquele momento em diante, passei a criar aventuras com uma amiga imaginária (*Ibidem*, p.27).

¹⁰ Essa tela, pintada em apenas três meses, originou-se a partir da leitura do livro de Freud, *Moisés, o Homem e a Religião Monoteísta*, a qual a fascinou sobremaneira (KETTENMANN, 2010, p. 74).

Se em sua mãe Frida não encontrou o afeto e a ternura indispensáveis a uma criança, foi no pai que achou “[...] calor, afeição e, sobretudo, a espinha dorsal de uma educação germânica. [...]. Como nasceu logo após o luto pelo único filho homem, Frida é um pouco o menino que [o pai] não pôde ter, a herdeira, aquela em quem deposita suas esperanças” (BURRUS, 2010, p.15). Frida tinha com sua mãe uma relação de ambivalência, amor e desprezo, era um par inseparável. Numa entrevista, ela definiu a mãe como “cruel”, por ter afogado uma ninhada de ratos, em contrapartida, inteligente, amável e ativa. Costumava se referir a ela como “mi jefe” (minha chefe). Na ocasião de sua morte Frida “não conseguia parar de chorar” (HERRERA, 2011, p.29). Será, sobretudo, na relação com o pai que ela encontrará esteio para suportar os revezes que a vida lhe trará.

Sua trajetória se revela como um cavalo furioso e indomável cujo controle Frida lutou a vida inteira para ter. Aos seis anos foi acometida por uma poliomielite que a deixou com uma perna atrofiada e com o indelicado apelido de “perna de pau”. Nesse período seu calvário se inicia: dores intensas, visitas constantes a hospitais e a indesejada familiaridade com tratamentos e internações. Para disfarçar a perna mais fina, Frida usava várias meias. Ainda assim, ela disse: “A perna continuava muito fina. Aos sete anos eu usava botinhas. No início eu achava que as piadas sobre a minha perna não me magoavam, mas depois elas começaram a me fazer mal e, com o passar do tempo com mais intensidade” (*Ibidem*, p.30).

Essa fase foi crucial para o estreitamento da relação entre ela e seu pai. Os cuidados que ele dispensava foram de grande ajuda para a recuperação da menina. Levava-a para andar de bicicleta, patins, jogar bola, enfim, seu zelo revelou mais adiante a profunda influência que ele exerceu na formação identitária dela e em seu psiquismo. Frida vivia entre a zombaria e a admiração de alguns amigos pelo fato dela nunca ter permitido que a deformidade a impedisse de realizar atividades esportivas, o que, à época, era muito incomum para meninas “respeitáveis”. Os amigos se lembram dela vestindo calças pretas e pedalando como um demônio pelo parque Centenário. “Frida tinha uma excelente coordenação e era extremamente graciosa. Quando andava, dava pulinhos, de modo que parecia flutuar feito um pássaro em pleno voo” (*Ibidem*, p.31).

Ao melhorar um pouco, Frida retornou à escola, mas sentiu a dor de ser excluída e centro dos olhares e provocações. “Sua reação foi, alternadamente, retrair-se (“a criatura introvertida”) ou levar a cabo uma estratégia de supercompensação, tornando-se primeiro uma menina levada e interessada em atividades masculinas, e, depois, uma “personagem” (*Ibidem*).

Herrera observa que, ao se retratar na infância, Frida aparece muitas vezes afastada, sozinha.

Embora essa solidão tenha muito a ver com os sentimentos do período em que produziu as telas, também é certo que suas lembranças convertidas em pinturas contêm grande dose de verdade sobre o passado: um adulto solitário recordando momentos anteriores de solidão (*Ibidem*).

A solidão, muito bem definida por Octavio Paz, na obra *O labirinto da solidão*, como: “sentir-se só não é sentir-se inferior, mas sim diferente. O sentimento de solidão, por outro lado, não é uma ilusão – como às vezes é o de inferioridade – e sim a expressão de um fato real” (1984, p. 22). Num outro momento ele conclui: a solidão é a consciência profunda de si mesmo. É essa exata consciência que Frida desde cedo já possuía, embora não haja como afirmar se isso se deve às peculiaridades de sua própria trajetória ou a uma característica marcante do próprio mexicano, tal como acredita Paz.

Carl, que ao imigrar para o México adotou o nome Guillermo – o qual será utilizado a partir desse momento –, exercia o ofício de fotógrafo, sendo contratado pelo governo, a partir de sua nomeação pelo ditador Porfírio Diaz, para retratar a arquitetura mexicana com vistas à celebração do Centenário da Independência por volta do ano de 1904 (FRANGER; HULE *apud* MONASTÉRIO, s/d, p.77). Como primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural do México, Guillermo assegurou o sustento e estabilidade da família e edificou a famosa Casa Azul, hoje o museu que abriga a obra de Frida, lugar, aliás, onde começou e findou sua história. No museu que um dia foi um lar, as coisas estão como que deixadas pela última vez por sua mais ilustre moradora, “o interior da casa é notável pela sensação de que a presença de seus antigos moradores anima todos os objetos e quadros em exibição” (HERRERA, 2011, p.17).

O avô paterno de Frida, Jakob Heinrich Kahlo, comercializava suprimentos fotográficos, e o avô materno, Antonio Calderón, exerceu durante certo período o ofício de fotógrafo. O que sugere a influência de ambos na vida de Guillermo e, conseqüentemente, na de Frida, considerando sua inclinação pelo autorretrato, logo, “não resta dúvida de que a fixação de Frida por se autorretratar tem suas origens nessa mesma paixão que encontramos em seu pai” (*Ibidem*, p.78). Sua obra possui um tom acentuadamente autorreferencial, visto que um terço de seu legado artístico é composto por autorretratos.

Guillermo era um homem de caráter introspectivo, metódico e inquieto. Mantinha com Frida uma relação de afinidade e afeição, diferentemente da que possuía com as outras filhas, “ele reconhecia nela algo de sua própria sensibilidade intensa [...]. Frida é a mais inteligente

das minhas filhas. Ela é a que mais se parece comigo.” (*Ibidem*, p.34). O patriarca era um homem inteligente, que costumava, após o trabalho, ouvir música clássica, Beethoven e Johann Strauss eram melodias constantes na Casa Azul, assim como tocar piano. Figuravam em sua expressiva biblioteca, Goethe e Schiller, contudo, era de Arthur Schopenhauer o lugar de destaque, seu herói pessoal. Certa vez disse às filhas, “a filosofia torna os homens prudentes e os ajuda a cumprir suas responsabilidades” (*Ibidem*, p. 34). Kahlo estimulava em Frida uma certa audácia intelectual,

encorajando a curiosidade e a paixão da menina por todas as manifestações da natureza – pedras, flores, animais, pássaros, insetos, conchas. De vez em quando, Frida e o pai iam passear pelos parques das imediações e, enquanto Guillermo (que era pintor amador) pintava aquarelas, a menina passava horas coletando seixos, insetos e plantas raras nas margens dos rios. Os insetos e plantas que levava para casa, ela consultava em livros, dissecava e examinava ao microscópio (HERRERA, 2011, p.35).

Essa sabedoria adquirida junto ao pai na infância vai surgir em muitas de suas pinturas: coisas retratadas na sua inteireza, na sua interioridade, o interesse dela pela anatomia dos objetos e órgãos é muito presente em sua arte. Tanto que “queria estudar ciências naturais, em especial biologia, zoologia e anatomia e esperava vir a ser médica” (KETTENMANN, 2010, p.11). Guillermo tinha prazer em compartilhar com Frida o interesse pela “[...] arqueologia e arte mexicanas e ensinou-a a usar a câmera, revelar, retocar e colorir fotografias” (HERRERA, 2011, p.35). Frida afirmou mais tarde que “[...] suas pinturas eram como fotografias que o pai tirava para ilustrar calendários: a única diferença era que, em vez de pintar uma realidade exterior, ela pintava os calendários que existiam em sua cabeça” (*Ibidem*).

1.1.2 A Escola Nacional Preparatória: cenário de amor e subversão

Na adolescência, Frida é enviada à Escola Nacional Preparatória, uma das mais renomadas instituições de ensino cujas portas tinham acabado de se abrir à inserção de moças, Frida era uma das 35 que ali havia, somando um total de 2 mil alunos. Por insistência de Guillermo Kahlo e, provavelmente, contra a vontade da mãe, Frida faz o exame de admissão e passa comprovando seu potencial excepcional. “Ele escolheu um programa de estudos que dali cinco anos a deixaria em condições de ingressar em uma faculdade de medicina” (*Ibidem*,

p.42). Desse modo, o pai realizaria através de Frida suas “próprias ambições acadêmicas frustradas”, depositando nela a expectativa de ser “como o mais promissor dos varões em uma tradição consagrada pelo tempo [...]” (*Ibidem*).

Na Preparatória se materializa seu gosto pela subversão e provocação das convenções sociais cristalizadas. “Entre seus colegas estava a nata da juventude do país, filhos e filhas de profissionais liberais da capital e das províncias” (*Ibidem*, p. 38). A Preparatória era o trampolim para o ingresso futuro na Universidade Nacional. Em seu currículo figurava disciplinas como a matemática e a lógica, ciências físicas e biológicas, francês, inglês, alemão e latim.

Na década de 1920, frequentar essa escola significava ter aulas com as mentes mais brilhantes do México – por exemplo, o biólogo Isaac Ochterena, o historiador Cosío Villegas; os filósofos Antonio Caso e Samuel Ramos; os literatos Erasmo Castellanos Quinto, Jaime Torres Bodet e Narciso Bassols (então diretor da Escola Nacional de Direito) – mais tarde, os dois últimos atuariam como ministros da Educação. Estudar na Preparatória era também estar no centro da efervescência cultural e política (HERRERA, 2011, p.39).

Estar na Preparatória era deixar para trás a vida pacata e vigiada da província de Coyoacán e da Casa Azul, uma ruptura significativa na trajetória de Frida. Havia grupos diversos dedicados a atividades específicas – esportes, política, jornalismo, literatura, arte, filosofia, etc. Frida tinha amigos oriundos dos mais diversos grupos, o poeta Salvador Novo e o ensaísta, romancista e poeta Xavier Villaurrutia, assim como Carlos Pellicer e o crítico Jorge Cuesta. “Célebres nos anais da literatura mexicana como um grupo elitista, purista, vanguardista e europeizante (amavam Gide, Cocteau, Pound, Eliot) [...] eram contrários ao realismo e à idealização da cultura nativa” (*Ibidem*). Lá integrou-se ao grupo estudantil *Los Cachuchas*¹¹, composto por sete rapazes e duas moças, uma delas Frida, cujas principais características eram a contestação, o comprometimento com as questões sociais, o envolvimento com a ideologia comunista, mas sobretudo, a oportunidade de maquinar muitas diabruras. Herrera narra um fato exemplificador do perfil do grupo: havia um professor, um dos mais respeitados, mas que para os Cachuchas não passava de um conservador. Insatisfeita, Frida declara a uma de suas amigas: “Não podemos mais aguentar! Ele fala, fala e fala, e tudo é muito bonito, mas sem substância. Já tivemos uma infinidade de Platão, Aristóteles, Bergson, Comte, mas ele não ousa enfrentar Hegel, Marx e Engels. É preciso fazer alguma coisa!” (HERRERA, 2011, p. 46). Em seguida, elaboram uma bomba com um

¹¹ Nome derivado dos chapéus que eles usavam.

fuso de vinte minutos e deixam num relógio do lado de fora. No tempo marcado, a bomba explodiu e uma chuva de vidro, cascalho e pedra salpicou o professor que, na ocasião, palestrava sobre a teoria da evolução. “O eloquente orador reagiu com perfeito desembaraço. Com presença de espírito, ajeitou casualmente os cabelos desalinhados e prosseguiu com a palestra, como se nada tivesse acontecido” (*Ibidem*).

Reverência não era o melhor termo para definir o grupo, especialmente Frida, que sem timidez já chegou a sugerir formalmente ao diretor da escola que demitisse um ou outro professor. “Ele não é professor. Não faz ideia do que está falando, já que o texto o contradiz. E quando fazemos uma pergunta ele não é capaz de responder. Vamos eliminá-lo e renovar o corpo docente” (*Ibidem*, p. 49). É provável que não houvesse nada que comprometesse a competência do professor, afinal a Preparatória era uma escola conceituada, a hipótese mais provável era de que Frida não comungasse com as ideias de um ou outro, daí sua contrariedade.

Havia entre os sete amigos uma afinidade e cumplicidade muito intensa. Com eles, ela “aprendeu um tipo de lealdade e camaradagem e uma maneira infantil de encarar a amizade que manteria por toda a vida” (*Ibidem*, p. 45). Travavam verdadeiros duelos de inteligência. Costumavam competir acerca do tempo de leitura de um determinado livro ou de quem lia um livro melhor. Não raro encenavam uma obra lida, fato esse que deixava todos os alunos/espectadores admirados com tamanha riqueza de detalhes na dramatização – iam à Rússia, da China ao Amazonas, inspirados, sobretudo, pela leitura de Vitor Hugo, Dostoiévski e Julio Verne.

Com os *Cachuchas*, Frida fez o que se poderia denominar muitas “travessuras”, “o grupo é conhecido por sua inteligência e alegria de viver, por seu espírito irônico e suas maquinações: são os reis das bombinhas e das bombas. Criam seu próprio coquetel ideológico com os mais variados ingredientes – socialismo, romantismo, nacionalismo” (BURRUS, 2010, p.18). Eles também elegem a Biblioteca Ibero-americana como quartel-general,

A atmosfera é de ebulição política e intelectual: intercâmbio de leituras, discussões e debates sobre literatura e política, recitação de poemas, concursos e representações teatrais organizadas para alimentar o caixa. Sete rapazes e duas moças, portanto, perseguindo os mesmos objetivos, apaixonados por poesia e literatura, talvez mais do que política, que mais tarde abraçarão profissões liberais, mas que, no momento, discípulos de Vasconcelos, tentam respirar a plenos pulmões aquela época de verdade florescente, de renascimento do México para si mesmo (BURRUS, 2010, p.19).

Com Alejandro Gómez Arias, líder dos *Cachuchas*, Frida vive seu primeiro amor. À época Frida poderia ser descrita fisicamente do seguinte modo:

[...] quase bonita, ela tinha pequenos defeitos que só faziam aumentar seu magnetismo. Suas sobrancelhas formavam uma única linha ao longo da testa e sua boca sensual era encimada pela sombra de um buço. Seus olhos eram negros e amendoados, ligeiramente inclinados para cima nas extremidades. As pessoas que a conheciam bem dizem que a inteligência e o humor de Frida brilhavam naqueles olhos; dizem também que os olhos revelavam seu estado de ânimo: devorador, fascinante, sedutor, cético, desmoralizante ou destruidor. E na franqueza de seu olhar fixo havia algo que fazia com que seus interlocutores se sentissem desmascarados, como se estivessem sob a vigilância atenta de uma jaguatirica (HERRERA, 2011, p.10).

Também com Alejandro vivencia uma das mais trágicas experiências, aquela que dilaceraria seu físico e sua psique, se não o mais importante, o mais representativo na biografia de Frida Kahlo. O dia é 17 de setembro de 1925, aniversário da Independência do México, fim de tarde,

Subi no ônibus com Alejandro. Sentei na ponta, ao lado do corrimão da escada, e Alejandro se sentou ao meu lado. Alguns instantes depois, o ônibus bateu num bonde da linha Xochimilco. O bonde esmagou o ônibus na esquina de uma rua. Foi um choque estranho. Não foi violento, mas surdo, lento, ferindo todo mundo. Sobretudo a mim [...]. O choque nos jogou para frente e o corrimão me transpassou como a espada transpassa o touro. Um homem, constatando a terrível hemorragia, me carregou e me colocou numa mesa de bilhar até a chegada da Cruz Vermelha. Perdi minha virgindade, meu rim amoleceu, não podia mais urinar, porém, o que mais me incomodava era a coluna vertebral (KAHLO *apud* BURRUS, 2010, p.24).

Esse fragmento narra a violência de um fato que iria marcar definitivamente a história de Frida e que figuraria intensa e incessantemente em sua expressão artística, tanto pictórica quanto escrita. Segundo Burrus (2010), uma das biógrafas de Frida, o resultado desse acidente foi “fratura tripla da coluna vertebral, fratura da clavícula, fratura da terceira e quarta costelas, luxação do ombro esquerdo, tripla fratura da bacia, perfuração do abdômen e da vagina, 11 fraturas da perna direita, deslocamento do pé esquerdo” (p.24). Ela acrescenta que a vontade de viver de Frida era excepcional, assim como sua resistência à dor.

O drama pessoal da artista aumenta a cada dia, pois se vê impossibilitada de manter sua rotina como outrora. Seu cotidiano se limitava ao espaço de sua cama, aliás, era na cama que pintava. Nesse período, lia muito, autores como Bergson, Zola e Proust figuravam na cabeceira de Frida. Durante o dia os amigos a visitavam, mas quando a noite chegava, era “atormentada por imagens que surgem violentamente de uma espécie de fotografia interior da catástrofe, imagens de sobrevivente convencida de que a morte vai voltar e a levar para junto dos outros [...]” (*Ibidem*, p.29). Diante disso, Frida confessa a Alejandro: “Nesse hospital a

morte dança ao redor do meu leito toda noite”. Pintura e escrita foram à época um modo de suportar a dor, em carta a Alejandro ela desabafa:

Terça-feira, 13 de outubro de 1925. *Alex de mi vida*, você sabe melhor que ninguém como estou triste nessa pocilga de hospital, com base no que pode imaginar e no que nossos amigos devem ter lhe contado. Todo mundo diz que não tenho com que me desesperar, mas ninguém sabe o que esses três meses de cama representam para mim: o que me faltava, logo eu, que era tão *callejera* (rueira). Mas o que se pode fazer? Pelo menos a *Pelona* (a Careca, ou seja, a Morte) não me levou, não é mesmo? (FRIDA *apud* BURRUS, 2010, p.27).

Segundo Bastos (2010), os temas da dor, vida e morte estão sempre interligados com seu próprio momento, o que explica em parte a seguinte justificativa da própria Frida, “a razão por que se necessita inventar ou imaginar heróis e deuses é o puro medo. Medo da vida e medo da morte” (*Ibidem*, p. 103).

Um mês de internação e o retorno para casa marcam o início de uma luta que perdurará até o fim de seus dias: pela sobrevivência e arrefecimento da dor. Seus pais se empenham em oferecer-lhe uma convalescência animadora e repleta de esperanças; “sua mãe arruma para ela uma cama com dossel, no qual pendura um espelhinho, manda fabricar um cavalete especial e seu pai lhe dá de presente uma caixa de tintas” (BURRUS, 2010, p. 28). Sua educação formal precisa ser interrompida, já que a possibilidade de locomoção se mostra restrita, “única aprendizagem possível: a de si mesma, captada pelo pequeno espelho das dimensões de um retrato. Único material humano: o seu, pois não pode ir ao encontro dos outros” (*Ibidem*, p.29).

Logo após o acidente, Frida pinta o seu primeiro¹² autorretrato, intitulado “*Autorretrato com vestido de veludo*”, de 1926. É impressionante perceber que a técnica utilizada por ela nessa tela difere totalmente da qual ela iria utilizar anos mais tarde. Ela se representa a partir de um padrão estético nada similar à sua aparência física, independente do acidente, o qual deixou sequelas físicas apenas nos membros inferiores. Kettenmann (2010) observa,

Esse auto-retrato representa o primeiro trabalho sério de Frida Kahlo. Foi pintado como presente para o seu namorado dos tempos de estudante, Alejandro Gómez Arias, que a tinha deixado e que ela esperava assim reconquistar. A pose aristocrática reflecte o interesse de Frida Kahlo pela pintura renascentista italiana, enquanto o alongamento maneirista do pescoço faz lembrar obras de Il Parmigianino e Amedeo Modigliani (KETTENMANN, 2010, p.07).

¹²“Embora exista um autorretrato de Frida feito em 1923, portanto, anterior ao acidente” (BASTOS, p. 40, 2010)

Ou, como sugere Burrus “dualidade sempre: um rosto iluminado, um fundo escuro, um mar de ondas que fazem pensar no estilo *Liberty*. Uma verdadeira modernidade: o estilo Kahlo acaba de nascer” (2010, p. 29). Seria apenas uma coincidência essa autorretratação com padrões estéticos europeus de uma iniciante nas artes ou isso era uma imagem que representava uma intermediação entre um inconsciente recalcado e uma tomada de consciência ativa? Parece-nos que a segunda opção é mais plausível considerando o pano de fundo que culminou com a representação pictórica e com o fato de que era um presente para Alejandro, agora ex-namorado, enviado pela família à Europa a fim de concluir os estudos e se afastar de Frida, que presenciou um acontecimento que simbolizaria um marco no psiquismo de Frida, o início de sua fragmentação.

André Breton, um dos fundadores do movimento surrealista, declarou o seguinte sobre a arte de Frida:

Fui obrigado a constatar que não existe no México pintura mais bem colocada no tempo e no espaço do que essa. Gostaria de acrescentar que também não há pintura mais exclusivamente feminina. A fim de operar sua sedução de forma mais completa, a arte parece oscilar de forma elusiva entre a pureza absoluta e a astúcia mais perfeita. A arte de Frida Kahlo é como uma fita colorida amarrada ao redor de uma bomba. [...] [a] pintura mexicana, que desde o começo do século XIX é a mais protegida de influências estrangeiras, a mais profundamente enamorada por seus recursos próprios [...] (BRETON *apud* BURRUS, 2010, p.66).

Muitos críticos inserem sua obra no surrealismo, à revelia de Frida, que não queria se ver encarcerada em um conceito estético. Durante uma estada em Paris, a convite de Breton, que organizou uma exposição de sua obra, Frida revela: “[...] conheci Marcel Duchamp (maravilhoso pintor), que é o único com os pés no chão nesse bando de doidos, de pirados, de filhos da puta de surrealistas. [...] Marcel Duchamp me ajudou muito e é o único de todos esses escrotos que é um homem de verdade” (KAHLO *apud* BURRUS, 2010, p. 69). A artista dizia que pintava aquilo que conhecia melhor; sua realidade.

Quem é essa mulher que resistiu à tamanha desventura? Em que medida esses fatos compõem o imaginário dela? Qual a relação entre a sua realidade e a representação?

No caso da obra de Frida Kahlo, essa dinâmica se torna intensa devido ao vasto universo referencial da artista: a si própria, em primeiro lugar, seu universo psíquico, seus elementos culturais, sua família, sua sexualidade, enfim, dimensões tão vastas e ambíguas como o próprio ser humano.

Através da pintura, Frida sublimou seus dramas pessoais, sobre isso, ela mesma declarou “a pintura salvou minha vida”. Com o passar dos anos, Frida transforma sua vida em arte e consegue até fazer troça de sua condição física e de sua dor “a única coisa boa que tenho é que já me estou a acostumar a sofrer” (TIBOL, p.78, 2004).

Poderíamos até mesmo afirmar que, a partir de um olhar psicanalítico, sua obra está além das impressões de um primeiro instante, ou como melhor sugeriu Bastos, “a arte cria um universo estético diferente do mundo real e o belo é o meio de sua expressão por excelência. A imagem artística consiste num desafio, numa forma de enxergar além do que se vê, poderia dizer” (2010, p. 87).

A autora reclama para a psicanálise a iniciativa de Frida pela pintura, para tanto, citando Antônio Quinet (*apud* BASTOS, 2010, p.88) apontou o raciocínio para as postulações de Lacan, “a arte cria esse lugar para cingir a Coisa, já que ninguém pode atingir, mas cingir, acordar, fazer seu contorno, para evocar esta Coisa para o expectador e causar gozo estético [...]”.

Essa “coisa” de que fala Lacan, pela voz de Quinet e Bastos, é o inalcançável, o ideal em contraposição ao real. Sobre isso a autora declara:

Foi contra a corrente do real que Frida Kahlo construiu sua arte, seja no social ou na expressão política, em sua estética pessoal e artística; ela também foi contra a corrente de uma ordem familiar e cultural preestabelecida, na qual as mulheres eram criadas para serem “donas de casa”. Foi sempre além do seu tempo e contra as normas reinantes que ela moldou seu *modus vivendis*, tornando-se a primeira pintora mexicana a tratar questões relevantes da feminilidade, com a mesma naturalidade com que tratava questões políticas e sociais (BASTOS, 2010, p.89).

Os escritos de Frida Kahlo deslindam os recônditos do ser através da expressão da plenitude da força e limitação humana, da densidade subjetiva, do lirismo, da intensa paixão que pautou toda uma busca de um ideal político revolucionário.

A necessidade de passar longos meses internada pesou no orçamento da família e, logo após a iminência de uma franca recuperação, Frida tenta retomar sua vida tendo em mente a urgência de reinventar-se e buscar novo sentido para sua existência. Restabelece contato com seus antigos amigos dos *Cachuchas* e se entrega à vida política ao inscrever-se no Partido Comunista Mexicano (PCM). Lá conhece Tina Modotti e Julio Antonio Mella, revolucionário e primeiro secretário do Partido Comunista Cubano. Sua admiração pelo casal intensifica seu ideal revolucionário e possibilita conhecer aquele que seria o grande amor de sua vida e também o tema de grande parte de sua obra, o muralista Diego Rivera.

1.1.3. Diego Rivera: “o elefante”

De fato, Frida conheceu Diego ainda nos tempos da Preparatória, quando o artista pintava um dos murais do Anfiteatro Bolívar, auditório da escola. Em princípio, ele era apenas mais um alvo de suas diabruras, assim como tantos outros. Além dos professores, os Cachuchas estendiam seu desrespeito também aos pintores. Após o trabalho, era comum ficarem espalhados pelo chão restos de materiais utilizados por eles, como por exemplo, aparas de madeira. Os Cachuchas ateavam fogo e os pintores ficavam ensandecidos. A partir de então passaram a trabalhar com pistolas na cintura. Foi nessa atmosfera que Frida conheceu Diego. De todos os artistas que circulara por ali, ele foi quem mais chamou a atenção dela.

Em 1922, ele tinha 36 anos, era mundialmente famoso e fantasticamente gordo. Adorava conversar enquanto pintava, e seu carisma, aliado à sua aparência de sapo, era garantia de plateia. [...] Frida sentia-se especialmente inspirada a aprontar travessuras com Rivera. Embora o acesso dos alunos ao anfiteatro fosse proibido quando o artista estivesse trabalhando, ela conseguia entrar sorrateiramente (HERRERA, 2011, p. 49).

Diego era casado com Lupe Marín, mas tinha inúmeras amantes, a despeito de sua aparência física, e uma delas era uma famosa modelo de nome Nahui Olín. Frida se divertia anunciando o nome de uma em voz alta quando a outra chegava. “Faz parte do mito Frida Kahlo que ela se apaixonou por Diego Rivera durante seus anos na Preparatória” (*Ibidem*, p. 50). Certa ocasião, quando Frida estava acompanhada de um grupo de amigas da escola numa sorveteria e cada uma narrando suas ambições futuras, supõe-se que Frida tenha feito a surpreendente declaração:

Minha ambição é ter um filho de Diego Rivera e um dia vou dizer isso a ele. [...] Diego é tão gentil, tão terno, tão sábio, tão doce. [...] Eu daria banho nele e o limparia. [...] Você vai ver só, *panzón* [barrigudo], agora você não presta atenção em mim, mas um dia terei um filho seu (*Ibidem*, p.50).

Nessa época Frida deveria estar com uns quinze ou dezesseis anos, talvez sem imaginar, de fato, que suas palavras se tornariam realidade muitos anos depois, como realmente aconteceu. A certeza de que cuidaria dele como a um filho é reveladora de suas carências psíquicas, pois em 1949, aproximadamente 22 anos depois, ela pinta o quadro *O abraço amoroso entre o Universo, a Terra (México), Eu o Diego e o Señor Xólotl*.



FIGURA 4 – *O Abraço Amoroso entre o Universo, a Terra (México), Eu, o Diego e o Señor Xólotl*, 1949.

A despeito de todas as outras referências que aparecem na pintura, no centro está Frida com Diego no colo. Ela “[...] adoptava, frequentemente, um papel maternal para com o marido e sublinhava que, as mulheres em geral, e, «entre elas – eu – querem, acima de tudo, tê-los nos braços como um bebê recém-nascido»” (KETTENMANN, 2010, p. 76).

Diego Rivera, em sua autobiografia, narra outra versão desse primeiro encontro.

