

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - DOUTOURADO  
LITERATURA COMPARADA

**DA IMAGEM À PALAVRA: MEDO E OUSADIA  
EM HYE SEOK RHA, TARSILA DO AMARAL E FRIDA KAHLO**

So Ra Lim

Tese submetida como requisito  
parcial para a obtenção do Título de  
Doutor em Literatura Comparada do  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

Porto Alegre

2005

---

*A meu marido, Yoo Seok Hwang*

## *AGRADECIMENTOS*

---

A minha família, que mesmo a distância fez chegar, de diversas formas, seu incentivo e carinhoso cuidado.

Ao Professor Ubiratan Paiva de Oliveira, que assumiu a orientação desta tese em um tema absolutamente novo para o Curso de Pós-Graduação em Letras, e colaborou com seu tempo e suas observações perspicazes para o desenvolvimento deste trabalho, numa medida em que jamais poderei retribuir.

À Professora Márcia Hoppe Navarro, que foi a primeira influência que me levou a dedicar-me aos estudos de gênero, quando a conheci, como mestranda do Curso de Pós-Graduação em Letras, na UFRGS, e ofereceu também, como participante da Banca da Qualificação da Tese, valiosas críticas e sugestões que me levaram a refinar o trabalho original.

À Professora Patrícia Lessa Flores da Cunha, que, como outro participante da Banca da Qualificação da Tese, contribuiu para esta concretização final através das ricas sugestões e comentários críticos a respeito do trabalho.

À Professora Mari Lúcie da Silva Loreto, minha amiga querida, pela indescritível solidariedade, afeto inestimável e particularmente pela disposição para discutir o projeto, através de seus questionamentos e contribuições na etapa de

elaboração.

Aos demais professores da UFRGS e da Hankuk Universidade dos Estudos Estrangeiros, Seul, Coréia do Sul, que, de diversas formas, prestaram colaborações preciosas, com seu incentivo e aconselhamento.

Aos amigos e colegas, sem os quais teria sido muito mais difícil ter chegado até aqui, em especial ao André Corrêa Rollo, pela cobertura, direta ou indireta, durante minhas “idas” e “vindas”.

Agradeço ainda ao Curso de Pós-Graduação em Letras, ao Instituto de Letras, à UFRGS.

## RESUMO

---

Partindo da noção de *interdisciplinaridade*, este trabalho se centra na questão de gênero comparando formas diferentes do discurso narrativo, particularmente, em imagens e em textos autobiográficos produzidos por três mulheres artistas de diversas procedências, como a coreana Hye Seok Rha, a brasileira Tarsila do Amaral, e a mexicana Frida Kahlo. O trabalho investiga aspectos em comum e divergentes da linguagem utilizada pelas mulheres artistas, enquanto procura responder questões sobre a auto-representação feminina e as narrativas de cunho pessoal de autoria feminina. Sob esse ângulo, faz-se incursões teóricas em duas direções: uma relacionada com a questão dos gêneros artísticos, e a outra, com o ato de criar das mulheres como possibilidade de saírem da invisibilidade histórica a que foram submetidas durante séculos, tanto no terreno das artes plásticas quanto no da literatura. Desta forma, evidencia-se a existência de relações interdisciplinares que situam o presente trabalho no terreno da literatura comparada.

## *ABSTRACT*

---

Starting from the notion of *interdisciplinarity*, this study deals with gender in two different means of narrative discourse: they are autobiographic images and texts, produced by the Korean artist Hye Seok Rha, the Brazilian Tarsila do Amaral, and the Mexican Frida Kahlo. It examines both the different aspects and those which these women artists have in common to express themselves, as well as it attempts to raise and find answers to questions concerning women's self-representation and personal narratives. From this angle, two theoretical directions were explored: one related to artistic genres, and another as a means for women to come out of the historical invisibility in which they have been living for centuries, not only in the field of literature but also in the plastic arts. As this study investigates the interdisciplinary relations between visual and verbal narratives, it is possible to say that it can be included in the realm of comparative literature.

## SUMÁRIO

---

---

Introdução.....	10
I. Pressupostos: Gênero, Narrativa e Cultura.....	16
1. Por que as pintoras que escreviam?.....	17
1.1 Em busca da tradição.....	17
1.2 Espaço/tempo como sinônimo da diferença de gênero ( <i>genre</i> ) ou gênero ( <i>gender</i> )?.....	29
2. Narratologia: conceito e natureza.....	38
2.1 A identidade de estrutura da narrativa.....	38
2.2 A narrativa autobiográfica e sua afirmação como gênero ( <i>genre</i> ).....	50
2.3 A narrativa de cunho pessoal de autoria feminina.....	61
II. Pintoras que escreviam.....	74
1. Hye Seok Rha.....	75
1.1 De <i>feminina</i> para <i>feminista</i> .....	77
1.2 Aquela que rejeitou ser <i>boneca</i> .....	81
1.2.1 A importância do diálogo em <i>Kyeong Hee</i> .....	87
1.2.2 A palavra que encanta e a imagem que narra.....	103
1.2.3 Especulação alegórica sobre a nação e o nacionalismo em <i>Hoisaeng Han Sonyeo Eakea (Para a neta que voltou a viver)</i> .....	120
1.2.4 A imagem-síntese do preto no branco.....	127
1.3 Ser Mulher.....	135

