

LUCIA HELENA VIANNA
Universidade Federal Fluminense

Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector

Resumo: O texto¹ explora as relações interdiscursivas entre as criações do mundo privado e aquelas destinadas ao olhar público, questionando como realizações à margem da chamada Obra (conjunto das produções reconhecidas publicamente) contribuem para a construção da imagem identitária de seus artífices, no caso, duas excepcionais mulheres da cultura latino-americana da modernidade: Frida Kahlo e Clarice Lispector.

Palavras-chave: Frida Kahlo, Clarice Lispector, obra íntima, pintura, diário.

Copyright © 2003 by Revista Estudos Feministas

¹ Este trabalho resulta de pesquisa financiada pelo CNPq e vem sendo reelaborado ao longo dos últimos anos. Esta é uma nova versão, revista, reescrita e adequada a uma nova circunstância de publicação. O texto original foi publicado no livro *Clarice Lispector: a narração do indizível*, organizado por Regina Zilberman (Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1998). Outras versões reduzidas encontram-se em anais de congressos de que participei. Faço agora uma correção que espero não ser tardia: afirmei anteriormente que as biografias de Clarice Lispector não se referiam aos quadros da escritora. Corrijo: o livro *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádia Battella GOTLIB (1995), notifica a existência desses quadros na página 477.

² LISPECTOR, 1973, p. 45.

³ LISPECTOR, 1978, p. 31.

⁴ BORELLI, 1981.

“É com o corpo inteiro que pinto meus quadros.” (Clarice Lispector)
“Estou escrevendo com meus olhos.” (Frida Kahlo)

“Tenho medo da autobiografia em público”, escreve Virgínia Woolf em seu diário. Está aí uma afirmação que Clarice Lispector parece referendar em passagens dispersas nos livros mais intensamente intimistas: “só não conto os fatos de minha vida”; ou “sou secreta por natureza”;² “Este é um livro de não memórias”.³ É no entanto nas entrelinhas de seus romances e no material disperso em folhas soltas – pedaço de papel, agendas, cartas e desenhos – que se encontram os fragmentos do que poderia ter sido um diário ou uma autobiografia. Felizmente Olga Borelli os recolheu, organizou e publicou com o título justo: *Esboço para um possível retrato*.⁴

As duas romancistas mais importantes do século XX têm em comum certo pudor com relação a expor ao olhar social sua vida secreta. Não conseguiram contudo evitar que partes de si mesmas transbordassem para as páginas que escreveram. Não conseguiram mentir tão bem que nos

impedissem de reconhecê-las nas entrelinhas de suas obras de ficção. Mas Frida Kahlo não. A pintora mexicana parecia gostar mesmo da exposição pública. Pintou seu próprio rosto em muitos dos quadros que produziu. Parecia usufruir um gozo especial de ver-se assim ricamente adornada, como que paramentada para entrar na cena pública. Todas as três, porém, legaram, à margem da obra oficial, realizações nascidas no âmbito do silêncio e do secreto de si mesmas, em que se auto-revelam na intensidade dramática que imprimem a essas outras 'obras'. Restrinjo-me aqui a tratar apenas das duas latino-americanas. Quero examinar os mecanismos que operam nessas produções marginais – os 'quadros' de Clarice e o diário de Frida – e tentar apreender o modo pelo qual elas repercutem semiologicamente na obra central, como interação entre si e como cooperam discursivamente no projeto de construir, segundo fala Foucault, uma "estética da vida".⁵ E, principalmente, examinar de que maneira tais produções traduzem os processos de construção da subjetividade e seu auto-reconhecimento

⁵ FOUCAULT, 1992, p. 129 et seq.

Clarice Lispector e Frida Kahlo construíram uma imagem identitária plenamente reconhecida e legitimada socialmente. Atingiram o pódio da consagração nacional em seus países de origem e também internacionalmente pelo mérito excepcional de suas obras, mas também pela singularidade da personalidade rara, com marcas de exotismo, de ambigüidades e excentricidade, pelas histórias de vida incomuns e, por que não, pela capacidade que tiveram de serem elas próprias artífices da imagem que queriam perpetuar de si mesmas. Para o processo de consagração e até mesmo de monumentalização de suas figuras, contribuiu ainda uma rede de discursos promovidos pela várias instituições culturais: a crítica, o mercado editorial, os depoimentos pessoais, as entrevistas, as exposições museológicas, a divulgação na mídia, nos periódicos, jornais e revistas, a iconografia amplamente difundida, a recepção na academia, teses, dissertações, estudos críticos vários.⁶ Para o conhecimento da subjetividade que se constrói ao longo da obra pública que legaram, contribuíram significativamente as produções que realizaram no âmbito da intimidade, que, inicialmente, pertenciam exclusivamente ao mundo privado das famílias. Contudo, o crescente interesse dos estudos culturais pelo processo de construção social das identidades e, no caso específico dos estudos de gênero, das identidades femininas fez vir a público o acervo desse material, que se revelou um rico suplemento para a obra oficial das duas criadoras.

Frida Kahlo (Magdalena Carmen Frida Kahlo, México, 1907–1954) e Clarice Lispector (Ucrânia, 1920 – Rio de

⁶ "O monumento, no sentido tradicional, é uma obra construída para ultrapassar o presente e transmitir à posteridade a memória de uma pessoa ou fato." (Andréa Ferreira DELGADO, 2003). Nessa tese a autora investiga a teia discursiva que produz Cora Coralina como Mulher-Monumento, artesã e guardiã da memória, socialmente investida do poder de evocar, testemunhar e eternizar o passado.

⁷ O *Diário Íntimo de Frida Kahlo* esteve guardado por 40 anos, tendo a sua primeira edição em 1995, em Nova York, numa associação das editoras Harry N. Abrams e La Vaca Independiente, do México. No Brasil, foi publicado pela José Olympio, em 1996, com tradução de Mário Pontes, numa edição primorosa.