Uma noite eu estava em cima do andaime pintando, e Lupe estava sentada lá embaixo, bordando; ouvi uma barulheira e uma gritaria na porta do auditório. De repente a porta escancarou-se, e uma menina que parecia não ter mais de 10 ou 12 anos irrompeu no anfiteatro. Ela estava vestida como qualquer outra estudante do ensino médio, mas em suas maneiras havia algo que imediatamente chamava a atenção e a diferenciava. Ela tinha uma dignidade e uma autoconfiança fora do comum, e em seus olhos ardia uma estranha chama. Sua beleza era infantil, mas seus seios eram bem desenvolvidos. Ela olhou para cima, direto para mim, e perguntou, “O

senhor se incomoda se eu ficar aqui observando seu trabalho?”. “Não, mocinha, eu ficaria encantado”, respondi. Ela se sentou e ficou em silêncio, com os olhos cravados a cada movimento do meu pincel. Depois de algumas horas, o ciúme de Lupe começou a falar mais alto e ela começou a insultar a menina. Mas a menina não lhe deu a menor atenção. Isso, é claro, enfureceu Lupe ainda mais. Com as mãos na cintura, Lupe caminhou na direção dela e a confrontou, querendo briga. A menina enrijeceu o corpo e devolveu o olhar, sem dizer uma palavra. Visivelmente espantada, Lupe ficou um longo tempo encarando a menina, depois sorriu e, em tom de admiração relutante, me disse: “Olhe só esta menina! Pequena desse jeito, não tem medo de uma mulher alta e forte como eu. Gostei dela!” A menina ficou lá por cerca de três horas. Quando foi embora, disse apenas “Boa-noite”. Um ano depois fiquei sabendo que ela era a dona da voz misteriosa que vinha de trás do pilar, e que seu nome era Frida Kahlo. Mas eu não fazia ideia de que um dia ela seria minha mulher (*apud* HERRERA, 2011, p. 51).

Cinco anos se passaram após o acidente e Frida retorna à Preparatória para rever amigos, “já tinha se recuperado suficientemente para levar uma vida ativa e quase normal” (*Ibidem*, p. 103), mesmo que ainda sentisse dores na perna lesionada gravemente no acidente. Contudo, o clima agora era outro na Preparatória, a maioria de seus amigos “[...] estava estudando nas escolas profissionalizantes da universidade, e as bombas deram lugar a congressos estudantis e manifestações de protesto” (*Ibidem*). É nesse período que Frida conhece Tina Modotti e através dela se dá o reencontro com Diego Rivera¹³. À época Frida estava pintando muito e isso os aproximou. Ela buscou nele a orientação crítica necessária a uma principiante e a relação dos dois se estreitou tanto que culminou com o romance e o casamento. A relação de Diego e Lupe já estava em crise devido ao longo período que ele passou fora do México. Inclusive, durante sua estada em Paris manteve relacionamento sério com uma russa.

Diego e Frida completavam um ao outro, em termos da inteligência viva, humor negro, ironia. Não havia tédio entre os dois. Um fato está presente na biografia de ambos e, inclusive na narrativa fílmica – *Frida* – sobre a vida de Frida Kahlo, estrelada pela atriz hollywoodiana Salma Hayek. Herrera (2011) narra o seguinte:

O fato de que a vivacidade e a natureza travessa de Frida eram um apelo ao espírito traquinas e pueril do próprio Diego fica evidente na carinhosa lembrança que o muralista guardava de um momento de alegria jovial quando, durante um passeio em Coyoacán, os dois pararam para descansar debaixo de um poste de iluminação e ficaram surpresos ao ver que todas as luzes da rua se acenderam. ‘Num impulso súbito, me inclinei para frente para beijá-la. Assim que nossos lábios se tocaram, a luz do poste mais perto de nós se apagou, e acendeu de novo quando nossas bocas se separaram’ (p. 122).

¹³ Há mais de uma versão para esse encontro entre os dois, inclusive a própria Frida conta duas histórias diferentes (HERRERA, 2011, p. 114).

No início do namoro, Frida pintava com grande interesse em agradar Diego. Sua técnica, nesse período, se assemelhava muito àquela utilizada por ele. Sabiamente, Diego não interferiu no processo de amadurecimento de Frida enquanto artista, não assumiu a posição de tutor em relação à arte dela e com o tempo ela foi amadurecendo e sendo conduzida por seus próprios pensamentos. Certa vez, ao ser indagado sobre uma determinada obra ele respondeu a ela: “Seu desejo deve levar você à sua própria expressão” (*Ibidem*, p. 123). E exatamente assim ocorreu, embora Frida o considerasse o seu mentor: “Diego me mostrou o sentido revolucionário da vida e o verdadeiro senso de cor¹⁴” (FRIDA *apud* HERRERA, 2011, p. 123).

A união dos dois foi perpassada por muitas viagens, estadas no exterior, encontros com artistas e intelectuais, tais como: o líder do movimento surrealista, André Breton; o fotógrafo, Edward Weston; o arquiteto do, à época, novo prédio da Bolsa de Valores de São Francisco, Timothy Pflueger; Ernest Bloch e um sem fim de personalidades.

Aos poucos Frida se consolidou como artista. Foi consagrada pela crítica como uma autêntica representante da cultura mexicana, não se deixando seduzir pelas formas de expressão artísticas norte-americanas e europeias, tão em voga na época. Prova disso é a existência de apenas um quadro de Frida onde se pode constatar influências técnicas europeias, caso específico do quadro *Autorretrato com Vestido de Veludo*, 1926. Nesse trabalho Frida utiliza técnicas que não figurará em seus trabalhos posteriores. Na observação de Kettenmann “a pose aristocrática reflecte o interesse de Frida Kahlo pela pintura renascentista italiana, enquanto o alongamento maneirista do pescoço faz lembrar obras de II Parmigianino e Amedeo Modigliani” (2010, p.07).

¹⁴ As cores são, na obra de Frida, um aspecto muito relevante, há nelas uma simbologia própria, assim como na do pintor impressionista Van Gogh, onde “[...] a combinação azul-amarelo é para ele a da felicidade, da vida, enquanto vermelho-verde exprime a morte e as paixões ruins, e preto-vermelho, a angústia” (HAZIOT, D. *Van Gogh*, 2010, p. 202). As cores de Frida já serviram de tema para a cantora brasileira Adriana Calcanhoto, cuja canção “Esquadros” traz os seguintes versos: “Eu ando pelo mundo prestando atenção / Em cores que eu não sei o nome / Cores de Almodóvar / Cores de Frida Kahlo, cores”, 1992.

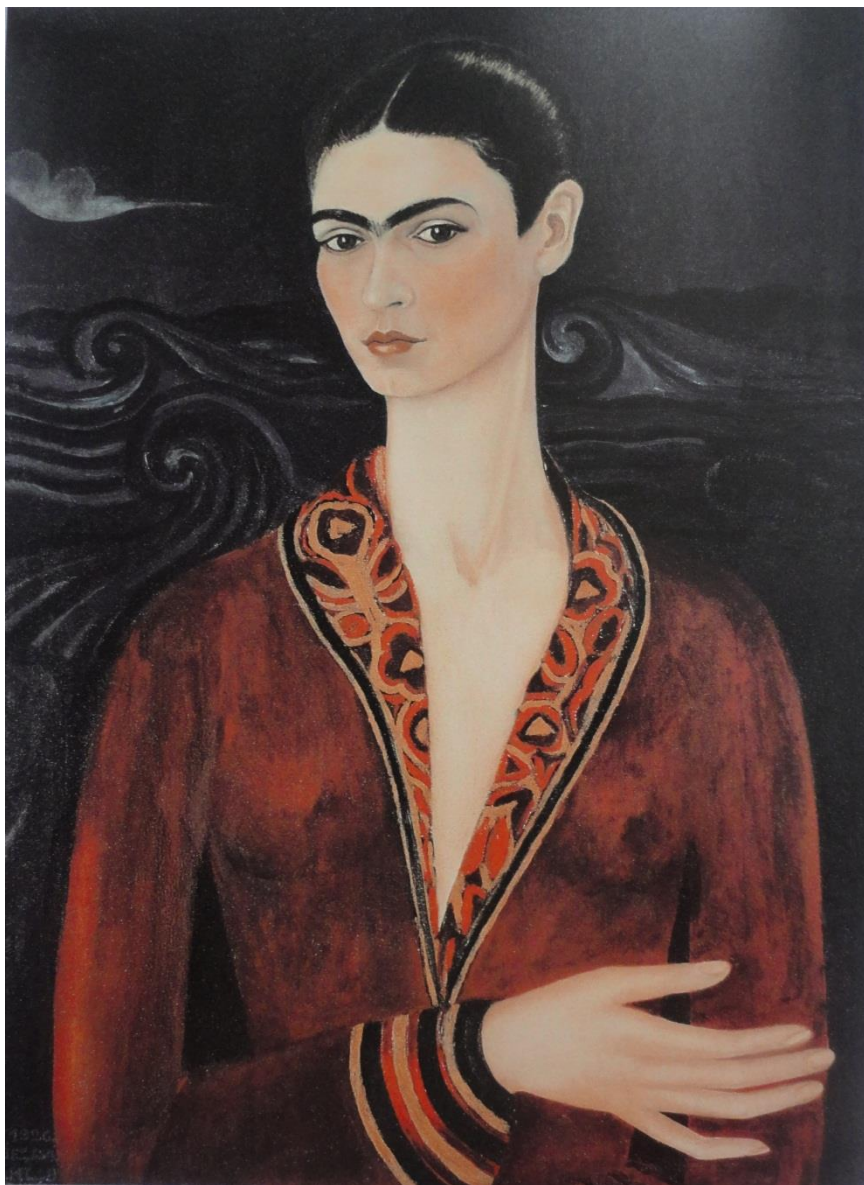


FIGURA 5 – *Autorretrato com Vestido de Veludo*, 1926.

Frida também participou juntamente com Diego da construção de um museu, chamado *Anáhuac*, nome derivado do dialeto *náuatle*, o qual abrigava peças arqueológicas pré-hispânicas. O templo-museu era uma mescla dos estilos asteca e maia, o que só confirma a fidelidade de Frida à identidade cultural mexicana. Durante certo período de sua vida chegou mesmo a se produzir ao estilo das mulheres de *Tehuana*, as quais eram caracterizadas pelos fortes traços culturais indígenas. Seu retorno às raízes mexicanas sugere uma negação tangível aos valores trazidos da Europa e dos Estados Unidos.

Em vida, Frida não teve o reconhecimento em seu país à altura de sua obra e representatividade que figuravam com tamanha autenticidade, com exceção de um evento ocorrido um pouco menos de um ano antes de sua morte, cujo período sua saúde encontrava-

se profundamente deteriorada, de modo que foi uma surpresa para todos os presentes o seu comparecimento à Galeria de Arte Contemporânea da Cidade do México, como narra Herrera (2011):

A artista, usando seu traje mexicano favorito, foi tirada do veículo e levada para dentro da galeria numa maca, até ser acomodada em sua cama de quatro colunas, que havia sido instalada na galeria naquela tarde. A cama estava adornada da maneira como ela gostava, com fotografias do marido, o grande muralista Diego Rivera, e de seus heróis políticos, Malenkov e Stalín, esqueletos de papel machê pendurados no dossel em cuja parte inferior havia um espelho afixado que refletia o rosto de Frida, alegre, ainda que devastado pela doença. Um a um, centenas de amigos e admiradores fizeram fila para cumprimentar Frida Kahlo, depois formaram um círculo e cantaram baladas até depois da meia-noite (p.09).

Contudo, no final, prevaleceu a sua história, escrita com muito sofrimento, mas sobretudo, com profundo amor às raízes mexicanas. Tanto que, em 1977, o governo mexicano realizou, no Palácio de Belas-Artes, “a maior e mais prestigiosa retrospectiva da obra de Kahlo” (*Ibidem*, p. 13). Herrera relata que a impressão inicial era a de um espírito de celebração à exótica personalidade de Frida, o que deixava em segundo plano o conjunto de sua obra. Foram espalhadas no Palácio imensas fotografias de episódios da vida dela, tornando-as sobressaltadas em relação às telas.

No ano seguinte, como celebração pelo Dia dos Mortos, evento tradicional e muito festejado no México, a Galeria de la Raza realizou uma homenagem à Frida. Nessa ocasião,

Frida foi retratada como heroína política, combatente revolucionária, mulher sem filhos e “Ofélia mexicana”. Muitos a viam como mulher flagelada pela morte, mas que afrontava a morte. Um dos artistas explicou sua reverência: “Frida personificou toda a noção de cultura das mulheres latino-americanas. Ela nos inspirou. Sua obra não tem autopiedade, mas sim força” (*Ibidem*, p. 13-14).

Tal declaração ilustra os efeitos de um momento histórico profundamente relevante: o movimento feminista. O principal objetivo do movimento nesse primeiro momento era reivindicar para a mulher direitos civis e políticos. Até então as mulheres eram vistas e tratadas como “uma categoria social distinta com status inferior” (ZOLIN, 2009, p. 220), não lhes era permitido votar, manifestar-se em público ou trabalhar fora de casa. Kate Milliet, feminista estadunidense, publicou na década de 70 importante obra nessa área, *Sexual politics*. Suplantando seu teor literário, a obra enfia o dedo numa ferida social e expõe suas contradições, “traz à tona discussões acerca da posição secundária ocupada pelas heroínas dos romances de autoria masculina, como também pelas escritoras e críticas literárias” (*Ibidem*, p.

226). Vemos nesse caso a literatura extrapolando seu papel de entretenimento para figurar com função social.

É patente que Frida Kahlo exerceu durante sua trajetória, e fez história, como um sujeito de vanguarda. Toda sua obra engendra para a história moderna do México a construção de um país e, conseqüentemente de cidadãos, emancipados, sejam eles mulheres ou homens.

1.2 Frida, um *Sujeito* obstinado pela emancipação do México

29 de outubro de 1948, Coyoacán, México. Registra-se, nessa data, uma correspondência redigida por Frida Kahlo e endereçada, à época, ao presidente do México, Dr. Miguel Alemán Valdés. De início, evidencia-se o tom “ácido” disseminado ao longo do texto por sua autora: “esta carta é um protesto de justa indignação contra um atentado covarde e degradante que se está a cometer neste país” (KAHLO *apud* TIBOL, 2004, p.427). O atentado a que ela se refere ocorreu por ocasião do arrendamento de um hotel a indivíduos norte-americanos e que, na carta, são caracterizados como representantes de um poder colonial. O atentado, propriamente dito, foi cometido quando cobriram com tábuas o mural de Diego Rivera que ficava instalado no salão de refeições do referido hotel. Tal atitude foi considerada como uma afronta não apenas a ela e a Diego, mas a todo o povo do México. Como ela própria afirmou:

[...] eu protesto e quero alertá-lo para a tremenda responsabilidade histórica que o seu governo está a assumir, ao permitir que a obra de um pintor mexicano, reconhecido mundialmente como um dos mais altos expoentes da Cultura do México, seja tapada, escondida dos olhos do povo deste país e dos do público internacional por razões *sectárias, demagógicas e mercenárias* [sic] (FRIDA *apud* TIBOL, 2004, p.428).

Frida compara tal ato a regimes totalitários e ditatoriais como os de Hitler e da “Santa Inquisição” e estende sua crítica não apenas aos de fora, mas também a alguns mexicanos que, de má-fé e de conluio com um grupo de acionistas, “[...] tentam encapotar as palavras da *História do México*” (2004, p. 428). Seu discurso revela a veemência com que defendia a liberdade de seu povo que, segundo ela, é a característica fundamental para representar a vanguarda de uma nação livre, cujos símbolos culturais não deveriam estar subjogados a um poder colonial-imperialista.

“Crime contra a cultura”, “liberdade democrática”, “luta com sangue”, “libertação”, “demagogia de gangsters”, “yankees” são códigos disseminados ao longo de todo o texto e que constituem um panorama de alguns problemas, tais como: a representação do indivíduo mexicano a partir do olhar estrangeiro, ou seja, o marginalizado; o contradiscurso materializado por Frida; sua crítica à hegemonia cultural, política e econômica exercida pelos Estados Unidos e Europa aos países colonizados; e, sobretudo, a valorização da identidade mexicana a partir, dentre outras, das expressões artísticas.

A carta de Frida é um exemplo claro e preciso de uma estratégia discursiva pautada na luta contra o colonialismo, uma vez que se revela transgressiva e desconstrutivista. Nela, bem como em boa parte de sua obra, muito embora me deterei aqui a apenas uma correspondência, está nítida sua consciência da necessidade de empreender iniciativas contra o poder sobre o sujeito outremizado¹⁵ e objetificado, materializando assim sua trajetória de resistência, marca indefectível que a caracteriza como sujeito de sua própria história, agente de uma ação social com poucos precedentes na história do México, por isso, marcadamente singular. Em contrapartida, denuncia e critica a mímica, aos moldes de Bhabha (2010), praticada por muitos dos seus, ou seja, pelo próprio indivíduo mexicano, tal como já explicitarei anteriormente. Sua visão crítica é ampla o suficiente para identificar e apontar os elementos que compõem “[...] o palimpsesto perverso da identidade colonial” (BHABHA, 2010, p.75), o desejo, por vezes, de assumir os *loci* do colonizador. É exatamente essa consciência e capacidade de enxergar dois lados de uma mesma história; apontar fragilidades e potencialidades, não se alienar frente às ambiguidades inerentes à construção identitária de seu próprio povo; e, propor, como postulou Walter Mignolo (2003, p.102), um outro pensamento, um pensamento liminar já que o faz a partir de uma dupla crítica.

Desse modo, é salutar mergulhar na vida e na obra de Frida Kahlo para, como afirmou Bhabha, perceber que “[...] é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento” (BHABHA, 2010, p. 240). A trajetória histórica do povo mexicano se estende a outros povos que passaram por semelhante experiência de colonização. De modo que, toda a América Latina e seus habitantes, invariavelmente, se reconhecem e se identificam em sua gênese. A grande questão é com quem nos identificamos nesse retrato; com o sujeito da história, tal Frida, ou como sujeitados, nessa não tão inédita história de

¹⁵ Conceito postulado por Gayatri Spivak, caracterizado pelo outro colonizado e dependente culturalmente, desprovido, segundo o colonizador, de civilidade. A prática da outremização não leva em conta o outro. (ZOTESSO, Lígia. Ribeiro de Souza; BONNICI, Thomas; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes, 2010, p.269)

colonização? Ou, nossa figura corresponde, única e exclusivamente, a uma representação feita por aquele que, a preço de escravização, espoliação e sangue, nos delineou ou nós mesmos somos capazes de dar novos contornos à nossa identidade, removendo pouco a pouco as amarras que nos tornam tão dependentes, ainda, do nosso colonizador?

1.2.1 Fala o outro ou fala-se *pelo* outro? As tensões na representação da alteridade

As representações são formações ou, como Roland Barthes disse de todas as operações de linguagem, deformações (SAID, 2007, p.366).

O senhor tem a obrigação de demonstrar aos povos civilizados que não está à venda, que no México se lutou com sangue e que se continua a lutar para libertar o país dos colonizadores, mesmo que estejam carregados de dólares (FRIDA *apud* TIBOL, 2004, p.430).

O primeiro excerto citado ilustra, do ponto de vista do intelectual Edward Said, a forma como o Ocidente elaborou uma concepção do Oriente, fundamentada na ideia da inferioridade e do exotismo. Já o segundo é revelador da imagem que o colonizador tem do mexicano, ou seja, um produto passível de cotação, uma mercadoria disposta à livre negociação. Embora deslocados no tempo e no espaço, ambos os textos tratam de um mesmo problema.

A discrepância entre a representação da identidade pelo outro e como esse outro realmente se constitui revela a fratura na questão da representação da alteridade. Tania Franco Carvalhal (1996) fornece pistas que nos levam a entender essa problemática exposta por Said e por Frida “[...] somos *contados*, isto é, integramos o relato do Novo Mundo, que se organiza a partir de um olhar de fora: o estrangeiro diz de nós para nós mesmos” (p.198). Nossa existência, enquanto povo colonizado, e nesse espaço cabe o *locus* de enunciação de Said, Frida, de toda a América Latina e todos os outros povos que possuem na sua gênese a marca da colonização, será legitimada a partir do discurso produzido e disseminado pelo colonizador europeu/norte-americano. O colonizado vive a angústia de acreditar ser quem o colonizador disse, pertencer a um lugar no qual lhe fizeram crer que pertença, mas, sobretudo, em tempos atuais, reinventar-se.

Bella Josef (2005), ao refletir o mesmo cenário problemático, propõe o seguinte:

Queremos repensar o lugar da América como aquele em que o código metropolitano é redimensionado, onde uma identidade cultural em processo de formação vai em busca de novas formas de consolidação. Consideramos, ainda que, se é o lugar dos paradoxos, contradições e desejos incumpridos, também é aquele em que passamos a limpo nossa história coletiva, fazendo uma releitura das genealogias que formam seu passado cultural (JOSEF, 2005, p. 114).

O colonialismo “caracteriza o modo peculiar como aconteceu a exploração cultural durante os últimos 500 anos causada pela expansão europeia” (BONNICI, 2009, p. 262). Enquanto sistema político de exploração e controle de uma nação, no campo da cultura e da identidade, deixou como herança para os povos colonizados a ambiguidade da alteridade colonial. Se, de fato, é uma emergência construirmos a nossa própria identidade, também não podemos negar que, “[...] existir é ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou lócus. É uma demanda que se estende em relação a um objeto externo [...]” (BHABHA, 2010, p. 76). A existência do colonizado está profundamente atrelada a uma relação com o colonizador, constitui-se aqui o problema da identidade e da identificação.

Quer se dizer com isso que, ao mesmo tempo que necessitamos definir aquilo que é realmente peculiar à identidade, tal como reivindicou Said e Frida, evidencia-se também o desejo de apropriação da identidade do colonizador, do espaço de poder que ele ocupa, o qual foi denunciado por Frida ao afirmar que mexicanos de má-fé estavam de conluio com os *yankees*.

Esse fenômeno do desejo de ocupação do lugar do opressor é detalhadamente explicado por Bhabha e definido como o “[...] *processo de identificação na analítica do desejo*” (2010, p.75). A constituição da identidade se mostra aqui extremamente complexa, de modo que, há em jogo várias nuances que não permitem a simplificação, ao contrário, exigem a especificação de quem fala e de onde fala. Para tanto, o trecho que segue dá conta de ilustrar quem é esse indivíduo criticado por Frida:

Este processo é visível na troca de olhares entre o nativo e o colono, que estrutura sua relação psíquica na fantasia paranóide da posse sem limites e sua linguagem familiar de reversão. [...] É sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo colonial é articulado: o espaço fantasmático da posse, que nenhum sujeito pode ocupar sozinho ou de modo fixo e, portanto, permite o sonho da inversão de papéis. [...] A fantasia do nativo é precisamente ocupar o lugar do senhor [...] (BHABHA, 2010, p. 76).

Acrescenta-se a isso o fato de que a “[...] questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem”

(BHABHA, 2010, p.76). Esse indivíduo julgado por Frida e teorizado por Bhabha é o que figura no pós-colonialismo que, embora, esteja precedido pelo “pós”, ainda traz suas raízes fincadas no pensamento colonial.

Desejar e assumir o lugar do Outro compromete, sobremaneira, o teor do discurso que se propõe transgressor, perpetuando, assim, a lógica do colonizador que preconiza a exploração, a dependência, o silenciamento, a violência, a centralização do poder e da produção cultural, a detenção da civilidade e da ciência. Como então deixar de se perceber e ser visto como objeto e passar a figurar como sujeito?

1.2.2 Quando o outro passa a ser Outro

Está na hora de não fazer ouvidos de mercador e de fazer valer sua personalidade de mexicano, de Presidente do seu povo e de homem livre. Uma palavra sua a esses senhores arrendatários de hotéis será um forte exemplo na história da liberdade conquistada pelo México. Não pode permitir que se pratique demagogia de *gangsters* com a dignidade de um decreto seu e com o acervo cultural do país inteiro (FRIDA *apud* TIBOL, 2004, p.430).

Esse excerto é parte integrante da correspondência endereçada ao presidente e profundamente representativo da tentativa empreendida por Frida na recusa em permitir que aqueles que representam um poder hegemônico continuem determinando os rumos da nação à qual ela pertence, contrariando desse modo, séculos de submissão. Sua figura é triplamente importante, haja vista, sua atitude de não silenciamento, o lugar feminino de onde ela se expressa e seu papel de artista.

Algumas características são essenciais para se compreender os papéis desempenhados por sujeito e objeto, como por exemplo,

a opressão, o silêncio e a repressão das sociedades pós-coloniais decorrem de uma ideologia de sujeito e objeto mantida pelos colonizadores. Nas sociedades pós-coloniais, o sujeito e o objeto pertencem a uma hierarquia em que o oprimido é fixado pela superioridade moral do dominador (BONNICI, 2009, p. 265).

Toda a trajetória de Frida é marcada pela agência, ou seja, “[...] a capacidade de alguém executar uma ação livre e independentemente, vencendo os impedimentos processados na construção de sua identidade” (BONNICI, 2009, p. 266). Sua palavra contra-hegemônica delinea uma inauguração da transformação do *outro*, colonizado e degradado

pelo discurso imperialista em *Outro*, não o que deseja ocupar o lócus de poder daquele que domina, mas ser sujeito da história presente e futura sem, contudo, negar o passado. A representação identitária a que Frida se propõe passa pela radical negação da ingerência de uma cultura e poder hegemônicos.

Podemos entender esse empreendimento como uma reterritorialização metafórica caracterizada pelo “[...] fenômeno que devolve ao indivíduo a capacidade de reconhecer-se frente a outros, a possibilidade de intervir em sua realidade e construir um projeto coletivo de identidade frente à realidade global” (JOSEF, 2005, p. 119). Militar pela identidade e cultura mexicana é negar a existência de um centro detentor da produção cultural e científica. Frida faz isso a partir de seu engajamento político, social, cultural e ao fazê-lo, de certo modo, valoriza a identidade latino-americana também, rompendo com a imagem estática de uma hegemonia absoluta.

Sair da condição de objeto e figurar como sujeito deve ser um projeto empreendido por toda nação que passou pelo processo de colonização e almeja a emancipação seja no âmbito econômico, político e cultural. De modo que, a descolonização se caracteriza pelo “[...] processo de desmascaramento e demolição do poder colonial em todos os seus aspectos” (BONNICI, 2009, p. 272), não acontece imediatamente ao processo de independência política, mas demanda tempo e esforços coletivos. Traça-se um cenário duplamente desafiador, já que não basta apenas que o colonizado seja liberto politicamente, mas, sobretudo, na constituição subjetiva da sua identidade e do seu imaginário. Mignolo (2003) esclarece que,

a colonialidade do poder deve ser distinguida do período colonial, que se estende na América Latina do início do século 16 ao início do século 19, quando o Brasil e a maioria dos países de fala espanhola conquistaram a independência da Espanha e de Portugal e começaram a constituir-se como novos estados-nações (MIGNOLO, 2003, p. 129).

Novas formas de colonialismo se apresentam na contemporaneidade, as quais, ainda segundo Mignolo, passaram da Renascença para o Iluminismo, culminando com o neoliberalismo. Constitui-se ledor engano pensar que a economia não afeta substancialmente as questões concernentes à identidade, outremização, emancipação. Mesmo lá, à época de Frida, a denúncia já tinha sido feita: os códigos *mercadores*, *mercenários* dão conta perfeitamente do que Mignolo esclarece.

O ápice da representação da emancipação proposta e vivenciada por Frida consta na parte final de sua correspondência, onde se verifica o seguinte:

[...] sou eu quem lhe escreve para [...] lhe recordar que, antes de mais nada, somos mexicanos, e que não estamos dispostos a permitir que ninguém, e muito menos uns hoteleiros de tipo *yankee*, salte para o lombo da cultura do México, raiz essencial da vida de um país, denegrindo e menosprezando valores nacionais de importância mundial e fazendo gato-sapato (*Mexican curious*) de uma pintura mural de transcendência universal (FRIDA *apud* TIBOL, 2004, p. 430).

Ainda que motivada pela defesa empreendida em favor de Diego Rivera, fica muito claro a extensão que suas atitudes alcançavam e seu propósito revelado de libertar seu país a partir de iniciativas caracterizadas fundamentalmente pela resistência e não sujeição, promovendo assim um deslocamento simbólico da marginalidade de seu povo. Ela mesma declara que não fala como esposa, mas, como “[...] artista e cidadã do México e com o direito que tal cidadania [lhe] confere [...]” (FRIDA *apud* TIBOL, 2004, p.429). Esse detalhe, contido na correspondência, é assaz esclarecedor e define o *leitmotiv* da consciência crítica e da prática de Frida.

