

**FRIDA KAHLO ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: A
ESCRITA DIARISTA E O ACABAMENTO ESTÉTICO/
*FRIDA KAHLO BETWEEN WORDS AND IMAGES: THE
DIARIST WRITING AND THE AESTHETIC FINISHING***

*Maria da Penha Casado Alves**

Resumo: O objetivo deste artigo é relacionar a concepção de enunciado concreto com outros conceitos advindos de Bakhtin e o Círculo, de forma a mobilizá-los para a leitura do diário de Frida Kahlo.

Palavras-chave: enunciado concreto; diário; Frida Kahlo; relações dialógicas; exotopia.

Abstract: *This paper aims at relating the utterance with other concepts conceived by Bakhtin and the Circle so as to marshal them for reading the diary of Frida Kahlo.*

Keywords: *Utterance; Diary; Frida Kahlo; Dialogic Relations; Exotopia.*

* Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Natal, Brasil;
penhalves@msn.com



A epígrafe inusitada, por se constituir de imagem e palavras, tem como objetivo situar o foco deste artigo no acabamento estético que Frida Kahlo (1995) deu ao seu diário íntimo, o qual analisarei como um enunciado concreto (BAKHTIN, 2003). Tal abordagem considera o todo do enunciado evidenciando as relações entre o verbal e o visual dialogicamente conjugados, propiciando, assim, a visibilidade de um *eu* apaixonado e posicionado dessa pintora. Para a análise da obra, recorreremos aos fundamentos teóricos de Bakhtin e o Círculo no que diz respeito à concepção de enunciado concreto, relacionando-a, quando necessário, às concepções de relações dialógicas, de olhar exotópico e de acabamento estético.

Frida Kahlo nasceu em 6 de julho de 1907 ou, como ela mesma afirma, com a revolução mexicana, e foi revolucionária em todos os aspectos de sua tumultuada vida. A Frida perna de pau, apelido que a acompanhou durante toda a infância e se originou da sequela de uma poliomielite que a atacou em 1913, foi sendo mutilada ao longo da vida pela doença, pelo acidente e por mais de 35 cirurgias que não abalaram o seu senso crítico, seu riso cínico para a tragicidade que a acompanhou durante a vida. Em não poucos momentos, ela revidou encarnando imagens as mais diversas: a deusa asteca Coatlicue, com a saia de serpentes e sangue nas mãos; a camponesa mexicana com seus atavios coloridos e jóias extravagantes e o garoto de calças proletárias de brim e boné masculino. Disfarces construídos para transitar com imponência e dignidade pelos círculos da arte, da política, da boemia mexicana. Empalada viva em acidente ocorrido em 1925, Frida conviveu com o sofrimento e as sequelas da tragédia que transbordam para sua arte que expressa, muitas vezes, a dor e o sofrimento de um corpo em agonia. Entretanto, as marcas biográficas não limitaram sua arte. Ao contrário,

expandiram-na para além do México e de suas raízes, para além do seu sofrimento e agonia pessoais e se tornaram engenho de uma artista que é reconhecidamente uma das melhores de seu tempo. Ela afirmava, ao ser confrontada por uma arte autocentrada, que não era uma pintora de sonhos, mas que pintava sua própria realidade: “Pinto a mim mesma porque sou sozinha. Sou o assunto que conheço melhor” (KAHLO, 1995, p. 14). Frida não separou arte e vida. Da vida retirou a matéria para seus quadros, que expressam o olhar da mulher sobre a vida, a ausência dos filhos, a maceração do corpo e suas idéias políticas e paixões. Ela se constituiu, bakhtinianamente, portanto, como herói de sua obra.

Sobre o seu diário, construído com palavras e imagens, pode-se dizer que nele a sua intimidade, suas dores e amores assumem uma configuração ao mesmo tempo trágica e lúdica: as cores e os traços dão contorno quase infantil aos temas mais complexos e doloridos. O diário é um documento responsivo aos últimos dez anos de sua vida conturbada por amores e dores físicas e afetivas que constituíram a imagem refratada de Frida Kahlo.