Janeiro, Brasil, 1977). Uma, a mexicana, notabilizou-se como pintora; a outra, brasileira por direito adquirido, escritora, autora de uma obra que chegou mesmo a interferir nos rumos da nossa ficção, abrindo-a aos paradigmas da pós-modernidade. Podemos dizer que foram contemporâneas, já que, quando Clarice publica seu primeiro livro (*Perto do coração selvagem*, 1944), Frida, reconhecida em sua terra e no exterior pela força de sua pintura, sentindo-se cada vez mais fragilizada pela seqüência de sofrimentos físicos que marcaram sua existência, começa a escrever um diário íntimo (*O Diário Íntimo de Frida Kahlo*),⁷ tarefa que preenche seus dias, exilada do convívio público, presa aos limites de seu quarto e de uma cama hospitalar. Por dez anos, até a data de sua morte em 1954, deixa nas páginas desse diário o produto do diálogo solitário que entretinha consigo mesma, seus gritos de dor, suas confissões amorosas a Diego Rivera, o amor permanente em meio a tantas outras experiências amorosas que não se impediu de ter. Representa nessas páginas as mutilações físicas que sofreu, junto aos sonhos políticos de uma revolução comunista nas Américas. São ao todo cerca de 70 gravuras coloridas – desenhos, cartas, auto-retratos que nos levam a conhecer o processo criativo da artista e o modo original de falar das vicissitudes que estava vivendo. Um mundo inesgotável de referências, construído de palavras, desenhos e cores, dá a ver uma percepção dramática da existência e um eros criativo inesgotável, que transforma a experiência mais sofrida em humor, em cores de alegria.

Nesse diário encontram-se os fragmentos de uma autobiografia, história de vida ela própria fragmentada e mutilada como sua autora. Aí se expõem desde as referências ao tumultuado relacionamento com Diego Rivera e a outros casamentos amorosos que viveu, com homens e mulheres, até palavras de fé na Revolução Comunista, o culto a seus líderes, Lênin e Trotsky, a admiração pelas idéias de Marx e Engels, o que faz dessa escrita íntima um território político, compondo a teia em que o privado e o público se permeiam. Sobre todos esses temas sobrepõe-se a fidelidade dessa mulher cosmopolita à cultura mexicana, que atravessa toda a obra de Kahlo, tanto na obra pública quanto nesse diário. Aqui, como faz ver Sarah Lowe, a cultura mexicana está representada nas palavras em *nauatl* (língua asteca), nas figurações remanescentes da civilização indígena, no léxico de cores e referências: o marrom bem escuro de molho picante de chocolate usado na culinária mexicana; o solferino que lembra o sumo da flor do cactus nopal, que chama atenção pela semelhança com a genitália feminina; o tom magenta asteca e o vermelho sangue do atum.⁸ Para Carlos Fuentes, que conheceu Frida

⁸ LOWE, 1996, p. 245.

pessoalmente, ela considerava a si mesma como herdeira de uma fonte incrivelmente rica de imagens, e invocar a civilização asteca, origem de sua cultura, soava para ela como um gesto político, em um período pós-revolucionário (a Revolução Mexicana se deu entre 1910 e 1920). Vale a pena transcrever o relato de Fuentes, que tanto traduz a força dessa pintura quanto seu compromisso político com a nacionalidade:

Nascida com a Revolução, Frida Kahlo tanto reflete como transcende o evento central do México no século XX. Ela o reflete em suas imagens de sofrimento, destruição, chacina, mutilação, perda, mas também nas imagens de humor e de alegria, que tanto marcaram sua vida penosa. A energia, a criatividade, as piadas ao longo do Diário, mostram a capacidade de sobrevivência que distingue as suas pinturas. No conjunto, essas expressões fazem-na fantásticamente, inevitavelmente, perigosamente, simbolicamente – ou é isto sintomático? – pertencer ao México.⁹

⁹ FUENTES, 1996, p. 28.

A consciência do pertencimento nacional se expressa também na sua figura pública, na maneira pela qual se apresentava na cena social. Ela tinha o hábito de vestir-se com roupas indígenas e pentear os cabelos com torçais de lã de cores brilhantes ou com um toucado *flocoyal*, enfeitando-se com anéis, colares e brincos de ouro, jadeíta, pérolas e conchas, muitos dos quais incorporavam símbolos e hieróglifos da cultura autóctone.

A letra arredondada e firme com que inicia o caderno novo, ao longo do tempo, vai-se vergando, à medida que se sucedem as cartas, os poemas nascidos da escrita automática, anotações soltas e pensamentos vadios. A grafia torna-se trêmula, traça no corpo do texto a fragilidade que avança no corpo físico. Outras vezes, o sofrimento se inscreve diretamente na página, quando, por efeito das lágrimas, dissolve-se a tinta da escrita, dando lugar a borrões que se agregam aos desenhos. Também ocorre escrever ou desenhar sobre textos já grafados, usando outro tipo de caneta e outras cores. O resultado final é um empastelamento, que sugere um palimpsesto, tantas são as escrituras sobrepostas umas as outras.

Ainda segundo Carlos Fuentes, esse diário, escrito durante os dez anos que antecederam a morte da pintora, é um documento de seu declínio físico. De sua “desintegração”, eu diria, com base na lâmina 41, onde, acima de uma figura de mulher precariamente equilibrada, Kahlo escreveu: “Eu sou a “desintegração”.¹⁰

¹⁰ KAHLO, 1996, p. 225.