Alguns pontos essenciais podem ser destacados na correspondência redigida por Frida e endereçada ao presidente do México: o conceito de sujeito/Outro, representado aqui pela figura de Frida; o conceito de objeto/outro caracterizado por todos aqueles que, na correspondência, representam os que estão, ainda, subjugados ao poder colonial, seja por forças estruturais estabelecidas enquanto um sistema de organização social, cultural, subjetiva, seja pelo processo, definido por Bhabha (2010), como o desejo de apropriar-se do espaço ocupado pela figura representativa do poder colonial, desdobrado por ele através do conceito da mímica e da metonímia da presença; e, por último, mas não menos importante, os empreendimentos realizados por Frida ilustrativos da emergência de emancipação e as estratégias de resistência.

Embora o México tenha sido colonizado principalmente por um país europeu, os Estados Unidos figuram como um importante personagem na história recente do país. Isso se deve principalmente à proximidade fronteiriça de ambas as nações e as intensas diásporas empreendidas pelos mexicanos em território norte-americano. Esse trânsito clandestino e exploratório é tema recorrente em toda a obra de Frida, seja em seus escritos, seja nas artes plásticas. O tom usado por ela é frequentemente de denúncia e resistência às tentativas de subjugação e opressão do povo mexicano. Em outro momento de seus escritos ela chega mesmo a afirmar que não gosta nada da *high society*, descrita por ela como uma burguesia alienada e vazia (*Ibidem*, p. 143). Isso revela a extensão da representatividade de toda a sua obra, sua intensa ligação com as raízes de seu povo e, sobretudo, a profunda consciência que

tinha de seu papel enquanto artista, ousaria afirmar enquanto intelectual também. Em muitos momentos de seus escritos ela imbuí seu ofício como uma missão de transformação da sociedade; sua arte deveria promover a paz e a libertação dos povos colonizados. Por tudo isso, entendo que Frida é um símbolo de uma voz não silenciada, um elemento diferenciador não apenas do seu tempo, mas da atualidade, um exemplo rico da função social da arte e da estética, sujeito da autoridade. Seu lugar de enunciação inaugura novos *loci* e, com isso, desloca o poder instituído e hegemônico. Ao afirmar que proteger a obra de arte de um cidadão mexicano, reconhecido mundialmente, é um ato de responsabilidade histórica, percebe-se então, o peso que as expressões artísticas conferem na constituição da identidade de uma nação e, por conseguinte, na sua formação. Em contrapartida, não protegê-las é um ato político castrador da emancipação cultural.

1.3 O papel como espelho

Embora seja mais conhecida por sua expressão artística através da pintura, por volta, aproximadamente, dos seus trinta e seis anos, Frida Kahlo começou a escrever seu *diário íntimo*. Foram dez anos de produção escrita composta de cartas, anotações, lembranças e memórias que culminaram com a publicação de seu *Diário Íntimo*. Carlos Fuentes (1995) declarou no prefácio da referida obra: “Há em Frida Kahlo um humor que transcende a política e até mesmo a estética, e faz cócegas na vida. O Diário é o melhor exemplo de vitalidade que faz de Frida um personagem tão atraente e feliz ao final das contas, apesar de todo sofrimento” (p.22).

É um equívoco pensar que seu diário foi um registro de esboços de suas telas, como acontece com muitos artistas plásticos. Pelo contrário, nele estão registrados fatos de sua pungente trajetória ornada de pura poesia, como observou Lowe:

[...] Frida Kahlo deja de lado los acontecimientos cotidianos y expresa en su diário – al igual que Virginia Woolf – una marea de sentimientos (e imágenes) que no cabe encontrar en ninguna otra parte. De esta manera, las siguientes páginas deberán ser contempladas no sin cierta perplejidad, ya que el retrato que ella hace de sí misma en este caso constituye – tanto em el color como em las líneas, la prosa y la poesía – la imagen de la artista sin máscaras (LOWE, 1996, p. 26)¹⁶.

¹⁶[...] Frida deixa de lado os acontecimentos cotidianos e expressa no seu diário – como Virgínia Woolf – uma marca de sentimentos (e imagens) que não se encontra em mais nenhuma outra parte. Desta maneira, estas

Analisar os escritos de Frida Kahlo é dar-se conta de como o ser humano é capaz de se reinventar a partir do confronto com o inexorável da existência ou como ela própria definiu “o destino embaralha as cartas e nós jogamos” (FRIDA *apud* BURRUS, 2010, p.55).

A descontinuidade, característica dos seus escritos, aponta para as intersecções do seu próprio espírito. As inúmeras intervenções cirúrgicas às quais teve que se submeter se refletem nos momentos mais dramáticos de sua vida. Ora havia profunda esperança, ora o desespero e a angústia aplacavam seu espírito. As oscilações se manifestaram através da poesia, desenhos, anotações, inúmeras cartas aos amigos e a um grupo expressivo de médicos pelos quais Frida teve que passar.

Escrever um diário é possibilitar descrever um eu posicionado em distância, daquilo que, porventura, figurará o próprio eu (a partir do olhar do outro, contudo) de modo que esta escrita intimista torna possível a construção de uma imagem positiva sem descartar, entretanto, as contradições que possam surgir nesse processo. Com isso, o diário torna-se espaço de questionamentos, de análises, um laboratório de introspecção, nas palavras do autor. Um autêntico diário, para ele, é descontínuo, autêntico, alusivo “[...] a escrita íntima serve de signo mnemônico para quem escreve, ‘assim, vou poder me lembrar’ [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 285), redundante e repetitivo, não narrativo. Pelo menos, não no sentido de uma sequência ordenada com começo, meio e fim. Escrever as memórias parece ser, portanto, uma colagem (ou sobreposição) dos mapas cujas trajetórias já foram percorridas e marcadas. Logo, a sequência nunca poderá, nem deverá, ser a mesma.

Dentro desse contexto, pesquisar e analisar os escritos de Frida Kahlo é antes de tudo situá-la como reflexo verossímil do autorretrato que ela descreveu em oposição à sua pintura, nos quais surge uma Frida, muitas vezes, altiva e bela. Através da pintura, Frida sublimou seus dramas pessoais, sobre isso, ela mesma declarou ter sido a pintura que salvou sua vida.

Vale ressaltar que o foco principal dessa pesquisa é debruçar-se sobre a arte kahlina expressa em seu *Diário Íntimo*, contudo, se tornou impossível não dialogar, em alguns momentos, com sua pintura, já que urge a necessidade de tentar expor um pouco da complexidade de sua personalidade expressa em ambos os signos.

páginas deverão ser contempladas com uma certa perplexidade já que o retrato que ela faz de si mesma, neste caso, constitui tanto na cor como nas linhas, a prosa e a poesia – a imagem da artista sem máscara (tradução minha).

1.4 México, o *locus* histórico de Frida sob a ótica de Octavio Paz

“A história do México é a do homem que procura a sua filiação, a sua origem.¹⁷”

Toma-se como ponto de partida desse item o pensamento do escritor mexicano Octavio Paz, bem como a obra *O labirinto da solidão e post scriptum*, publicada pela primeira vez em 1950, que tinha como objetivo debruçar-se sobre os mitos mexicanos e empreender tentativas de situar o sujeito latino-americano dentro do contexto mundial. Desse modo, situamos também Frida Kahlo, considerando sua nacionalidade mexicana e, conseqüentemente, latino-americana. Paz observa que os mitos do México pré-colonial influenciaram sobremaneira na identidade do mexicano moderno. Vejamos,

No fundo da psique humana existem realidades encobertas pela história e pela vida moderna. Realidades ocultas, mas presentes. Um exemplo é nossa imagem da autoridade política. É evidente que nela há elementos pré-colombianos e também restos de crenças hispânicas, mediterrâneas e muçulmanas. Por detrás do respeito ao senhor Presidente está a imagem tradicional do pai de família que é uma realidade muito poderosa (PAZ, 1984, p.1).

A história do povo mexicano é a história de muitas outras nações constituídas a partir do processo de colonização e que tem como herança o vivo questionamento acerca da própria identidade. No território mexicano convivem não apenas línguas e raças diferentes, mas também vários níveis históricos; aqueles que vivenciaram os grandes momentos da história – como a Revolução –, os que possuem raízes fincadas na cultura asteca e o homem moderno diaspórico que alimenta a esperança dos que ficaram na terra de seus antepassados, mas não para lá permanecerem e sim buscar melhores condições de vida em terra estrangeira, no caso, os Estados Unidos.

A figura a que me refiro através de Paz é a do “pachuco” que pode ser compreendida como “bandos de jovens, geralmente de origem mexicana, que vivem nas cidades do Sul e que se singularizam tanto por sua vestimenta quanto por sua conduta e sua linguagem [...]. O “pachuco” não quer voltar à sua origem mexicana; também – pelo menos na aparência – não deseja fundir-se à vida norte-americana” (*Ibidem*, p.17). O pachuco é o símbolo da atuação do

¹⁷ (PAZ, 1984, p.23).

indivíduo que vive entre a afirmação de sua identidade e a absorção da identidade norte-americana, vive o conflito de não se fundir e não se misturar com o mundo do outro.

O característico do fato reside neste obstinado querer ser diferente, nesta angustiada tensão com que o mexicano desvalido – órfão de valedores e valores – afirma sua diferença diante do mundo. O “pachuco” perdeu toda a sua herança: língua, religião, costumes, crenças. Resta-lhe apenas um corpo e uma alma à intempérie, inerme diante de todos os olhares. Seu disfarce o protege e, ao mesmo tempo, o destaca e isola: esconde-o e exhibe-o (PAZ, 1984, p.18).

Assim como o pachuco, uma característica é peculiar ao mexicano: a consciência de si mesmo, de tudo o que o isola e diferencia de modo que sua busca por si mesmo se torna uma busca pela identidade da nação. Tenta a todo custo ingressar numa sociedade que, paradoxalmente, faz e não faz parte de sua própria história. Frida, em alguns de seus escritos fez aberta crítica a esses que, a seu ver, traíram a pátria para estabelecer relações de conluio com o opressor norte-americano.

Em sua incursão pelos traços que definem o homem mexicano, Paz observou que há espécies de máscaras mexicanas cujo objetivo é camuflar os verdadeiros sentimentos e intenções, mas que não necessariamente subtraem o valor do povo, ao contrário, expõe a riqueza do *ser* mexicano e, com isso atenta para aspectos do sujeito que habitam nos interstícios da cultura. O mexicano defende o comportamento fechado, abrir-se é um sinal de covardia ou traição, ele pode se curvar, se agachar, se humilhar, mas abrir-se jamais, de modo, que o mundo externo não penetre em sua vida interior.

A relação do povo mexicano com a morte não é de tristeza pela finitude da vida, mas

A contemplação do horror, e mesmo a familiaridade e a complacência no seu trato, constituem, pelo contrário, um dos traços mais notáveis do caráter mexicano. Os Cristos ensanguentados das igrejas aldeãs, o humor macabro das manchetes de jornal, os velórios, os costumes de comer no dia 2 de novembro pães e doces em forma de ossos e caveiras, são hábitos, herdados de índios e espanhóis o (*Ibidem*, p.18).

A relação do povo mexicano com a morte não é de tristeza pela finitude da vida, mas uma oportunidade de se alegrar e festejar, Paz afirma que é preciso morrer como se viveu; herança dos antigos que criam que a morte era um prolongamento da vida, portanto, não era oportunidade exclusiva para o lamento e o pranto.

Em certo sentido, a história do México, como a de cada mexicano, consiste numa luta entre as formas e as fórmulas em que pretendem encerrar nosso ser e as explosões com as quais nossa espontaneidade se vingava. Poucas vezes

a forma tem sido uma criação original, um equilíbrio atingido não às expensas de, mas sim graças à expressão dos nossos instintos e vontades. Pelo contrário, nossas formas jurídicas e morais com frequência mutilam o nosso ser, impedem que nos expressemos e negam a satisfação de nossos apetites vitais (PAZ, 1984, p.33).

Em linhas gerais pode-se definir o mexicano como o indivíduo em constante busca de suas raízes e identidade e a vivencia desse conflito atua em seu cotidiano; caracteriza-o também a consciência de si próprio e de sua solidão, está encerrado nela não conseguindo suplantá-la.

– CAPÍTULO II –
CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS ACERCA DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA

2.1 A escrita íntima sob o olhar de Philippe Lejeune

A espinha dorsal da minha pesquisa, no que tange à teoria da escrita íntima, está baseada nas contribuições do pesquisador francês Philippe Lejeune, cujo trabalho nesta área se estende ao longo dos últimos quarenta anos. Seu *leitmotiv* se deu a partir da percepção de um hiato no estudo sistemático do gênero e, até mesmo, no fato de considerá-lo um gênero, já que isso implicaria na legitimação de seu valor literário, sobre isso ele declara: “quando comecei inocentemente a estudar e defender meu gênero preferido, fiquei impressionado de ver, pouco a pouco, que entrara em uma espécie de guerra civil, na qual minha ação defensiva levantava as frentes de batalha” (LEJEUNE, 2008, p.07). Outro problema posto e que perpassa o gênero autobiográfico é o próprio conceito do que é literatura. “Os desafetos da autobiografia são frequentemente, tanto no meio acadêmico quanto literário, os guardiães da alta cultura, da ‘verdadeira literatura’” (NORONHA *apud* LEJEUNE, 2008, p.7).

Para legitimar o gênero, Lejeune empreendeu uma série de estudos que culminou com a obra, em francês *Le pacte autobiographique* (1975), seguida de outras publicações e da fundação, em 1992, da APA (*Association pour l’Autobiographie et pour le patrimoine autobiographique*). Debruçado sobre a árdua tarefa de sistematizar e constituir um inventário de textos autobiográficos, buscou compreender o funcionamento do gênero e sua rejeição pelo cânone literário; posteriormente, interessou-se também pelo discurso autobiográfico enquanto fato cultural; aspecto esse muito caro à área dos Estudos Culturais.

O estudo da escrita autobiográfica se revela rico na medida em que possibilita vários vieses de pesquisa, já que está entremeado pelo tema da memória, da ficcionalização da realidade, do valor literário conquanto se identifique o aspecto estético do texto, além disso “[...] vêm se destacando como objeto de investigação, [...] no campo da sociologia, antropologia e história, no qual esse interesse se justifica pelo fato de o gênero possibilitar um ângulo privilegiado para a percepção dos micro-fundamentos sociais pelos *selves* individuais” (NORONHA *apud* LEJEUNE, 2008, p.10).

Como pontapé inicial, faz-se necessário aqui percorrer junto com Lejeune o caminho feito por ele quando da definição do texto exclusivamente autobiográfico, se é que esse aprisionamento é possível.

Deparei-me fatalmente com as discussões clássicas sempre suscitadas pelo gênero autobiográfico: relações entre biografia e autobiografia, relações entre romance e autobiografia. Problemas irritantes pela repetição de argumentos, pela imprecisão do vocabulário utilizado e pela confusão de problemáticas tomadas de empréstimo a campos sem comunicação entre si (LEJEUNE, 2008, p.13).

A partir dessa linha de raciocínio, Lejeune (2008) define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Ibidem, p.14). Alguns elementos são por ele considerados fundamentais para que uma obra seja considerada autobiográfica, a saber: *linguagem* (narrativa e em prosa); *assunto* (no caso, a história da personalidade, individualidade); *situação do autor* (aspecto diretamente ligado à sua identidade e referência a um narrador, conseqüentemente a uma pessoa real) e *posição do narrador* (relação entre identidade do narrador e personagem principal, além da perspectiva em *flashback* da narrativa).

Eis, então, que surgem as faíscas entre os gêneros vizinhos – memórias, biografia, romance policial, poema autobiográfico, diário, autorretrato ou ensaio. Em algum momento, os gêneros circunvizinhos extrapolarão ou não se encaixarão em um dos elementos fundamentais de um texto autobiográfico apontados por Lejeune. Contudo, ele admite que “[...] essas categorias não são absolutamente rigorosas: certas condições podem não ser preenchidas totalmente” (*ibidem*, p. 15).

O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* em retrospectiva: isto não exclui nem seções de auto-retrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Não se pretende aqui reproduzir detalhadamente as proposições de Lejeune a fim de não incorrer num tom demasiado descritivo. Contudo, aquilo que for relevante para a compreensão geral do gênero focado e seus respectivos cordões umbilicais será abordado.

Os estudos avançados na escrita autobiográfica permitiram ao teórico, após 25 anos, reavaliar as definições do que seria propriamente um texto autobiográfico. Esse recuo no

tempo gerou novos olhares e, portanto, novas definições, como ele próprio declarou: “minhas perspectivas eram outras, o próprio objeto havia se transformado” (p.76). Os parâmetros definidos por Lejeune que caracterizariam um texto autobiográfico seriam nesse novo momento: o contrato de leitura, a enunciação, a temática, ou seja, muitas possibilidades que, num estágio inicial, tinham sido excluídas, agora passam a ser contempladas: “narrativa, dialética, poesia, todas as formas são mobilizadas em busca do eu, tudo é possível [...]” (*Ibidem*, p.77).

Essa mudança de perspectiva parece, num primeiro instante, resolver o problema da definição. Contudo, o que ela acarreta é um alargamento das fronteiras do texto autobiográfico, dificultando a precisão e a sistematização do objeto, em contrapartida, alcança textos que outrora não eram contemplados pelo projeto teórico inicial. Autobiografia passa a comportar não apenas a prosa, mas a poesia; a identidade do autor e do narrador nem sempre estarão definidas nitidamente, como é o caso de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust – exemplo de como a ambiguidade do gênero se coloca na narrativa¹⁸ –; a perspectiva poderá não se apresentar em *flashback*, mas no presente, caso dos diários íntimos. Aqui temos um problema: o fato de o texto ser registrado num suposto presente, não significa que ele não foi elaborado, já que se pode trabalhar com a noção de tempo do enunciador e tempo do enunciado. Ainda que haja marcadores temporais na escrita de um diário, como por exemplo, “hoje”, o registro na escrita se efetiva com deslocamentos do fato ocorrido, o que poderá ocorrer em variados níveis, mais ou menos deslocados daquilo que um dia se concebeu por realidade a qual, no ato da escrita, existe apenas como traço de memória levando-nos a pensar na necessidade de acionamento da lembrança *sempre*, seja em níveis mais ou menos deslocados temporalmente.

Começamos pela radical e, conseqüentemente, problemática distinção entre romance e autobiografia. Tem-se o primeiro caracterizado como “invenção pura e simples”; e o segundo como “insipidez do momento vivido” (LEJEUNE, 2008, p.55). Esse juízo de valor, reconhecido como erro pelo próprio Lejeune e não tão reconhecido assim, por outros teóricos e críticos de literatura, não dá conta de explicar as ambiguidades e multiplicidades de um texto, “[...] pois nada adiantaria estudar a autobiografia isoladamente, já que assim como os signos, os contratos só têm sentido por seus jogos de oposição, e os diferentes tipos de leitura a que esses textos são realmente submetidos” (*Ibidem*, p.47).

¹⁸ No artigo “O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu ‘exército de um homem só”, Bungart Neto, citando Lejeune, adverte sobre a intromissão do autor na narrativa, inaugurando um espaço de ambiguidade, já que “[...] no pacto romanescos o narrador-personagem não pode ter o mesmo nome do autor [...]” (BUNGART NETO, 2012, p. 174)

Ao tentar diferenciar *autobiografia* e *romance*, Lejeune acerta analisando os dois gêneros em termos de dominantes, ou seja, predominará no texto autobiográfico certo tipo de linguagem que indicará ao leitor, via de regra, que se trata de uma narrativa íntima, ligada ao factual, ao acontecido, sem, contudo excluir a possibilidade desse mesmo texto “[...] absorver progressivamente as técnicas experimentadas na ficção” (p.60): “Esse ponto continua sendo, aliás, matéria de litígio: o paradoxo da autobiografia literária, seu jogo duplo essencial, é pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte” (p.61).

O *estilo*, caracterizado pelo teórico como “tudo o que turva a transparência da linguagem escrita, distanciando-a do ‘grau zero’ e do ‘verossímil’ e deixando visível o trabalho com as palavras – quer se trate de paródia, de jogos com o significante ou de versificação [...]” (p.60), leva ao extremo a subtração do hermetismo do gênero de outrora. “Pois quem pode afirmar onde termina a prosa? E quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção?” (p.61)

Logo, nesse segundo momento teórico, a autobiografia se define, em sentido mais amplo, por “[...] qualquer texto regido por um pacto autobiográfico, em que o autor propõe ao leitor um discurso sobre si, mas também [...] uma realização particular desse discurso [...]” (p.54). O que se concebe como *pacto/contrato*, a partir do teórico, é caracterizado pelo compromisso assumido entre autor, obra e leitor. De modo que, de partida, o leitor já sabe que tipo de leitura ele deverá acionar diante de um texto autobiográfico, como por exemplo, no Diário de Frida, onde na capa consta *El Diario de Frida Kahlo: Um Íntimo Autorretrato*, de saída se estabelece o contrato de leitura. Uma espécie de invocação ocorre já no texto preambular de uma autobiografia, estabelecendo, desse modo, o chamado “pacto autobiográfico”; recorrentemente esse discurso iniciatório é dirigido ao leitor (*Ibidem*, p.72). “Esse discurso continha fatalmente sua própria verdade: não era uma simples asserção, mas um ato de linguagem, performativo [...]” (2008, p.72). O microgênero literário que principia uma relação entre autor e leitor, que estabelece condições de leitura, ele adverte, pode ser uma ilusão, já que ambos podem participar em espaços e tempos históricos diferentes. Vejamos,

ao fazer um acordo com o narratário cuja imagem constrói, o autobiógrafo incita o leitor real a entrar no jogo dando a impressão de um acordo assinado pelas duas partes. Mas sabe-se que o leitor real pode adotar modos de leitura diferentes do que é sugerido e que, sobretudo, muitos textos publicados não comportam nenhum contrato explícito. Ora, não há, nesse campo, “atos judiciais” homologados, nem “convenções coletivas” imperativas feitas entre os sindicatos de produtores e as associações de consumidores (LEJEUNE, 2008, p. 57).

Com isso ele quer dizer que a posição assumida pelo leitor diante de uma escrita autobiográfica nem sempre será aquela esperada pelo autor no ato preambular do texto, “porque entre ele e o leitor existem outras instâncias: muitos elementos que condicionam a leitura (subtítulo, classificação genérica, publicidade, adendo) podem ter sido escolhidos pelo editor e já interpretados pelos meios de comunicação” (idem). Outro aspecto importante a se considerar se deve à mobilidade permitida ao gênero: ele tanto pode pertencer a um sistema referencial real, “em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato”, ou pode pertencer a um sistema literário “no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema” (idem). Todas essas considerações apontadas por Lejeune nos remetem à inevitável conclusão já apontada pelos estudos de recepção; o público é heterogêneo e é o ato de leitura que faz o texto funcionar. O que faz toda a diferença nas possibilidades de interpretação, nas fronteiras de compreensão do texto e principalmente na ideia de “contrato/pacto” pensada por Lejeune. Resta, então, sua lúcida conclusão acerca do assunto

Uma das críticas feitas à ideia de pacto é que ela supõe a reciprocidade, um ato em que duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa. Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer “contrato de leitura”, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação (LEJEUNE, 2008, p.73).

O problema do contrato/pacto leva-nos a um problema maior ou, no mínimo, mais complexo: a relação entre realidade e ficção na escrita autobiográfica. Parte-se do pressuposto de que um texto autobiográfico comporta, exclusivamente, um compromisso com o factual, com a realidade. Mas a que realidade nos reportamos quando dos deslocamentos espacial e temporal não lineares comportados num texto? Acreditaremos na asserção da narratologia que pressupõe que toda narrativa é uma fabricação? Esses aspectos serão abordados um pouco mais à frente.

2.2 Os diários íntimos

Quem mantém um diário? É a pergunta que se impõe na parte IV da obra de Philippe Lejeune, intitulado “Diários e Blogs”. Acredita Lejeune que atualmente é muito difícil mantê-

lo, pois com frequência as pessoas iniciam essa atividade em momentos específicos de vida, seja por estarem passando por uma fase de dificuldade, por uma crise, ou durante uma viagem, mas raramente durante longos períodos da vida, devido à exigência do compromisso de registro diário. “A maioria dos diários segue um tema, um episódio, um só fio de uma existência. Uma vez virada a página, esquecemo-nos dele, às vezes, o destruimos...” (p. 257).

A escrita de um diário se dá, via de regra, como uma atividade secreta, realizada em sigilo, longe dos olhos dos outros, implicando exatamente no registro da intimidade.

Desde a Antiguidade, no Ocidente, assistimos a uma progressiva individualização do controle da vida e da gestão do tempo. É o que se chamava antigamente de “foro íntimo”, bela expressão que designa a passagem de uma jurisdição externa e social (fórum) a um tribunal puramente interior e individual, o da consciência. O desenvolvimento atual do diário corresponde talvez a essa delegação de poder: cada indivíduo tem de administrar a si mesmo, com seu próprio setor de contenciosos e seus arquivos (LEJEUNE, 2008, p. 259).

Mesmo considerando a escrita de um diário, por um longo período de vida, uma atividade rara, após pesquisas realizadas pelo Ministério da Cultura, na França, no ano de 1997, observou-se um acréscimo considerável no número de diaristas. A pesquisa conclui que, cerca de 8% da população afirmou manter um diário, e, além disso, a maioria dos diaristas era do sexo feminino: “[...] o diário é para as meninas uma cultura de grupo e um rito de iniciação, ao passo que a maioria dos meninos vê a prática com indiferença ou hostilidade (‘é coisa de menina’)” (p. 258).

Há para esse resultado da pesquisa uma justificativa histórica: “no século 19, na França, [...] as meninas eram sistematicamente estimuladas a manterem um diário, muitas vezes inspecionados pelos educadores” (p.258). Embora Lejeune faça questão de afirmar que suas pesquisas se deem no âmbito apenas da França, eu ousaria afirmar que não apenas lá, mas aqui no Brasil também, já foi muito comum presentear as adolescentes com um livrinho fechado a cadeado em datas festivas, principalmente na festa de debutantes, etapa essa que marca a vida da adolescente como um momento de ruptura da fase infantil e ingresso na fase de “mocinha”; um rito de iniciação.

Além de a pesquisa permitir traçar um perfil de gênero entre os diaristas, a partir das investigações engendradas pelo sociólogo Bernard Lahire, pôde-se determinar o perfil social também. Descobriu-se que, entre as pessoas de baixo capital cultural, a prática do diário foi considerada uma hipocrisia: “quando temos alguma coisa para dizer aos outros, devemos fazê-lo! Escrever sozinho, em seu canto, coisas que ninguém nunca vai ler pode parecer

anormal” (p.259). Conclui-se que o grau de incompreensão acerca da prática do diário era impressionante entre os menos favorecidos.

Mas, afinal, o que vem a ser um diário? “A palavra nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma série de vestígios datados” (p.259). Há que se levar em conta que se trata da escrita *íntima* cotidiana, a fim de fazer distinção do meio de comunicação impresso francês.

O principal elemento no diário é a data. “O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever” (p. 260). Denomina-se “entrada” ou “registro” tudo aquilo que está escrito sob uma mesma data. Para Lejeune,

um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia (2008, p. 260).

Parece-me aqui um retorno de Lejeune à sua fase mais hermética. O qualificativo “*simples caderneta*” e o verbo “*cair na autobiografia*” soam um tanto fixo e absoluto. Afirmando isso porque o *Diário Íntimo* de Frida Kahlo extrapola esses muros: há escassas “entradas” bem como inúmeras rasuras, levando-me a crer num retorno cíclico da artista em si mesma, sem desqualificar de modo algum, a autenticidade do momento; logo, fica difícil determinar em termos absolutos o que *não* é um diário. Tal fato me traz à memória a análise empreendida por Tania Franco Carvalhal acerca do método de trabalho adotado por Otto Maria Carpeaux e que aqui me parece muito adequada:

Parentescos, afinidades, elementos comuns, convenções são, pois, fios perseguidos pelo olhar crítico que não enclausura o objeto analisado em si mesmo, mas quer demarcar sua individualidade no conjunto a que pertence e na mais ampla rede de associações que possa estabelecer (CARVALHAL, 2003, p.187).