A imagem dessa artista, socialmente construída, é da mulher engajada, politicamente revolucionária, livre e à frente do seu tempo. Artista participante da Revolução Mexicana, Frida via a política pelos olhos de Diego Rivera. Seu amor de juventude também estava envolvido com a vida revolucionária: Alejandro Gómez Arias era líder estudantil e desmascarava as pretensões do governo revolucionário mexicano. Assim, convivendo com revolucionários, artistas e líderes comunistas, alguns companheiros e também amantes, como Trotski, Frida ia construindo a imagem de mulher engajada e voltada para os valores de sua terra, pelos ideais de uma revolução. Para André Breton, a imagem dela seria de “uma fita enlaçando uma bomba”. Sua arte seria explosiva ou, ainda, uma “beleza convulsiva”. Sua imagem pública – construída teatralmente com vestes majestosas e coloridas, colares, anéis, chapéus de organdi, xales granadinos e, também, com um discurso em que se sobressaíam os trocadilhos, os palavrões e a ironia, as gargalhadas obscenas – é de irreverência e de quem deseja ser vista, ser olhada e admirada por gestos, discurso e vestes, enfim, por uma imagem de si que afiançasse sua luta pela insubmissão, desafio ao preconceito, liberdade dela e do México. Dado que a imagem do sujeito é construída na confluência de olhares, não se pode desconsiderar o fato de que Frida se autodenominava “La gran ocultadora”. Assim, mesmo seus quadros autobiográficos, o conjunto de sua obra e sua atuação na vida e na arte precisam conviver com a sua cota de teatralidade, de encenação ou

da omissão de parcelas daquilo que ela preferiu não revelar e deixar oculto. Essa imagem da artista que enxergamos hoje se constitui, também, no fio do discurso construído pela crítica, pelos depoimentos pessoais, pelas cartas deixadas, pelos vários estudos e pesquisas realizadas ou em andamento e pela reprodução da sua iconografia em diversos suportes (bolsas, camisetas, utensílios e objetos de decoração diversos). Ademais, o seu diário, produzido ao longo dos últimos dez anos de vida até a sua morte em 1954, coloca o leitor em posição de *voyeur* de sua intimidade solitária resultante do exílio a que teve de ser submetida em função de sua frágil saúde.

De que matéria é composto o diário de Frida Kahlo? Da dor, do amor obsessivo por Diego Rivera, do sofrimento pelos filhos abortados, da desilusão advinda das traições recorrentes de Diego, da paixão pelas causas sociais e pelo engajamento político, do amor nacionalista pelo México e por sua cultura. Disso tudo resulta um conjunto de mais de 70 gravuras coloridas, de desenhos, cartas, esboços diversos, autorretratos e poemas que atestam sua criatividade e sua pulsão de vida revelada nas cores, nos traços e nas palavras-imagens.

A minha leitura do diário de Frida Kahlo, do qual selecionei alguns recortes aos quais me restrinjo pela especificidade deste artigo, será orientada pelos fundamentos teóricos de Bakhtin (2003) e o Círculo no que diz respeito à concepção de enunciado concreto a que já me referi. O que faz do diário de Frida, particularmente, um enunciado concreto¹? Para responder a essa pergunta, é preciso que se situe esse conceito na obra bakhtiniana. Na obra do Círculo, essa concepção está ancorada na teoria dialógica de linguagem e se relaciona, como todos os conceitos enfocados pelo Círculo, com outras concepções. Para este artigo, reportamo-nos, especificamente, ao texto *Discurso na vida e discurso na arte* – sobre poética sociológica. Nesse texto, o enunciado compreende três fatores: (i) o horizonte espacial comum dos interlocutores; (ii) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores; e (iii) sua avaliação comum dessa situação. Nessa perspectiva, é preciso que se situe, historicamente, o diário de Frida Kahlo, uma vez que todo enunciado, conforme a concepção em foco, é situado historicamente, nasce, vive e morre no processo de interação verbal e não se constitui enquanto abstração linguística, mas tem sua concretude tecida no social,

¹ Neste texto, farei referência a essa concepção na perspectiva da obra bakhtiniana, mesmo tendo clareza de que o termo é objeto de enfoque em outras teorias linguísticas, enunciativas e discursivas.

na cultura e no mundo da vida. Dito isso, eis a história que engendra o enunciado-diário de Frida: sua escrita recobre os últimos dez anos de vida de sua autora, entre os anos de 1944 a 1954. Teve sua publicação adiada por cerca de 40 anos e, em 1995, o público brasileiro teve acesso à obra via uma tradução de Mário Pontes, que é publicada pela Editora José Olympio numa edição fac-símile completa e em cores com uma introdução de Carlos Fuentes e comentários de Sarah M. Lowe. Começamos, então, pela capa da obra:

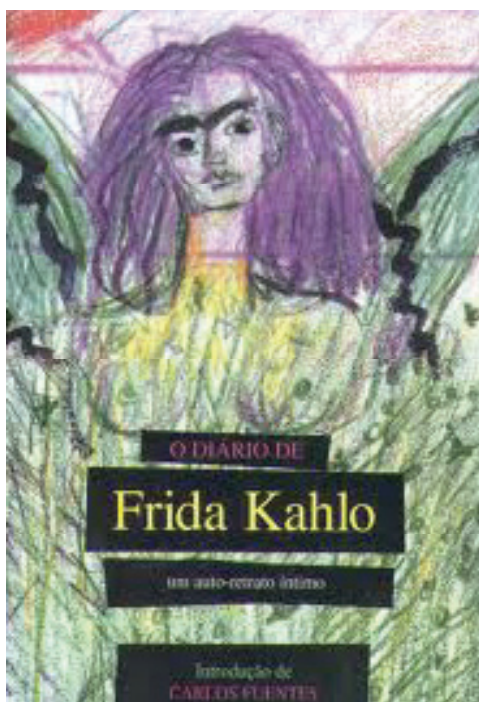


Fig.1: Capa de *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*.

Compõe a capa uma imagem de Frida como um anjo de asas quebradas, nua no meio de possíveis árvores. Reconhecemos a artista, pois os traços exagerados de suas sobrancelhas são recorrentes em todas as máscaras que pintou de si mesma. Esse desenho se encontra no diário e vem acompanhado dos enunciados “Te vas? No” no alto e, embaixo, aos pés do anjo, a resposta: “Alas rotas.” Essa é um das muitas imagens do diário que deixam entrever a vulnerabilidade da autora frente à fragilidade de sua vida de dor, de agonia e de restrição física. Essa fragilidade e vulnerabilidade evidenciam-se no não-verbal: a pequena cabeça do anjo, as asas rotas/quebradas, os traços que parecem flechas a atingir o corpo que se insinua por trás desses traços nervosos, o olhar que encara de frente o outro. Emoldurando esse material, o verbal explicita o conflito diante da morte – se chegou a hora, se

está viva –, e a isso se segue a enunciação do anjo-Frida: “Não”. Não chegou a hora, ela não tem como ir, pois tem as asas quebradas. Apenas tendo conhecimento e compartilhando o mesmo horizonte espacial, o leitor poderá recuperar todas essas informações e situar-se frente a essa capa: em primeiro lugar, é preciso saber que Frida Kahlo é pintora mexicana, reconhecida por sua obra que hoje se coloca como uma das produções artísticas mais intrigantes da contemporaneidade pela sua complexidade e pela história que circunda a autora; que sua vida foi marcada pela tragédia de um acidente que a condenou a inúmeras cirurgias e a dores permanentes, e a fatalidade de não ter filhos. Compartilhando esse horizonte, a compreensão desse enunciado começa a se construir quando se recupera o sentido desse anjo de asas rotas, que já não pode voar, que parece desiludido por ter que permanecer ainda preso ao lugar onde está: essa é a fatalidade da vida da pintora presa à cama e às dores, aguardando a partida para a qual ainda não está pronta.

Quanto ao segundo aspecto que caracteriza o enunciado e que diz respeito ao conhecimento e à compreensão comum da situação por parte dos interlocutores, eis que o diário precisa ser situado no contexto maior da produção artística mexicana, que na época de Frida tinha em Diego Rivera, seu companheiro, a representação maior da magnitude da arte mexicana dos murais, como também é preciso posicioná-lo no cronotopo² da produção da própria Frida que já contava com admiradores fora dos limites do México e se libertava da figura opressora de Diego e do gigantismo de sua obra artística, lançando para a vida e para o México o seu olhar nacionalista, feminino, posicionado, engajado e marcado por sua biografia.

No que diz respeito ao terceiro aspecto relativo ao enunciado, a avaliação comum dessa situação, grosso modo, podemos avaliar que tal situação suscita refletir sobre os impasses entre obra, autoria e contexto de produção. Nossa compreensão ativa e nossa responsividade se constroem na avaliação de que a obra de Frida suscita ainda questões a serem respondidas, que a nossa análise é provisória e inacabada e que, considerado como um tesouro do sentido (BAKHTIN,

² Bakhtin (1990) define o cronotopo como “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais”. Ele afirma que o transporta da teoria da relatividade de Einstein como uma “quase metáfora”, pois nesse conceito é importante a indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Indissociáveis, os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.