Clarice Lispector já tinha alcançado pleno reconhecimento público quando, em 1975, começa a sentir o peso de forte crise existencial. Esse ano parece ter sido

especialmente difícil para a escritora, ou porque não conseguisse escrever ou porque não alcançasse a forma nova que buscava, como deixa espelhado em seu livro de 1973, *Água viva*; ou ainda porque vivesse em estado “periclitante”, para usar um termo de sua eleição, um estado de véspera. Lembremos que Clarice faleceu em 1977. Mesmo assim publicou naquele ano dois livros, *Visão do esplendor* e *De corpo inteiro*, ambos coletâneas das crônicas escritas no *Jornal do Brasil* até 1974, quando foi demitida desse periódico. Pois bem, é dentro desse clima um tanto depressivo que a escritora passa a se dedicar a experiências com a pintura, como passatempo relaxante e terapêutico. A sua principal biografia¹¹ fala daqueles livros, das cartas e bilhetes escritos aos amigos e da sua solidão nas letras brasileiras. Fala até de sua participação em um congresso de bruxaria na Colômbia. Somente nas últimas páginas refere-se aos quadros que a escritora pintou entre os meses de março e junho, uma atividade que se estendeu até maio de 1976. Nádia Gotlib reconhece a coerência entre tais imagens com os fragmentos que Clarice escreve nessa época e que, depois, irão compor o universo da personagem de *Um sopro de vida* (1977, publicação póstuma):

¹¹ GOTLIB, 1995.

De fato nota-se uma tendência para deslocar-se cada vez mais do figurativo, na escrita, aproximando-se do ritmo e de sons puros, desvinculados de compromissos com a linha contínua do discursivo e da história; e na pintura detendo-se em cores e linhas, com manchas fortes, em construção que indica inquietação e turbulência interior.¹²

¹² GOTLIB, 1995, p. 477.

Ambas produziram, cada uma a seu modo, uma autobiografia através de suas obras, auto-retratando-se de modo inusitado. Frida pintou cerca de 55 auto-retratos (um terço de toda a sua obra), destinados ao consumo público, para serem expostos em galerias e museus ou vendidos. E, à semelhança do que ocorre com os auto-retratos de Rembrandt, os de Kahlo também apresentam a face da pintora em diferentes fases de sua vida, o que lhes atribui um caráter de autobiografia, se ponderarmos que no auto-retrato como no texto autobiográfico há um sujeito, o autor, que se auto-representa, se auto-define e de certo modo se auto-inventa, construindo a imagem-de-si que gostaria de perpetuar. São pinturas provocativas que expõem pela primeira vez imagens da intimidade mais secreta das mulheres: imagens de nascimento e aborto, órgãos internos à vista, entranhas do corpo feminino tornadas objeto de arte elevada. Kahlo se definia como “la gran ocultadora” e, de fato, seus auto-retratos exibem as feições de ‘máscara’ no perfil estático e altivo, resultado de exercício técnico de autocontrole que erigiu uma imagem infensa aos

sentimentos, bem o contrário daquelas que proliferam no diário íntimo.

Clarice não escreveu nenhuma autobiografia, na acepção fiel da palavra, mas é inegável que suas narrativas de ficção têm as raízes plantadas em um substrato de experiências intimistas e privadas, matéria cuidadosamente controlada pela escritora, desde o primeiro livro, *Perto do coração selvagem* (1944). Um depoimento da amiga Nélida Piñon confirma o que estamos dizendo. Conta Nélida que Clarice lhe confessara ter pensado inicialmente a protagonista de *Paixão segundo G. H.* (1964) como escritora, mas depois, temendo que se fizessem associações com sua própria pessoa, mudou. Fez de G. H. uma pintora. E é como pintora que outras vozes femininas aparecem em livros seus, como o já citado *Água viva* e o póstumo *Um sopro de vida* (1977). Depois, quando passa a escrever crônicas para o *Jornal do Brasil* (1968-1974), se acentua a liberdade de falar de si. Agora é ela própria quem confirma: “É fatal, numa crônica que aparece todos os sábados, terminar sem querer comentando as repercussões em nós de nossa vida diária e de nossa vida estranha”.¹³ E no mesmo jornal, em outra crônica, ao falar de seus romances, admite que se deixou revelar nos textos de ficção: “Estes não são autobiográficos nem de longe, mas fico depois sabendo por quem os lê que eu me delatei”.¹⁴ Não resta dúvida de que, apesar das estratégias de denegação, subsiste um evidente resíduo autobiográfico na sua escritura, o que não raro acontece com grande parte das obras ficcionais, principalmente aquelas escritas por mulheres. Na verdade, os limites entre a ficção e a realidade são objeto de insistente investigação crítica, havendo hoje uma forte tendência em admitir que ficção pura ou pura invenção são uma utopia. Seria preferível falar nas operações controladoras da subjetividade e em estratégias de ocultação que deslocariam para um outro eu (a personagem) experiências vividas, desejadas ou imaginadas pelo sujeito autor. Experiências que se apresentam agora transfiguradas segundo os processos de deslocamento e condensação, como acontece nos sonhos.

Detenho-me no caso exemplar dessas duas mulheres, com o interesse dirigido para as produções alijadas da obra central, pertencentes ao espaço íntimo de sua experiência de vida. Estou segura da importância dessas realizações para a construção subjetiva dos sujeitos, e nesse ponto concordo com o pensamento teórico das feministas americanas (Judith Butler e Joan Scott principalmente)¹⁵ de que “o pessoal é político”, que a questão do “sujeito” é crucial para uma política feminista em particular.¹⁶ Lembro que os produtos que nascem no âmbito do doméstico e do

¹³ GOTLIB, 1995, p. 375.

¹⁴ GOTLIB, 1995, p. 375.

¹⁵ “A política é, antes, o processo pelo qual jogos de poder e saber constituem a identidade e a experiência. Identidade e experiência são, nessa visão, fenômenos variáveis, organizados discursivamente em contextos ou configurações particulares.” SCOTT, 1994, p. 18.