Um aspecto abordado e que é de extrema relevância para o estudioso da escrita íntima é o *vestígio*. Lejeune observa que o que há de mais individualizante é o texto manuscrito, a grafia guarda algo de muito íntimo do diarista. Esse vestígio preserva as inflexões, o tempo que talvez tenha sido curto para escrever, bem como, a caligrafia mais elaborada que sugere maior dedicação ou mais intensa necessidade de se debruçar sobre o diário, enfim, “às vezes,

o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados à vida cotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos” (2008, p.260).

O *Diário Íntimo* de Frida Kahlo é um exemplo preciso, nesse caso, da especificação de Lejeune. Sua edição fac-similada aproxima o leitor das sensações vividas pela autora, a descontinuidade, o regresso ao texto já escrito – “desde o começo ele programa sua releitura” (p.272) –, a escolha da melhor palavra, sugerida pelas rasuras, poemas, desenhos que também sugerem uma limitação de expressão através unicamente da palavra e vice-versa. “A forma por fim é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória ou com a intenção de seduzir outra pessoa” (p.261).

Essa série de vestígios caracterizaria um diário. “Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio-único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem” (p.260).

O diário torna-se um meio pelo qual o diarista registra, no presente e acompanha, no futuro, as ações, passadas, de sua trajetória. Dentre outras utilidades: *conservar a memória, sobreviver, desabaçar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar, escrever*.

Como meio de conservação da *memória*, Lejeune acredita que o principal destinatário do diário é o próprio diarista. No porvir, o diário será uma forma de se reencontrar com o passado, registro de si mesmo que permitirá escapar das fantasias e do acréscimo do olhar do presente. “Além disso, a anotação cotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma ‘identidade narrativa’” (Ibidem, p. 262).

Como modo de *sobrevivência*, uma vez que o nosso passado fica resguardado através da escritura, e um recorrente apelo à leitura quando assim desejasse o nosso espírito, “[...] transmissão a algum alter ego perdido no futuro, ou modesta contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar. E também, de investimento: o valor de informação de um diário aumenta com o tempo” (p. 262).

Como meio de *desabaço*, o papel se revelando amigo, confidente, aquele para o qual não temos receio de constranger com nossos sentimentos mais profundos, “[...] o diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar mais leve, ao mundo real” (p.262)

Como meio de *conhecer-se*, o papel como espelho, pois, projetados nele, podemos manter distância necessária à autoavaliação, verificar as mudanças que ocorrem na nossa

própria maneira de enxergarmos a nós mesmos ao longo da história e perceber sujeitando-nos assim a desmentidos futuros. “A gente não faz ideia de como mudou até que a mudança já tenha acontecido. Eu mudei de um jeito radical, tudo em mim é diferente: minhas opiniões, minhas ideias, a visão crítica. Por dentro e por fora nada é igual” (FRANK, 1944/2012, p. 248).

Como modo de *deliberar*, “[...] esse exame não se refere apenas ao que é, mas também ao que será: o diário está voltado para o futuro. Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã. Há em mim debate e diálogo: passo à palavra às diferentes vozes de meu “foro íntimo” (p.263).

Como mecanismo de *resistência*, pois através dele podemos nos sentir encorajados a suplantar um momento de revés, transformando-o assim em fonte de energia, campo de defesa. Tal como fez Anne Frank, que iniciou o seu para registrar uma fase dramática pela qual passou.

Como meio de amadurecimento e exercício do *pensamento*. Lejeune cita a experiência de Sartre que o transformou, momentaneamente, de intelectual em soldado. Durante esse período ele registrou em uma caderneta suas experiências no campo de batalha e “[...] a prática acabou sendo uma oportunidade para se lançar em um trabalho original, fazendo da observação da vida cotidiana um laboratório para comprovar a validade das idéias que iria expor em *O ser e o nada*” (2008, p.264). O diário, nesse caso, assume a função de um laboratório de experimentação do processo criativo, suas etapas de erros e acertos. Toda essa dinâmica que envolve criador e criatura informa ao leitor um certo método de trabalho.

Essa estética do rascunho e da gênese explica em parte a progressiva integração do diário, desde o século 19, ao cânone dos gêneros literários, e o gosto do público pelo caderno de escritores, ou pelos pensadores que [...] fundiram diários e máximas e dataram seus pensamentos (*Ibidem*, p.264).

Enfim, *escrever* um diário é uma atividade de prazer, lúdica. Projetar-se no papel é uma forma de se observar e observar a própria dinâmica da vida.

É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se auto-engendrar. Um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá (*Ibidem*, p.264).

As características classificadas por Lejeune como autênticas de um diário íntimo são perfeitamente encontradas nos escritos de Frida. Raquel Tibol, que selecionou esse material escrito e que teve contato direto com Frida, afirma que,

[...] após o gravíssimo acidente de que foi vítima no dia 17 de setembro de 1925, as cartas tornaram-se degraus feitos de palavras que serviam para se evadir dos muros de seu enclausuramento forçado e para evitar que os amigos a esquecessem ou que as promessas de amor arrefecessem. Já na adolescência usava a comunicação epistolar com frequência. [...] As cartas tanto são desabafos como jogos desesperados, apimentados pela sátira, o despudor ou momentos de tédio que compõem o seu próprio ruído verbal. Proclama através de frases subentendidas, a sua precocidade sexual, ou revela, denotando uma clara consciência, as dimensões físicas e anímicas da sua tragédia pessoal, sempre com uma linguagem imaginativa, capaz de pôr o coração e a intimidade a nu e de brincar, cada vez mais, com mudanças de estilo para mascarar sofrimentos extremos (TIBOL, 2004, p.30-31).

Através de uma narração autodiegética, como denominou Gérard Genette, ela revela em seus escritos uma identidade íntima, em contraposição com a pública, que segundo Tibol, foram:

[...] entregues à sua própria sorte diante do leitor, sem marcos narrativos ou interpretativos que os amparem. Não precisam deles. Apenas oscilando entre a sinceridade e a manipulação, a autocomiseração e a autoflagelação, com sua necessidade insaciável de afecto, as suas comoções eróticas, os seus pruridos humorísticos, sem limites, impregnados de um enorme poder de auto-avaliação e de uma extrema humildade (TIBOL, 2004, p.29).

Ao que eu acrescentaria o seu caráter de mulher vanguardista em contraposição à expressão intensa de um amor erótico-fraternal. Em suma, o Diário de Kahlo reflete as ambiguidades de uma identidade feminina muito à frente de seu tempo, através de sua expressão artística, sua prosa poética, seu ardor político e paixão desmedida por um companheiro infiel.

2.2.1 Os diários da contemporaneidade

O discurso autobiográfico passou por uma evolução considerável ao longo do tempo. Tinha-se o diário como um exemplo de escrita sigilosa e íntima do eu. Contudo, há na atualidade, uma profusão de suportes “[...] do caderno ao computador, [...] da prática secreta à autoexposição na Internet, aos blogs [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 09). Em princípio, suporia-se que a mudança no suporte não afetaria substancialmente a escrita íntima; contudo, Lejeune aponta comportamentos ambivalentes nessa arena e até entre aqueles que fazem uso corrente tanto do caderno quanto do computador. O suporte, nesse caso, revela que tipo de relação o diarista estabelece. No papel, há uma possibilidade de registro da marca daquele que escreve,

o traçado da escrita. A partir de alguns correspondentes do pesquisador tornam-se evidentes as razões de cada lado. Eis o depoimento de Evelyne:

Não penso em manter um diário no computador, ferramenta que considero hoje como uma ajuda preciosa, é claro, mas, quando se trata de escritos íntimos, sinto necessidade de contato físico com o que escrevo no papel: se pudesse escreveria diretamente com os dedos, até mesmo com o corpo inteiro! Não é de fato exagero, prova disso é que, de vez em quando, passo inoportunamente (ou felizmente) os dedos na tinta que ainda não secou (*apud* LEJEUNE, 2008, p.325).

Mahine, outra correspondente de Lejeune, enfatiza a possibilidade de regressar ao texto, sem necessariamente, excluí-lo, rasurá-lo – atividade essa que, segundo o teórico, é melhor que seja realizada no mesmo dia da escrita.

A releitura possibilita ter acesso a um nível suplementar de memória e emoção inscrito na própria forma de tudo o que acompanhou o traçado da escrita (...). Três linhas rabiscadas às pressas ou quatro páginas lacrimejantes sobre o assunto do dia (por exemplo, a-fragilidade-do-amor-e-são-todos-uns-cafajestes etc.), a caneta nova, que parece um gato nervoso, a cor da tinta (olha só, é mesmo, tive uma fase azul turquesa, que horror!), a escolha do papel (três horríveis folhas amarelas em setembro de tal ano porque não tinha outras, mas se eu as copiar hoje em papel branco, não terá mais o mesmo sentido) e enfim o contexto da época (...). E, o melhor de tudo, o que dá valor a essas idas e vindas são os comentários (divertidos, sarcásticos, sérios, às vezes/raramente reprovadores) acrescentados na margem, ao longo das sucessivas releituras, que me fazem sorrir e pensar: poxa, como foi o longo o caminho para chegar até aqui (*apud* LEJEUNE, 2008, p. 325-326).

Em contrapartida, os que preferem utilizar o suporte menos tradicional, no caso, a tela do computador, também apresentam razões legítimas para tal. Lejeune apresenta o caso de Sylvie que, após tentar o suicídio, pôs fim a todos os seus diários manuscritos.

Durante um estágio em informática, descobri o computador. E aí foi uma revelação: a caneta não me convinha mais. O teclado podia substituí-la com muitas vantagens! Obviamente, por causa do editor do texto que elimina rasuras, mas também, e principalmente, porque o computador, a tela e o teclado, estabelecem uma distância muito maior entre a escrita e o redator (...). E, depois, escrever o diário no computador requer todo um cerimonial: ligar o monitor, sentar-se à mesa de trabalho, abrir uma página: muito mais restrições, na verdade, do que escrever em um caderno que se pode levar para qualquer lugar, abrir a qualquer momento, no qual se pode colar imagens, pedacinhos de grama... coisas impossíveis no computador... a não ser que se use um material suplementar que aumenta mais ainda o distanciamento. No começo esse distanciamento foi muito bom para mim e me ajudou a voltar aos poucos à escrita. Sentia uma vontade imensa de me expressar através da escrita – como sempre fiz – mas não tinha *capacidade emocional*. O computador me permitiu ultrapassar essa barreira (*apud* LEJEUNE, 2008, p. 328).

Independente do suporte, nota-se aqui a escrita íntima exercendo uma função terapêutica. Muito embora terapêutico, para alguns correspondentes de Lejeune, isso se traduz por um atributo essencial apenas conferido pelo computador: a distância.

Todos atribuem ao computador o mérito de ser uma espécie de escuta terapêutica que decanta o que se quer dizer, que permite, graças à neutralidade da tipografia, ser objetivo, fugir de si mesmo, se distanciar. [...] A posição face a face, a possibilidade de corrigir e, especialmente, a fantasia de ter um leitor desconhecido. O distanciamento benéfico permite que pessoas que sofrem, desgostosas com sua escrita ou bloqueadas no silêncio encontrem um caminho em direção a si (Ibidem, p. 327).

Sandra, uma das correspondentes, faz um relato dramático de sua experiência, assim como de sua preferência de suporte.

A escrita a mão sempre nos deixa presos a nós mesmos: como é difícil se expressar, se ver por um prisma que ainda nos inclui! O computador, ao contrário, não nos inclui: é neutro, é o mesmo para todos. Conseqüentemente, ao menos, para mim, ele facilita a tarefa de qualquer pessoa que tenta dolorosamente existir. Além disso, na tela, a gente se formula na frente e não mais embaixo como com a caneta: luta-se portanto consigo mesmo de igual para igual e não mais em posição de fraqueza. Penso que, inconscientemente, isso torna as coisas menos dolorosas. E se instaura um verdadeiro diálogo entre o ser-escrito frente a nós, impresso em caracteres neutros, e o escritor doente, que não busca mais sua identidade de cabeça inclinada, enviscado em seus escritos íntimos (Ibidem, p. 327).

Esse depoimento é revelador da profundidade na relação entre diarista e escrita, sua busca por si mesmo e sua incerteza naquilo que vai encontrar. Deleuze, na obra *Diferença e repetição*, definiu: “Como escrever senão sobre aquilo que não se sabe ou se sabe mal? (...) Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.”¹⁹

À diferença de suportes, soma-se a discrição/indiscrição que lhes é peculiar: enquanto o caderno/papel colabora para uma manutenção daquilo que é íntimo – considerando que ele pode ser fechado e guardado em qualquer lugar e momento –, o computador torna essa tarefa mais difícil. De um modo geral, ele é utilizado por mais de uma pessoa e é acomodado num ambiente de livre circulação nas residências. Experiência dramática para o diarista é ter sua intimidade revelada sem o seu consentimento. De um modo ou de outro “é sempre arriscado escrever seus segredos” (Ibidem, p. 333).

¹⁹ Ver o artigo *Imitação e criação: juventudes*, In: *As dobras da memória*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 191, onde Lucia de Mello e Sandra Albernaz de Medeiros trazem em nota a referida citação.

Em um aspecto o computador é melhor do que o caderno: na função da organização, assim como do espaço. Ele pode armazenar o conteúdo de diversos diários sem ocupar o espaço físico correspondente.

Flexibilidade da estruturação interna do diário, graças à divisão em arquivos e à hierarquização dos documentos: é possível manter diários paralelos sobre temas diferentes, periodizá-los como quisermos. Tudo está imediatamente à mão: pode-se consultar enquanto se escreve qualquer outra zona do diário (ao invés de ter de remexer em pilhas de cadernos) (LEJEUNE, 2008, p. 333).

Os *blogs*, diários eletrônicos em essência, refletem um comportamento da atualidade, uma necessidade de exposição, interação e aceitação, sobretudo, o primeiro e último aspectos. Esse novo veículo como que tomou de assalto as relações sociais e, na ordem do que nos interessa, a intimidade. Não excluo aqui os *blogs* que tem por motivação primeira o compartilhamento de ideias, opiniões e, frequentemente, textos de alta qualidade literária. Note-se um exemplo:

Nina, você não sabe o que, / Mas eu tenho um blog. / (...) / Lá, eu escondo tudo: roupas, máscaras e restos de / Chicletes grudados nos tapetes. / As palavras digeridas e as palavras aprisionadas./ Um armário? Uma arca? Um estômago? / Não, um blog é uma espécie de cu de um / Certo mundo, / Talvez uma mentira²⁰(SOUZA, Adeline *apud* Vieira, N.R.F).

O poema que se autoexplica, de certo modo, metalinguístico, é de autoria da escritora baiana Adeline Souza e parte integrante do artigo “Entre cestos de costuras e telas de computador: ‘escritas de si’, ‘para si’ e ‘fora de si’”, da pesquisadora Nancy Rita Ferreira Vieira. Ele fornece uma visão resumida da função desse contemporâneo veículo da escrita confessional, assim como de uma certa ambiguidade que a transfigura, *talvez uma mentira*. Isso tem a sua confirmação de fato na possibilidade, conferida pelo ambiente virtual, do uso indiscriminado das máscaras sociais, ou, em contrapartida, dos riscos de uma extrema exposição íntima. Claro fica que esse suporte é a expressão máxima de um paradoxo, tal como conclui Michèle, outra correspondente de Lejeune,

Eu tinha o hábito de publicar alguns trechos de meu diário no site – cheguei até a acrescentar alguns trechos redigidos especialmente para meu minidicionário web. Abandonei a idéia recentemente; a idéia de diário web tem um lado sedutor, mas tem, ao mesmo tempo, um sentido muito

²⁰ In: XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/V Seminário Internacional Mulher e Literatura [Anais]. Brasília: UnB, v. 01, no. 01, 2011.

carregado que me deixa hesitante. No início, tinha vontade de ser lida; muitas vezes, é essa a idéia inicial do diário na Internet. “Compartilhar”, “interagir”, “expressar”; palavras bonitas que escondem uma mesma idéia: a necessidade de ser lido, conhecido, apreciado. Eu achava também que seria interessante não pensar no que os outros diriam; me forçava publicar integralmente o que passava e, minha alma me ajudava talvez a não me preocupar tanto com o olhar dos outros. No entanto, o que acontecia era o contrário. As dúvidas e hesitações eram sempre mais fortes do que esse desejo e a necessidade franca. Acabava sempre me arrependendo de meus vãos intimistas, a ponto de, às vezes, me censurar e apagar completamente uma entrada mais pessoal (*apud* LEJEUNE, 2008, p. 339).

Mas, a que se deve essa onda de exposição da intimidade, essa síndrome de palco?

A mudança do veículo reflete também as formas de autorrepresentação humana, o embate entre o público e o privado, por exemplo. Com a maior exposição da intimidade, em tempos atuais, pode-se sugerir a multiplicidade de papéis sociais desempenhados por um mesmo indivíduo.

Na literatura pessoal, no caso do texto autobiográfico, o narrador é sujeito e objeto do acontecimento. Ele seleciona e transforma aquilo que deseja que os outros leiam, é o responsável pela representação que fará de si, a identidade do autor e do narrador estão simbioticamente relacionadas, ou como disse Rousseau: “Eu, somente eu”; Stendhal: “Do eu misturado comigo, fazes a recidiva” (LEJEUNE, 2008, p.19). Vale ressaltar que, à função de autor e narrador, acrescenta-se a do leitor. O efeito global dessa relação é uma identidade composta não apenas daquilo que se quer preservar, no caso a intimidade, mas também a imagem que se pretende perpetuar.

Entra em cena nesse momento um componente fundamental para a compreensão do processo de escrita do eu: a memória. Seríamos nós a mesma pessoa de anos atrás? Como registrar alguém que já não é o mesmo? Qual olhar lançamos para o nosso interior: o do eu do presente ou do passado? Questionamento semelhante já o fez Lejeune (2008, p.20): “seriam realmente a mesma pessoa aquele bebê nascido no hospital tal, em uma época da qual não tenho nenhuma lembrança e *eu*?”

2.3 Mnemosyne: a deusa da memória incorporada à escrita autobiográfica

Na mitologia grega, Mnemosyne é a personificação da memória, filha dos deuses Urano e Gaia, respectivamente, o Céu e a Terra. “É possível definir Gaia como o lugar onde

os deuses, os homens e os bichos podem andar com segurança. Ela é o chão do mundo” (VERNANT, 2000, p.17). Ainda segundo Vernant, Gaia concebe Urano sem se unir a ninguém, a partir de suas próprias forças, dá origem a seu duplo e seu contrário.

Produz um Céu estrelado igual a si mesma, como uma réplica tão sólida e tão firme quanto ela e do mesmo tamanho. Então Urano se deita sobre ela. Terra e Céu constituem dois planos superpostos do universo, um chão e uma abóboda, um embaixo e um em cima que se cobrem completamente (Ibidem, p.18).

Gaia é considerada, na mitologia grega, uma entidade primordial e constituinte da construção do mundo. Num outro momento da narrativa mitológica, Mnemosyne é possuída por Zeus durante nove noites originando nove filhas, as Musas, as quais inspiraram músicos, poetas, filósofos, astrônomos (*Dicionário de mitologia grega*, 2009, p. 272). Cada uma tinha a seu encargo uma área da ciência, literatura e das artes. Calíope, musa da poesia épica; Érato, da poesia erótica; Clio, da história; Melpômene, da tragédia; Terpsícore, da dança e do canto; Euterpe, da poesia lírica; Polínia, da poesia sacra; Urânia, da astronomia e Talia, da comédia. (BULFINCH, 2005, p. 15).

Se como recurso ilustrativo Mnemosyne nos serve como personificação da memória, em contrapartida, exige a menção de Lethe como rio do esquecimento. Este compunha um dos rios do Hades, e quem bebesse ou tocasse em suas águas viveria o completo esquecimento da vida humana. O rio de Lethe era um caminho pelo qual todos passariam ao findar da vida.

Inferimos então que Mnemosyne e Lethe figuravam no mundo antigo como um par de forças complementares, sendo a memória ligada à sabedoria e pensamento e o esquecimento, à morte e à noite. Ambos são essenciais na compreensão dos mecanismos operantes na escrita autobiográfica, já que a primeira é acionada quando o segundo se faz presente.



FIGURA 6 – *Mnemosyne*, 1876-1881²¹.

Não é objetivo aqui debruçar-se sobre uma análise profunda dos elementos que compõem a figura de Mnemosyne, de autoria do pintor inglês Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)²². Contudo, um objeto salta aos olhos de imediato: a vela. Sua função prática se ressemantiza na da função simbólica da própria divindade dando a nítida ideia de: luz, claridade, aquela que traz para a luz o que está na escuridão.

Uma miríade de possibilidades se abre quando o tema em questão é a memória. É conceituada de diversas formas em campos diversos do saber: filosofia, psicologia, história, neurociência, antropologia, informática. A filosofia bergsoniana, por exemplo, concebe a memória como uma coexistência virtual, de modo que passado e presente são contemporâneos: “o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um que é o presente e não para de passar; o outro que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (DELEUZE, 2010, p. 50).

Memória e duração são dois conceitos profundamente interligados na filosofia bergsoniana. Ambas são apresentadas de duas maneiras:

²¹ O período compreende o tempo que levou para a obra ser concluída.

²² Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/6d/Mnemosyne>

conservação e acumulação do passado no presente. Seja porque o presente encerra distintamente a imagem sempre crescente do passado, seja sobretudo porque ele, pela sua contínua mudança de qualidade dá testemunho da carga cada vez mais pesada que alguém carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo (BERGSON *apud* DELEUZE, 2010, p.43).

Essa carga acumulada, a que o pensador faz menção, alimenta sobremaneira a atividade autobiográfica. Já a conservação da memória é efetivada não de modo integral, mas sim reconstruída, reelaborada e efetivada, sobretudo, a partir da linguagem.

A partir de uma concepção psicanalítica da memória, temos que ela é caracterizada por uma “função psíquica que consiste na reprodução de um estado de consciência passado com a característica de ser reconhecido como tal pelo sujeito” (LALANDE *apud* CARVALHO, 2003, p. 9). Importante ressaltar que essa reprodução com frequência ocorre com dificuldade, como por exemplo, em situações traumáticas.

O trauma fratura o aparelho psíquico (aparelho de linguagem ou de memória), fazendo surgir algo que exige a produção de mecanismos de significação. Como a fratura apresenta um resto de natureza não simbolizável, o trabalho de elaboração será constante: os registros de memória se rearranjam para encontrar um signo de percepção que confira sentido ao traço que foi inscrito, porém não foi fixado para ser simbolizado (FREUD *apud* FARIAS, p.101).

O trauma reelaborado pela memória, simbolizado e expresso na escrita confessional, é um tema relevante aqui, já que no Diário Íntimo de Frida Kahlo esse registro surge rearranjado muito tempo após o fato ocorrido. Por isso, entendemos que a psicanálise, enquanto ciência do sujeito, poderá dar conta de suscitar hipóteses para tal evento. Nesse caso, “a função da memória seria a de reconstituir tal vivência no intuito de conferir-lhe uma significação” (FARIAS, 2008. p.107). Contudo, essa nova significação poderá dar vida a um novo símbolo, o passado seria um novo presente, dessa vez reelaborado. Note-se o efeito de um evento negativo no aparelho psíquico:

O trauma é uma experiência de fratura de desmoronamento dos esteios e de desabamento que corrompe os arquivos mnésicos existentes como também impede o registro da experiência em função da dificuldade de produção de significação. Não obstante, alguma coisa resta do trauma: a certeza radical de uma vivência com a qual o sujeito mantém uma relação de estranhamento [...] (*Ibidem*, p.107).

Farias (2008) atenta para a constituição de uma memória fragmentária em situações de trauma. A memória, então, apresenta seu caráter instável caminhando lado a lado com o esquecimento.

No exercício de reelaboração, reconhecem-se os ganhos e as perdas que passam a ser avaliados mediante as condições teóricas de sua produção. Exige-se para tal, a articulação da memória e do esquecimento, da presença e da ausência de dados que configurem o material cinzento e contraditório do passado. O esquecimento, ao acenar para o lugar da falta, do que escapa à inscrição e simbolização, impulsiona, no presente, o exercício de reelaboração da experiência (SOUZA, 2007, p.26).

A multiplicidade de focos e as inúmeras possibilidades de interpretação do real inspiraram a noção deleuziana de *dobra*, como observou Miguel Barrenechea (2008) ao organizar a obra *As dobras da memória*. As dobras se caracterizam pelas

múltiplas nuances da noção de memória, [...] os inúmeros jogos das lembranças, os combates, as lutas em torno da preservação e da recriação do passado; um passado que não é concebido como *crystalizado, fixo*, mas como um processo aberto ao presente, como um leque de possibilidades para o futuro, em suma, como um verdadeiro *labirinto* de lembranças (BARRENECHEA, 2008, p. 07).

Em “Móvil da memória”, Arriguici Jr. (1987) se debruça sobre a análise da obra de Pedro Nava, *Memórias*, trazendo à tona os mecanismos ativados pela memória quando uma imagem lhe desperta “[...] o que foi é de novo e um enorme halo significativo rodeia a imagem, com sua força plasmadora capaz de dar forma ao caos dos elementos desfeitos no tempo” (p. 86). Associa-se à memória a imaginação, capaz de reunir num todo significativo as partes que estavam dispersas, desencadeando um quadro total do fato ocorrido. Para Arriguici Jr, Nava

[...] ao tentar recriar o passado, seja pela reconstrução documentada da memória voluntária, ou por esse método de presentificação tão aleatório da memória involuntária, o memorialista tem de lidar sempre com o que falta: tanto na reconstrução irrealizável de um todo único, quanto no fragmento imantado pelo conteúdo da experiência, que dá vida ao símbolo, mas não pode evitar que seja apenas uma semelhança fugidia de uma totalidade perdida. Lidar com a sensação de falta parece ser o destino das *Memórias*; elas historiam ausências; afinal, são uma crônica de *saudades* (*Ibidem*, p. 87).

Essa falta observada por Arriguici Jr. é uma dificuldade imposta pela atividade de recriar o evento passado, mesmo o diarista, em maior ou menor grau, tem que lidar com ela. O fato de o diarista datar o evento não significa necessariamente que o mesmo acabou de acontecer, ele pode por exemplo, sentar-se para escrever sobre algo que aconteceu na semana ou no último mês, terá pois que enfrentar o caráter fugidio da lembrança que insiste em se recriar. Desse modo, entra na berlinda o caráter principal do gênero em questão, fazendo-o resvalar no gênero memorialístico. Há uma luta constante entre o tempo e o esquecimento que

tem por contraste a própria memória. Nesta “batalha temporal”, a memória é, sem dúvida, a mais exímia e profícua ferramenta de apaziguamento entre tudo aquilo que é esquecido e, porventura, tudo aquilo que é – ou pode – ser lembrado. Se a percepção do real se encontra fragmentada temporalmente, poderia então o passado ser reconstruído a partir do olhar do presente e, com isso, ficcionalizar-se?

2.4 A ficcionalização da realidade no gênero autobiográfico

“Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?²³”

O questionamento levantado por Lejeune lança por terra a ingênua ideia de uma estreita e fidedigna relação entre o sujeito e sua autorrepresentação. Isso não significa dizer que o mecanismo que opera na escrita do eu passado seja ativado por uma ação consciente absoluta. Pelo contrário, autorrepresentar acontecimentos temporalmente deslocados é, sobretudo, reconstruí-los a partir da imaginação. Como sugeriu Paulo Pinheiro (2008, p. 81), ao “[...] tomar a noção de dobra a partir de uma certa ‘imagética’, em outras palavras, como um processo relativo à constituição das imagens. As imagens são plurais e a imaginação, como sugere a própria palavra, deve ser pensada como ‘movimentação da imagem’. A ilustração do movimento de Pinheiro é sugestivo das metamorfoses, reconstruções e, em certo sentido, ficções. Importante clarificar no momento o conceito de ficção explorado aqui, cuja base está na ideia de reconstrução da realidade se opondo a conceitos como mentira, falsidade, “inverdade“. Lejeune (2008, p.104) pondera que o embate entre verdade e mentira se dá interiormente, já que “[...] o conceito de ‘verdade’ é tomado em sentidos muito diferentes”. Vale ressaltar que ele trabalha com a concepção de ficção mais próxima da invenção, contrapondo-se ao gênero autobiográfico como uma especificidade textual mais próxima e fiel à verdade do fato. Vejamos,

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de “identidade narrativa”, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer

²³ LEJEUNE, 2008, p.103.

vida.²⁴ É claro que ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel à minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção (LEJEUNE, 2008, p.104).