1.3.1 Um olhar sobre o Ser Mãe.....	137
1.3.2 A dissipação do eu em <i>Won Han (Ressentimento)</i> .....	145
1.4 “A serpente me enganou e eu comi a maçã”: a representação do corpo e da sexualidade da mulher.....	150
1.4.1 Confissão: entre o velado e o revelado.....	152
1.4.2 Exibicionismo ou tática de autodefesa: <i>Hyeon Suk</i> .....	159
2. Tarsila do Amaral.....	166
2.1 A mulher que fez história.....	168
2.2 “Caipirinha vestida por Poiret”?.....	175
2.2.1 A carta de amor entre Tarsiwald.....	181
2.2.2 Se su fosse eu: auto-retratos.....	201
2.2.3 Espaço de encenação aberta em <i>Antropofagia</i> .....	207
2.3 A fragmentação da memória.....	214
2.3.1 A voz de uma artista do pincel.....	216
2.3.2 Entrelinhas do coração.....	225
3. Frida Kahlo.....	243
3.1 “Encarnação do esplendor mexicano”.....	246
3.2 A máscara de <i>naïveté</i> .....	251
3.2.1 De onde eu sou?.....	254
3.2.2 As duas Fridas.....	274
3.2.3 Corpo: o porta-voz do desejo.....	287
3.3 “Estou escrevendo com meus olhos”.....	301
Memórias de mulheres: nos entrecruzamentos de imagem e palavra.....	311
Conclusão.....	326
Referências bibliográficas.....	334
Anexo ilustrativo.....	369

---

---

(...)

**HYE SEOK** — *Ah, achei que a dona da minha vida fosse eu mesma. Achei que bastaria só eu me esforçar para viver assim. Mas não era. O que está acontecendo? O que é que está me arrastando assim? Há alguém que está pegando no meu pé, calcando meu corpo e enfiando meu rosto na lama. Quem é você?*

(Jin Wol Yoo, *Bulgot Eui Yeoja Rha Hye Seok (Hye Seok Rha: a mulher da paixão)*, 2003)

(...)

**TARSILA** — (Para Anita) *Eu perdi tudo, Anita... filha, neta, amores, mobilidade, autonomia...*

**ANITA** — *Mas não perdeu a disposição para ser feliz...*

**TARSILA** — (Olha para o espelho) *Não... Eu adoro a vida... (Coloca o lenço) Se depender de mim, vou com ela até os 100...*

(...) (Maria Adelaide Amaral, *Tarsila*, 2004)

**VOZ DE HOMEM EM OFF** — *And so the flesh is saddened: it knows that death is inevitable and will take away its harmony. But my blood, my liberated blood unites its many destinies with ease. Oh my blood, my blood.*

**AS DUAS FRIDAS** — (...) (De mãos dadas) *Viva la vida!*

(Abraham Oceransky, *The Diary of Frida Kahlo*, 1988)

## INTRODUÇÃO

---

Iniciamos pela transcrição dos fragmentos de três peças de teatro: *Bulggot Eui Yeoja Rha Hye Seok* (*Hye Seok Rha: a mulher da paixão*), do coreano Jin Wol Yoo, *Tarsila*, da brasileira Maria Adelaide Amaral, e *The Diary of Frida Kahlo*, do mexicano Abraham Oceransky. As histórias das três célebres artistas de diversas procedências, como Hye Seok Rha (1896-1948), da Coreia, Tarsila do Amaral (1886-1973), do Brasil, e Frida Kahlo (1907-1954), do México, tem como fio condutor a vida de cada artista e é contada por meio de fragmentos não-lineares de suas memórias. Elas revelam a intimidade das três artistas, independente do mito que cada uma se tornou.

O teatro é a transposição para um palco de qualquer tipo de expressão humana para ser representada perante uma platéia. O conceito de palco tem mudado ao longo do tempo: ele pode estar no lugar clássico, à frente da platéia, ou esta pode rodeá-lo, como no teatro de arena. Às vezes a platéia é ocupada pelos atores que se misturam ao público. Tudo é possível na experiência teatral.

O teatro é um lugar de reunião de todas as artes. A poesia, a prosa, a pintura, a escultura, a dança, o canto, a arquitetura, a arte da moda, a arte da luz e tantas outras artes podem estar no palco. No teatro, com efeito, uma narrativa é apresentada valendo-se conjuntamente de vários elementos de significação: a palavra, os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos, etc. Deparando-se com a sua própria linguagem, a experiência teatral desafia o espectador a decodificar e interpretar os diversos signos presentes em uma encenação. Cada um destes elementos de linguagem

colabora para a apresentação da história, e cabe ao espectador articular e interpretar este conjunto complexo de signos, que se renova a cada instante. Este mergulho no jogo da linguagem, que provoca o espectador a elaborar uma compreensão destes variados elementos lingüísticos propostos em uma montagem teatral, estimulam-no a exercitar e a apropriar-se desta linguagem.

O mergulho na narrativa autobiográfica das três artistas nos indica isso, acende a vontade de lançar um olhar interpretativo para a vida, cuja encenação é constituída pelos diversos signos, exercitando a capacidade de compreendê-la de uma maneira própria.

Partindo dessas considerações preliminares, este trabalho se centra na questão de gênero (*gender*) comparando formas diferentes do discurso narrativo, particularmente, em imagens e em textos autobiográficos produzidos por três mulheres artistas: Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo.

