

OBRA ÍNTIMA E OBRA PÚBLICA: MARGINALIDADES EM FRIDA KAHLO E CLARICE LISPECTOR

Lúcia Helena Vianna*

RESUMO: *Este ensaio tem por objetivo explorar o efeito de sobre-determinação que as obras íntimas de Clarice Lispector e Frida Kahlo exercem sobre sua obra pública. Por consequência, pode-se avaliar o quanto as mulheres têm contribuído para a diluição de fronteiras entre o mundo público e o mundo privado.*

PALAVRAS-CHAVE: *público; privado; pinturas; diário íntimo.*

É com o corpo inteiro que pinto meus quadros
(C. Lispector)

Estou escrevendo com meus olhos
(F. Kahlo)

Considerados os rumos que tomou a história da cultura ao longo deste século XX, é impossível deixar de reconhecer o papel significativo que as mulheres desempenharam na mudança dos paradigmas sociais. Impossível negar o quanto sua ação determinada para ganhar o espaço público vai trazer como consequência uma nova dimensão epistemológica para o conhecimento e para as relações sociais. Ao contrário do que se possa pensar quando se

* Universidade Federal Fluminense – UFF/CNPq.

está atrelado a um modo de ver fundado em dicotomias excludentes, as mulheres nunca estiveram ausentes da participação social. Tiveram sim que enfrentar brutais impedimentos para ter suas ações reconhecidas como legítimas e para serem vistas na cena pública como sujeitos históricos. Por maior que fossem as barreiras que se antepunham a sua determinação em contribuir publicamente para a construção das sociedades, tais obstáculos não conseguiram impedir que, no fundo da cena histórica, elas atuassem por meio de estratégias que escapavam ao controle da ordem hegemônica.

Os limites entre o público e o privado, que pareciam intransponíveis, na verdade vieram pouco a pouco oscilando, rasurando-se e confundindo-se, a ponto de no mundo moderno e, principalmente, na pós-modernidade, perderem o caráter opositivo que os diferenciava, permeando-se em definitivo. O Feminismo foi o motor que impulsionou a diluição desses limites, entre o que é do lado de “fora”, da rua, do outro, das instituições, do estado, e da política (o público) e o que é próprio do “dentro”, do doméstico, do íntimo e da subjetividade (o privado). O slogan “o pessoal é político”, cunhado nos anos 70 pelas teóricas feministas, sustenta a impossibilidade de se negar que a defesa do que é subjetivo, do doméstico, do secreto e do íntimo não pertença à ordem política e que, portanto, não seja de interesse para a discussão pública. A revolução que se vai passar no campo político traz para o mundo social as questões pessoais até então tomadas como prosaicas e de absoluto desinteresse para a “práxis” política. A família, a sexualidade, o cuidado com as crianças, os papéis cabíveis a homens e mulheres, a exclusão das etnias periféricas, as opções religiosas, tudo é “político”.

É da política da subjetividade que tratamos quando nos voltamos para duas protagonistas raras na história das mulheres latino-americanas – Frida Kahlo (1907) e Clarice Lispector (1920?). Uma pintora, a outra escritora, ambas mestras em jogos de ocultações. Por meio de sua produção artística criaram uma “persona”, com a qual se apresentaram publicamente, ocupando o lugar devido no mundo das artes e da cultura. Pintaram suas próprias faces um sem número de

vezes no corpo de uma obra intensamente auto-referencializada. Teatralizaram a existência.

Frida Kahlo pintou cerca de cinqüenta e cinco auto-retratos (um terço de toda a sua obra), destinados ao consumo público, e que podem ser considerados como verdadeira “autobiografia”. São pinturas provocativas que expõem pela primeira vez imagens da intimidade da vida das mulheres, o que até então nenhuma havia ousado expor. Imagens de nascimento e aborto, auto-retratos duplos com órgãos internos à vista, entranhas femininas tornadas objeto de arte elevada. 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.

A tragédia pessoal, uma vida marcada por acidentes, cirurgias, abortos, mutilações, obrigaram-na a longos períodos de imobilidade e fez nascer um *Diário íntimo*, único, inconfundível e excepcional. De 1944 a 1954, no 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 a percepção dramática da existência. Pensamentos, sonhos, declarações de amor a Diego Rivera, amor maior e permanente; o tumultuado relacionamento dos dois e os outros casos amorosos que teve com outros homens e mulheres. Entremeadas a estas manifestações da intimidade, palavras de fé na Revolução Comunista, o culto a seus líderes, Lênin e Trostsky, o culto às idéias de Marx e Engels. E principalmente o culto às origens nacionais do México. A cultura mexicana atravessa sua obra, a *pública* e a *íntima*, nas palavras em *naualt* (língua asteca), nas figurações remanescentes da civilização indígena, no léxico de cores e referências: o marrom bem escuro do molho picante de chocolate usado no México; o solferino que lembra o sumo da flor do cactual nopal, e chama atenção pela semelhança com a genitália feminina; o magenta asteca, o verme-lho-sangue de atum.¹