Parece surgir aqui um contraponto em torno da presença da ficção no texto autobiográfico, pelo menos no que tange à ficção enquanto não verdade, a qual é rechaçada por Lejeune. Contudo, parece-me legítimo entender a ficção como uma dobra deleuziana da memória, já que aquilo que ela [re]constrói não é exatamente uma mentira, mas mais uma possibilidade de elaboração de um evento deslocado temporalmente.

Antonio Candido (1989), ao discorrer sobre poesia e ficção no texto autobiográfico, observa que a recriação a partir de uma estilização literária de modo algum desqualifica o texto confessional, ao contrário, confere-lhe valor estético superior. Note-se

num livro de memórias, o toque de poesia por si só já confere exemplaridade, graças ao milagre da consubstanciação que cria o mais geral sob as espécies do mais particular. Daí a preeminência teórica da poesia sobre a história, segundo Aristóteles, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular²⁵ (*Ibidem*, p. 58).

Segundo Candido, o tratamento ficcional é dado no ato de revisão da realidade cuja completude se dá pela via da imaginação. “Nos livros de memórias pessoais, a elaboração da forma não chega a dispensar o sentimento vivo do objeto, ponto de partida, porque o escritor quer justamente pô-lo na luz da ribalta, embora poeticamente transfigurado” (*Ibidem*, p.56).

A partir do momento em que o esquecimento se efetiva, entra em cena a memória como uma recriação da realidade, ficcionalizando-a. Jô Gondar (2008, p.93), citando Jean-Pierre Vernant, afirma que “a memória não é ‘pensamento do tempo’: é evasão para fora dele”.

Impera no *Diário Íntimo* de Frida a descontinuidade histórica, já que ele não foi escrito em ordem cronológica. Enquanto narrativa autobiográfica a escrita do diário permite o movimento de idas e vindas, num jogo de lapsos de memória permitindo ao sujeito da enunciação ficcionalizar-se com certa liberdade, operando nos interstícios do real e do imaginário. Uma forma de recompor o que está temporalmente distante foi nos dada por

²⁴ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. I. Paris: Seuil, 1991.p. 442-446. T.III. Le temps raconté.

²⁵ “Por ‘referir-se ao universal’ entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal assim entendido visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens” (ARISTÓTELES *apud* CANDIDO, 1989, p. 58).

Roger Chartier (2002, p.165) ao presentificar o ausente através da representação: “[...] imagem que remete à idéia e à memória os objetos ausentes [...]”.

2.5 As contribuições da crítica literária contemporânea

Abordar o contexto da crítica literária contemporânea exige um olhar retrospectivo a fim de melhor entender as mudanças pelas quais passaram a teoria da literatura, nas suas formas de enxergar seu objeto de análise: o texto literário. Carvalhal (2003) pontua um momento histórico que melhor define essas mudanças, o século XX. Período pelo qual não só a teoria da literatura e os seus derivativos temáticos foram deslocados epistemologicamente, bem como outras áreas das ciências humanas, tais como a história, a sociologia, a antropologia. O que podemos inferir desse momento é

[...] uma aguda “tomada de consciência de estética textual²⁶” a todos os níveis da escritura e da leitura, constatamos também que a inclinação para estabelecer uma fundamentação teórica aos estudos literários provocou mudanças de paradigmas nas diversas disciplinas que deles se ocupam, obrigando não só a revisão de conceitos considerados definidos, mas também atuações marcadamente interdisciplinares (CARVALHAL, 2003, p. 15).

A quebra de paradigmas propiciou uma reconfiguração dos objetos, permitindo com isso, novos questionamentos, objetos de análises nunca antes pesquisados, como por exemplo, a literatura escrita por mulheres, negros e autores oriundos de países colonizados. Com isso, deslocam-se não só os objetos, mas a noção de saber dominante, homogêneo, eurocêntrico. O impacto do colonizador sobre a cultura oprimida é tão marcadamente acentuado que, ou a literatura produzida nos países colonizados, e isso inclui o Brasil, era apenas um reflexo da cultura do dominador, ou tinha-se o produto de uma relação antropofágica, nos moldes sugeridos por Oswald de Andrade, um dos maiores representantes do modernismo brasileiro. Seja como for, a ruptura e/ou a elasticidade no diálogo com a cultura dominante, tradicional, leva a um lugar mais autônomo, mais independente na atualidade, ou ao menos, propicia uma abertura para se chegar a esse lugar, ainda que esse movimento se inicie, tal como Achugar definiu, um balbucio.

²⁶SANTERRES-SARKANY, Stéphane. *Théorie de la Litterature*. Paris, PUF, 1990.

De fato, essas transformações começaram a se anunciar no final da Idade Média com o florescimento da cultura renascentista e a consolidação do capitalismo sobre o modo de produção feudal, como sugere Stuart Hall, um dos fundadores dos Estudos Culturais,

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um “indivíduo soberano”. O nascimento do indivíduo soberano, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVII, representou uma ruptura importante com o passado (HALL, 2006, p.25).

Ao nascimento do sujeito moderno somam-se as teorias sobre a cultura, questionamentos em torno dos usos do conhecimento, da linearidade da história, movimentos *hippies* e feministas, além disso,

As novas idéias culturais tinham suas raízes profundamente fincadas na era dos direitos civis e das rebeliões estudantis, das frentes de libertação nacional, das campanhas antiguerra e antinuclear, do surgimento do movimento das mulheres e do apogeu da liberação cultural (EAGLETON, 2010, p. 44).

Mattelart e Neveu, na obra *Introdução aos Estudos Culturais* (2004), descrevem de forma detalhada as razões que culminaram, na Inglaterra, especificamente na Universidade de Birmingham, com o nascimento de uma nova disciplina que viria nortear todas as outras disciplinas da área de ciências sociais e humanas. O surgimento de uma nova forma de fazer ciência, considerando aqui as manifestações e mutações que emergiam diretamente das relações sociais, foi um marco que apontava para novas direções. Os nomes responsáveis pela fundação do que era denominado “Centro de Estudos Culturais Contemporâneos” foram os de Richard Hoggart, Raymond William, Edward Thompson e, mais tarde, Stuart Hall.

O engajamento político figurava como a principal força propulsora dos ideais do centro. Aliás, esse centro surgiu de uma necessidade de se alcançar intelectualmente uma classe social até então renegada ao segundo plano, a *working class* (classe dos trabalhadores).

Os autores perpassam de forma panorâmica as razões que culminaram com o Centro: em princípio, surge uma crítica cultural da sociedade burguesa, cujo pensamento gira em torno de uma salvação pela cultura e, normalmente, essa ideia de cultura reflete os interesses da classe dominante, como já mencionado nesse trabalho. A segunda geração do Centro e que na verdade foi a responsável pela institucionalização da disciplina, que são os autênticos

fundadores, foi a que se aproximou mais da cultura que se produzia nas classes menos abastadas. Eles trouxeram para o debate a urgência da pesquisa em torno do materialismo cultural e de suas significações, a dupla validade do conceito de recepção, das novas formas de produzir o saber como reflexo de mudança política, a fragmentação das identidades.

Nesse aspecto, os Estudos Culturais propiciaram contribuições valiosíssimas para a expansão do conceito de literatura e para a ampliação do cânone literário, definido por Bonnici (2009) como a subversão dos textos canônicos através de práticas de leitura alternativas. Segundo o autor, essas mesmas práticas que caracterizam o cânone, foram “[...] apropriadas pela cultura dominante para justificar sua ideologia e para se manter no *status quo* [...]” (p.41) Ao que Bonnici acrescenta,

A busca, leitura e análise de textos ‘esquecidos’ da época colonial ou pós-independência estabelecem um conjunto de estudos sobre sua produção no contexto social, político e histórico. Essa atividade por si só já quebra o monopólio de certos textos ‘intocáveis’ e cria uma ficção sobre os porquês da canonicidade e não-canonicidade dos textos. Ademais, mostra que não foi apenas o aspecto estético o responsável exclusivo da inclusão no cânone de certos textos, mas sim um conjunto de razões políticas apropriadas para sustentar uma determinada ideologia historicamente datada. Além disso, deslocamento da literatura do ‘centro’ para a ‘margem’ favorece a conscientização da subjetividade tolhida pela ação colonizadora (BONNICI, 2009, p. 41).

Na esteira dos Estudos Culturais surgem os Pós-coloniais, com propósitos semelhantes. Se o primeiro almejava fazer valer a cultura dos menos favorecidos, o segundo pretendia situar esses desfavorecidos num contexto de tempo-espço. Ambas carregam em seu interior as reverberações de seus processos históricos, materializadas, no caso da cultura pós-colonial, através dos “[...] estranhos efeitos literários e sociais da acomodação social forçada [...]” (BHABHA *apud* BONNICI, 2009).

Dentro desse contexto, quais seriam então as contribuições da crítica literária e cultural contemporânea?

Cevasco (2003) defende que há várias formas de relacionar Estudos Culturais e estudos literários, dependendo do ponto de partida que se irá tomar:

[...] do ponto de vista histórico, da formação dos estudos de cultura a partir de obras de pensadores que eram, como vimos, primordialmente críticos literários; pode-se considerar as mudanças que a nova disciplina trouxe para os estudos literários; pode-se, ainda, pensar os estudos de cultura como extensão do campo dos estudos literários (CEVASCO, 2003, p.138).

Embora ainda haja, no interior da crítica literária, muitos que defendem a perpetuação da literatura como sinônimo de alta literatura, em contrapartida, há os que a veem como conceito inacabado e elástico na medida em que se configura consoante às modificações históricas, como bem pontuou Cevalco (2003), “[...] o que cada formação chama de literatura varia de acordo com os tempos e condições” (p.147).

Na atualidade, poderíamos dizer que caberá ao leitor/intérprete da obra “redimensionar e redistribuir os acontecimentos, instalar e deslocar fronteiras, pois a existência dos limiares pressupõe a contigüidade e a descontigüidade das dicções e das representações” (HOISEL, 2001, p.75). Para exemplificar tal tendência contemporânea no que concerne a(s) epistemologia(s) produzida(s) em torno das ciências, de um modo geral, e dos discursos teóricos e críticos da literatura, Evelina Hoisel reproduz a metáfora da árvore e do rizoma desenvolvida por Delleuze e Guattari em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, nela o rizoma ilustra “a imagem do pensamento contemporâneo, pós-moderno, que se distingue da árvore, da árvore-mundo, regida pela lógica binária clássica. A metáfora da árvore dominou o pensamento ocidental com seu fundamento raiz” (*Ibidem*).

Estão em cena as configurações produzidas pelo Ocidente e pelo Oriente, onde este se define exatamente pela imagem da indeterminação do rizoma, através do qual se desdobra em uma teoria das multiplicidades, com capacidade para teorizar o plural. A elasticidade do rizoma é propiciada pela configuração imagética do platô, já que sua localização não se dá no início tampouco no fim, mas no meio e o rizoma é feito de platôs. Para melhor entendimento das imagens utilizadas por Deleuze & Guattari, platô “é toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas de maneira a formar e estender o rizoma (DELEUZE & GUATTARI *apud* HOISEL, 2001, p.76).

Na contemporaneidade, a crítica e a teoria literária estariam ordenadas não mais pelos parâmetros da “unidade”, “semelhança”, “hierarquia”, “linearidade”, ao contrário, pela descontinuidade, multiplicidade, diferença.

É no entrecruzamento dessas instâncias que, nessa passagem finissecular, se constituem os discursos sobre a literatura. Em tal contexto teórico-crítico, é ao intérprete que se concede a capacidade ou a possibilidade de desvelar limiares, retraçar territorialidades literárias e não-literárias, destecer os feixes das relações textuais ou intertextuais, instalar a margem onde o limite rasura-se, perde-se. O fora e o dentro se reescrevem e não se separam (HOISEL, 2001, p.75).

O deslocamento dos alicerces conceituais em torno da literatura fez ruir noções de filiação, hereditariedade, desconstruiu noções de influência, origem, fonte e inaugurou a

pluralidade de histórias e culturas como observou Hoisel (2001). Se esses critérios se revelaram infrutíferos para as reflexões em torno da literatura, quais seriam então as materializações atuais produzidas pela disciplina?

Além das possibilidades propiciadas pela interdisciplinaridade, no âmbito do comparatismo o foco está no estudo dos “trânsitos, diálogos, confluências entre nacionalidades, classe, gênero, etnia, a partir de um enfoque que dá ênfase ao local, ao particular (*Ibidem*, p. 78). Retornamos ao tema inicial desse subitem levantando o seguinte questionamento que é fonte de acalorados debates: são os Estudos Culturais o tema central dos estudos literários contemporâneos, mais especificamente da Literatura Comparada? Duas contribuições precisam ser levadas em conta aqui: a primeira é a observação feita por Antonio Candido em seu texto *Literatura Comparada* (1993) sobre a ligação entre estudo da literatura brasileira e comparatismo, considerando que a primeira atividade foi historicamente desenvolvida no Brasil com forte tendência devedora à literatura europeia, como se só pudesse ser legitimada a partir de uma matriz de semelhança “essa tendência dos críticos correspondia ao comportamento dos escritores, sempre inclinados a apoiar-se nos textos das literaturas matrizes. [...] a imitação era timbre de glória” (*Ibidem*, p. 212), concorda com ele, Ricardo Araujo Barbarena (2004) ao afirmar que “[...] a atividade crítica não pode ser entendida como um processo dissociado da sua função de mediador perante, pelo menos dois meios de expressão” (p. 90); o segundo ponto se liga exatamente à prática da reprodução dos padrões etnocêntricos que só pode ser repensado com os avanços possibilitados pelos Estudos Culturais. Houve, portanto, um desdobramento da crítica literária atual em crítica cultural?

Hoisel (2001) traz à tona a reflexão feita por Eneida Leal Cunha por ocasião do VI Congresso da Abralic, em 1998, seguida por Rildo Cosson em *A contaminação como estratégia comparatista* (2002) e por outros que se propõem refletir, debater e, sobretudo, arejar tema tão pertinente para a área. A discussão trazida no congresso, que se propunha a temática Literatura Comparada = Estudos Culturais?, pode servir como um norte para as práticas de pesquisa, produção acadêmica e crítica contemporâneas:

O VI Congresso comprovou a *diversidade*, ou até mesmo a imprecisão, daquilo que sido definido como Literatura Comparada, por outro lado, confirmou uma postura teórico-crítica que pressupõe o *diálogo*, a *interlocução de vozes*, a *multiplicidade*, a *transdisciplinaridade*, a *releitura das formações*, a *releitura das formações identitárias* e, principalmente, a *confluência entre culturas* (grifos meus) (HOISEL, 2001, p. 81).

- CAPÍTULO III -
O DIÁRIO DE KAHLO: UM AUTORRETRATO ÍNTIMO

3.1 Panorama geral do *Diário*

O Diário de Frida Kahlo foi escrito em meados da década de 1940 quando a artista tinha aproximadamente trinta e seis ou trinta e sete anos. Sua primeira reprodução ocorreu em 1995, seguida de uma segunda edição em 2001. A partir daí houve três reimpressões em espanhol: 2005, 2008 e 2010. Por ser fac-similado, o Diário fornece ao leitor toda a riqueza do texto manuscrito: as variações da caligrafia, os instrumentos utilizados (caneta, lápis, lápis de cor, *crayon*, pincel), o material (tinta, batom), as rasuras, os desenhos, o tipo de papel – considero que o papel original era de baixa gramatura, já que é possível visualizar o texto contido no verso da folha – e, sobretudo, a capa: vermelha, forrada de tecido e com o monograma FK em dourado, visando uma fidedigna semelhança com a matriz.

De modo geral, a escrita íntima tem como objeto principal o próprio sujeito atrás da pena, de forma que o gênero em questão traz consigo dois aspectos típicos: o narcisismo, por parte de quem escreve e certo matiz *voyeur*, por parte de quem lê. Não se pretende aqui aprofundar quais as motivações do escritor confessional, já que qualquer uma das funções que a escrita íntima exerça, não resultaria numa exclusão absoluta de um apelo egocêntrico. Por exemplo, Anne Frank começou a escrever seu diário durante o período da 2ª. Guerra Mundial, onde durante dois anos esteve enclausurada com mais sete pessoas num Anexo Secreto. No início o papel cumpriu, aos moldes de Lejeune, a função de *desabafo*: “espero contar tudo a você, como nunca pude contar a ninguém, e espero que você seja uma grande fonte de conforto e ajuda”, “quando estou [...] com você posso ser eu mesma, pelo menos durante algum tempo” (FRANK *apud* FRANK, PRESSLER, 1942, p. 13;231). Entretanto, durante o confinamento, ao ouvir uma transmissão no rádio estimulando os holandeses escondidos a, após a guerra, publicarem seus testemunhos, cartas e diários, Anne parte para uma melhor elaboração do texto e até uma leve mudança na sua escrita, resultando em melhorias e omissões daquilo que ela julgava interessante. Note-se:

Há muito tempo você sabe que meu maior desejo é ser jornalista, e mais tarde uma escritora famosa. Teremos de esperar para ver se essas grandes ilusões (ou desilusões) irão se cumprir, mas até agora não sinto falta de assunto. De qualquer modo, depois da guerra, eu gostaria de publicar um livro chamado O Anexo Secreto. Resta ver se conseguirei, mas meu diário pode servir de base (FRANK, 1944, p. 305).

Já em Visconde de Taunay esse apelo egocêntrico aparece até mesmo em sua obra de ficção, caso de *Inocência e Histórias brasileiras*. Sua bibliografia está embebida de “uma série de relatos calcados na sua experiência militar e sertanista, além de farta descrição da Natureza e dos costumes da terra” (ZAGURY, 1982, p. 22). O que sugere que o autor já tinha uma “vocação relatora da experiência pessoal que inegavelmente haveria de ser coroada pela autobiografia” (*Ibidem*, p. 23) culminando com a publicação póstuma, dessa vez expressamente autobiográfica, de *Trechos da minha vida*.

Afinal, o texto que foi tecido na intimidade traz consigo, inegavelmente, o desejo de exposição? Qual a razão que leva o escritor confessional, tal qual Taunay, a desejar que seu *Trechos da minha vida* seja publicado apenas anos após sua morte? Pudor, condições políticas desfavoráveis? No caso específico de Taunay, seu *Trechos da minha vida*, expõe questões políticas e críticas ao sistema de sua época, logo, era estrategicamente necessário que a publicação ocorresse postumamente. De um modo geral, trata-se aqui de questões aparentemente insolúveis que nos levariam apenas a especulações e hipóteses. Fato é que Frida, segundo Lowe (2001, p.25), não tinha intenção de publicar o seu diário, daí não podemos afirmar categoricamente uma intenção narcisista inerente ao gênero.

A autobiografia, em termos de linhas contrastantes, poderá se desenvolver com um comprometimento acentuadamente histórico-narrativo ou através de uma prosa lírica (ZAGURY, 1982, p.15) ou ambos, dependendo do tipo de texto autobiográfico (memórias, cartas, diários, blogs). No caso do Diário de Frida, podemos elencar as seguintes formas recorrentes, a saber, a escrita automática aos moldes do surrealismo, assim como, algumas construções versificadas. Vejamos um exemplo da escrita em sucessão que consta da primeira página escrita do Diário

no luna, sol, diamante, manosyema, punto, rayo, gasa, mar. verde pino, vidrio rosa, ojo, mina, goma, lodo, madre, voy. = amor, amarillo, dedos, útil niño flor, deseo, ardid, resina. potrero, bismuto, santo, soper. gajo, año, estaño, outro potro. puntilla, máquina, arroyo, soy. metileno, guasa, câncer, risa. gorjeo – mirada – cuello, viña pelo negro seda niña viento = padre pena pirata saliva sacate mordaza consumo viváz onda – rayo- tierra – rojo – soy²⁷ (KAHLO, 2001, p. 203).

²⁷ “não lua, sol, diamante, mãos – ponta do dedo, ponto, raio, gaze, mar. pinheiro verde, vidro rosa, olho, grafite, borracha, lodo, mãe, vou. = amor amarelo, dedos, menino útil, flor, desejo, ardil, resina. potreiro, bismuto, santo, sopeira. galho, ano, estanho, outro potro. pontilhado, máquina, arroio, sou. metileno, monotonia, câncer, riso. gorjeio – olhar – pescoço, vinha cabelo negro seda menina vento = pai pena pirata saliva tirar mordança consumo vivaz onda – raio – terra –vermelho – sou” (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 191).

A *écriture automatique* foi um procedimento artístico idealizado pelos surrealistas e liderado, na França, por Andre Breton. No início dos anos 1920, artistas parisienses “partilhavam uma profunda desconfiança na sociedade burguesa materialista que, acreditavam eles, era responsável pela Primeira Guerra Mundial e as suas terríveis consequências” (KLINGSÖHR-LEROY, 2007, p.07). A sociedade de então vivia da crença na onipotência de feitos tecnológicos e científicos, com um estilo de vida superficial e convencido. A crítica a essa sociedade saturada culminou com o movimento surrealista e sua proposta de anti-arte revolucionária. Intentava-se fazer a diferença na sociedade a partir de uma mudança radical no que concerne aos principais problemas da vida, afetando as razões existenciais e que confluísse para uma mudança social e psicológica. Esse foi o teor do Primeiro Manifesto Surrealista. Calcado, equivocadamente, nas ideias de Freud, Breton idealizou uma nova tendência intelectual e de criação que liberasse os artistas do controle da razão. Os estudos de Freud, à época, davam conta de esclarecer as ações e comportamento humano a partir da definição e descrição da

[...] mente subconsciente como fenómeno genuíno que governava o pensamento e o comportamento humano. Breton traduziu esta interpretação para uma metodologia artística e literária, baseada no subconsciente e na imaginação que, acreditava ele, tinham sido reprimidos pelo racionalismo, pela civilização e pelo progresso (KLINGSÖHR-LEROY, 2007, p.07).

Estimulado então por essa interpretação freudiana, o líder carismático do movimento se pôs na frente de batalha contra uma “[...] cultura que ele via como ameaçada pela censura do superego” (*Ibidem*, p.08). A *écriture automatique* foi um método muito mais simbólico que prático; os níveis mais profundos do inconsciente representava para os surrealistas o combustível infalível e indefectível do processo criativo, banindo desse modo qualquer inspiração racional. Além de Breton, eram adeptos dessa corrente, Salvador Dalí, Hans Arp, Pablo Picasso, Paul Klee, Joan Miró, Max Ernest, Giorgio de Chirico, René Magrite, Alberto Giacometti, alguns dos quais Frida teve contato direto, mesmo negando enfaticamente a se considerar surrealista.

No caso dessa primeira lâmina escrita no Diário de Kahlo, Lowe também concorda com uma predominância do inconsciente, aproximando desse modo esse registro inicial a uma manifestação surrealista. Note-se,

Las primeras palabras del Diario de Frida Kahlo cumplen cierta función poética, que deriva tanto del significado de las mismas como de su despiadada y casi hipnótica sucesión a lo largo de la página. Leerlas en voz alta, en cualquier idioma, nos traslada necesariamente al mundo de la

artista, un lugar en el que predominan lo intuitivo y lo inconsciente (LOWE *apud* KAHLO, 2001, p. 203).

Ainda segundo Lowe, a disposição das palavras exalta os sentidos evocando múltiplos objetos, cores vivas sem estabelecer nenhuma hierarquia e justapondo o sagrado e o profano, o natural e o tecnológico, o literal e o ideal, o belo e o desagradável, o íntimo e o público. É interessante notar que no alto dessa página há uma referência manchada ao mês da entrada (abril) e, logo em seguida, uma grande rasura que sugere o dia e o ano. Kahlo inicia o seu *Diário* sem desejar o registro datado, aliás, há pouquíssimas entradas, aproximadamente 21. Muitas dessas não são registros equivalentes ao dia da escrita, mas uma referência a um evento passado recuperado pela memória. Essas escassas entradas não obedecem a uma ordem cronológica, levando-me a supor que Frida não escrevia página a página. Não parece que o Diário foi compilado por páginas soltas, pois o tipo do papel é o mesmo e a capa sugere ser apenas *um* caderno, elementos que contrariam consideravelmente as postulações de Lejeune no que se refere ao diário enquanto instrumento, assim como da atividade do diarista.

Com relação aos temas presentes no *Diário*, um deles é

sin duda, su devoción y su pasión por Diego Rivera, como cabe comprobar en las largas y ardientes cartas de amor o las numerosas páginas que le dedica. En ellas, la pintora expresa incontables emociones, que van desde su deseo sexual, pasando por un afecto maternal, hasta la concepción mística de su unión (*Ibidem*, p. 28).

O *Diário*, composto por 166 páginas (edição de 2001), contém na sua grande maioria, referências ao amor sentido pelo muralista, mensagens com destinatário muito bem definido. São evasões líricas com um tom de devoção, paixão, angústia e dor, sentimentos que foram vividos e expressados no diário de forma intensa e pungente.

Frida e Diego viveram o que há de mais intenso numa relação amorosa. Segundo Lowe, ela professava por ele um amor tanto físico quanto psíquico, “[...] su añoranza y devoción se situán en un plano místico y las cartas revelan, al tempo que encubren, la poderosa unión que existía entre los dos” (*Ibidem*, p. 205). Contudo, essa mesma intensidade foi a força propulsora de traições, ciúmes, brigas, desentendimentos e até uma separação. O que os unia era, segundo Frida, além do amor, uma força mística. Dividiam o mesmo ideal político revolucionário, mas o que os diferenciava eram as orientações artísticas no que tange às técnicas e temas. “A inteligência de Frida operava de maneira diferente da de Diego. Evitando teorias e visões panorâmicas, ela penetrava no particular, concentrando-se em detalhes de roupas, rostos, tentando capturar a vida de um indivíduo” (HERRERA, 2011, p. 125). Já Rivera, de uma perspectiva mais distante, “[...] abarcava toda a amplitude do mundo

visível: ele povoava seus murais com a sociedade como um todo e um faustoso desfile da história” (*Ibidem*). Frida se interessava pelo que não era aparente: o interior de flores e frutas, os sentimentos ocultos sob feições estoicas, órgãos sob a pele do corpo machucado. Ainda segundo Herrera (2011),

os temas de Frida [...] vinham de um mundo à mão – amigos, animais, naturezas-mortas, e principalmente dela mesma. Seus verdadeiros temas eram estado de espírito personificados, suas próprias alegrias e tristezas. Sempre intimamente ligadas a eventos de sua própria vida, suas imagens transmitem o caráter imediato da experiência vivida (*Ibidem*, p.125).

Há também referências ao seu momento histórico (Revolução mexicana, russa, 2ª. Guerra Mundial), elementos pré-colombianos (ruínas piramidais, deuses e deusas astecas), termos da língua *náhuatl* falada pelos astecas, elementos da natureza, frutos, corpos desintegrados, principalmente, pés. Cabe assinalar que o veado é um animal recorrente no Diário e possui uma significativa representatividade: “el venado era un tema recurrente en la mitología pré-colombiana y, casualmente, estaba relacionado con el piel derecho, la extremidad lesionada de la artista” (LOWE, 2001, p. 265).

As lâminas 153, 154 e 155 do Diário narram um fato histórico, testemunhado com orgulho por Frida, a despeito do que “[...] segundo muitos suspeitam, com considerável dose de licença poética” (HERRERA, 2011, p. 25).

Recuerdo que yo tenía 4 años cuando la decena trágica. Yo presencie con mis ojos la lucha campesina de Zapata contra los carrancistas. Mi situación fué muy clara. Mi madre por la calle de Allende – abriendo los balcones – les daba acceso aos zapatistas haciendo que los heridos e hambrientos saltaran por los valcones de mi casa hacia «la sala». Ella los curaba y les daba gorditas de maiz único alimento que en esse entonces se podia conseguir em Coyoacán. Eramos cuatro Hermanas Matita Adri Yo (Frida) y Cristi [...]. La emoción clara que yo guardo de la «revolución mexicana» fu ela base para que a los 13 años de edad ingresara en la juventude comunista. No más chirriaban las balas entonces em 1914, Oigo todavia su extraordinário sonido. [...] mi madre y mi padre velaban por nosotros para no caer em manos de los guerilleros²⁸ (KAHLO, 2010, p. 282-283).