O presente trabalho está estruturado basicamente em duas partes. A primeira intitula-se “Pressupostos: Gênero, Narrativa e Cultura”, contendo dois capítulos teórico-metodológicos da investigação realizada, e a segunda parte, denominada “Pintoras que escreviam”, com três capítulos analíticos e um comparativo, mais a conclusão.

O primeiro capítulo da parte teórico-metodológica é denominado “Por que as pintoras que escreviam?”, e nele discute-se a relação entre imagem e palavra. Respondendo ao questionamento que foi colocado no título, entende-se que o motivo de escolher as obras das três pintoras que escreviam no início do século XX como *corpus* do presente trabalho não foi com a intenção de tratar a estética de uma determinada época, mas, sim, de estudar, sob o ângulo tanto literário quanto pictórico, a maneira pela qual a perspectiva e os temas são atribuídos pelo próprio autor e, conseqüentemente, trazendo em si uma conexão entre formas narrativas e contextos culturais. É neste sentido que as narrativas autobiográficas de pintoras-escritoras podem apresentar aspectos mais esclarecedores das ligações entre a perspectiva verbal e a visual e, provavelmente, já que consistem em duas diferentes formas de representação narrativa, sejam mais capazes de captar a realidade e conhecê-la.

Com essas premissas, discute-se a relação entre imagem e palavra. De um modo geral, a narrativa verbal tem sido analisada tanto no nível temporal quanto no nível espacial e é considerada por si só dinâmica. Ao contrário disso, a imagem é

estática, descritiva e reflexiva. Esta se constitui segundo um sistema espacial e, por conseguinte, sua aparência é considerada como um resultado do descontínuo, da justaposição anacrônica e da montagem. Na imagem, a dimensão temporal é percebida como algo implícito e subjetivo. Tudo isso faz com que se destaquem as propriedades de cada uma dessas duas formas em função do seu meio expressivo.

De fato, o tópico apresentado tem uma longa tradição. As posições teóricas sobre o tema tratado são as mais diversas e, por mais variadas que sejam, a questão é sempre instigante e retomada constantemente. No primeiro capítulo, tratamos dessa questão relacional contextualizando-a historicamente e, dessa forma, constatamos o fato que falar sobre a relação entre imagem e palavra significa uma luta contra os cânones estabelecidos tanto pela tradição literária como pela das artes plásticas, cujo interesse tem dupla origem, ambas políticas: uma, a do sistema do gênero artístico-literário (*genre*); e a outra, a do sistema do sexo-gênero (*gender*).

O segundo capítulo da parte teórico-metodológica, intitulado “Narratologia: conceito e natureza” engloba subcapítulos sobre a identidade de estrutura da narrativa e a narrativa autobiográfica que diz respeito ao gênero artístico-literário (*genre*), na perspectiva da historiografia e da crítica tradicionais e, com base na categoria de gênero (*gender*), na visão da teoria crítica feminista.

O desenvolvimento que nos nossos dias caracteriza a narratologia é conseqüência de trilhas recentemente abertas por alguns poucos teóricos, como Vladimir Propp, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Algirdas J. Greimas, etc. A narrativa desencadeia-se com freqüência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais, do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao visual, passando por modalidades mistas verbo-visuais. É no quadro desta diversidade de ocorrências que se insere a narrativa, conjunto de textos normalmente de índole *intencional*, estruturados pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções sócio-culturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas.

Para entendermos melhor esse aspecto, evocamos Nelson Goodman, que analisa uma série de narrativas verbais ou de imagens, demonstrando que tanto pinturas como textos literários têm de ser lidos como um código arbitrário. Código este

fornecido pelo universo cultural no qual a pintura ou o texto literário estão inseridos. W. J. Thomas Mitchell, assim como Goodman, também critica a relação entre imagem e palavra. Mas Mitchell, além da comparação entre a representação verbal e a visual, leva em consideração um conceito mais sintético do que ele chama “imagemtexto”. Particularmente, no que diz respeito à narrativa memorialística, ele aborda as questões entre narração e descrição em termos genettianos, que apontam as diferenças mais significativas entre ambas. Segundo ele, nota-se, entretanto, que, conforme as palavras de Gérard Genette, a díade *narração/descrição* não é perfeitamente simétrica: se a segunda pode ocorrer sem incrustações de momentos de narração, aquela dificilmente deixa de ser tributária de um certo cunho descritivo. Portanto, ambas, em princípio, completam-se entre si, no fluxo da narrativa, obedecendo quase sempre a uma alternância ponderada. Pois então elas devem ser observadas em dois momentos de uma mesma narrativa, como específicos posicionamentos do sujeito da enunciação em relação à história, distribuídos pela distância. É isso que ocorre na narrativa autobiográfica. Mitchell afirma que, por ser “relato retrospectivo”, a narrativa autobiográfica passa a ser uma experiência “revivida”, por necessidade de descrever uma experiência do passado, e sendo assim, acaba trazendo em si certo efeito real. Neste sentido, podemos dizer que a narrativa autobiográfica é uma “imagemtexto” ou uma “escritura visual”.