2003), o diário não teve seu sentido esgotado e nem se poderá dizer a última palavra sobre ele. Isso se dá porque a sua relação com a vida, para a qual também não se tem sentidos acabados, lhe dá a concretude que é da ordem do acontecimento e do devir.

Para o registro da vida e do acontecimento, o diário se coloca como um gênero discursivo que atende a um projeto de dizer: fazer a crônica da vida, situar os acontecimentos no tempo e na afetividade que os envolveu. No entanto, o diário de Frida se apresenta de forma diversa: não segue a cronologia dos fatos, algumas vezes nem há referência a datas. Como afirma Lowe (1995), ao contrário dos diários íntimos, o de Frida não se atém aos fatos do cotidiano, mas, como aquele de Virginia Woolf, ele serve como repositório de sentimentos e de imagens que não cabem em nenhum outro lugar. Dessa singularidade de seu registro diarista, trataremos na próxima seção.

A escrita diarista e o acabamento estético: o olhar de Frida para a vida

Nessa seção, traremos para análise, algumas páginas ou lâminas do diário para que tenhamos uma compreensão de como a artista articula o verbal e o visual no todo do enunciado. Antes, porém, algumas considerações sobre as especificidades da escrita diarista. Segundo Lejeune (2005), não é complicado escrever um diário íntimo, basta ter folha em branco, uma tela de computador, colocar uma data e escrever o que se fez, o que se pensa, o que se sente. O diário não tem forma nem conteúdo rígidos, mas, segundo esse autor, pode-se reconhecer uma relativa estabilidade no que tange a ser descontínuo, lacunar, alusivo, redundante e não narrativo. Ser alusivo caracteriza o diário como sinal mnemônico, segundo Lejeune (2005), pois dispararia o sentido coerente na hora da leitura. Ademais, ainda segundo esse pesquisador francês, em artigo no qual analisa diários de garotas francesas do século XIX, os diários manuscritos não permitem uma leitura rápida. É quase sempre impossível folhear o texto ou antecipar a página seguinte, pois

Caligrafias grandes, inclinadas, letras maiúsculas enfeitadas e a cor muito clara da tinta desbotada impedem uma leitura fácil. Essa lentidão é, no entanto, uma vantagem. O tempo que necessito para ler o diário é também o tempo que levo para entendê-lo. Ele permite mais empatia (LEJEUNE, 1997, p. 4).

O leitor de diários, assim, teria, conforme Lejeune mesmo ainda enfatiza, que lidar com três problemas iniciais:

- 1) o implícito. Muitas vezes são poucas informações sobre o contexto e a personalidade do autor(a);
- 2) a repetição de informações, por isso a primeira tarefa de um editor de diários é eliminar repetições;
- 3) as lacunas. Vazios acidentais, devido à perda de alguns cadernos. Mas também lacunas reais, frases intencionalmente enterradas no silêncio... Mas a maior dificuldade retórica reside em decifrar o código ou o contexto temático ao qual o diário se articula.

Na escrita diarista de Frida, podemos enquadrar os três problemas acima elencados: nem tudo está explícito no diário, cabe ao leitor acionar um conhecimento mais especializado sobre a autora, sua vida e sua obra; há temas que se repetem obsessivamente tal como Diego Rivera; há lacunas evidentes no diário enterradas no silêncio ou no contexto da própria escrita, pois várias informações estão registradas sem datas ou em frases lacônicas.

Para melhor compreensão das peculiaridades dessa escrita, reportamo-nos à abordagem de Bakhtin (2003) sobre o tom confessional. No capítulo O todo semântico da personagem, Bakhtin (2003) tece considerações sobre o ato, auto-informe-confissão, autobiografia, personagem lírica, biografia, caráter, tipo, posição, personagem, hagiografia. Dessa diversidade das formas do todo semântico da personagem, interessa-nos aquela que diz respeito à singularidade do acabamento que é dado quando o *eu* se torna o *eu-para-si*. Na seção dedicada ao auto-informe-confissão, Bakhtin afirma:

Nenhum reflexo sobre mim mesmo pode me concluir integralmente, pois, sendo imanente à minha consciência responsável e única, torna-se fator de sentido e valor do desenvolvimento ulterior dessa consciência; minha própria palavra sobre mim mesmo não pode ser essencialmente a última palavra, a que me conclui; para mim, minha palavra é um ato, e este só vive no acontecimento singular e único da existência; é por isso que nenhum ato pode dar acabamento à própria vida, pois ele a vincula à infinitude aberta do acontecimento da existência (2003, p. 132).