¹⁶ BUTLER, 1990, p. 2.

secreto, como as experiências de sexualidade, as relações familiares, o cuidado com as crianças, os papéis cabíveis a homens e mulheres, tudo isso se tornou objeto da política, porque, a partir do movimento cultural revolucionário da década de 1970, ganham lugar nas discussões e negociações públicas. As mudanças de paradigmas nortearam o interesse dos estudos históricos para o cotidiano da vida privada e para os pequenos fatos do cotidiano. O feminismo, por sua vez, revigorado teoricamente, tornou-se um agenciador da história das mulheres, para o qual é de maior interesse o exemplo daquelas que, mesmo em face dos obstáculos remanescentes do longo período de hegemonia patriarcal, tornam-se elas próprias artífices de uma imagem identitária que lhes assegura um lugar legitimado e reconhecido na ordem pública.

O que estou querendo dizer é que estamos pisando no terreno de uma política da subjetividade quando nos voltamos para essas duas protagonistas raras na história das mulheres latino-americanas – Frida Kahlo e Clarice Lispector. Através de sua produção artística criaram uma 'persona', inventaram-se a si próprias como personagens, fizeram-se 'atrizes' na cena social, conquistando um lugar não somente no mundo das artes e da cultura, mas na memória coletiva de sua gente. Pintaram suas faces um sem número de vezes no corpo de uma obra intensamente auto-referencializada. Teatralizaram a existência.

Kahlo se definia como "*la gran ocultadora*". Seus auto-retratos deixam ver as feições de máscara no perfil estático, resultado dos mecanismos de autocontrole e da busca de distanciamento subjetivo, que lhe atribui uma imagem olímpica. O perfeccionismo dessas telas em tudo contrasta com a matéria que compõe a sua obra íntima. No Diário, ao contrário, tanto as passagens escritas quanto as desenhadas, transmitem a imediatez das sensações, registradas em primeira mão, o que não acontece nas pinturas. E o fato de Kahlo incluir obras de artes em seu diário torna-o único entre os diários íntimos. Mas não tem nada a ver com o típico caderno de esboços próprio dos artistas plásticos, o qual, geralmente, é o lugar para a busca de soluções em pequeno porte ou desenhos preparatórios para serem aplicados em obras de grande formato. Frida usa mais o diário como repositório de sentimentos e imagens que não cabem em nenhum outro lugar, à semelhança de Virgínia Woolf. O diário da mexicana é muito mais fragmentário e libertário do que o da escritora inglesa, o que justifica o cuidado ético de Sarah Lowe: "é com certo receio que devemos nos aproximar dessas páginas; o *retrato* que Kahlo pinta aqui, em cores e linhas, com prosa e verso, é a imagem de uma artista se máscara".¹⁷

¹⁷ LOWE, 1996, p. 26.

¹⁸ Cf. LACAN, 1989: "Só a máscara ex-sistiria no lugar vazio onde coloco a mulher. O que quer dizer que não haja mulheres." (p. 133).

A idéia da máscara, como efeito semiótico, merece uma certa atenção. O que é a máscara senão um corpo falso que se sobrepõe à face verdadeira, se é possível, por hipótese, falarmos em verdade e em realidade. Simulacro, fetiche ou fantasia, a máscara faz parecer ser aquilo que não é. A máscara seria uma outra face a recobrir aquilo que não é, que apenas ex-siste, parodiando Lacan.¹⁸ Os auto-retratos públicos de Frida apresentam a imagem olímpica da mulher altiva e poderosa, imagem-monumento, que se desmorona, passo a passo, a cada página do diário, que se desintegra em sigilo, deixando ver nos fragmentos as ruínas daqueles retratos narcísicos nos quais se auto-representou para o olhar admirativo do público. O diário ao mesmo tempo se soma e se contrapõe à obra pública, referenciando a impossibilidade de uma verdade preexistente. Se tal verdade existe, só poderá ser captada na teia dos sentidos das distintas e contraditórias representações.

A tragédia pessoal de Frida, a vida marcada por acidentes, cirurgias, abortos, mutilações, traumatismos vários, obrigou-a a longos períodos de imobilidade e faz nascer esse diário íntimo, único, inconfundível e excepcional. De 1944 a 1954, nos dez anos que antecederam sua morte, Frida o escreveu, sem jamais pensar em publicá-lo. Um mundo inesgotável de referências construído de palavras, desenhos e cores dá a ver uma percepção dramática da existência. Os textos são intensamente coloridos, em tons fortes, gritantes, e os desenhos que se entremeiam aos escritos apresentam a intensidade de uma pintura gestual, o que torna o diário uma peça para contemplar e decifrar.

Nos escritos e desenhos da pintora se inscreve o corpo fragilizado, mutilado, mas a dor é sublimada com humor. Ela tece um elo indestrutível entre vida e obra, com a explícita conexão de tinta e sangue que tingem as páginas de suas anotações, como se vê no fragmento citado:

Quem diria que as manchas
vivem e ajudam a viver?
Tinta, sangue e cheiro.
Não sei que tinta usar
qual delas gostaria de deixar desse modo
o seu vestígio. Respeito-lhes
a vontade e farei tudo
o que puder para escapar
do meu próprio mundo.

mundos cobertos de tinta – terra livre
e minha. sóis distantes
que me chamam porque
faço parte de seus núcleos.

Tolices. O que eu poderia fazer
sem o absurdo e sem o efêmero?
1953 há muitos anos compreendo
o materialismo dialético.¹⁹

¹⁹ KAHLO, 1996, p.227.