É ainda por esse viés que conduzimos nossas reflexões sobre as narrativas autobiográficas. Observamos, no segundo subcapítulo, denominado “A narrativa autobiográfica: e sua afirmação como gênero (*genre*)”, a delimitação frágil entre biografia, autobiografia e romance (auto)biográfico. Ao mesmo tempo, nesse processo, nota-se quão inúteis resultam, na narrativa autobiográfica, não apenas as fronteiras entre autobiografia e auto-retrato, mas também as linhas divisórias entre autobiografia e memórias, ou entre autobiografia e epistolografia ou, ainda, entre autobiografia e diário íntimo.

No terceiro subcapítulo, “A narrativa de cunho pessoal de autoria feminina”, propomo-nos a examinar o que acontece no modelo narrativo autobiográfico quando este é confrontado por narrativas não consideradas pela tradição, em que a trajetória do artista delineia a experiência vivida e historicizada de um eu-sujeito declinado no feminino. Identificamos também as mudanças das estratégias narrativas e discursivas

que ocorrem entre a voz “pública” e a “íntima” para subverter os códigos estéticos/sociais que determinam e condicionam os significados assimétricos de gênero (*gender*) subjacentes a representações de identidade e de subjetividade produzidas e reproduzidas sob as formas culturais e práticas sociais da sociedade patriarcal. Ainda nesse subcapítulo examinamos também as contribuições estéticas e as intervenções críticas que o modelo narrativo autobiográfico de autoria feminina faz no campo de valores, de forma que suas narrativas constituem focos de resistência à redução do feminino à situação do *outro* da cultura.

A partir dessas considerações teórico-metodológicas, na segunda parte do presente trabalho, efetua-se a análise e o estudo comparativo das narrativas autobiográficas produzidas por três mulheres artistas, através de diversas modalidades, tais como confissões, memórias, diário íntimo, epistolografia, romance e pintura. Identificando em seu título o tema investigado, “Pintoras que escreviam”, procura-se constatar as estratégias narrativas e discursivas da mulher artista sob o ângulo verbal, visual e verbo-visual. Neste percurso, exploramos também as relações interdiscursivas entre as criações do mundo privado e aquelas destinadas ao olhar público.

No primeiro capítulo desta segunda parte serão discutidos os quatro romances curtos de Hye Seok Rha em relação às suas demais narrativas verbais, visuais e verbo-visuais, que tentam retratar o que é ser *mulher* na era moderna, abordando direta ou indiretamente a questão da nova mulher.

O segundo capítulo será dedicado às narrativas memorialísticas em cartas, crônicas, pinturas e poemas de Tarsila do Amaral, que servem para mostrar a consciência que a artista tem da sua situação na época, das influências das quais ela não está isenta, por ser ela mesma um produto dos elementos discursivos dominantes no tempo em que viveu.

O terceiro capítulo será destinado à análise dos auto-retratos e do diário íntimo de Frida Kahlo, nos quais a autora transfigura e poetiza suas próprias experiências corpóreas.

Pela quantidade enorme das narrativas de cunho pessoal das três artistas, torna-se impossível trabalhar analiticamente todas elas. Por isso, consideramos necessário fazer um recorte e eleger as que nos parecem expor mais explicitamente as questões de identidade e instituição do sujeito-mulher em cada contexto sócio-cultural do qual as

três artistas respectivamente provêm. Esse recorte implica ainda a inclusão de um outro capítulo, “Memórias de mulheres: nos entrecruzamentos de imagem e palavra”, no qual efetuamos uma breve análise de umas poucas obras escolhidas. A ênfase analítica recairá sobre as questões comuns ou semelhantes que perpassam tais obras, que fazem com que se configurem, para a mulher, como um autêntico instrumento de autoconhecimento e de identificação na cultura e na sociedade em que vive.

O último segmento deste trabalho, que não se propõe como fecho, mas como mais um ponto de reflexão para novos estudos, se fará no sentido de chamar a atenção para a narrativa autobiográfica de autoria feminina como sistema de inscrição da mulher artista na sociedade através de uma encenação movida pela escolha das estruturas formais e no enfoque narrativo, tanto por parte das imagens quanto por parte dos textos literários.

Desta maneira, evidencia-se a existência de relações interdisciplinares que situam o presente trabalho no terreno da literatura comparada. Concluindo, reitera-se a possibilidade de afirmação de nossa proposta de apresentar uma análise comparativa das narrativas autobiográficas entre as representações verbais e as representações visuais sob o prisma dos estudos de gênero.

## **I. PRESSUPOSTOS: GÊNERO, NARRATIVA E CULTURA**

---

---

## 1. POR QUE AS PINTORAS QUE ESCREVIAM?

---

---

*Genres are not to be mixed.* (Jacques Derrida, 1980)<sup>1</sup>

*Time & Space are Real Beings (...) Time is a Man Space is a Woman (...)*  
(William Blake, 1810)<sup>2</sup>

### 1.1 Em busca da tradição

É possível constatar a existência de uma certa tradição que já vem de longe: aquela que reúne os pintores que escrevem. Para citar apenas alguns, basta lembrar Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Edgar Degas (1834-1917), Wassily Kandinsky (1866-1944), Pablo Picasso (1881-1973) e Jean Dubuffet (1901-1985). E vice-versa, há também vários escritores que desenham ou pintam tal como William Blake (1757-1827), Henri Michaux (1899-1984), Victor Hugo (1802-1885), etc. Com efeito, os entrecruzamentos ostentados por artistas desses campos possibilitam um rompimento dos seus limites, fazendo com que eles se expandam e, ainda que competitivos, se interpenetrem, negociando a troca de

---

<sup>1</sup> DERRIDA, Jacques. "The Law of Genre" (trans. Avital Ronell). In: MITCHELL, W. J. Thomas (ed.). *On Narrative*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1981, p. 51.