Essa mistura entre o fato particular, privado, íntimo e o fato público, social, revela um certo conflito no corpo do texto, já que memória individual e memória coletiva se unem

²⁸ “Lembro-me que estava com quatro anos quando ocorreu a *Dezena Trágica*. Vi com meus olhos a luta camponesa de Zapata contra as tropas de Carranza. Minha posição era muito clara. Abrindo as janelas que davam para a rua de Allende minha mãe deixava entrar os zapatistas fazendo com que os feridos e os famintos entrassem na “sala” passando pelos balcões de minha casa. Ela os tratava e lhes dava bolos de milho – único alimento que naquela época se podia conseguir em Coyoacán. Éramos quatro irmãs Matita Adri eu (FRIDA) e Cristi [...]. A emoção clara e precisa que conservo da “Revolução Mexicana” foi o motivo pelo qual aos 13 anos de idade ingressei na juventude comunista. em 1914 as balas já não sibilavam. Mas ainda posso ouvir aquele som extraordinário. [...]minha mãe e meu pai nos vigiavam para que não caíssemos nas mãos dos guerrilheiros” (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 265).

simbioticamente, ou como definiu Candido, “a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo [...]” (1989, p.55).

Embora o Diário seja composto por registros escritos e por um número considerável de desenhos, apenas um resultou em tela. Contudo, os temas pictóricos e manuscritos dialogam intensamente, de modo que toda a obra de Frida é uma escrita confessional, íntima, no sentido de que ela retratou, essencialmente a si própria. Sua arte era seu chão.

3.2 Imaginário, representação e interpretação: por uma construção de sentidos

Yo soy la desintegración é o título de um desenho de Frida Kahlo que compõe o seu *Diário íntimo*. No canto esquerdo do papel, aparece uma figura híbrida com corpo de mulher e cabeça de touro e no centro uma mulher desintegrada fisicamente, posicionada no topo de uma coluna de estilo neoclássico.



29

Hibridismo e desintegração não são dois vocábulos ingênuos na vida e, por conseguinte, na obra da artista mexicana. Eles representam parte de sua biografia, bem como, uma manifestação de seu inconsciente, já que esse tema figura tanto em sua arte plástica quanto em seus escritos, no caso aqui o *Diário íntimo*. Poderia se sugerir a estreita relação entre a desintegração e o acidente que lhe vitimou na juventude, causando, de fato, sua fragmentação física, resultando numa *consciência* profunda de si própria. Entretanto, julgo pertinente lançar mão do inconsciente aos moldes de Freud, por tudo que já foi afirmado nos capítulos anteriores, como por exemplo, a arte como válvula de escape para superar os revezes da sua vida, a devoção e o amor maternal por Diego, a rejeição pela mãe e a intensa admiração pelo pai, a sexualidade, enfim, elementos fundamentais para se empreender uma análise de sua obra cuja raiz está fincada exatamente nesses aspectos.

Os conceitos de imaginário, símbolo e representação são essenciais para se empreender uma análise da obra de Frida Kahlo. Durand (2004) afirma que, após os estudos clínicos de Freud, as imagens desempenharam um papel fundamental como mensagens recalçadas pelo psiquismo consciente e que afloram do inconsciente. De modo que,

²⁹ Essa imagem é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica lâminas 40 e 41 (KAHLO, 2010, p. 225).

Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de consciência ativa. Daí ela possuir o status de um símbolo e constituir o modelo de um pensamento indireto no qual um significante ativo remete a um significado obscuro (DURAND, 2004, p. 36).

O ponto de partida é situar o conceito de representação que será levado a cabo no entendimento do imaginário da artista e, de que forma esse imaginário está representado em sua obra. Segundo Pesavento (2006, p.11), “[...] o imaginário encontra a sua base de entendimento na idéia de representação [...], o imaginário é um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente.” Ao que surge o seguinte questionamento: que real é esse?

Diante de tal indagação poderíamos então sugerir, pelo menos, três realidades; a realidade do fato em si, a representação dessa realidade pela artista e a realidade construída pelo leitor. Para confirmar tal sugestão, Pesavento (2006, p.11) esclarece que “[...] este real é construído pelo olhar enquanto significado, o que permite que ele seja visualizado, vivenciado e sentido de forma diferente no tempo e no espaço.” Para Ricoeur (1976, p.54), essa pluralidade de realidades é assim definida: “[...] a inscrição do discurso, é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose.” Pensar na existência de mais de uma realidade, isto é, de múltiplas possibilidades de interpretação para um mesmo fato é diluir fronteiras epistemológicas já cristalizadas, porém, exigentes de transformações.

A base para a compreensão da existência de uma metamorfose, ou seja, uma transformação profunda na forma original, e isso implica na aceitação de mais de uma forma, é a interpretação dos fatos, haja vista, a realidade estar sujeita à diversas construções de sentido e significação por sujeitos diferentes. Note-se a teoria de Ricoeur sobre isso:

A necessidade de adivinhar o sentido de um texto pode relacionar-se com o tipo de autonomia semântica que atribuí ao sentido textual [...]. Com a escrita, o sentido verbal do texto não mais coincide com o sentido mental ou a intenção do texto. Semelhante intenção é realizada e abolida pelo texto, que já não é a voz de alguém presente. O texto é mudo. Entre o texto e o leitor, estabelece-se uma relação assimétrica na qual apenas um dos parceiros fala pelos dois. O texto é como uma partitura musical e o leitor com o maestro que segue as instruções da notação. Por conseguinte, compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objectivou (RICOEUR, 1976, p.87).

O movimento de gerar um novo acontecimento se dá a partir da interpretação desse acontecimento ou, como sugeriu Ricoeur, conjecturar sobre ele – o acontecimento. Contudo, conjecturar a experiência psíquica, subjetiva do autor que, de forma geral a realiza através de

uma linguagem simbólica, não é tarefa simples. Aliás, Ricoeur sugere que a façamos de forma a superar a hermenêutica romântica de Kant que se definia como “[...] compreender um autor melhor do que ele a si mesmo se compreendeu” (*apud* RICOEUR, 1976, p. 87).

A primeira resistência encontrada ao interpretar o imaginário através dos símbolos, talvez se dê por conta da ideia de se buscar *uma* verdade. Ora, essa necessidade de encontrar *uma* verdade nos foi legada pela Antiguidade com o método da verdade, oriundo de Sócrates. Durand (2004), em seu ensaio filosófico sobre o imaginário, nos diz que esse método está baseado na relação binária que comporta apenas dois valores; *um* falso e *um* verdadeiro. Ao que ele acrescenta,

Durante muitos séculos e especialmente a partir de Aristóteles (século 4 a. C.), a via de acesso à verdade foi a experiência dos fatos e, mais ainda, das certezas da lógica para finalmente, chegar à *verdade* pelo raciocínio binário que denominamos de dialética e no qual se desenrola o princípio “da exclusão de um terceiro” na íntegra (“Ou...ou”, propondo apenas duas soluções: uma absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, que excluem a possibilidade de toda e qualquer terceira solução). Lógico que, se um dado da percepção ou a conclusão de um raciocínio considerar apenas as propostas “verdadeiras”, a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua “visão”) uma única proposta “verdadeira” ou “falsa” formal. [...] A imagem pode se desenrolar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada num enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença” (DURAND, 2004, p.10).

A imagem do novelo, utilizada por Durand, é profícua para ilustrar a pluralidade de interpretações de uma dada realidade, ainda que contrariando o racionalismo socrático. Embora, a existência e a relevância do imaginário enquanto método para se chegar à verdade não fosse visto com muita credibilidade, devido às muitas verdades que se podiam atingir, e não apenas uma, havia quem se utilizasse dele para explicar conceitos metafísicos. Como por exemplo, Platão que, mesmo sendo discípulo de Sócrates, não herdou na íntegra o racionalismo desse último. Segundo Durand “[...] graças à linguagem imaginária do mito, Platão admite uma via de acesso às verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem mítica fala diretamente” (*Ibidem*).

Se durante a antiguidade clássica a linguagem simbólica encontrou resistência, o mesmo não se pode afirmar no século das Luzes, pois

a estética pré-romântica e os românticos daí decorrentes demarcam perfeitamente a [...] resistência do imaginário ao ataque do racionalismo e do positivismo. [...] esta estética reconhece e descreve um “sexto sentido” além dos cinco que apóiam classicamente a percepção. Mas este “sexto sentido”, que possui a faculdade de atingir o belo, cria, *ipso facto*, ao lado da razão e da percepção costumeira, uma terceira via de conhecimento, permitindo a entrada de uma nova ordem de realidades. Uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe (DURAND, 2004, p. 27).

O sexto sentido que Durand fala é a imaginação, a capacidade de criar a partir do que se imagina ou a partir do que está posto, ou seja, a realidade. Entramos aqui numa seara de extrema tensão, pois a arte, e isso inclui a literatura, cria a realidade ou imita a realidade? Compagnon (2010), ao expor as relações entre literatura e realidade, revela que

[...] a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação [...] (COMPAGNON, 2010, p.95).

Deve-se levar em conta que *mimèsis* é um conceito explorado por Aristóteles e que o mesmo, como já foi dito aqui, tal como Sócrates e Platão, só aceitava um método como instrumento de se chegar a *uma* verdade. O que houve, segundo Compagnon, foi um uso equivocado do conceito de *mimèsis* pela teoria literária. Observemos,

Segundo a concepção aceita desde então, essa extensão aristotélica da *mimèsis* ao conjunto da arte poética coincide com uma banalização da noção que passa a designar toda atividade imitativa (cap. IV), e toda poesia, toda literatura como imitação. [...] A teoria literária, invocando Aristóteles e negando que a literatura se refira à realidade devia, pois, mostrar, através de uma retomada do texto da *Poética*, que a *mimèsis*, aliás, nunca definida por Aristóteles, não tratava, na verdade, em primeiro lugar da imitação em geral, mas que foi depois de um mal-entendido, ou de um contrassenso, que essa palavra se viu sobrecarregada da reflexão plurissecular sobre as relações entre a literatura e a realidade, segundo o modelo da pintura (COMPAGNON, 2010, p.101).

A confusão entre realidade e a representação da realidade na literatura está, mais exatamente, no modo como a questão é colocada, o que nos conduz à seguinte pergunta: “Como ela [a literatura] nos faz pensar que copia o real?” (COMPAGNON, 2010, p. 107). Que mecanismos ela utiliza para dar a nós leitores um *efeito do real*³⁰? Através, principalmente da referência, de modo que ela não é vazia ou tão ilusória, pois, “para que haja referência a alguma coisa é preciso que essa coisa exista [...]. Em outras palavras: a referência

³⁰ Expressão utilizada por Barthes (*apud* Compagnon, 2010, p.106).

pressupõe a existência; alguma coisa deve existir para que a linguagem possa referir-se a ela” (COMPAGNON, 2010, p.130).

Retomemos a questão dos símbolos como elementos essenciais à compreensão do imaginário. Segundo Durand, “dar o título de ‘símbolo’ à imagem artística significa apenas fazer do significante banal a manifestação de um simbolismo inefável” (2004, p.29). Segundo um especialista em Simbolismo, seria o mesmo que reencontrar ‘a galáxia das significâncias [...] rumor dos deuses...³¹’.

Na esteira do ‘sexto sentido’ estão escolas artísticas que são delimitadas historicamente a partir da predominância de suas manifestações estéticas, como por exemplo, o simbolismo, ao desprezar a perfeição formal e enaltecer a imagem icônica e o surrealismo, na qual Frida Kahlo foi inserida pelos críticos. A escola surrealista foi, dentre outras, uma das que resistiu ao cientificismo racionalista, um movimento que trazia no seu cerne

[...] uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos – estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado, segundo o belo título de Henri Ellenberger, foi a ‘descoberta do inconsciente³²’. A idéia e as experiências do ‘funcionamento concreto do pensamento’ comprovaram que o psiquismo humano não funciona apenas à luz da percepção imediata e de um encadeamento racional das idéias mas, também, na penumbra ou na noite de um inconsciente, revelando, aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética (DURAND, 2010, p. 35-36).

Falar em inconsciente é falar em Freud. Contudo, Jung, seu discípulo, postulou teorias que diferem da do pai da psicanálise. Como se pode notar:

[...] sua mais notável contribuição ao conhecimento psicológico é o conceito de inconsciente – não (à maneira de Freud) como uma espécie de ‘quarto de despejos’ dos desejos reprimidos, mas como um mundo que é parte tão vital e real da vida de um indivíduo quanto o é o mundo consciente e ‘meditador’ do ego. E infinitamente mais amplo e mais rico. Linguagem e as ‘pessoas’ do inconsciente são os símbolos, e os meios de comunicação com este mundo são os sonhos. [...] Assim, um estudo do homem e dos seus símbolos é, efetivamente, um estudo da relação do homem com o seu inconsciente (FREEMAN, 1987, p.12).

É essa relação entre o indivíduo e seus símbolos que habitam seu imaginário e/ou seu inconsciente que tentaremos exemplificar no *Diário* de Kahlo.

³¹ DELVOY, R-L. *Le Journal du symbolism* (O diário do simbolismo). Skira, 1977.

³² ELLENBERGER, H. F. *À la découverte de l’Inconscient. Histoire de la psychiatrie dynamique*. SIMEP, 1974.

3.2. A representação do mundo no *Diário íntimo* de Frida Kahlo

Intentamos uma análise que ilustre como a psique de Frida está representada e projetada em sua obra. O desenho sugere a desintegração não apenas física, mas psíquica. Seu corpo estilhaçado revela uma contradição com os autorretratos pintados por ela. Nesses últimos, Frida é representada por si própria sempre exuberante, ativa, sugerindo uma tensão entre a aparência e a essência. Os vestígios deixados por sua saúde debilitada não aplacaram a vaidade e o seu poder de sedução, mecanismos esses que, inferimos, tenham sido necessários a fim de suplantar a dor e a implacabilidade dos acontecimentos.

Carlos Fuentes (2010), em prefácio à obra *Diário Íntimo*, narra um acontecimento que confirma um traço carismático e sedutor da personalidade da artista. A introdução da narrativa dá conta dos detalhes opulentos e estéticos da arquitetura do Palácio de Belas Artes, na cidade do México, que esteve fechado durante os anos de ditadura mexicana e que tinha sido reaberto há pouco tempo. Não à toa, Fuentes começa descrevendo o Palácio cuja incontestante beleza não foi suficiente para impedir a reação dos presentes à chegada de Frida. Vejamos,

Quando Frida Kahlo entrou em seu camarote, no balcão, todos aqueles esplendores em que o olhar se perdia foram eclipsados. O tilintar das joias suntuosas cobriu o som da orquestra, mas alguma coisa além do ruído nos forçava a erguer os olhos para descobrir a aparição anunciada por um incrível repique de ritmos metálicos antes de revelar aquela que o barulho das joias, assim como um magnetismo silencioso, prometia (FUENTES *apud* BURRUS, 2010, p.128).

É, no mínimo, incoerente a reação que Frida causava nas pessoas em relação ao seu drama particular, ao mesmo tempo em que se representava desintegrada, também alimentava o belo no imaginário dos outros e de si própria. Uma tensão entre o público e o privado se estabelece no campo da representação.

Segundo Bastos (2010), os temas da dor, vida e morte estão sempre interligados com seu próprio momento, o que explica em parte a seguinte justificativa da própria Frida, “a razão por que se necessita inventar ou imaginar heróis e deuses é o puro medo. Medo da vida e medo da morte” (FRIDA *apud* BASTOS, 2010. p. 103).

Essa inserção do símbolo religioso e/ou mítico na arte foi assim explicada por Jaffé, com base na teoria junguiana

Com sua propensão para criar símbolos, o homem transforma inconscientemente objetos ou formas em símbolos (conferindo-lhes assim

enorme importância psicológica) e lhes dá expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais. A interligada história da religião e da arte, que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram (JAFFÉ *apud* JUNG, 1987, p.232).

Tão emblemático quanto “*Yo soy la desintegración*” é um outro desenho que compõe o *Diário íntimo* de Frida: uma mulher, sem os pés, com asas de anjo e com a seguinte legenda: “*Te vas? No. Alas rotas.*”³³ A partir da teoria junguiana, poderíamos supor que as asas simbolizavam uma vontade de mobilização que lhe fora privada violentamente após o acidente e/ou que representavam os pés, ausentes no desenho, mas substituídos pelas asas.

À extrema esquerda da representação pictórica vê-se um corpo de mulher com cabeça de animal, que se assemelha a um touro e que são reminiscências também pré-históricas. Segundo Jaffé (1987), “as figuras de animal recuam até o último período glaciário (entre 60.000 e 10.000 anos a. C.” Esses desenhos de animais só foram descobertos pelos arqueólogos no início do século XX, nas paredes de cavernas na África, França, Espanha e Escandinávia. Segundo um historiador de arte, o alemão Herbert Kuhn, os habitantes desses lugares “[...] recusavam-se a chegar perto destas cavernas. Uma espécie de temor religioso, ou talvez um medo dos espíritos que pairavam entre as rochas e as pinturas, os detinha” (JAFFÉ *apud* JUNG, 1987, p. 234).

A autora complementa dizendo que o acesso a essas cavernas eram difíceis, “estreitas, escuras e úmidas”, o que “parece expressar o desejo dos homens de salvaguardar dos olhares comuns o que estas cavernas guardavam e todas as cerimônias que ali aconteciam, além de proteger o seu mistério” (*Ibidem*, p. 236). Em quase todas as religiões e na arte religiosa, os animais estão associados aos deuses, esses são representados como animais. Segundo Jaffé

O animal em si não é bom nem mau; é parte da natureza e não pode desejar nada que a ela não pertença. Em outras palavras ele obedece a seus instintos. Estes instintos por vezes nos parecem misteriosos, mas guardam correlação com a vida humana: o fundamento da natureza humana é o instinto (JAFFÉ *apud* JUNG, 1987, p. 239).

A figura híbrida desenhada por Frida sugere desempenhar a mesma função simbólica da máscara que é a “do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza de um [...] animal” (JAFFÉ *apud* JUNG, 1987, p.236).

Debruçar-se sobre a tarefa de interpretar a obra da Frida requer o mesmo esforço de tentar traduzir a própria artista. Isso se deve à declaração dela ao dizer que sua realidade era a

³³ “Se vai? Não. Asas quebradas” (KAHLO, 2010, p. 269).

única materialização de sua obra. Contudo, a realidade a qual Frida se referia será melhor ilustrada sob o olhar dos pressupostos teóricos sobre o imaginário, a representação e a interpretação. O caráter subjetivo e simbólico presentes em sua obra, seja nas artes plásticas seja em seus escritos, por vezes se tornam ambíguos, enigmáticos. Por conta disso, as contribuições da psicanálise são de suma importância para se entender um pouco do vasto universo icônico de Frida. Sobre isso, Bastos (2010) declarou:

a psicanálise está ligada à arte em toda a sua expressão, desde o teatro histórico, extraindo dela o que há de mais puro para poder estabelecer o que, de fato, ela traz para o contexto da cultura. Nesse sentido, tanto Freud, quanto Frida, com sua obra pictórica, cada um em seu saber, em sua obra, legaram para a humanidade uma grande contribuição cultural (BASTOS, 2010, p. 107).

Sem dúvida que o legado artístico deixado por Frida é imenso, sua obra é representativa sim do universo particular da artista, mas, profundamente consubstanciado pela mexicanidade tão bem observada por Octavio Paz “[...] gosto pelos adornos, descuido e fausto, negligência, paixão e reserva” (1984, p. 16). O mexicano traz consigo o desejo de querer ser diferente, assim como a necessidade de afirmar sua diferença. É possível que isso se deva à própria história de povos que foram colonizados e que viveram a imposição de novos elementos culturais, religião, língua, valores. Esse deslocamento promove um sentimento de estar perdido e solitário no mundo. E essa solidão Frida conheceu muito bem, pois mesmo estando sempre cercada de amigos e amores, desde muito cedo já tinha o que Paz nomeou como profunda consciência de si mesmo. Consciência ou inconsciência, fato é que sua obra está revestida desse universo simbólico como patrimônio universal.

3.4 Dor e angústia: diálogos com a psicanálise freudiana

Já foi mencionado anteriormente e de modo pormenorizado os eventos da biografia kahlina que marcaram significativamente sua psique: doenças, abortos, acidente, que geraram agudo sentimento de solidão, consciência extrema de si própria e da morte. Apoiado em Freud, Farias atenta para o fato de que,

o acontecimento traumático produz restos: um excesso indizível. Traumática é qualquer situação que transborda à elaboração, para quem sofre [...] os efeitos da situação escapam o limiar de compreensão e o recalque produz um arranjo mnésico sinuoso e descontínuo (FARIAS, 2008, p.101).

Nesse contexto, pode-se pensar o sentimento de dor e angústia como efeitos de eventos traumáticos que, a depender de sua magnitude, provocam verdadeiras fissuras no aparelho psíquico³⁴. Exatamente esses efeitos que aparecem em sua escrita íntima se desdobrarão em análise sob domínio da compreensão do sujeito. Logo, abordar a escrita íntima de Frida, a partir desse prisma, só é possível em razão do surgimento das ciências do sujeito, no caso aqui a Psicanálise. Portanto, de saída ganha corpo dupla condição metodológica: a interpretação da subjetividade da artista e a interpretação da própria teoria freudiana, como observou Michel de Certeau (2011) sobre as intervenções freudianas nas relações entre história e literatura e, com isso, na pulverização dos postulados de Freud. Note-se,

Da Índia à Califórnia, da Geórgia à Argentina, o freudismo é tão 'fragmentado', quanto o marxismo. Formadas para defendê-lo contra os avatares do tempo, as grandes instituições profissionais vão entregá-lo, de preferência, ao trabalho disseminador da história, ou seja, às divisões entre culturas, nações, classes, profissões e gerações; elas aceleram a decomposição do *corpus* de que se beneficiam. Negar esse fato seria ideologizar a teoria e/ou fetichizá-la. Desse modo, não haveria um 'lugar adequado' que possa garantir uma interpretação exata de Freud (DE CERTEAU, 2011, p.93).

Resulta então que, situar o freudismo na escrita kahlina é, de certo modo, historicizar o seu discurso a partir da análise empreendida. Ressaltar essa nuance é, antes de tudo, delimitar seu tempo histórico.

Embora Freud chame a atenção para o fato de que as duas premissas básicas que norteiam a psicanálise sejam "a diferenciação do psíquico em consciente e inconsciente" (2011, p. 15) isso não exclui o fato do sujeito manter em nível consciente³⁵ aspectos de sua vida psíquica. Aquilo que Freud conceitua como *Eu*³⁶ é o nome dado "a ideia de uma organização coerente dos processos psíquicos na pessoa" (*Ibidem*, p. 20) e é a este *Eu* que a consciência está ligada, mesmo que não de todo, já que uma parte do *Eu* carrega consigo um substrato inconsciente. Vejamos, "a psicanálise não pode pôr a essência do psíquico na consciência, mas é obrigada a ver a consciência como uma qualidade do psíquico, que pode juntar-se a outras qualidades ou estar ausente" (*Ibidem*, p. 15). Dito isso podemos partir para a assertiva de que os eventos traumáticos que acometeram Frida estão no nível da consciência, afinal estão expressos claramente em seu discurso escrito. No artigo "Sofrer hoje, segundo

³⁴ Em Freud o psiquismo é estruturado via três instâncias: o Id, o Ego e o Superego.

³⁵ "cs [consciente] são todas as percepções que vêm de fora (percepções sensoriais) e de dentro, às quais chamamos de sensações e sentimentos" (FREUD, 2011, p. 23).

³⁶N. do T. em contraposição à edição *Standard* inglesa que, utilizou o pronome latino, *ego*.

Lacan", Safatle pondera exatamente a possibilidade de manifestação da dor psíquica no discurso do paciente o qual servirá de insumo fundamental para a análise. Observemos,

todo sofrimento psíquico deixa marcas na linguagem, ele se deixa ler na sintaxe da língua. Para Lacan, por exemplo, a psicose se mostra na dificuldade do sujeito utilizar metáforas, há uma dimensão estilística de mal romance no romance individual do neurótico. Neste sentido, a análise sempre será indissociável de um trabalho com a língua que o paciente montou com seus sintomas, inibições e angústias (SAFATLE, 2012, p.22-23).

Importante ressaltar que a análise aqui empreendida não tem pretensões a invadir o campo médico estabelecendo diagnósticos e patologias, mas antes, perceber os traços deixados por Frida em sua escrita íntima que enriqueçam o panorama interpretativo de sua obra íntima.

Já em Freud havia essa dualidade de forças operando naquilo que se referia ao aparelho psíquico. As instabilidades emocionais e patologias da mente eram efeitos exclusivamente de desequilíbrios da parte orgânica, fisiológica do indivíduo, ou as estruturas sociais tinham uma parcela de influência nesse quadro? Essa última possibilidade foi alargada com as postulações de Lacan cujo pensamento estava norteado, segundo Safatle, para o reconhecimento do

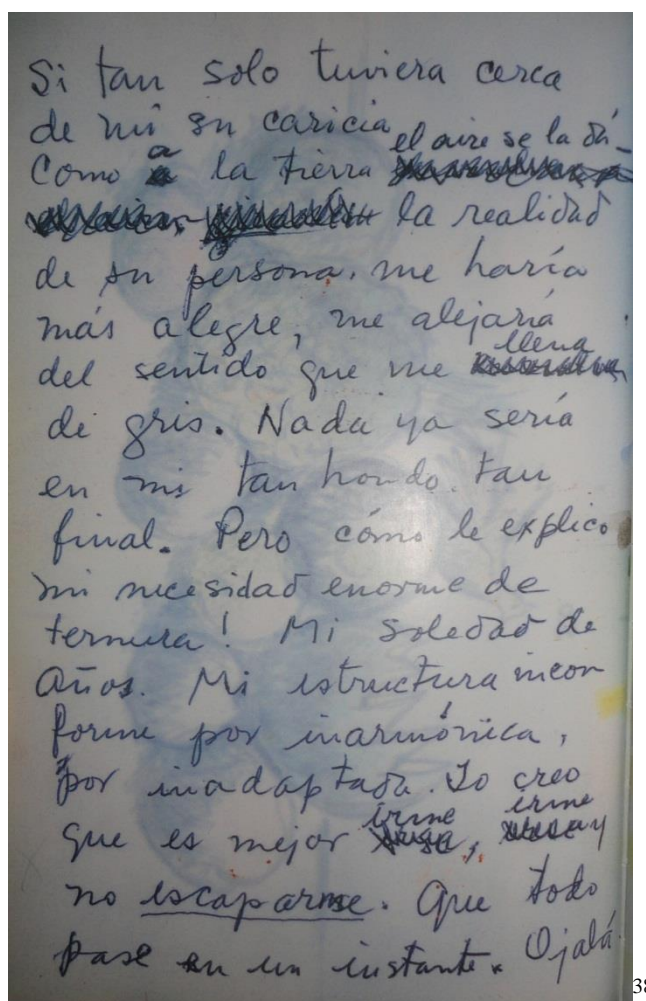
impacto da linguagem e de seus limites na determinação das possibilidades de nossa experiência, ele nunca foi indiferente, por sua vez, a organicidade do corpo. Mas, longe de ser uma normatividade vital completamente organizada, o corpo, principalmente, é um princípio de desestabilização de toda norma. Desta forma, é da relação tensa entre a força de ordenamento da linguagem e a potência negativa do corpo que nasce, para Lacan, a ideia do mental (Ibidem).

É precisamente num dos polos dessa relação que interessa aqui a análise, a saber, a linguagem, o discurso materializado de Frida. Para Freud, as representações verbais possuem um substrato pré-consciente, de modo que, algo inconsciente se torna pré-consciente a partir da ligação com as representações verbais correspondentes. Ele esclarece,

essas representações verbais são resíduos de memória; foram uma vez percepções e, como todos os resíduos mnemônicos, podem voltar a ser conscientes. [...] apenas pode tornar-se consciente aquilo que uma vez já foi percepção cs [consciente], e que, excluindo os sentimentos, o que a partir de dentro quer tornar-se consciente deve tentar converter-se em percepções externas. O que se torna possível mediante os traços mnemônicos (FREUD, 2011, p. 24).

Observemos o seguinte excerto,

Si tan solo tu viera cerca de mi su caricia Como [sic] la tierra el aire se la dá la realidad de su persona, me haría más alegre, me alejaría del sentido que me llena de gris. Nada ya sería en mi tan hondo, tan final. Pero como le explico mi necesidad enorme de ternura! Mi soledad de años. Mi estructura inconforme por inarmónica, por inadaptada. Yo creo que es mejor irme, irme y no escaparme. Que todo pase en um instante. Ojalá³⁷ (KAHLO, 2010, p. 274).