Clarice Lispector não deixou propriamente um diário íntimo formalizado como tal. O que certamente escaparia ao seu jeito sem enredo e fragmentário de ser. Pode-se contudo afirmar a existência de uma obra íntima constituída de fragmentos dispersos, cartas, anotações, agendas, muitos dos quais foram recolhidos por Olga Borelli para dar corpo ao primeiro livro autobiográfico da escritora.²⁰ Além disso, poder-se-ia argumentar que muito daquilo que seria próprio da escrita da intimidade se encontra nos textos de sua ficção, o que gera o caráter especial dessa escritura onde os limites entre o público e o íntimo são sempre tênues e ambíguos. Como bem se sabe, a narrativa clariceana, a partir da realização de *Paixão segundo G. H.* (1963), torna-se cada vez mais avessa ao mito, ao relato de acontecimentos, historiados segundo uma cronologia ordenada em seqüências, como é tradição. Talvez porque lhe fosse difícil distanciar-se de si mesma, mal consegue ocultar-se nos mecanismos de controle que diferencia a obra de ficção daquela de natureza autobiográfica. O eu da autora, em muitas passagens de livros seus, mal consegue calar-se e interfere na fala do narrador, gerando dubiedade entre a voz do narrador ficcionalizado e a voz interativa da autora. A escritora vive intensamente o que se convencionou chamar de “crise da representação”, como fenômeno dos mais significativos nas narrativas da pós-modernidade. Ela passa a buscar uma outra temporalidade, na ambição de apreender o real fugidio do instante presente: “[...] tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha”.²¹

²⁰ BORELLI, 1981.

²¹ LISPECTOR, 1973, p. 17.

O fato é que os ‘quadros’ de Clarice se colocam em um campo de marginalidade em relação à obra pública. E, à primeira vista, um crítico mais radical poderia pensar em excluí-los dessa obra, considerada hoje indiscutivelmente como grandiosa; isso se estivéssemos nós em outros tempos, quando predominava um critério único de avaliação. Possivelmente o peso de tão alta valoração causasse constrangimento por lidar com desenhos toscos, rudimentares e singelos feitos sobre rústicos suportes de madeira. São exercícios de pintura nascidos no espaço privado da solidão e que equivalem a esse gênero de escrita secreta em que o sujeito está a sós consigo mesmo, sem dialogar intimamente com um possível leitor, como acontece com o *Diário Íntimo*.

²² "Por que se pinta? Pinta-se para dizer alguma coisa e não para verificar teorias. E, aquilo que se tem a dizer, não se pode dizê-lo de outra maneira senão através das formas que nos cercam. Quando nós dizemos alguma coisa, são elas que nos dizem". Paule THEVENIN e Jacques DERRIDA, 1986, p. 9-10.

²³ Nomeando-os por ordem cronológica temos: *Gruta* (3 de março de 1975); *Escureidão e luz; centro da vida* (abril de 1975); *Raiva ou restos de ficção* (28 de abril de 1975); *Volumes* (9 de maio de 1975); *Cérebro dormido* (13 de maio de 1975); *Medo* (16 de maio de 1975); *Tentativa de ser alegre* (15 de maio – sem referência ao ano); *Luta sangrenta pela paz* (20 de maio de 1975); *Sol da meia noite* (1975 – sem referência a dia e mês); *Sem sentido* (1º ou 19 de junho de 1975); *Explosão* (1975); *Pássaro em liberdade* (5 de junho de 1975); *Amanhecer* (setembro de 1975); *Eu te pergunto por quê?* (13 de maio de 1976).

²⁴ "Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa nenhuma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência." (*Água Viva*, 1973.) Cf. SEUPHOR, 1964/1967: "(...) there had to be a painting wholly liberated from dependence on the figure, the object – a painting which, like music, does not illustrated anything, does not tell a story and does not launch a myth. Such painting is content with the incommunicable realms of the spirit where dream becomes thought, where the sign becomes being.". Uma curiosidade a remarcar é que o texto extraído para epígrafe encontra-se *ipsis litteris* na contracapa do livro de Seuphor.

²⁵ VIANNA, 1998.

²⁶ BORELLI, 1981, p. 70.

²⁷ BORELLI, 1981, p. 70.

A escritora os define como mera atividade terapêutica e relaxante. No entanto, entendemos que essa atividade não pode ser tomada como aleatória. E é o depoimento de um outro artista inquieto e torturado, Antonin Artaud, que também recorreu aos desenhos na ânsia de uma expressão maior, que oferece o suporte necessário para validar experiências marginais como modo de discursividade radical: "*On peint pour dire quelque chose et non pour vérifier des théories. Et, ce qu'on à dire, on ne peut pas le dire autrement qu'avec les formes qui nous entourent. Quand nous disons quelque chose, c'est elles que nous disons*".²² Como reconhece a crítica de arte Paule Thevenin, pouco importa a fatura defeituosa ou a má aparência do traço, se o dizer profundo do artista soube atravessar de algum modo a tela e o papel.

Da experiência de Clarice com as tintas resultaram 16 quadros, dos quais 14 se encontram no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.²³ E mais um, presenteado a Nélida Piñon (*Madeira feita de cruz*, de março de 1975), em homenagem ao romance da amiga com esse mesmo título, recém-publicado na época; existem ainda uns dois que permanecem em poder da família, que os considera por demais precários para vir a público. As peças que se encontram no acervo da Casa de Rui Barbosa são todas pequenas (40 cm x 30 cm), realizadas sobre suporte de madeira, sem qualquer estilo definido, mesmo que se sinta o gosto de Clarice pelo não-figurativismo. Gosto este que já havia denunciado na epígrafe que abre *Água viva* (1973), retirada do livro de Michel Seuphor, crítico de arte, especialista em abstracionismo.²⁴ Temos aqui um forte argumento para situar essas imagens plásticas ao processo discursivo novo que a autora vinha desesperadamente buscando desde o livro de 1973. Os 'quadros', na grande maioria, não são figurativos. Revelam uma exercício da liberdade contra o domínio da figura e, como já denominei em outra oportunidade, poderiam ser definidos como pertencendo a um "figurativo do inominável".²⁵