<sup>2</sup> BLAKE, William. "A Vision of the Last Judgment". In: ERDMAN, David V. (ed.). *The Poetry and Prose of William Blake*. New York: Doubleday & Company, 1965, p. 553.

significados e enriquecendo-se reciprocamente com as metáforas um do outro.

Se observarmos a tradição artística, veremos que sempre houve uma estreita relação entre as artes visuais e a literatura. As artes foram comparadas tanto pela sua origem comum na mitologia grega, as nove musas — filhas de Mnemosyne e Zeus — que presidiam as artes,<sup>3</sup> bem como pelo fato de se considerar toda arte uma imitação, *mimesis*. As comparações que foram feitas por autores da antigüidade clássica como Aristóteles (a.C. 384-a.C. 322), Simônides de Céos (a.C. 556-a.C. 468), Cícero (a.C. 106-a.C. 43), Horácio (a.C. 65- a.C. 8), Quintiliano (a.C. 35-d.C. 95) foram recebidas e tiveram seu sentido original ampliado. Particularmente, Simônides, cuja afirmação, recolhida por Plutarco, de que “a pintura é uma poesia muda; a poesia uma pintura falante”,<sup>4</sup> abriu as discussões sobre o tema. E o verso *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), de Horácio,<sup>5</sup> tornou-se o lema de uma longa história de comparações e aproximações entre as duas artes.

Modernamente, no estudo de uma sistemática comparativa entre as artes visuais e a literatura, a Estética, como disciplina que articula uma idéia geral sobre artes, apresenta as reflexões propostas pela visão historicista. Cada período da história da arte alinha princípios poéticos e plásticos que circunscrevem o estilo de uma época. Baseado num contexto histórico, os estudos estéticos debruçam-se sobre o diálogo comparatista entre as artes visuais e literárias numa determinada época, assim como no caso de análises que examinam as afinidades entre a obra de Rembrandt van Rijn (1606-1669) e os poemas de John Donne (1572-1631); John Constable (1776-1837) e William Wordsworth (1770-1850); Joseph Turner (1775-1851) e Victor Hugo (1802-1885); Pablo Picasso (1881-1973) e Stéphane Mallarmé (1842-1898); Paul Klee (1879-1940) e Rainer Maria Rilke (1875-1926); ou entre Gertrude Stein (1874-1946) e os pintores

<sup>3</sup> Veja mais: KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003, p. 270.

<sup>4</sup> O “Voltaire grego” é Simônides de Ceos (556-468 a. C.), autor de poemas líricos e de elegias. Plutarco, no seu *De Gloria Atheniensium*, cita o seu famoso aforismo “a pintura é uma poesia muda; a poesia uma pintura falante”, que Winckelmann, por sua vez, utilizou como epígrafe no seu *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, publicado em 1766, o mesmo ano do *Laocoonte*. Veja mais: HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina* (trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987, p. 464.

<sup>5</sup> “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre”. Veja mais: HORÁCIO. “Arte poética”. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino* (intro. Roberto de Oliveira Brandão; trad. Jaime Bruna). 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 65.

modernos. Seria possível entrever neles vários fios comuns cuja tessitura revela arranjos composicionais pertinentes ao “espírito de época”. Tais reflexões podem ampliar nosso conhecimento sobre o modernismo, no qual as fronteiras entre as artes visuais e a literatura podem ser “superadas”, uma vez que se pensa em posturas que almejam um ideal estético. Porém, justamente por esta razão, elas tendem também a reduzir nosso conhecimento a uma série de proposições abstratas sobre a estética e a temática da época. Por conseguinte, o seu real interesse não seria a relação entre os dois campos artísticos, mas sim o próprio modernismo.

É claro que as três artistas escolhidas, a coreana Hye Seok Rha, a brasileira Tarsila do Amaral e a mexicana Frida Kahlo, são figuras de destaque no período moderno em suas respectivas culturas. É inegável que os traços do “moderno” persistem nelas. Entretanto, como diz o poeta e crítico de arte Charles P. Baudelaire, por ‘modernidade’ entende-se “o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável”<sup>6</sup>. Estes dois aspectos — o transitório ou passageiro, por um lado, e o eterno, pelo outro — fazem parte da dualidade. Há uma dependência mútua e uma tensão produtiva entre eles. A idéia de modernidade de Baudelaire não é apenas uma questão de ser atual ou de estar sujeito a modas em rápida mudança, embora estes fossem comportamentos sintomáticos de um tipo moderno de experiência. O moderno na arte, segundo Baudelaire, está relacionado a uma experiência de modernidade, ou seja, a uma experiência que está sempre mudando, que não permanece estática, e que é sentida com maior clareza no centro metropolitano da cidade. Assim que tentamos fixar a idéia de modernidade ou defini-la com uma fórmula simples arriscamo-nos a perder essa sensação de que ela está, por definição, constantemente sujeita a renovação, demarcando um território em movimento.<sup>7</sup>

Portanto, os termos “moderno” e “modernidade” não são passíveis de definição fixa, pelo contrário, são relativos e sujeitos a mudança histórica. Isto significa que o “valor” da arte moderna é algo que está permanentemente sujeito a mudança, e não algo que se possa simplesmente ter por certo. Os juízos sobre o que é relevante na arte moderna, que serão sempre operantes, sejam ou não declarados abertamente, variam de

---

<sup>6</sup> BAUDELAIRE, Charles Pierre. *O pintor da vida moderna* (posf. e trad. Teresa Cruz). Lisboa: Vega, 1993, p. 21.