A capacidade de Frida em inscrever seu sofrimento em um discurso confessional denota a plausibilidade da assertiva de que a incerteza com relação a sua própria vida gerasse nela um sentimento agudo de ansiedade e angústia. No trecho "[...] como explicar-lhe minha enorme necessidade de ternura! Minha solidão de anos. Minha estrutura desarmonizada pela

³⁷"Se ao menos eu tivesse / comigo a sua carícia / Assim como o ar que toca a terra - / a realidade de sua pessoa me faria / mais alegre me afastaria. / o sentimento que me enche / de cinza. Nada em mim seria / tão profundo tão / definitivo. Mas como explicar-lhe / minha enorme necessidade / de ternura! Minha solidão / de anos. Minha estrutura desarmonizada / pela insatisfação, / pela inadaptação. Creio / que o melhor é ir, é ir e / não fugir. Que tudo / aconteça em um instante. Tomara" (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 258).

³⁸Esse excerto é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica a lâmina 136 (KAHLO, 2010, p. 274).

insatisfação, pela inadaptação", fica patente que Frida externaliza o sentimento de estar fora do todo, um senso de inadequação. Christian Dunker³⁹ esclarece esse comportamento/sintoma do seguinte modo,

Ao contrário dos que não conseguem inscrever seu sentimento em um discurso, temos aqui aqueles que parecem viver em estado permanente de fracasso sistemático em dar nome à causa de seu sofrimento. Procuram encontrar a razão de seu mal-estar no mundo, explorando para isso a força de *estranhamento, inadequação e fragmentação*[grifo meu]. Sentem-se permanentemente fora de lugar, fora de tempo ou fora do corpo [...]. É o drama daqueles que são habitados por experiências de radical anomia e indeterminação, cujo maior exemplo literário é Frankenstein. Esta desregulação sistêmica do mundo, teorizada por Lacan como separação entre real, simbólico e imaginário, exprime-se como sentimento de perda da unidade (DUNKER, 2012, p. 26).

A ideia é de um exílio em si mesmo e completo isolamento, mesmo estando, como no caso de Frida, sempre cercada por outros. Interessante a ampliação que Dunker propicia ao tema ao mencionar, em contrapartida, aqueles que, após um trauma veem se impossibilitados de inscrever no discurso tais efeitos em seu aparelho psíquico, como por exemplo, a observação feita por Walter Benjamim dos soldados que lutaram na Primeira Guerra Mundial. O excesso do trauma produz um resto indizível para os combatentes, pois são incapazes de reconstruir a tragédia vivenciada, um mutismo os acompanha. Esse grupo estaria incluído na noção de subjetividade pós-traumática, conceito proposto por Catherine Malabou, a qual se assemelha a lesões cerebrais, como afasias e demência. Na literatura seu correspondente seria os mortos-vivos ou zumbis,

seres funcionais que repetem automaticamente uma ação, incapazes de reconstruir a história da tragédia que sobre eles se abateu. Parecem seres que perderam a alma e cujo sofrimento aparece em meio a mutismos seletivos, fenômenos psicossomáticos e alexetímias (dificuldade de perceber sentimentos e nomeá-los) (Ibidem, p. 26).

O sofrimento de Kahlo, materializado através de sua prática discursiva – caso do seu diário íntimo – permite-nos reconhecê-lo, localizá-lo e tratá-lo em um registro literário dada a sua potencialidade metafórica, subjetiva e estética, não excluindo, contudo, uma abordagem religiosa, de gênero ou político. Como por exemplo, nesse seguinte excerto,

Meses después – Para H. Cálladamente, la pena ruidosamente el dolor. el veneno acumulado – me fué dejando el amor. Mundo extraño ya era el mio de silencios criminales de alertas ojos ajenos equivocando los males.

³⁹ Psicanalista e professor livre-docente do Instituto de Psicologia da USP.

Obscuridade en el día las NOCHES no lãs vivía. Te estás matando!!TE ESTAS MATANDO!! Con el cuchillo morboso de las que están vigilando! La culpa la tuve yo? Admito mi culpa grande tan grande como el dolor era una salida enorme por donde pasé mi amor. Salida muy silenciosa que me llevaba a la muerte estaba tan olvidada! Que ésta era mi mejor suerte. Te estás matando! TE ESTAS MATÁNDO Hay quienes ya no Te olvidan! Acepté su mano fuerte Aquí estoy, para que vivan. Frida⁴⁰ (KAHLO, 2010, p. 273).

Meses después -
Para H.
Calladamente, la pena
ruidosamente el dolor.
el veneno acumulado
me fue dejando el amor.
Mundo extraño ya era el mío
de silencios criminales
de alertas ojos ajenos
equivocando ~~los males.~~
obscuridad en el día
las NOCHES no vivía.
Te estás matando!!
TE ESTAS MATANDO!!
Con el cuchillo morboso
de las que están vigilando! La culpa la

tuve yo?
Admito
~~mi culpa grande~~
tan grande como el dolor
era una salida enorme
por donde pasé mi amor.
Salida muy silenciosa
que me llevaba a la muerte
estaba
tan olvidada!
que ésta era mi mejor suerte
Te estás matando!
TE ESTAS MATANDO
Hay quienes ya no
Te olvidan!
Acepté su mano fuerte
Aquí estoy, para que vivan.
Frida

Não é possível dizer a quem Frida endereçava esse desabafo, de modo que, permanece obscuro quem era H. Entretanto, considerando as inúmeras vezes em que ela esteve internada e outras tantas ocasiões em que foi submetida a cirurgias, é plausível concluir que seu desespero e agonia a levou a uma tentativa de suicídio, o qual surge nesse relato lírico e angustiante e, mais uma vez, o registro de seu sentimento de solidão: *Eu estava tão*

⁴⁰Meses mais tarde – Para H. Silenciosamente, a pena ruidosamente a dor o veneno acumulado o amor me abandonando. Estranho mundo era o meu de silêncios criminosos de alheios olhos alertas os males enganando. Escuridão em pleno dia nas NOITES eu não vivia. Estás te matando!! ESTÁS TE MATANDO!! Com a mórbida faca das que me vigiam! Que culpa tive eu? Admito minha grande culpa tão grande quanto a dor era uma enorme saída pela qual passou meu amor. Uma saída muito silenciosa que me levava para a morte Eu estava tão esquecida! Aquela era a melhor sorte. Estás te matando! ESTÁS TE MATANDO Há aqueles que já não te esquecem! Aceitei sua mão forte *Aqui estou*, para que vivam. Frida" (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 256).

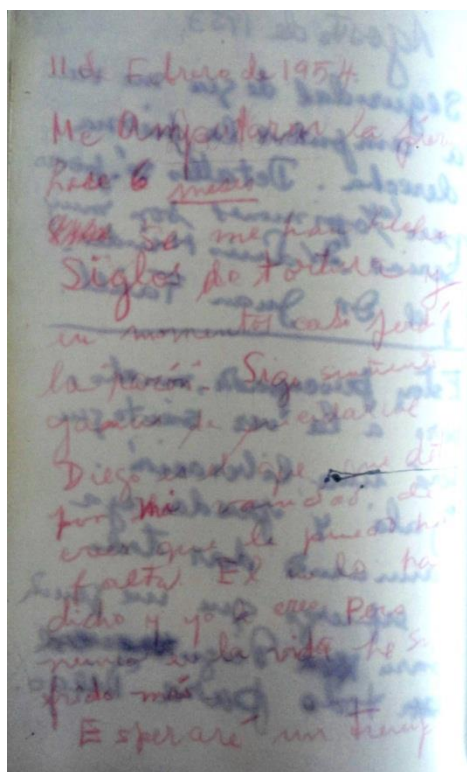
⁴¹Esse excerto é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica lâmina 131 (KAHLO, 2010, p. 273).

⁴²Esse excerto é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica lâmina 132 (*Ibidem*).

esquecida! A dor, segundo ela própria, estava suplantando o amor, só restando o escape através da morte. Permanece em nível consciente a sua visão aguda da realidade: Culpa? Ela própria atua no sentido de tomar para si a responsabilidade sobre seu ato/tentativa. A partir de então, ela teria que lidar tanto com a dor física quanto com a culpa que, ela registra como sendo de igual proporção.

Há na escrita íntima de Kahlo o registro de outras tentativas de suicídio, como a que segue:

11 de Febrero de 1954 me amputaron la pierna hace 6 meses se me han hecho siglos de tortura y en momentos casi perdi la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme me Diego es el que me detiene por mi vanidade de creer que le puedo hacer falta. El me lo há dicho y yo Le creo. Pero nunca en la vida he sufrido más. Esperaré um tiempo⁴³(KAHLO, 2010, p. 278).



É inquestionável que todo o sofrimento gerado por sua fragilidade física desse lugar ao desejo desesperado de exterminar a dor através do suicídio, iniciativa essa só impedida de se efetivar pela confirmação e a garantia do amor de Diego,"[ele] é que me impede, despertando em mim a vaidade de pensar que posso fazer falta" (*Ibidem*). Esse comportamento parece

⁴³"11 de fevereiro de 1954 Há seis meses amputaram-me a perna Torturaram-me durante séculos e em alguns momentos quase enlouqueci. Continuo a sentir vontade de me suicidar Diego é que me impede, despertando em mim a vaidade de pensar que posso fazer falta. Ele disse, e eu creio nele. Mas nunca sofri tanto na vida. Esperarei algum tempo." (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 261).

⁴⁴Esse excerto é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica lâmina 144 (KAHLO, 2010, p. 278).

encontrar justificativa na necessidade de afeto que, após a morte de seu pai, Guillermo Kahlo, ou seja, a perda de seu objeto libidinal foi substituído pela figura de Diego, ou melhor dizendo, esteve fixado apenas na figura de Diego, já que ambos eram objetos amados. Contudo, em seus estudos sobre o luto e a melancolia, Freud garante que

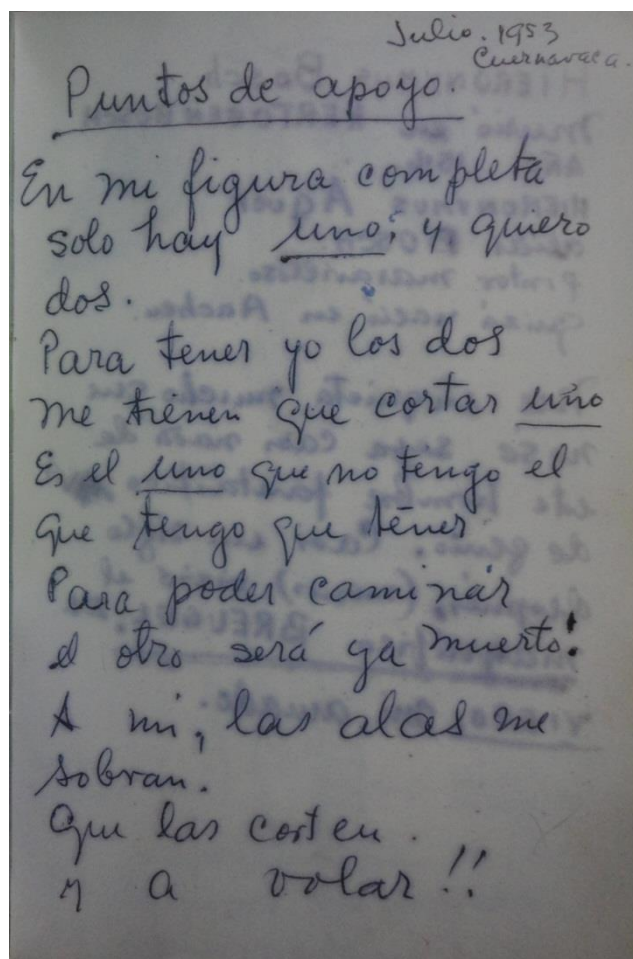
De há muito, é verdade, sabemos que nenhum neurótico abriga pensamentos de suicídio que não consistam em impulsos assassinos contra outros, que ele volta contra si mesmo, mas jamais fomos capazes de explicar que forças interagem para levar a cabo esse propósito (FREUD, 1974, p. 175).

Não tenho subsídios para a assertiva de que os impulsos assassinos de Frida estivesse deslocado dela própria para outra pessoa, como sugere Freud acerca do comportamento dos suicidas. Contudo, não há como desconsiderar sua relação significativamente conturbada com a mãe, Matilde Calderón. Por outro lado, não se sabe se havia um desejo claro de suicídio ou isso era um mecanismo ativado a fim de obter a comprovação do afeto de Diego. Fato é que esse excerto, um dos poucos com entrada, se situa cronológica e exatamente há apenas cinco meses e dois dias antes de sua morte cujo diagnóstico oficial foi de embolia pulmonar, mas com fortes suspeitas de suicídio.

Isso vem corroborar com o pensamento de Freud de que "todos os dispositivos de índole biológica tem um limite de eficiência que, uma vez ultrapassado, determina o seu fracasso" (1974, p.38), isso equivaleria dizer que um fenômeno equivalente ao fracasso é a dor. Em sua explanação fisiológica da dor, Freud afirma que "o sistema nervoso tem a mais decidida propensão a fugir da dor" (*Ibidem*). Contudo, não há uma contrapartida na mesma intensidade no sentido de que todas as ações do indivíduo sejam orientadas pelo princípio do prazer. Como ele mesmo observou em *Além do Princípio do Prazer*, "é incorreto falar na dominância do princípio de prazer sobre o curso dos processos mentais. Se tal dominância existisse, a imensa maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhada pelo prazer ou conduzir a ele" (FREUD, 2011, p.17). O princípio do prazer é parte constituinte do aparelho mental e funciona como método primário de atuação deste. Contudo, o princípio de prazer dá lugar ao princípio de realidade sob influência dos instintos de autopreservação do ego. Não obstante, esse último princípio não desiste de obter prazer, mas adia-o por necessidade, por não haver condições de efetivá-lo. Qual seria o reflexo disso no aparelho psíquico? Que mecanismo o indivíduo empreenderia para não vivenciar a dor?

Na ocasião da amputação de sua perna, aproximadamente um ano antes de seu falecimento, empreendendo uma evasão absoluta da realidade, ela faz o seguinte desabafo:

Julio, 1953 Puntos de apoyo. En mi figura completa solo hay uno, y quiero dos. Para tener yo los dos me tienen que cortar uno es el uno que no tengo el que tengo que tener Para poder caminar el otro será ya muerto! A mi, las alas me sobran. Que las corten y a volar!!⁴⁵ (FRIDA, 2010, p. 276).



Julio. 1953
Cuernavaca.

Puntos de apoyo.

En mi figura completa
solo hay uno, y quiero
dos.

Para tener yo los dos
me tienen que cortar uno
Es el uno que no tengo el
que tengo que tener.

Para poder caminar
el otro será ya muerto!
A mi, las alas me
sobran.

Que las corten.
y a volar!!

46

Sob forte ansiedade as pessoas tendem a se defenderem inconscientemente de uma situação perturbadora através dos mecanismos de defesa, que podem se manifestar de várias maneiras, a saber: através do recalque, repressão, sublimação, projeção, deslocamento, racionalização e negação. Esse último foi o mecanismo acionado por Frida. Na representação verbal acima exposta, fica patente o adiamento do prazer a partir do mecanismo de defesa da negação⁴⁷ cujo princípio se dá na recusa em aceitar a existência de uma situação penosa demais para ser tolerada. As seguintes assertivas *mesmo que cortem minhas asas eu voarei*, e

⁴⁵"Julho de 1953, Cuernavaca *Puntos de apoyo* Em todo o meu corpo Existe apenas *um*, e eu quero dois. Para que eu tenha os dois terão de me cortar um O *um* que não tenho é o que tenho de ter para poder caminhar o outro já deve estar morto! Para mim as asas são supérfluas. Mesmo que as cortem eu voarei!!"(PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 259).

⁴⁶ Esse excerto é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica lâmina 139 (KAHLO, 2010, p. 276).

⁴⁷ Artigo disponível em www.brasilecola.com/psicologia/mecanismo-de-defesa

as asas são supérfluas, configuram claro mecanismo de negação. Na realidade as asas são uma representação objetual substitutivas do próprio membro físico que, decididamente, seria amputado.

Indubitavelmente Frida resistiu o quanto pôde aos revezes que lhe foram impostos, seja por sua saúde física ou psicológica, ora com renovada esperança ora no mais profundo estado depressivo. A arte foi fundamental para sublimar seus dramas e, sobretudo, o amor devoto e apaixonado que alimentava por Diego Rivera o qual figura, na maior parte de sua escrita íntima, como avassalador e obsessivo cujo insumo estará sob domínio de análise.

3.5 Amor maternal, diálogos com a psicanálise junguiana

Três temáticas principais figuram no diário íntimo de Frida: seu ardor político, seu *Eu*, aos moldes freudianos, e o amor por Diego, sendo essa última a que nos interessa no momento. Já foi mencionado no primeiro capítulo as circunstâncias em que eles se viram pela primeira vez (na Escola Nacional Preparatória onde Diego pintava um mural, ano de 1922), ocasião onde Frida declara a colegas de classe que teria um filho com Diego. No ano de 1927, ao ingressar na Liga da Juventude Comunista, eles se reencontram. Frida e Diego se casam em 21 de agosto de 1929, em março de 1939 se divorciam e em dezembro de 1940 se casam novamente. Entre o casamento, o divórcio e o retorno conjugal, muitas traições – de ambos os lados – e promessas de amor eterno. Intensa é a palavra que melhor define a vida amorosa da artista; manteve casos extraconjugais tanto com homens quanto com mulheres. Contudo, quem figura soberanamente em seu diário é Diego, destinatário único das inúmeras declarações de amor registradas por ela.

Embora o diário não seja numerado e, inclusive, algumas páginas dele tenham sido arrancadas, como declara Lowe,

Numerosas páginas fueron arrancadas entre las láminas 144 y 145 y no existe razón alguna que explique su desaparición. Se afirma que Frida regalaba a sus amigos los dibujos que realizaba en su Diario. Esto puede ser cierto en el caso de las páginas que faltan después de la 35, o, tal vez, podría tratarse de otros cuadernos de la artista. Aunque es más probable que las que faltan hayan estado colmada de sufrimiento y angustia. Esta idea suscita outra lectura: es posible que alguien hay aleído estas páginas y considerara

que su divulgación podía atentar contra la dignidade de la pintora (2010, p. 278).

Essa possibilidade exposta por Lowe alimenta uma série de lacunas na biografia de Frida, abertura para ampla especulação, como por exemplo, a enigmática confissão que fez Herrera, sua principal biógrafa:

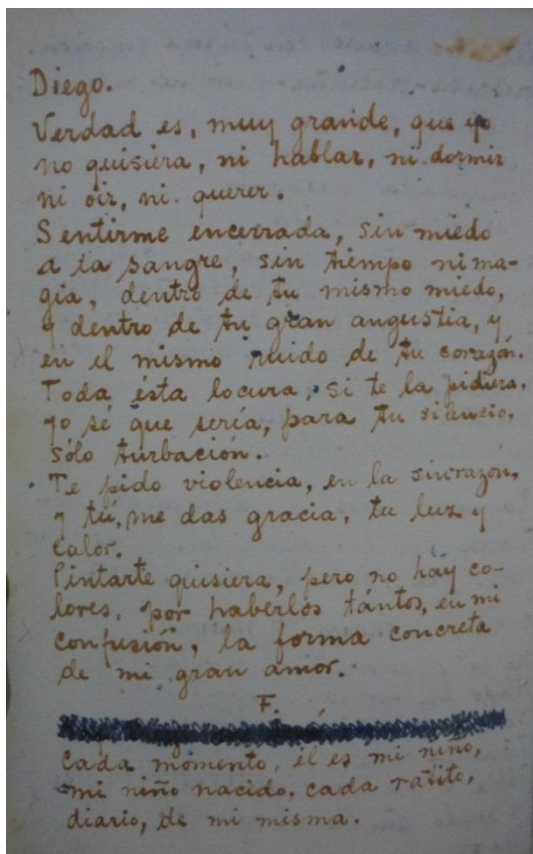
Frida teria ficado contente pelas multifacetadas lembranças que deixou atrás de si. A bem da verdade ela foi uma das criadoras de sua própria estatura lendária e, por ser tão complexa e intrincadamente afeita a refletir sobre si própria e sobre sua condição, seu mito é eivado de tangentes, ambiguidades e contradições. Por essa razão, é tarefa suscetível de hesitação revelar aspectos de sua realidade que possam minar a imagem que ela criou de si mesma (HERRERA, 2010, p. 14).

Ora, *minar a imagem que ela criou* pressupõe a existência concomitante de uma outra imagem diversa da primeira. Parece evidente uma multiplicidade de máscaras que não permitiam o traçado, por parte dos outros, de quem era a Frida íntima. Ela sim possuía vasto material de si mesma, aguda consciência de sua psique, mas provavelmente, um substrato recalcado no inconsciente ainda estava intocado, não era consciente. O caráter fragmentado, contraditório, é, segundo Jung, próprio do psiquismo humano. Ele afirma, "a psique está longe de ter uma unidade; pelo contrário, ela é uma mistura borbulhante de impulsos, bloqueios e afetos contraditórios, e o seu estado conflitivo é, para muitas pessoas [...], insuportável" (JUNG, 2011, p.109). Frida foi leitora de Freud e chegou a ser a primeira mulher a ser analisada no México, pelo doutor Ramón Parres – o mesmo que assinou seu atestado de óbito. Além disso, em 1948, o médico psiquiatra Dr. Alfonso Millán realizou um psicodiagnóstico através do teste das pranchas de Rorschach (BASTOS, 2010, p.93). É plausível que esse encontro tenha trazido a lume mais conteúdo recalcado propiciando uma ampliação do conhecimento de si mesma.

A persona elaborada por Frida para atuar junto ao espetáculo de sua vida pública era a mesma junto a Diego? Que papel seu Eu assumia na relação conjugal, a Frida personagem, mascarada? Naquilo que seria a quinta página, Frida inicia uma poética declaração de terno e maternal amor a Diego cujo conteúdo é o que segue

Diego, Verdad es, muy grande, que yo no quisiera, ni hablar, ni dormir, ni oír, ni querer. Sentirme encerrada, sin miedo a la sangre, sin tiempo ni magia, dentro de tu mismo miedo, y dentro de tu gran angustia, y en el mismo ruido de tu corazón. Toda ésta locura, si te la pidiera, yo sé que sería, para tu silencio, sólo turbación. Te pido violencia, en la sinrazón, y tú, me das gracia, tu luz y calor. Pintarte quisiera, pero no hay colores, por haberlos tantos, en mi confusión, la forma concreta de mi gran amor. F. Hoy Diego

~~me beijo~~. Cada momento, él es mi niño nacido, cada ratito, diario, de mi misma⁴⁸ (KAHLO, 2010, p. 205).



Diego.
Verdad es, muy grande, que yo
no quisiera, ni hablar, ni dormir
ni oír, ni querer.
Sentirme encerrada, sin miedo
a la sangre, sin tiempo ni ma-
gia, dentro de tu mismo miedo,
& dentro de tu gran angustia, y
en el mismo ruido de tu corazón.
Toda esta locura, si te la pidiera,
yo sé que sería, para tu silencio,
sólo turbación.
Te he sido violencia, en la desrazón,
y tú, me das gracia, tu luz y
calor.
Quisiera pintarte, pero no hay co-
lores, por haberlos tantos, en mi
confusión, la forma concreta
de mi gran amor.
F.
~~_____~~
Cada momento, él es mi niño,
mi niño nacido, cada ratito,
diario, de mi misma.

49

Se levarmos em conta que Frida iniciou o seu diário em 1943 e esse excerto é um dos primeiros que o compõe, é possível afirmar que coincida com o período em que dava aulas particulares de pintura a um grupo denominado *Los Fridos*. Inicia o texto expressando um sentimento de desesperança, pessimismo e até apatia (traço recorrente em estados depressivos) diante do quadro que pinta de si mesma – *peço-te violência* – em comparação com o que Diego para ela representava – *e tu me dás graça, luz e calor*. O que segue é

⁴⁸Diego. É uma verdade, bem grande, que eu não queria falar, nem dormir, nem ouvir, nem querer. Sentir-me encerrada, sem medo de sangue, sem tempo nem magia, dentro de meu próprio medo, e dentro da tua grande angústia, e mesmo no ruído de teu coração. Toda essa loucura, se a ti perguntasse, sei que seria, para o teu silêncio, pura confusão. Peço-te violência, na desrazão, e tu me dás graça, tua luz e calor. Gostaria de pintar-te, mas não há cores, por haver tantas, em minha confissão, a forma concreta do meu grande amor. F. ~~Hoje Diego me beijo~~. Cada momento, ele é meu filho, meu filho nascido a cada instante, a cada dia, de mim mesma" (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 193).

⁴⁹ Esse excerto é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica lâmina 08 (KAHLO, 2010, p. 205).

expressão de tamanha admiração ao ponto de não haver cores – palavras – que possam traduzi-lo. Até esse momento, nenhum sinal indicativo da complexidade do sentimento que ela nutria por ele, segue-se então a exposição de um amor materno por Diego, corroborado pela tela que ela pintou em 1949, denominada *O Abraço Amoroso entre o Universo, a Terra (México), Eu o Diego e o Señor Xólotl*. Esse papel maternal adotado por Frida interessa-nos sobremaneira por ser uma representação recorrente, tanto em sua expressão verbal quanto pictórica, sugestivo do Complexo de Electra, figura mítica grega.

Para que se possa compreender o amor maternal de Frida projetado em Diego necessário se faz adotar o pressuposto junguiano "de que a alma fornece [...] imagens e formas, e somente elas tornam possível o conhecimento do objeto" (JUNG, 2011, p. 66). Jung observa que essas formas só eram transmitidas através da tradição. Para tanto, cita como exemplo o conhecimento corrente da teoria do átomo de Demócrito. Ora, nós tomamos conhecimento da teoria através da tradição, mas e Demócrito? Onde teria ele ouvido falar dos menores elementos constitutivos? Para Jung, "essa noção originou-se de ideias arquetípicas, isto é, em imagens primordiais que nunca são representações de acontecimentos físicos, mas produtos espontâneos do fator anímico" (*Ibidem*, p. 67). O psicanalista esclarece que, por sua complexidade, o fator anímico não poderá ser reduzido a fórmulas químicas por ter uma essência bastante diversa dos processos físico-químicos, alertando, contudo, o não conhecimento da substancialidade do mesmo, considerando-o, portanto, autônomo. A conclusão é de que há

uma existência anímica que escapa aos caprichos e manipulação da consciência. Logo, se o caráter de evanescência, superficialidade, matiz sombrio e até de futilidade se ligam a tudo que é anímico, isto é devido quase sempre a psique subjetiva, isto é, aos conteúdos da consciência, mas não à psique objetiva, ao inconsciente, que representa uma condição *a priori* da consciência e seus conteúdos. Do inconsciente emanam influências determinantes, as quais independentemente da tradição, conferem semelhança a qualquer indivíduo singular a até identidade de experiências, bem como da forma de representa-las imaginativamente. Uma das formas principais disto é o paralelismo quase universal dos motivos mitológicos, que denominei *arquetipos*⁵⁰, devido à sua natureza primordial (*Ibidem*, p. 67-68).

Jung, em sua obra *Os Arquetipos e o Inconsciente Coletivo* (2011), reconhece o valor do mito enquanto instrumento valioso de compreensão e interpretação de fenômenos

⁵⁰ Jung esclarece que o conceito de arquétipo é anterior às suas postulações e que se assemelha ao "pensamento de Platão, de que a ideia é preexistente e supra ordenada aos fenômenos em geral. 'Arquétipo' nada mais é do que uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de 'ideia' no sentido platônico" (JUNG, 2011, p.82).

psíquicos reprimidos pelo inconsciente. O fato de o mito ocorrer em diversos espaços e em tempos diferentes, sem que haja nenhum contato entre as pessoas que fazem uso dele enquanto material simbólico, é indicativo de que a linguagem mítica é, na realidade, uma representação psíquica. Isso leva-nos a questionar se, ao referir-se a Diego como filho, estaria Frida retomando o conceito da Grande Mãe, do qual deriva o arquétipo materno? Ou uma projeção de um desejo de maternidade frustrado por sua impossibilidade física? Um indicativo substancial do Complexo de Electra?

Essa última possibilidade chama-nos a atenção pelo fenômeno observado por Jung da recorrência universal dos mitos como produto do inconsciente dando forma, desse modo, a um arquétipo. Ao arquétipo da Grande Mãe preexiste à imagem primordial da mãe, para o psicanalista tudo o que é psíquico é pré-formado, principalmente o material oriundo do inconsciente. São exatamente as disposições inconscientes que geram a fantasia criativa. Para Jung, "nos produtos da fantasia tornam-se visíveis as 'imagens primordiais' e é aqui que o conceito de arquétipo encontra sua aplicação específica"(Ibidem, p. 86).