O diário de Frida responde a essa afirmação ao se constituir com o inacabamento e a provisoriedade da vida: nele tudo parece estar acontecendo e em

processo, não há conclusões finais sobre nenhum dos temas que são recorrentes em sua obra: o amor e a obsessão por Diego; os elementos da cultura do México pré-colombiano; a sua posição política; o corpo exposto em sua intimidade; o corpo dilacerado; os seus autorretratos. Frida lida com a palavra-ato e a imagem-ato: as sensações vivenciadas são representadas a partir daquilo que elas tinham lhe despertado: dor, indignação, surpresa. A singularidade do acontecimento é o que lhe interessa e não o seu acabamento em afirmações peremptórias. Daí os desenhos automáticos, espontâneos e não planejados e o verbal construído com letras destacadas em tamanho e forma, o imperativo das legendas (LOWE, 1995). Sobre esse inacabamento e a impossibilidade da verdade absoluta, eis a posição de Frida:

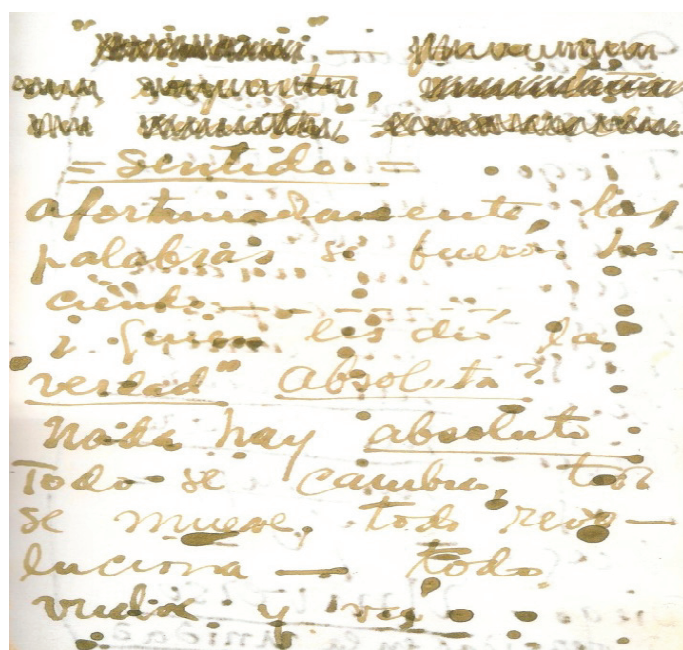


Fig. 2: Lâmina do diário de Frida Kahlo

A folha apresenta as marcas do processo: rasuras, palavras riscadas, palavras sublinhadas ou em destaque com aspas ou colocadas entre o sinal de igualdade, sinal de interrogação marcando a grande questão que ela reenuncia: “¿Quién los dió la verdad absoluta?” Restos de tinta sobre a folha vão construindo, conjuntamente com as palavras, a ideia de inacabamento e de que nada foi *passado a limpo*. O texto se assemelha a um palimpsesto, pois parece ter sob ele um outro texto que deixou as marcas de outra escrita e de outro registro. A página mostra as marcas do tempo nas palavras, nos sinais compartilhados de outra página. Diferentemente de outras em que há cores, nesta, predomina o tom amarelado de

uma tinta que perdeu, talvez, a sua cor. Resta ao leitor ancorar-se nas palavras que se destacam desse fundo dialogante e considerar que, mesmo nesse fundo *caótico* em que as palavras coabitam, o acabamento estético que lhe é dado ao enquadrá-las dessa forma evidencia o posicionamento axiológico de Frida diante da fluidez e da historicidade da palavra (o sentido se constrói no acontecimento, pois “as palavras se vão formando”) e do dinamismo da vida, uma vez que “tudo se transforma, se move, tudo gira, tudo voa e vai”. Nas suas palavras, prevalece o processo, o acontecimento, a eventicidade. Frida responde, assim, aos discursos da permanência, da estabilidade, da verdade absoluta que não considera a mobilidade da própria vida, e isso ganha visibilidade nas escolhas verbais que denunciam movimento, dinamismo ou a própria eventicidade no mundo da vida (transformar, mover, girar, voar, ir).