<sup>7</sup> Id., *ibid.*, pp. 22-24.

acordo com os diferentes interesses em investigar o tema — e, na verdade, do modo como esse tema é visto.

Já que são complexos os juízos sobre o valor na arte moderna, para estudá-los, é certamente possível adotar múltiplas abordagens. Então, respondendo à pergunta inicial que foi colocada no título deste capítulo, o motivo que me levou a escolher como *corpus* do presente trabalho as obras das três pintoras modernas que escreviam não foi com a intenção de tratar a estética de uma determinada época, mas a de estudar, sob o ângulo tanto literário quanto plástico, a maneira pela qual a perspectiva e os temas são atribuídos pelo próprio autor, e conseqüentemente, trazendo em si uma conexão entre formas narrativas e contextos culturais. É neste sentido que as narrativas de pintoras-escritoras podem apresentar aspectos mais esclarecedores das ligações entre a perspectiva verbal e a visual, e provavelmente, uma vez que consistem em duas diferentes formas de representação narrativa, sejam mais capazes de captar a realidade e conhecê-la.

Todavia, apesar de serem produções do mesmo autor, os resultados alcançados por um artista nas diversas artes podem se expressar em estilos muito diferentes, ou até mesmo divergentes, segundo o meio que usem, pois existem tendências defendendo a opinião de que não se pode comparar as várias artes porque cada uma delas tem sua própria tradição. Historicamente, a confiança na analogia entre as artes visuais e a literatura foi sempre desafiada<sup>8</sup> e a mais famosa derrota para a suposta semelhança entre ambas vem com a crítica do filósofo do século XVII, Gotthold Ephraim Lessing, cujo livro *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, de 1766, ainda hoje, continua sendo uma referência para a demarcação de fronteiras rigorosas entre as duas artes, destacando as propriedades de cada uma delas em função do seu meio expressivo.

---

<sup>8</sup> A teoria das artes já nasce com uma dependência com relação ao âmbito da poesia: ela depende dos tratados de retórica e de poética. Pois a própria concepção de pintura e de escultura será de início eminentemente lingüística. A pintura se submete a preceitos e sobretudo a conceitos herdados e traduzidos da literatura para o trabalho com as imagens. Se entre os teóricos da Antigüidade, tais como Aristóteles, Horácio ou Quintiliano, a poesia era esporadicamente comparada com a pintura, agora essas comparações esporádicas que tinham um papel meramente ilustrativo ganham um peso que não existia nos seus contextos de origem. Inicia-se no Renascimento um conflito crescente, uma *paragone* — como o definiu Leonardo da Vinci — entre as artes. No tratado *De Pictura* (1435), Leon Battista Alberti define os princípios teóricos da perspectiva central na discussão sobre a especificidade expressiva da pintura, e, ao mesmo tempo, permite o rompimento do equilíbrio e da simetria entre as “artes irmãs”. Veja mais: SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*”. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (intro., trad. e notas Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1998, pp. 7-72.

Ao tratar das relações entre as artes plásticas e a poesia, Lessing, em *Laocoonte*, refere-se às decorações emblemáticas e ao grupo escultural Laocoonte. A comparação é feita entre a passagem do canto II de *Eneida*, de Virgílio, e a escultura Laocoonte. A temática abordada por Virgílio é a mesma investigada pelo grupo escultural: a morte do troiano Laocoonte que tentando livrar os dois filhos das serpentes gigantes que os envolviam num aperto letal, submete-se também à dor e à agonia dos laços fatais. No texto de Virgílio, Laocoonte, ao tentar desvencilhar-se dos nós fatídicos das serpentes, externa sua dor através de “clamores horrendos”. A ênfase do grito, no texto de Virgílio, estabeleceu uma culminância ou clímax da ação progressiva, cujos momentos se desdobravam no tempo, enquanto na escultura esses momentos somente poderiam figurar num único instante através das posições estáticas do corpo no espaço. Lessing explica que a lei de beleza varia de acordo com as representações e as condições específicas que determinam os meios diferentes das artes plásticas e da literatura. O autor aponta como:

(...) ainda assim encontra-se uma diferença essencial entre eles, pois aquela é uma ação visível progressiva cujas diferentes partes acontecem uma após a outra na seqüência temporal, esta, em contrapartida, é uma ação visível inerte cujas diferentes partes se desenvolvem uma ao lado da outra no espaço. Se, portanto, a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte dos seus objetos, mas antes ela tem que se contentar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação através das suas posições. A poesia, por outro lado... (LESSING, 1766)<sup>9</sup>