O mito de Electra⁵¹ narra a história familiar de Agamemnon que é casado com Clitemnestra. Possuída pelo desejo de vingar a morte do pai, que foi morto pela mãe e pelo amante, Electra induz o irmão Orestes a matar a mãe Clitemnestra. Para a psicanálise, ele é profícuo enquanto narrativa mítica universal de um drama psíquico situado exatamente na fase de desenvolvimento infantil da menina onde há uma identificação tão grande com a mãe a ponto que a filha deseja, inconscientemente, eliminá-la para possuir o pai. É sabido que Frida e o pai tinham um relacionamento bastante forte, afetuoso e de mútua cumplicidade e o mesmo não ocorria com sua mãe.

Jung (2011) observa que o arquétipo materno, assim como todos os outros arquétipos, possui uma incalculável variedade de aspectos: a mãe, a avó, a madrasta, a ama de leite; numa transferência mais elevada poderia ser a deusa, a Virgem Maria, Sofia, Deméter; no sentido de nostalgia da salvação, poderia ser o Paraíso, Jerusalém, Reino de Deus; em sentido amplo, a Igreja, a Universidade, o país, o Céu, a Terra; a matéria, o mundo subterrâneo, a Lua (o universo é tema recorrente nas telas de Frida)em sentido bastante restrito, o útero (inúmeras vezes Frida fez menção pictórica a ele); no sentido de um animal, o coelho, a vaca ou qualquer outro que lhe seja útil. O símbolo pode ter um sentido positivo ou negativo, segundo Jung; o primeiro poderia ter como representação a deusa do destino (as Parcas, Greias, Nornas), o segundo, são bruxas, dragões ou qualquer outro animal devorador, que se enrosca

⁵¹Freud nomeava Complexo de Édipo feminino e Jung, Complexo de Electra.

(a serpente), a profundidade da água, a morte, o pesadelo, o pavor na infância (lembrando que Frida tinha uma amiga imaginária que a fazia evadir-se de sua realidade, de modo que, quando estavam juntas, ela perdia a completa noção do tempo).

Essas inúmeras possibilidades indicam

os traços essenciais do complexo materno. Seus atributos são o ‘maternal’: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor, venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2011, p. 86)

Embora Jung alerte para o fato de que os tipos de complexo materno não são casos individuais onde todos os casos devam se adaptar ou enquadrar, parece que a descrição realizada por ele cai como uma luva nos aspectos biográficos de Frida. Sua devoção maternal por Diego traduz-se pelo que Campelo observou:

Quando o arquétipo materno é dominante na psique da mulher, o papel de mãe prevalece. Oferecer “nutrição e alimentação” nos sentidos literal e figurado – nutrição psíquica, emocional e espiritual – é o princípio de satisfação para mulheres marcadas por este complexo (CAMPELO, 2010, p. 45).

Para o psicanalista, há duas figuras que influenciam na formação e desenvolvimento da psique da filha: a mãe pessoal e a mãe arquetípica, muito embora a mãe pessoal seja carregada de aspectos da mãe arquetípica. Os efeitos traumáticos da mãe correspondem às características reais, ou seja da mãe pessoal, mas também podem ser fruto da projeção da fantasia infantil por parte da criança. Fantasia que nos remete ao Complexo de Electra, onde a mãe é rival da filha, que por sua vez deseja possuir o pai. Vale ressaltar que toda criança passa por isso, a diferença se faz na forma como a dissipação da fantasia é concluída, nas características do ambiente familiar e na relação estabelecida entre mãe e filha e marido e mulher. Gerará conflito se a mãe der iniciativa a uma competição pelo amor do pai. A contrapartida saudável para a dissipação da fantasia é explicar à criança que os pais se amam e que mantém outro tipo de sentimento em relação à filha. Embora as figuras parentais desempenhem um papel preponderante na formação da psique, Jung defendia a ideia de que o problema não está *exatamente* na mãe, mas na fantasia da menina em relação a ela. Vejamos, "o próprio Freud já reconhecia que a verdadeira etiologia⁵² das neuroses não tinha suas raízes,

⁵² Estudo das causas.

como a princípio supunha, em efeitos traumáticos, mas principalmente num desenvolvimento peculiar da fantasia infantil" (JUNG, 2011, p. 89-90).

Concluimos então que pode ter havido desajustes na fantasia elaborada por Frida acerca de suas figuras parentais na fase que pode recuar até a primeira infância gerando nela um complexo materno refletido em sua relação com Diego, como demonstra o seguinte excerto:

Nadie sabrá jamas como quiero a Diego. No quiero que nada lo moleste y le quite energía que él necessita para *vivir*. Vivir como a él se le dé la gana. Pintar, ver, amar, comer, dormir, sentir se acompañado, pero nunca quisiera que estuviera *triste*. Si yo tuviera salud quisiera darsela *toda* si yo tuviera juventud toda la podría tomar. No soy solamente tu – madre – soy el embrión, el germen, la primera célula que = en potencia = lo engendró. Soy *él* desde las más primitivas...y las más antiguas células que con el «tiempo» se volvieron él que dicenlos «científicos» de este?⁵³ (FRIDA, 2011, p.234).

⁵³(KAHLO, 2011, p.235).

"Ninguém jamais saberá o quanto amo Diego. Não quero que nada possa feri-lo, que nada o perturbe ou lhe roube a energia de que necessita para *viver* – Viver como quiser. Pintando, vendo, amando, comendo, dormindo, sentindo-se só, sentindo-se acompanhado – mas não gostaria nunca de vê-lo *triste*. e se *eu* tivesse saúde gostaria de dar-lhe *toda* se eu tivesse juventude ele poderia levá-la por inteiro eu não sou apenas sua – mãe – Sou o embrião, o germe, a primeira célula de que = potencialmente = ele foi engendrado... Sou *ele* desde as mais primitivas... e as mais antigas células, que com o tempo se tornaram ele ~~que dizem os cientistas disso?~~" (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 219).

Nadie sabía jamás como sentir
a Diego. No sabía que nada
lo haría. que nada lo molest
y la quite energía su el ne-
site para vivir -
Vivir como a él se le de
la fama. Pintar, ver,
aunar, comer, dormir, sen-
tirse solo, sentirse acompa-
ñado. pero nunca quisie-
ra que estuviera triste.
Si yo tuviera salud:
quisiera darsela toda.
Si yo tuviera juventud
toda, la podría tomar.
No soy solamente tu
- madre -

Soy el embrión, el
germen, la primera
célula que en poten-
cia lo engendró.
Soy el desd de las
más primitivas y
las más antiguas
células, que en
el " tiempo " se vol-
vieron el

54

55

As representações verbais *sou o embrião a partir do qual foi formado, sou sua mãe, a minha célula te formou* são profundamente representativos do complexo materno da artista. Frida tinha por Diego um amor maternal, embora isso não descartasse a nuance erótica também, corroborando com as postulações de Jung sobre as oposições, ambiguidades e ambivalências *sui generis* do psiquismo. Para finalizar, segue o excerto que traduz precisamente a assertiva junguiana acerca da multifacetada peculiaridade do psíquico humano.

Diego principio

Diego constructor

Diego mi niño

Diego mi novio

Diego pintor

Diego mi amante

Diego «mi esposo»

Diego mi amigo

⁵⁴ Esse excerto é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica lâmina 75 (KAHLO, 2010, p. 219).

⁵⁵ Lâmina 76 (*Ibidem*).

Diego mim madre

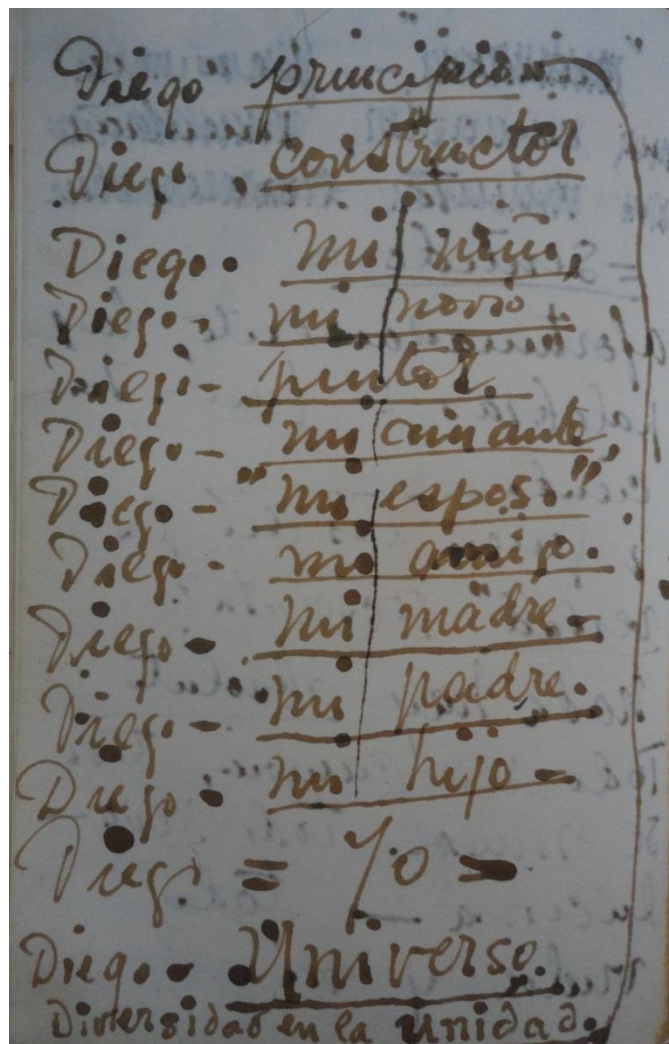
Diego mi padre

Diego mi hijo

Diego = Yo =

Diego Universo

Diversidad em la unidad.^{56"}



57

^{56"}Diego começo / Diego construtor / Diego meu menino / Diego meu namorado / Diego pintor / Diego meu amante / Diego 'meu esposo' / Diego meu amigo / Diego minha mãe / Diego meu pai / Diego meu filho / Diego = eu = / Diego Universo / Diversidade na unidade." (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 235).

⁵⁷Esse excerto é parte integrante do diário íntimo que no original não informa a página, mas a reprodução indica lâmina 78 (KAHLO, 2010, p. 220).

- CONSIDERAÇÕES FINAIS -

O presente trabalho abordou como tema a escrita autobiográfica da artista plástica mexicana Frida Kahlo. A opacidade do gênero autobiográfico revelou que não há nitidez nas fronteiras do que é texto autobiográfico e, conseqüentemente do que não é. *Diários, Memórias, Confissões* se entrelaçam constantemente, orientados pelo fio do passado reconstruído, deixando pairar sempre uma atmosfera de perplexidade diante da natureza perecível das coisas, como observou Arriguicci Jr. (1989, p. 93). De modo que, ao findar da pesquisa uma insistente indagação se impõe: Afinal, diário ou memórias?

Se partirmos do pressuposto estabelecido a partir das postulações teóricas de Philippe Lejeune, talvez, a assertiva adequada seria a que considera a obra íntima de Frida um livro de memórias, já que a principal característica de um diário são as entradas e que no caso da escrita kahlina são escassas e desordenadas cronologicamente. Contudo, se entendermos que o aspecto preponderante de um livro de memórias é que o se refere ao passado, ao que é reconstruído no presente, encontramos-nos num problema cíclico, pois teríamos que responder peremptoriamente ao que é o passado inscrito no presente, o que é reconstrução da realidade, o que é realidade. Indagações essas que são legítimas mas não encerram uma teoria, um pensamento, uma postulação. Pelo contrário, ampliam as possibilidades de colocação do ser no mundo e do discurso na relação espaço-tempo. Voltamos à assertiva junguiana da não unidade do psíquico e da inscrição do mesmo no discurso, o imbricamento dessas entidades é, sobretudo, uma possibilidade de interpretação dos fenômenos.

Amplitude e flexibilidade são, antes de tudo, possibilidades de nortear análises de textos que fogem, em algum grau, das paredes do hermetismo. O estudo da obra de Frida Kahlo mostrou-se um desafio contra o empobrecimento do gênero por confinamento. Nesse sentido, o *Diário* de Kahlo tornou a análise bastante desafiadora, precisamente por não se enquadrar em *todos* os parâmetros. Por exemplo, as *entradas*, característica principal de um diário. Foi possível constatar as pouquíssimas referências à data de registro, quando não, seguindo uma ordem não cronológica. Como explicar que a lâmina 139 tenha a seguinte entrada "Sexta-feira 13 de março de 1953" e a lâmina 143 – ou seja, quatro páginas *depois* – tenha como entrada "1º de janeiro de 1953"⁵⁸? Uma possibilidade agrava ainda mais uma

⁵⁸ (KAHLO, 2010, p. 249 e 251).

tentativa de fechar na classificação de diário ou memórias: a probabilidade de Frida debruçar-se sobre a escrita, cotidianamente, mas sem compromisso com o passado recente.

Outro aspecto é o compartilhamento do manuscrito e do pictórico, o que num primeiro instante poderia sugerir um livro de esboço das telas. De fato, apenas uma tela é oriunda de um desenho do *Diário*, corroborando, sobremaneira, com a constatação de uma livre evasão para o desenho, como uma atividade paralela à escrita.

Com relação à forma do discurso, se em prosa ou poesia são também matéria bruta que se consubstanciam no *Diário*, principalmente nas muitas declarações de amor por Diego. Note-se,

*Mi Diego:
Espejo de la noche.
Tus ojos espadas verdes dentro
de mi carne. Ondas entre nues-
tras manos.
Todo tú en el espacio lleno de
sonidos – en la sombra y en la
luz. Tu te llamaras AUXO-
CROMO el que capta el color. Yo
CROMOFORO – la que dá el color..
Tu eres todas las combinaciones
de los números. La vida.
Mi deseo es entender la línea
la forma la sombra el movi-
miento. Tu llenas y yo recibo.
Tu palabra recorre todo el
espacio y llega a mis células
que son mis astros y vá a las
tuyas que son mi luz.
Fantasmas⁵⁹*

O lirismo abundante nesse excerto faz parte de um texto de oito páginas, onde além do tema do amor há uma fusão com aspectos da arte. O discurso poético se inicia como a materialização dramática da necessidade do afeto e da dependência emocional. Os sentidos - visão, audição, tato – são explorados a partir de uma experiência de sinestesia (espaço, sons, sombras, calor) culminando com uma relação entre as cores, a arte e o amor.

⁵⁹ FRIDA, 2010, p. 214.

“Meu Diego: Espelho da noite. Teus olhos verdes espadas dentro da minha carne. ondas entre nossas mãos. Tu inteiro no espaço cheio de sons – na sombra e na luz. Teu nome era AUXOCROMO o que capta a cor. O meu, CROMÓFORO, a que dá a cor. És todas as combinações dos números, a vida. Meu desejo é entender a linha a forma a sombra o movimento. Vertes e eu recebo. Tua palavra percorre todo o espaço e chaga às minhas células que são meus astros e depois vai para as tuas que são a minha luz. Fantasmas” (PONTES, Mario [trad.], 2012, p. 201).

Esse exemplo tem como intuito ilustrar que o *Diário* de Kahlo não segue o padrão: o que o autor fez, onde foi, com quem encontrou, o que comeu, mas sobretudo, predomina o *que sentiu*, seja num passado recente ou distante, como quando surge a referência ao acidente ocorrido na juventude, os fragmentos de pés e mãos, o corpo feminino, o nu, a sexualidade, a limitação física. A subjetividade e a ambiguidade formam uma complexa paisagem nos interstícios da literatura íntima de Kahlo.

A maior dificuldade no processo da pesquisa foi a quase nulidade de estudos que se debruçassem exclusivamente no *Diário* de Kahlo. De modo que, qualquer tentativa de afirmação, foi como um tatear no escuro. Todos os referenciais com os quais tive contato tomavam sempre como ponto de partida a obra plástica ou a riqueza biográfica. Além disso, o universo íntimo presente na literatura kahlina é bastante simbólico, exigindo habilidade no manuseio da interpretação dos signos. Paz observa o seguinte “[...] la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos” (1999, p. 60). Ainda que não estivesse se referindo especificamente ao universo de Kahlo, a conclusão lhe cai como uma luva.

Em contrapartida, as contribuições de Lejeune foram de suma relevância. Desconheço até então obra em língua portuguesa que demonstre tal empenho na explicitação do funcionamento, estrutura e variações históricas no que se refere ao gênero autobiográfico.

A atualidade da obra de Frida Kahlo se justifica pelas inúmeras possibilidades de perspectiva que se pode adotar. É possível a adoção do viés das artes plásticas, dos seus escritos e de sua própria atuação como intelectual. Há no mercado atualmente uma biografia romanceada, de autoria de Rauda Jamis (1987), intitulada *Frida Kahlo*; um romance baseado em um livro de receitas de Frida Kahlo, de autoria do escritor mexicano Francisco Hagenbeck intitulado *O segredo de Frida Kahlo*, (2011) cuja semelhança se aproxima bastante da obra *Como água para chocolate*, da escritora Laura Esquivel; uma tese de doutorado no campo da teologia, *A expressão da espiritualidade na obra pictórica de Frida Kahlo no horizonte da teologia da cultura de Paul Tillich* (2005), de autoria de Haidi Drebes e mais inúmeros trabalhos acadêmicos que a tem como objeto. Além disso, um *site* – Frida Kahlo Corporation – dedicado ao licenciamento e comercialização de produtos com o nome da artista, um deles da grife multinacional Zara destinada à venda de roupas com a estampa da artista. Isolda Kahlo, sobrinha de Frida, também possui um *site* divulgando seu próprio trabalho artístico, além de palestrar internacionalmente acerca da obra de sua famosa tia. Em 2010, Frida e Diego estamparam a nota de 500 pesos, justa homenagem mexicana a dois de seus maiores representantes culturais.

Uma outra possibilidade de análise que foi possível verificar durante o processo da pesquisa foi de um estudo comparativo de gênero que permite estabelecer muitas divergências entre o texto escrito por Hayden Herrera – principal biógrafa de Kahlo – e J. M. Le Clézio – biógrafo de Rivera. No primeiro, Frida é retratada como uma mulher bem mais emancipada, autoconfiante, já em Le Clézio ela surge dependente de seu marido afetiva, econômica e intelectualmente.

Por tudo isso se constata que Frida é um mito que precisa ser apropriado por seu povo, conhecido, valorizado, um verdadeiro ícone no universo cultural latino-americano. Não deixando margens para interpretações equivocadas, de próprio punho em diversas cartas, ela registrou seu local de pertencimento, sua terra e sua gente. Autêntica, se vestia à moda *tehuana*, mesmo em viagens ao exterior. Quando ela passava, as crianças gritavam “onde está o circo?”. Isso não a abalava certamente, movia-a um senso corrosivo da comicidade das situações e da própria vida.

A escrita íntima de Kahlo expõe as mazelas assim como, a possibilidade de transposição dos limites do humano. Tudo isso coroado pela arte, ainda que num processo de sublimação dos revezes do destino. A partir do tema da dor, uma identidade artística foi forjada. Não muito diferente da própria história do povo mexicano que também foi forjado a partir de doloroso processo de colonização que gerou fragmentações de identidade, diásporas, mestiçagens e hibridismos.

Fato é que, a escrita íntima kahlina é completamente híbrida, pois alude ao factual, ao psíquico à prosa e à poesia, ao público e ao privado, ao registro datado e ao não situado temporalmente. Como declarou Fuentes, em prefácio ao seu diário, numa comparação de suas telas com as de Rembrandt: Frida *no és, está siendo*⁶⁰, a fim de corroborar com a ideia de que há movimentos, ambiguidades, descontinuidades da artista que se refletem em sua escrita, além de um caráter lacunar em franca oposição a qualquer tentativa de manter tanto a obra quanto a artista numa posição estática: a melhor definição é a não definição.

En la medida en que su esperanza era su arte e su arte era su cielo, el *Diario* de Frida es su más grande esfuerzo por salvar el abismo de su cuerpo adolorido, con la gloria, el humor, la fertilidade y la conexión con el mundo externo. [...] El Diario la conecta con el mundo mediante la conciencia, magnífica y misteriosa, de que todos nos dirigimos hacia nosotros mismos, como lo escribe ella, a través de millones de seres piedras –seres aves-seres estrella-seres microbio, los surtidores de nuestro propio ser. Frida Kahlo nunca cerrará los ojos, Porque como nos lo dice en el *Diario* a todos y cada uno de nosotros, «A todos les estoy escribiendo con mis ojos» (FUENTES *apud* KAHLO, 2010, p.24).

⁶⁰ (FUENTES *apud* KAHLO, 2010, p.16).

- REFERÊNCIAS –

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Móbile da memória. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 67-118.

BARBERENA, Ricardo Araujo. Sobre a possibilidade de se reconhecer a diferença: o limiar entre estudos culturais e os estudos literários em paisagens globalizadas. In: *Revista Cerrados*. Programa de Pós-Graduação em Literatura. no. 17: Literatura e Globalização, 2004, p. 89-104.

BARRENECHEA, Miguel Angel (Org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BASTOS, Marli. *Frida Khalo: para-além da pintora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1991, p. 177-203.

BONNICI, Thomas; ZOLIN Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3ª. ed. Maringá: Editora Eduem, 2009. p. 257-285.

BONNICI, Thomas. Problemas de representação, consolidação, avanços, ambiguidades e resistência nos estudos pós-coloniais e nas literaturas pós-coloniais. In:_____.(org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Ed. Eduem, 2009. p. 19-65

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2005.

BUNGART NETO, Paulo. O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu “exército de um homem só”. In: BUNGART NETO, P.; PINHEIRO, Alexandra Santos (Orgs.). *Estudos culturais e contemporaneidade: literatura, história e memória*. Dourados: Ed. UFGD, 2012.

BURRUS, Christina. *Frida Kahlo: pinto a minha realidade / Christina Burrus*. [trad. Eliana Aguiar]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CALCANHOTO, Adriana. Esquados. In: *Senhas*. CBS/Columbia, 1992, 1 CD, digital, estéreo.

CAMPELO, Luciana Gonçalves. Relacionamento entre mãe e filha. 2010. 52f. Monografia de Especialização em Psicologia Analítica). Centro de Ciências Biológicas e da Saúde. Curitiba, Pontifícia Universidade Católica, 2010. Disponível em <www.symbol.com.br/monografias/Luciana%20Goncalves%20Campelo> Acesso em: 04 de janeiro de 2013.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 51-71.

_____, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra Luzatto, 1996.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

_____. *Literatura Comparada*. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 2010.

CARVALHO, Paula de Oliveira. *Uma investigação sobre a memória em Freud*. 2003. 103f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Departamento de Psicologia. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, 2003. Disponível em <www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/3868/3868_2.PDF>. Acesso em: 09 de junho de 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. [trad. Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Fortes Santiago]. 2ª. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 95-136.

COSSON, Rildo. *A contaminação como estratégia comparatista*. São Paulo, v.9, 2002. Disponível em <<http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/convidado09.htm>>. Acesso em: 09 de agosto de 2012.

COUTINHO, Eduardo. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latinoamericano? In: *Literatura e memória cultural: Anais do 2º. Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: ABRALIC/Editora UFMG, 1991, v. 2, p. 621-633.

DE CERTEAU, Michel. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção*. [trad. Guilherme João de F. Teixeira]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

Dicionário de mitologia grega e romana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2009.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. O real e a verdade do sofrimento. *Cult*. São Paulo, no. 174, ano 15, nov. 2012, p.24-27.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. [trad. Renée Eve Levié]. 3ª. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

FARIAS, Francisco Ramos de. Acontecimento traumático: fraturas de memória e descontinuidade histórica. In: *As Dobras da Memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. [texto definitivo por Otto H. Frank e Mirjam Pressler]. 3ª. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

FREUD, Sigmund. *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1945)*. [trad. Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Além do Princípio do Prazer*. [trad. Jayme Salomão]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Projeto para uma psicologia científica*. [trad. Milton Person]. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Metapsicologia*. [trad. Christiano Monteiro Oiticica]. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FRIDA. Direção: Julie Taymor. EUA: Miramax Filmes, Trimark Pictures, Handprint Entertainment, Ventanarosa Productions. 1 videodisco (123min.), color. 2002

FROST, Elsa Cecília. *Las categorias de la cultura mexicana*. 4ª. Ed. México: FCE, 2009.

FUENTES, Carlos. "Introdução". In: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. 3ª. reimpressão. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HAGHENBECK, Francisco. *O segredo de Frida Kahlo*. [trad. de Luis Reyes Gil]. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

HAZIOT, David. *Van Gogh*. [trad. de Paulo Neves]. Porto Alegre, RS: LP&M Pocket, 2010.

HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. [trad. de Renato Marques]. São Paulo: Globo, 2011.

HOISEL, Evelina. Os discursos sobre a literatura. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional / teoria internacional*.

JAFFÉ, Aniela. Símbolos sagrados: a pedra e o animal. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. [trad. Maria Lúcia Pinho]. 6ª. ed. Ed. Nova Fronteira, 1987.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

JOSEF, Bella. O lugar da América. In: JOBIM, José Luís... [et. al.] (Org.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005, p. 114-129.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. [trad. Maria Lúcia Pinho]. 6ª. ed. Ed. Nova Fronteira, 1987.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo 9/1*. [trad. Maria Luiza Appy et.all.]. 7ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato*. México: La Vaca Independiente, 2010.

_____. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. [trad. Mario Pontes]. José Olympio, 2012.

_____. *Suas fotos*. [Org. Pablo Ortiz Monasterio]. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *A Minha Ama e Eu ou Eu a Mamar*. 1937. Óleo sobre metal, 30,5 x 34,7cm. Título original: Mi nana y yo o yo mamando. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México.

_____. *Moisés ou O Núcleo da Criação*. 1945. Óleo sobre masonite, 61 x 75,6cm. Título original: Moisés o Núcleo Solar. Coleção Particular.

_____. *O Abraço Amoroso entre o Universo, a Terra (México), Eu, o Diego e o Señor Xólotl*. 1949. Óleo sobre tela, 70 x 60,5cm. Título original: El abrazo de amor de El universo,

la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl. Coleção Jacques e Natasha Gelman, Cidade do México.

_____. *Auto-Retrato com vestido de Veludo*. 1926. Óleo sobre tela, 79,7 x 60cm. Título original: Autorretrato com traje de terciopelo. Legado de Alejandro Gómez Arias, Cidade do México.

KETTENMANN, Andrea. *Kahlo*. Taschen, 2010.

KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. [trad. de João Bernardo Paiva Boléo]. Köhn: Taschen, 2007.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

LE CLÉZIO, J. M. *Frida e Diego*. [trad. de Vera Lúcia dos Reis]. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. [trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LOWE, Sarah. “Ensayo”. In: KAHLO, Frida. *El diário de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato*. México: La Vaca Independente, 2001.

MIGNOLO, Walter D. *Projetos locais / histórias globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post scriptum*. [trad. Eliane Zagury]. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “História e literatura: uma velha-nova história”. In: *História cultural do Brasil*, Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2006 (Dossiê) <http://nuevomundo.revues.org/1560#text>

PINHEIRO, Paulo. O tempo diferencial da memória do poeta (por uma leitura deleuziana do entusiasmo poético). In: *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: RJ, Jorge Zahar Ed., 2005.
- ROSSETTI, Dante Gabriel. *Mnemosyne*. 1876-1881. Óleo sobre tela, 126 x 61cm. Museu de Arte de Delaware, Washington.
- SAFATLE, Vladimir. Sofrer hoje, segundo Lacan. *Cult*. São Paulo, no. 174, ano 15, nov. 2012, p.20-23.
- SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SILVA, Maria Luiza Berwanger da. Mestrado em Letras: Aula Magna "Literatura, Culturas e Saberes". In: *Aula Magna*, Mestrado em Letras. Dourados/MS: Ed. UFGD, 2009.
- TIBOL, Raquel (Org.). *Escritos de Frida Kahlo*. Lisboa: Quetzal, 2004.
- VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VIANA, Lucia Helena. *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector*. Rev. Estud. Fem. vol.11 n.º.1 Florianópolis Jan./Jun. 2003.
- ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- ZAMORA, Martha. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. [trad. Vera Ribeiro]. 5ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- ZOTESSO, Ligia. Ribeiro de Souza; BONNICI, Thomas; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. *A outremização em o Menino do pijama listrado*. Uniletras, Ponta Grossa, v.32, no. 2, p. 269-280, jul.dez. 2010.