A vida para Frida também é engano e dor. Eis o acabamento que a artista dá aos acontecimentos dolorosos que marcaram a sua vida:



Fig. 3: Lâmina do diário de Frida Kahlo

Nessa página não há data explícita. Percebemos que a imagem meticulosamente desenhada difere de várias outras em que o traço parecia mais espontâneo e menos planejado. Aqui, ganham destaque o detalhe, a precisão do traço, a imagem aterradora de um corpo sem cabeça. O corpo feminino se apresenta nu, os seios estão expostos, a coluna aparece fraturada através do corpo e se mantém ereta pela junção de um cinto fortemente representado. Debaixo das axilas, estão as asas meticulosamente desenhadas e, sobre os ombros onde deveria estar uma cabeça, repousa uma pomba; as pernas, que sustentam o corpo, recebem tratamento chocante e são numeradas como apoio 1 e 2: a perna direita, apoio 1, parece estar saudável e forte, e a perna esquerda está envolta em uma linha espiralada que vai da base até o quadril. No rodapé da página, o enunciado: “A pomba enganou-se. Enganou-se...”

A coluna fraturada, o colete que era seu companheiro permanente após as cirurgias, a possibilidade terrível de amputação da perna, todos esses elementos que fazem parte da vida de Frida ganham acabamento estético nessa página que é visivelmente chocante e aterradora. O corpo dilacerado está aparentemente enformado e contido no traço firme que o aprisiona em contornos e detalhes. No entanto, a dispersão, a irracionalidade, a ausência de sentido para tudo que ela passa se representa na ausência da própria cabeça. Ela não está nos encarando como sempre se representa nos seus quadros. Ingênua como a pomba, ela se enganou, talvez tenha acreditado na cura, talvez tenha tido esperança.

Para Bakhtin (2003), na categoria do *eu*, a minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me dá acabamento, ela só pode ser vivenciada na categoria do *outro*. Ademais, somente me colocando na categoria do *outro* é que me vejo como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único. A imagem integral do homem, para a sua autoconsciência, está dispersa na vida e entra no campo de sua visão do mundo exterior apenas como fragmentos aleatórios, faltando unidade e continuidade, e o próprio homem, na categoria do *eu*, não pode juntar a si mesmo em um todo externo minimamente acabado. Nem mesmo o espelho, a fotografia ou a observação especial de si mesmo podem ajudar porque:

O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externa acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem exterior em um novo plano da existência (BAKHTIN, 2003, p. 33).

A forma do vivenciamento concreto do indivíduo real é a correlação imagética do *eu* e do *outro*. O modo como o *eu* vivencia o *eu* do *outro* difere do modo como o *eu* vivencia o próprio *eu*; e essa diferença de percepção tem importância fundamental tanto para a estética como para a ética. Dessa forma, podemos afirmar que Frida exercita a exotopia do olhar sobre si mesma e projeta para si uma imagem do que ainda está por acontecer: a amputação de sua perna, a perda de um dos seus pilares de sustentação. Somente desse lugar, como autora de um diário, limitada a se ver em um espelho colocado estrategicamente em um ponto que lhe permitia enxergar-se mesmo deitada, é que ela pode dar acabamento estético ao seu corpo e construir um olhar valorado sobre os eventos de sua vida. Por não ter alibi para a vida e para esse lugar, Frida constrói respostas refratadas possíveis para esses eventos como a imagem de si apresentada nesta lâmina em análise.

No diário da artista, percebemos o corpo como imagem externa para o *eu* e para o *outro*. Segundo Bakhtin (2003), na vida, nem mesmo o espelho garante o todo de nós mesmos. Isso porque a nossa relação com a nossa própria imagem externa não é de índole imediatamente estética, mas diz respeito ao seu possível efeito sobre os outros e sua visão, observadores imediatos, e, assim, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e por meio dos outros. É com o *outro* e pelo *outro* que nos vemos. Como se vê, é no cruzamento dos olhares do *eu* sobre si mesmo e dos *outros* sobre o *eu* que a imagem de si se constrói. Na díade *eu-outro* é que a imagem de si é gestada.