A obra de Lessing estabeleceria, então, cânones a partir dos quais o problema viria a ser considerado pelas reflexões românticas e neoclássicas como apenas um problema mimético. Mas Lessing também acata estrategicamente o fato de que as artes plásticas podem imitar as ações por meios indiretos, e simetricamente, a poesia pode se tornar espacial mas apenas indiretamente:

Contudo, todos os corpos não existem apenas no espaço mas também no

---

<sup>9</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. Op. cit. p. 190.

tempo. Eles perduram e podem parecer diferentes e se encontrar numa outra relação em cada momento da sua duração. Cada uma dessas aparições momentâneas e relações é o efeito de uma anterior e pode ser a causa de uma sucessiva e, assim, como que o centro de uma ação. Conseqüentemente a pintura também pode imitar ações, mas apenas *alusivamente* através de corpos. Por outro lado, as ações não podem existir apenas por si mesmas, mas dependem de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos ou são observados como corpos, a poesia também expõe corpos, mas apenas *alusivamente* através das ações. (LESSING, 1766; grifos meus)<sup>10</sup>

Ora, aqui, como faz ver Étienne Souriau, a pintura e a poesia, sendo artes representativas, possuem uma dualidade, ou seja, uma parte da obra remete à forma primária, mas existe ainda uma organização morfológica que se refere aos seres suscitados e apresentados por seu discurso. São esses seres que constituem os verdadeiros sujeitos de inerência da obra.<sup>11</sup> A distinção entre a arte espacial e a temporal ocorre, segundo ele, apenas nesse nível primário, porém, no nível secundário, pode ser apagada a fronteira entre ambas através de um modo alusivo e indireto. Para Lessing, compreender a distinção entre as duas artes, portanto, não significa o isolamento e a impossibilidade de troca com o outro, mas sim a diferença entre esses dois eixos: aquele que nos remeteria a uma ordem estrutural (forma primária), e outro cujas afinidades são de ordem evocativa temática (forma secundária), ou seja, os meios diretos e indiretos.

Mas será que existe uma representação “direta”? Quanto a isso, W. J. Thomas Mitchell esclarece em seu artigo sobre o que devemos entender por aquilo que denominamos representação:

(...) These “systems” (tonality, language, representational schemes in painting) may be called “codes” by which I simply mean a *body of rules for combining and deciphering representational signs*. When something stands for something to somebody, it does so by virtue of a kind of social agreement — “let us agree that this will stand for that” — which, once understood, need not be restated on every occasion. In fact, the decision to let A stand for B may (and usually does) open up a whole new realm of

<sup>10</sup> Id., *ibid.*, p. 193.

<sup>11</sup> SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada* (trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha). São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1983, pp. 93-102.

possibilities for representation: B becomes a likely candidate to stand for C, and so on. (MITCHELL, 1990; grifos meus)<sup>12</sup>

Conforme essa perspectiva, a própria pintura também não pode representar “diretamente” seu objeto devido ao fato de que este está reproduzido “indiretamente” através de cores e formas, que podem ser consideradas como signos. A distinção entre os meios “diretos” e “indiretos” então deveria ser compreendida em termos do grau de envolvimento nos desempenhos de cada gênero não em termos da diferença das próprias substâncias dos gêneros. Portanto, a pintura reproduz indiretamente os corpos, através de seus signos pictóricos, mas essa reprodução é menos indireta do que a da poesia. A representação de corpos é mais fácil ou “conveniente” à pintura enquanto a representação de ações é mais difícil ou “inconveniente” a ela. Esse conceito de “conveniência” ou “inconveniência” se torna mais explícito quando Lessing passa a explicar a representação de corpos pela poesia:

O que o olho vê de uma vez ele enumera para nós de modo evidentemente lento, traço a traço, e freqüentemente ocorre de nós, à altura do último traço, já termos nos esquecido do primeiro. No entanto, nós devemos construir um todo a partir desses traços. Ao olho as partes observadas permanecem constantemente presentes; ele pode sempre novamente trilhá-las; para a audição, pelo contrário, as partes ouvidas se perdem se elas não são retidas na memória. E se elas ficam de fato detidas aí: *que fadiga, que esforço custa* para renovar as suas impressões na ordem correta e de modo vivaz, pensá-las de uma vez, mesmo numa velocidade moderada, para atingir um eventual conceito do todo! (LESSING, 1766; grifos meus)<sup>13</sup>

Lessing parece estar aqui insinuando algo que não se relacione à questão de espaço e tempo como principais componentes da pintura e da poesia, que aliás traz consigo um signo econômico que assinala o ponto de diferença entre ambas, ou, em outras palavras, entre aquela que “custa menos” e é mais “fácil” e aquela que “custa mais” e leva à “fadiga” e a um “esforço” maior. Será que a distinção dos gêneros poderia ser tão rigorosa e persistentemente demarcada a não ser por essa razão? Será

---

<sup>12</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. “Representation”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1990, p. 13.

<sup>13</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. Op. cit. p. 204.

que esse argumento baseado em eficiência e raciocínio econômico poderia ser aplicado para avaliar o valor de uma obra de arte? É o “custo” de produção que determina o valor artístico?