¹ KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo*. Um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 211

A letra arredondada e firme com que inicia o caderno novo vai sofrendo ao longo das páginas os efeitos das experiências subjetivas, vai vergando-se, treme, à medida que se sucedem cartas, poemas nascidos da escrita automática, confissões, anotações soltas, pensamentos vadios. Às vezes desmancha-se nas tintas ou nas lágrimas e formam borrões que se agregam aos desenhos. Letra harmoniosa, indiscutivelmente feminina, bem diferente da letra sempre áspera de Clarice Lispector. Os textos são coloridos, em tintas e cores brilhantes, e os desenhos, entremeados aos escritos, são densos, exuberantes, irônicos, o que faz do diário uma peça própria para ver e contemplar.

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. Além do que se poderia argumentar que muito daquilo que seria próprio da escrita da intimidade se encontra nos textos de ficção. O que gera o caráter especial dessa escritura em que os limites entre o *público* e o *íntimo* são sempre tênues e imprecisos. Como bem se sabe, a narrativa clariceana é avessa ao mito, ao relato de acontecimentos. Talvez porque lhe fosse difícil distanciar-se de si mesma, mal consegue ocultar-se nos mecanismos de controle da ficção.

No ano de 1975, a escritora passou por uma intensa crise pessoal. Esse ano parece-lhe ter sido especialmente difícil, ou porque não conseguisse escrever ou porque vivesse aquela inquietação dos estados de véspera. Além de lutar com sua própria escritura, mostrava-se desconfortável por se ter tornado um objeto mercadológico, uma reificação opressora que já não suportava. Publicou nesse ano dois livros, *Visão do esplendor* e *De corpo inteiro*, ambas coletâneas das crônicas escritas no *Jornal do Brasil* até 1974, quando se demitiu deste periódico. As biografias da escritora dão notícia desses livros, de cartas e bilhetes escritos aos amigos e às irmãs, falam até da sua solidão nas letras brasileiras. Nenhuma faz referência aos quadros

que Clarice pintou nesse período, mais exatamente entre os meses de março e junho, uma atividade que se estendeu até maio de 1976.

A desatenção atribuída a essas imagens as colocam num campo de marginalidade em relação às obras da escritora ou mesmo as exclui dessa obra, considerada hoje indiscutivelmente como grandiosa. Possivelmente o peso de tal valoração causasse constrangimento em lidar com desenhos toscos, rudimentares e singelos feitos sobre rústicos suportes de madeira. São experiências de pintura nascidas no espaço privado da solidão e que equivalem a este 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*.

A escritora, que havia se retirado da cena pública, dedicou-se a exercícios livres de pintura, atividade que definia como terapêutica e relaxante, mas que não pode ser tomada como aleatória. Dessa experiência resultaram pelo menos dezesseis quadros que se encontram no Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, mais um presenteado a Nélida Piñon e alguns poucos em poder da família. São peças pequenas (40x30), realizadas sobre suporte de madeira, sem qualquer estilo definido, mesmo que se sinta o gosto de Clarice pelo abstracionismo. Trabalhos na grande maioria não figurativos ou como já denominei em outra oportunidade de um “figurativo do inominável”.²

As pinturas nasciam sem qualquer técnica. Clarice jamais teve o propósito torná-las públicas, muito menos de se apresentar como pintora: “Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’, a ninguém” (Borelli, p. 70). Desprovida do conhecimento especializado, inventou uma técnica própria. Seguir os veios da madeira com caneta e deixar aparecer figuras, depois recobertas com tinta.

Pois bem, os, entre aspas, “quadros” de Clarice compartilham da natureza de um *diário íntimo*. São o território da livre expressão do eu. Não foram feitos para serem exibidos, em que pese a afirmação de

² VIANNA, L. H. *O figurativo inominável: os quadros de Clarice*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

Rousset de que quem escreve um diário tem sempre a expectativa de que um dia alguém o leia. Nesses quadros ora é a violência visceral que explode em vermelho (Raiva ou restos de ficção) numa proclamação de liberdade ou violência mesma, quem sabe? *Minha liberdade é vermelha* está nos seus livros. Ora é o medo que se esparrama em amarelo-ouro, e faz lembrar o léxico das cores de Kahlo, para quem o medo e a loucura também eram amarelos.

A obra íntima é o terreno da subjetividade sem máscaras. Resíduos, restos inominados do intimismo, uma parte do eu mais intenso transborda de modo libertário. 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. 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 meu quadros* – Clarice Lispector).