As pinturas nascem sem qualquer técnica. A escritora sabia de suas limitações e confessa a satisfação que lhe traz tal passatempo: "O que descontraí, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem apresentar nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, 'quadros' a ninguém".²⁶

Ao mesmo tempo elaborava sua própria poética, em idéias bastante pessoais sobre as relações entre as artes de escrever e pintar: "Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. [...] O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, de cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações".²⁷ Desprovida do

conhecimento especializado, ela inventou uma maneira própria de trabalhar: seguir os veios da madeira com caneta e deixar aparecer figuras, depois recobertas com tinta. Assim acontece com a peça intitulada *Luta sangrenta pela paz* (20 de maio de 1975): desenhos feitos a caneta esferográfica, cobertos por tinta vermelha, branca, verde, azul, são pontilhados em sentido vertical, acompanhando os riscos da madeira. O efeito é tosco, e a falta de uma forma melhor definida faz com que apareçam sugestões fantasmagóricas. Apenas o título orienta a leitura da imagem.

Clarice jamais teve o propósito de tornar públicas tais experiências, muito menos de apresentar-se como pintora. Mas, apesar desse processo de denegação, ela lhes atribui títulos. Assina e data todas as peças, em um gesto de autenticação da autoria. Ao imprimir a assinatura nos 'quadros', Clarice os está reconhecendo e legitimando como parte de sua obra. São eles, os quadros, também 'filhos' seus, mesmo que ao juízo crítico sejam vistos como tentativas precárias e rudimentares. E nesse ponto é bom lembrar o que diz Michel Foucault sobre a função "nome de autor":

[...] o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: [...] o fato de se poder dizer "isto foi escrito por fulano" ou "tal indivíduo é o autor", indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto.²⁸

²⁸ FOUCAULT, 1992, p.45.

Traçando uma relação de homologia entre o que ocorre com o discurso escrito e o discurso semiótico, como é o caso dos 'quadros', podemos defender, com toda justeza, um lugar de visibilidade para eles no conjunto da obra da escritora e, assim sendo, não merecem ficar escondidos do olhar público. Devem ser exibidos, criticados e publicados.

Pois bem, os, entre aspas, 'quadros' de Clarice compartilham da natureza de um diário íntimo. São o território da livre expressão do eu. Como ocorre com grande parte dos diários, não foram feitos para serem exibidos, em que pese a afirmação de Rousset de que quem escreve um diário tem sempre a expectativa de que um dia alguém o leia.²⁹ Nesses quadros, ora é a violência visceral que explode em vermelho (*Raiva ou restos de ficção*) em uma proclamação de liberdade ou da violência subterrânea, que, como confessa, a assusta, assim como teme a sua liberdade ("Tenho medo de minha liberdade. Minha liberdade é vermelha");³⁰ ora é o medo que se esparrama em amarelo-ouro, e faz lembrar o léxico das cores de Kahlo, para quem

²⁹ ROUSSET, Jacques, 1983, p.436-437.

³⁰ BORELLI, 1981, p. 65.

o medo e a loucura também eram amarelos. O que se expõe nessas imagens é a interioridade de um sujeito, sujeito gerado no feminino, que guarda, no mais secreto de si, sentimentos desconcertantes, intensos, contraditórios.

A obra íntima manifesta-se como o terreno da subjetividade sem máscaras. Resíduos, restos inominados do intimismo, uma parte do eu mais intenso transborda de modo libertário em tais produções.³¹ O não-distanciamento sobre o que se escreve dá lugar ao pequeno, aos detalhes, às coisas ínfimas, retalhos que foram excluídos do relatos oficiais da história. Clarice deixou nos papéis recolhidos por Borelli muito da sua intimidade, esboços de pensamento sobre a arte e a subjetividade. E os 'quadros' são legítimos suplementos dessa experiência de falar-de-si. Frida extraía figuras dos borrões e manchas que se formavam no papel, os borrões se sobrepondo ao texto, olhos e mãos em estreita cumplicidade. Escrita feita com os olhos ("Estou escrevendo com meus olhos" – Frida Kahlo). Pinturas feitas com o corpo ("É com o corpo inteiro que pinto meus quadros" – Clarice Lispector). Letra, tinta e corpo se conjugam, nos dois casos, e constituem um discurso único que mascara o real ao mesmo tempo que viabiliza um outro modo de representação, em que não há qualquer compromisso de fazer sentido ou buscar entendimento. Território da absoluta liberdade de si.

Dos quadros de Clarice, causam maior impacto aqueles que nos põem diretamente em contato com o eu referencializado através de potências obscuras, do regime noturno das imagens como *Gruta* (3 de março de 1975). Imagem de um labirinto submerso ou simplesmente a pintura de "um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites".³² Ou *Sol da meia noite* (1975, sem referência de dia e mês), onde uma grande esfera vermelha fere o mundo negro e noturno povoado de sombras fantasmáticas. A interação entre o mundo público e o mundo da intimidade pode ser vista em *Luta sangrenta pela paz* (20 de maio de 1975), no qual o título orienta o possível sentido do conjunto: título que relembra profundas tensões sociais no Brasil dos anos 1970 e no mundo. Tempo de guerrilhas, de perseguições e torturas. Tempo de medo. Sem ter o mesmo fervor revolucionário de Frida Kahlo, que em certo momento se propôs a ajudar o realismo revolucionário determinado pelo Partido Comunista através de sua pintura, Clarice não trai suas preocupações políticas e junta-se a outros intelectuais na ala de frente da histórica passeata dos 100 mil, realizada no Rio de Janeiro, como revela a foto de 1968, movimento de reação popular às violências da ditadura militar então implantada.