Feitas essas observações, podemos afirmar que Frida se via com o olhar construído na interação com o *outro* pela memória pessoal/coletiva, pela cultura mexicana/indígena, pela dor do corpo e da alma que a acompanhou a vida toda, pelo diálogo com os intelectuais e artistas do seu tempo, pelo engajamento político, pelas ideias revolucionárias, pelo amor e admiração por Diego Rivera, pela fotografia do seu pai, pela traição da irmã... Dessa matéria, que passa pelo filtro da autora-criadora, é feita a sua obra cujas máscaras dela mesma nos olham e nos indagam e requisitam o olhar engajado, posicionado. Na verdade, Frida construiu personagens na vida e na arte, pois sua obra se coloca na tênue fronteira entre o mundo da vida e o mundo da arte. Como estabelecer limites entre um e outro, se, na vida, no mundo ético, ela já se colocava como personagem? Suas vestes, adereços, postura compunham uma *persona* que chamava atenção em qualquer lugar onde aparecesse, quer postada em cadeira de roda, quer em cama e cercada de

peessoas. O corpo dilacerado era vestido, ornado, enfeitado, colorido com os ícones da cultura mexicana que ela prezava e fazia questão de mostrar para o outro, a fim de demarcar sua identidade, seu pertencimento à terra onde nasceu. Essa personagem montada para circular no mundo da vida já era uma de suas criações.

Podemos afirmar que sua obra se coloca como resposta ao cronotopo que ela vivenciou e ao corpo que ela ocupava. A singularidade de sua produção se constitui a partir disso: somente ela poderia ter pintado/escrito dessa forma, e não de outra. Frida estetizou momentos de sua vida, deu-lhes acabamento estético na obra deixada para os outros que, a partir da exotopia de seus olhares, construirão imagens da artista e da mulher. Encarnou personagens diversos para um destino de mutilação e de dor. A Frida perna de pau da infância cede lugar à Frida estilhaçada pelo ferro que dilacerou sua coluna e a relegou a uma peregrinação por salas de cirurgia e ao convívio permanente com a dor e com o sofrimento. Entretanto, Frida não é apenas essa imagem, ela é também a pintora que conseguiu vencer a fama, a grandiosidade de Diego Rivera, vivendo para além da sua sombra esmagadora e constituindo-se em artista reconhecida pela excelência, criatividade e magnificência de suas telas. Ela inventou Fridas distintas para a vida e para a arte.

Em outras páginas do diário, a artista volta-se sobre o grande tema de sua vida: Diego Rivera. Ela se casa com Diego Rivera em 1929, então, com 22 anos; ele, com 43. A relação tumultuada, marcada pela infidelidade de Diego e pela paixão sem medidas da mulher, constitui-se motor de felicidade e de sofrimento que se expressa no diário pessoal de Frida, em suas telas, cartas, poemas, enfim, em sua obra. Como a própria Frida afirma, sua vida é marcada por dois grandes acidentes: o do bonde, que dilacerou sua coluna, e o do encontro com Diego Rivera, grande amor e paixão da vida inteira. Diego ardiloso, mentiroso, grande contador de histórias, ama, mas trai descaradamente a companheira até com a irmã dela, Cristina. E Frida revida com mais amantes, mulheres e homens, sem que o amor e a paixão por Diego diminuíssem: “Ele é o meu filho, nascido em cada momento, diariamente de mim.” (KAHLO, 1995, p. 20). Eis uma das páginas do diário em que Diego é presença marcante:

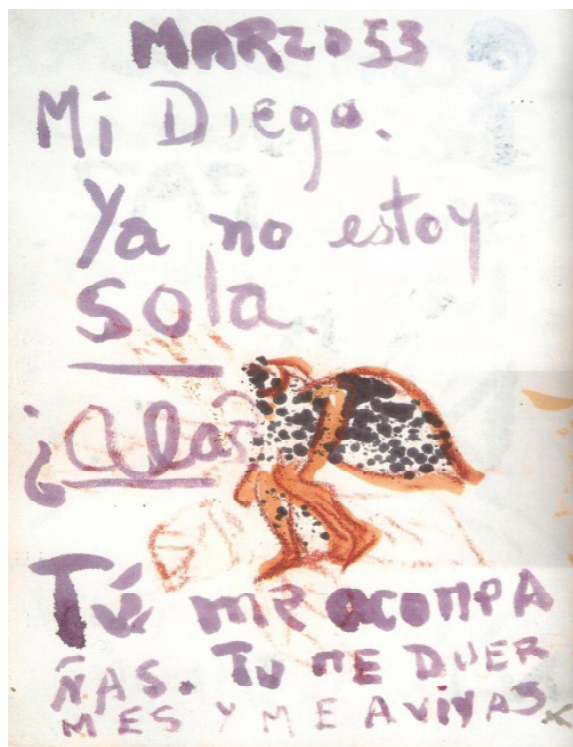


Fig. 4: Lâmina do diário de Frida Kahlo

A lâmina é datada de março de 1953. Misturam-se palavras escritas com traços marcantes ao desenho de um anjo disforme com asa que parece uma grande folha pigmentada. Sobressaem-se os tons violeta da tinta do lápis e o marrom que contorna a figura do anjo. O amor a Diego se expressa na frase afirmativa colocada logo após a data: “Meu Diego. Não estou mais só”. Essas frases encerram o afeto e a esperança de Frida no amor e no companheirismo do amado. Na verdade, esperança que em vários momentos foi frustrada com a solidão e o desamparo advindos das traições de Diego. A pergunta enquadrada na frente do anjo parece se constituir em réplica a alguma afirmação de que ela teria asas para deixar o amado. Ao responder que “tu continuas meu companheiro. Tu me adormeces e me das vida”, Frida parece axiologicamente se posicionar frente aos pequenos dramas amorosos em que os papéis dos amantes são colocados em dúvida ou são questionados por um dos pares. O conjunto verbo-visual que se apresenta para o leitor é construído na relação dialógica entre enunciados anteriores, uma vez que pressentimos a responsividade, a resposta de Frida a alguma indagação. Também a dialogicidade da construção coloca em cena o dizer ancorado na imagem, na letra-imagem que marca o papel com o sentimento e a paixão da vida dessa mulher: Diego Rivera. Diálogo entre sentimentos, entre textos, entre linguagens.

Portanto, a leitura que fizemos se fundamentou na compreensão do diário de Frida como enunciado concreto que exige a análise do todo arquitetônico, da forma composicional e do acabamento que o sujeito dá ao seu herói, ao seu grande tema, ou, como melhor afirma Bakhtin:

A forma arquitetônica compreende a individualização do objeto estético pelo autor-criador e pelo leitor, processo que envolve valores cognitivos e éticos da vida e acabamento estético. A forma composicional realiza uma forma arquitetônica, na organização do material semiótico (verbal, iconográfico, sonoro, etc.) em um todo, do qual cada uma das partes dirige-se a um fim (2003, p.217).

Considerações finais

A reflexão colocou, em cena, a obra diarista de Frida Kahlo e a analisou sob a perspectiva da ADD (Análise Dialógica do Discurso). A fim de uma melhor compreensão da singularidade dessa escrita, consideramos que necessário se fazia enfocá-la como enunciado concreto, uma vez que a pintora coloca em diálogo o verbal e o iconográfico para falar do seu estar no mundo, para expressar a sua dor e o seu amor por Diego Rivera. Nesse sentido, o diário íntimo de Frida como enunciado concreto, cujo acabamento estético se deu pelo princípio da exotopia em que a própria autora se coloca como outra de si mesma para, só então, falar em tom confessional, solicita do analista colocá-lo em relação dialógica com outras obras da pintora, com a sua vida, com a sua época para, a partir desse horizonte, construir um ponto de vista interessado. Isso foi o que fizemos, pois desconsiderar tais especificidades minimizaria sobremaneira o alcance da análise. Para tanto, as contribuições teóricas de Bakhtin (1990, 2003) possibilitou o encontro do dialógico, da multiplicidade de planos, da responsividade, da construção de sentidos para um enunciado verbo-visual complexo e singular em sua constituição e acabamento estético.

Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. O todo semântico da personagem. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.127-171.

_____. Os gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4.ed.São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.261-306.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BAKHTIN, M. /VOLOCHINOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira.São Paulo: HUCITEC, 1988.

_____. *Discurso na Vida e Discurso na Arte* (sobre a poética sociológica). Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza [para fins didáticos]. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original russo, 1926.

GRIMBEERG, S. *Frida Kahlo*. World Publications Group, Inc. North Dighton, 1997.

HERRERA, H. *Frida*: una biografía de Frida Kahlo. México: Editorial Diana, 1984.

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

KAHLO, F. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Compilação Martha Zamora. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

KETTENMAN, A. *Frida Kahlo*: dolor y pasión. Madrid: Taschen, 1990.

LEJEUNE, P. *Diários de garotas francesas no século XIX*: constituição e transgressão de um gênero literário. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/31102009-093637lejeune.pdf>>. Acesso em: 30 jul.12.

_____. *Signes de vie*: Le pacte autobiographique 2. Paris: Seuil, 2005.

VIANNA, L. H. *Tinta e sangue*: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100005>. Acesso em: 29 jul.12.

Recebido em 30/08/2012

Aprovado em 11/11/2012