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”, ou o *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 não-separação entre o mundo público e o íntimo pode ser vista em *Luta sangrenta pela paz* (20 de maio de 1975). Sobre o suporte de pinho de riga a mão segue os veios da madeira com caneta esferográfica, fazendo tracejados em tintas vermelha, branca, verde e azul. O resultado é tosco e é o título que orienta o possível sentido do conjunto: *Luta sangrenta pela paz*. Título que relembra profundas tensões sociais no Brasil dos anos 70 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, 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, por meio da qual elas têm exercido a resistência contra os mecanismos de cerceamento. A obra que nasce num momento de crise pessoal da escritora vem preencher o vazio da escritura causado pelo esgotamento vivido na tensão entre as exigências antagonônicas do mundo público e do mundo íntimo, que lhe cobravam uma produção incessante. A escritora queixa-se de se ter tornado um objeto: "*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".³ 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 ele, operário, tem de si mesmo. Clarice alcança a compreensão do ensinamento marxista sobre o mundo do capital, para o qual o objeto tem prioridade sobre o sujeito.

Kahlo foi revolucionária e libertária, não porque apoiasse a revolução vermelha, mas principalmente por não se submeter às imposições do surrealismo de Breton e liberar nos seus trabalhos os traços inconfundíveis da cultura mexicana. Resistência do europeu às diferenças culturais, manifestações de colonialismo que Frida teve a firmeza de rechaçar. Esta 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, o cosmopolitismo e as idéias de nacionalidade já agitavam internamente a sensibilidade da mulher excepcional.

³ BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 371.

O diário de Frida Kahlo é muito mais fragmentário e libertário do que os famosos diários das inglesas Virgínia Woolf e Katherine Mansfield. E muito mais fascinante. Na expressão de Sarah Lowe o retrato que Kahlo pinta ali é a imagem de uma artista sem máscaras”. E será? – nos perguntamos. Exatamente ela que se definia como “*la gran ocultadora*”. Não há máscaras pelo menos na crueza com que trata situações extremamente dolorosas: a amputação da perna, a perna mecânica, as vinte e tantas cirurgias. A mulher que fez parar uma ópera de Wagner quando entrou no Teatro Nacional do México, vestida como uma rainha asteca, despoja-se de toda a aparência para traçar seu retrato mais íntimo. Mesmo imobilizada numa cama foi revolucionária. Os princípios do surrealismo lhe serviam para extravasar em seus trabalhos 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. Quando uma começou a escrever o diário, a outra publicou o primeiro livro. Quando uma morreu a outra alcançava o auge do reconhecimento. Em tudo o que produziram é impossível não reconhecer ali suas faces, como uma assinatura. 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.” (*Um sopro de vida*).

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 mesmo tempo reconsiderava se este 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, questão que abre uma discussão infundável no campo semiológico. O fato é que Clarice vai expressar o seu “tormento essencial” entregando-se aos exercícios de pintura, sem técnica nem beleza. “Pinto tão mal que dá gosto”, confessa, mas saltando por sobre o senso crítico, mesmo assim 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 esta experiência lúdica uma maneira de responder à cobrança pública de escrever e publicar a cada dia um livro melhor?

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 que nos faz ver 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 se sobrepõem 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. Do ponto de vista crítico, aquilo que nasce no território da intimidade, cartas, diários e “quadros”, vêm se somar à obra pública dessas duas extraordinárias mulheres latino americanas como suplementos significantes. Não podem mais se separar do conjunto de toda a obra e se estão fora dos padrões formais de julgamento, agora, tornadas objetos públicos, exigem um outro modo de serem olhadas, outro modo de exegese.

RESUMÉ: *Cet essai a pour but la mise en évidence de l'effet de sobredetermination qui imposent les oeuvres intimes de Clarice*

Lispector et Frida Kahlo sur l'œuvre publique . En consequence on s'interroge sur l'actin des femmes pour casser les frontières entre le monde public et le monde privé.

MOTS-CLÉ: *public; privé; peintures; journal intime.*

Bibliografia

- BARTHES, R. (1988) *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- LISPECTOR, C. (1973) *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- KAHLO, F. (1996) *O diário de Frida Kahlo* . Um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio.
- LOWE, S. (1996) Ensaio. In: KAHLO, F. *O diário íntimo de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- ROUSSET, J. (1983) Le journal intime. Texte sans destinataire? *Poétique*, Paris, n. 56, p. 435-43, nov.
- VIANNA, L. H. (1998) O figurativo inominável: os quadros de Clarice. In: ZILBERMAN, Regina et al. *Clarice Lispector, a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes & Ofícios.