Na nova narrativa das mulheres a tensão entre público e privado resulta em energia produtiva, através da

³¹ Por obra íntima entendo o conjunto das produções nascidas no âmbito da vida privada, que tanto pode ser o espaço doméstico, que reúne em seu acervo um conjunto de objetos e práticas, como, por extensão, pode nascer do território íntimo do sujeito, do campo de seus sentimentos, emoções e afetos, como também do mundo secreto de sua subjetividade. Nesse espaço da intimidade o sujeito se encontra liberto das coerções e sistemas de controle que predominam na produção da obra pública, realizada com o fito da publicização, da exposição ao olhar e à crítica públicos.

³² LISPECTOR, 1978, p. 50.

qual elas têm exercido a resistência contra os mecanismos de cerceamento e criado as condições de sua afirmação como sujeitos históricos e sociais. A obra que nasce em um momento de crise pessoal da escritora vem preencher o vazio da escritura causado pelo esgotamento vivido na tensão entre as exigências antagônicas do mundo público e do mundo íntimo. As editoras, querendo aproveitar a crescente projeção do nome da autora no mercado de livros, lhe cobravam uma produção incessante. A escritora queixa-se da reificação a que vinha sendo submetida pelo mercado editorial: "O que sou eu neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a todos nós".³³ Parece ilustrar a história exemplar de Marx, que busca fazer o trabalhador compreender que no sistema capitalista o casaco que este produz tem mais significação do que ele, operário, tem de si mesmo. Clarice aprende na pele o sentido do ensinamento marxista sobre o mundo do capital, para o qual o objeto tem prioridade sobre o sujeito.

³³ LISPECTOR, 1973, p. 88.

Também se pode pensar essa experiência com as tintas como um esforço pessoal para atravessar limites. Em palestra dedicada à escritora,³⁴ o psicanalista Joel Birman cogita sobre a perda das certezas e da crença no saber, fenômeno reconhecível na modernidade tardia, que leva ao indecível. O vazio e o horror instam o sujeito a inventar alguma coisa: "alguma coisa na ordem da exterioridade nos desorganiza e nos obriga a produzir uma 'nova coisa'". A experiência do horror – como Freud denomina essa inquietude e o desconcerto que leva à desqualificação – é uma experiência da feminilidade, conclui Birman. Experiência em que o sujeito perde a referência "fálica" (do *phallus*, como significante masculino). Na visão da psicanálise tradicional, a experiência da feminilidade provoca horror exatamente pela falta do *phallus*. A criação artística seria então uma operação interpretativa e lúdica de lidar com esse horror. As formas, por mais transgressivas que pareçam, são ainda um modo de organizar esse sentimento de vazio e estupor. Uma leitura dos títulos atribuídos por Clarice a seus 'quadros' deixa entrever a inquietude e a turbulência que presidiram sua realização. A maioria das palavras são significantes que traduzem o clima ameaçador e inquietante: medo, escuridão, raiva, gruta, luta sangrenta, sem sentido, sol da meia noite, seqüência que se arremata com o título-questão colocado não se sabe para quem: "eu te pergunto por quê?. Tudo parece confirmar as palavras de Birman sobre um sujeito perdido em suas referências, sem respostas para as indagações existenciais, sem verdades em que se sustentar, sem história para contar.

³⁴ *A feminilidade e a escrita feminina de Clarice Lispector*, palestra proferida por Joel Birman na Academia Brasileira de Letras, em evento organizado pela Associação dos Leitores e Amigos de Clarice Lispector, no Rio de Janeiro, em 21 de maio de 1998.

Kahlo foi revolucionária e libertária. Estava politicamente engajada na luta pela revolução comunista nas Américas. Admirava as idéias de Marx e Engels. Endeusava Lênin e recebeu Trotsky em sua casa, a Casa Azul, e tiveram um caso amoroso. Todos freqüentam o seu diário. Esteticamente estava ao lado das vanguardas, principalmente do surrealismo. Não se deixou contudo submeter às imposições de André Breton e continuou afirmando nos seus trabalhos os traços inconfundíveis da cultura mexicana. Rechaçou com firmeza as ingerências colonialistas dos europeus na sua arte. Viveu na primeira metade do século XX atravessada pelas tensões culturais que hoje, explodidas, obrigam o pensamento crítico a buscar novos parâmetros. As questões de gênero, étnicas, sexuais, transgressões comportamentais, o cosmopolitismo e as idéias de nacionalidade já agitavam internamente a sensibilidade dessa mulher excepcional.

Não há máscaras nesse diário, pelo menos na crueza com que trata situações extremamente dolorosas: a amputação da perna, a perna mecânica, as 20 e tantas cirurgias. A mulher que fez parar uma ópera de Wagner quando entrou no Teatro Nacional do México, vestida como uma rainha asteca, se despoja de toda a aparência para traçar seu retrato mais íntimo. Mesmo imobilizada em uma cama, foi revolucionária. Servia à causa do nacionalismo pós-revolucionária usando em seus trabalhos alguns dos princípios do surrealismo para afirmar os traços inconfundíveis da cultura mexicana.

Clarice Lispector modelou um projeto ficcional ímpar e renovador. Depois dela, a literatura brasileira não foi a mesma. Transgrediu modelos de representação e seguiu as diretrizes de uma escrita oblíqua, intensamente auto-referenciada. Do mesmo modo, na sua relação com o mundo público, entalhou uma feição única, um modo todo próprio de apresentar-se e de ser. Duas grandes ocultadoras, Clarice e Frida, separadas no tempo e no espaço. Quando uma começa a escrever o diário, a outra publica o primeiro livro. Quando uma morre a outra alcança o auge do reconhecimento. Em tudo o que produziram é impossível não reconhecer ali suas faces, como uma assinatura em um pacto autobiográfico. Muito do que pertence à ordem do secreto transita na obra pública de Clarice, que usava suas personagens para falar de si mesma, como fez com Angela Pralini: “não consigo imaginar uma vida sem a arte de escrever ou de pintar ou fazer música.”³⁵

³⁵ LISPECTOR, 1978, p. 82.

A incompatibilidade com a intimidade catalogada a afasta da confissão formal e faz lembrar Roland Barthes na relutância deste em escrever um diário. Para ele, o *Diário* era como um álbum, um álbum de folhas suprimíveis. Ao

³⁶ BARTHES, 1998, p. 371.

mesmo tempo reconsiderava se esse tipo de discurso não poderia precisamente ser praticado como uma forma que “exprime essencialmente o inessencial do mundo, o mundo como inessencial: “o Diário, por mais bem escrito que seja, será escritura?” – perguntava-se.³⁶ Questão que abre uma discussão infundável na campo semiológico. O fato é que Clarice vai expressar o seu “tormento essencial” entregando-se aos exercícios de pintura, sem técnica nem beleza. Salta por sobre o senso crítico, libera a mão, libera o imaginário, a caneta assume outra função, acompanha os veios da madeira e forma figuras indefinidas, experimenta as cores e brinca com a assinatura, superpondo sempre uma estrelinha sobre a letra i. Seria essa experiência lúdica uma maneira de responder negativamente à cobrança pública de escrever e publicar a cada dia um livro melhor? Em lugar dos livros publicáveis e vendáveis, a escritora se dedica a produzir essas imagens, rudes e feias, às vezes sem acabamento, outras desagradáveis de olhar, como observa Nádía Gotlib.

Transformar Frida ou Clarice em ícones nacionais seria congelar o que nelas é potência transformadora. Tratar da sua obra íntima, sem voyeurismo, supõe um esforço de exegese para compreender como as mulheres conceptualizam o mundo a partir das realizações da ordem do secreto, de suas situações de vida, da participação na sociedade, no mundo público. Às máscaras públicas com que desfilam na esfera das relações sociais se sobrepõe a “falta de máscara” do mundo íntimo (uma outra máscara?). A obra íntima, produzida à margem do convencional, movida por um transbordamento da subjetividade, é campo fértil para o traçado da história da auto-representação das mulheres e de sua construção identitária no gênero. Dá mostra do esforço de autoconhecimento por elas desenvolvido e de um outro modo de pensar-sentindo, pelo qual alicerçam a estrutura do eu identitário, em uma escultura imaginária de um sujeito, que permanecerá na história cultural como um nome a ser perpetuado na memória coletiva das sociedades a que pertencem. Do ponto de vista crítico, aquilo que nasce no território da intimidade – cartas, diários e ‘quadros’ – vem se somar à obra pública como suplemento significante. Essas realizações marginais não podem ser separadas da obra de cada uma, obra como o conjunto da produção artística resultante de uma práxis e de uma *techné*, como entende Ricoeur.³⁷ Se estão fora dos padrões formais de julgamento, agora, tornados objetos públicos, tais produtos exigem um outro modo de ser olhados, outro modo de exegese. Devem ser vistos como parte de uma trama discursiva em cuja teia se alojam as estratégias, conscientes ou instintivas, para a

³⁷ Paul RICOEUR, 1988, p. 49.

³⁸ FOUCAULT, 1992. p. 131.

construção da imagem-de-si e de um nome identitário. Funcionam como o que chama Foucault “a escrit-de-si” como projeto da construção de uma estética da existência e o governo de si e dos outros na cultura.³⁸ Interessa pois à história da cultura considerar esses produtos marginais, já que, no seu modo imperfeito de ser, cintilam veios significantes que abrem caminho para outro modo de conhecer os sujeitos públicos. Clarice e Kahlo inscrevem nas obras nascidas da intimidade os signos das pulsões vitais que mobilizam sua força criadora e, assim fazendo, dão-se a conhecer a si-mesmas, artífices que foram de um perfil identitário complexo e múltiplo.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo : Brasiliense, 1988.
- BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge: New York, 1990.
- DELGADO, Andréa Ferreira. *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. 2003. Tese (Doutorado em Antropologia) – Unicamp, Campinas. Inédito.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Vega, Portugal: Passagens, 1992
- FUENTES, Carlos. “Introdução”. In: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice.: Uma vida que se conta*. São Paulo : Ática, 1995.
- KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1996.
- KETTENMAN, Andrea . *Frida Kahlo.: Dolor y pasión*. Madrid: Taschen, 1990.
- LACAN, Jacques. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1978.
- LOWE, Sarah. “Ensaio”. In: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1996.
- MARTOCCIA, María; y GUTIÉRREZ, Javiera. *Corpos Frágeis: Mulheres poderosas*. Rio de Janeiro : Ediouro, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologia*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1988.
- ROUSSET, J. “Le journal intime. Texte sans destinataire?” *Poétique*, Paris, n. 56, nov. 1983, p. 435-443.

SCOTT, Joan. "Prefácio a 'Gender and Politics of History'". *Cadernos Pagu*, n. 3, p. 11-47, 1994.

SEUPHOR, Michel. *Abstract Painting: Fifty Years of Accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollak*. New York: Laurel, 1964 /1967.

THEVENIN, Paule; & DERRIDA, Jacques. *Antonin Artaud*. Paris: Gallimard, 1986.

VIANNA, Lucia Helena. "O figurativo inominável: os quadros de Clarice". In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998.

[Recebido em novembro de 2002 e
aceito para publicação em abril de 2003]

Ink and Blood: Frida Kahlo's Journals and the 'Pictures' of Clarice Lispector

Abstract: *This text explores the interdiscursive relations between private and public productions, interrogating the way in which those pieces which remain marginal to the publicly recognized works contribute to the construction of an identity for their authors, in this case two exceptional women in modern Latin American culture: Frida Kahlo and Clarice Lispector.*

Key Words: *Frida Kahlo, Clarice Lispector, journals, pictures, public/private.*