Ora, sob esse aspecto, Lessing não admite que as artes ultrapassem seus “limites”, ou melhor, passem além de suas “fronteiras”, mas concebe apenas que nelas “reinem uma indulgência recíproca quanto às fronteiras mais externas que compensa de modo pacífico as pequenas invasões nos direitos um do outro que cada um se vê obrigado a fazer rapidamente premidos pela necessidade (...)”<sup>14</sup>

Daí que precisamos levar em conta mais um fator que está inerente na discussão de Lessing. Por mais sistemática e racional que seja a maneira pela qual o autor aborda a distinção entre a pintura e a poesia, a sua constatação guarda uma referência que não é algo “ingênuo”, o que faz lembrar as noções de Fredric Jameson sobre o desejo e o inconsciente político. Lessing diz:

(...) Ela gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela *pode e deve pintar*, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrário. (LESSING, 1766; grifos meus)<sup>15</sup>

No prefácio do seu livro *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*, publicado em 1981, Jameson argumenta em favor de um ato interpretativo que dê conta das estruturas “objetivas” da narrativa — a historicidade de suas formas e de seu conteúdo, o momento histórico da emergência de suas possibilidades lingüísticas, a função específico-situacional de sua estética — e as categorias ou códigos interpretativos que usamos por ocasião da recepção do texto em questão. Para isso, o autor afirma que todo o ato interpretativo deve ser guiado pela historicização. O ato interpretativo, segundo Jameson, tem nos sido apresentado como essencialmente alegórico, ou seja, como uma reescritura de um determinado texto em termos de um código interpretativo específico. Sua proposta é justamente identificar esses códigos interpretativos que usamos para validar a interpretação, como, por

---

<sup>14</sup> Id., *ibid.*, p. 211.

<sup>15</sup> Id., *ibid.*, p. 76.

exemplo, os usados pela ética, a psicanálise, o mítico-crítico, o semiótico, o estrutural e o teológico, que derivam sua validade de uma ou outra lei de uma vida social fragmentada, com um ou outro sistema de uma vida social complexa e prolífica. Desta forma, ele busca reestruturar a problemática da ideologia, do inconsciente e do desejo, da representação, da História e da produção cultural em torno da narrativa. Resumindo, então, para Jameson, toda narrativa é permeada por um desejo ou por um inconsciente político, que determina sua própria forma.<sup>16</sup>

Sob essa perspectiva, Mitchell, em seu *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), busca explicar através da trajetória dos estudos de quatro estetas, tais como Edmund Burke, G. E. Lessing, Ernst Gombrich e Nelson Goodman, a resistência às transgressões genéricas estéticas, nas fronteiras entre imagem e texto. Ao estabelecer a relação entre desejo, ideologia e possibilidade de um instrumental narrativo de reivindicarem um “realismo” social e histórico, Mitchell mostra como os conceitos emitidos por Lessing articulam o inconsciente e marcam a determinação ideológica:

In this light, Lessing’s choice of space and time as the first principles for generic distinctions of the arts was an especially canny move, for it had the effect of seeming to remove his argument from the realm of desire, and to ground it directly in natural necessities. (The persistent belief that these categories are “neutral critical fictions” testifies to the efficacy of his choice.) Lessing conceals the figurative basis of his distinction under the guise of nature and the “necessary limitations” (*notwendigen Schranken*) that govern physical, mental, and semiotic universes. But the argument from necessity tends to slip unobtrusively into an argument from desire: painting *should not* be temporal because time is not proper to its essential nature. The argument from desire has to be underplayed, of course, because it only makes sense when it is clear that the argument from necessity has failed. There would be no need to say that the genres *should not* be mixed if they *could not* be mixed. (...) (MITCHELL, 1986; grifos do Autor)<sup>17</sup>

O que Lessing pretendia fixar não era uma nova visão estética sobre a recepção de cada arte e sobre o funcionamento dos seus signos com a finalidade de contribuir para a superação da concepção mimética das artes e, conseqüentemente, da doutrina da

<sup>16</sup> JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (trad. Valter Lellis Siqueira). São Paulo: Ática, 1992, pp. 9-103.

<sup>17</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1987, p. 104.

*ut pictura poesis*, mas sim as “regras” específicas sobre a rotulagem nos gêneros artísticos. Ao invés de igualar as artes, essas regras visam a aprofundar e reforçar as discriminações entre formas artísticas, pois mantêm em comum a diferenciação entre “artes maiores” e “artes menores”:

Mas quando o *menor* não pode conter o *maior* então o *menor* pode estar incluído no *maior*. Eu quero dizer: se nem todo traço que o poeta precisa pode ter o mesmo bom efeito na superfície ou no mármore, todo traço que o artista utiliza poderia ter o mesmo bom efeito na obra do poeta? Incontestavelmente; pois o que nós achamos belo numa obra de arte, não é o nosso olho que acha belo, mas antes a nossa imaginação através do olho. (...) (LESSING, 1766; grifos meus)<sup>18</sup>

No entanto, é importante ressaltar neste momento que não estamos a propor que as duas artes se tornem indistinguíveis, mas gostaria apenas de destacar o fato de que as noções de espaço e tempo não podem servir de base coerente para uma classificação genérica de ambas. Isso seria porque, apesar de uma representação ser composta por uma multiplicidade de signos, um signo constituinte nunca pode ocorrer isolado de um contexto de outros que formam representações. Mitchell nos esclarece a esse respeito dizendo:

(...) Our beginning premise would be that works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time, and that the interesting problem is to comprehend a particular spatial-temporal construction, not to label it as temporal *or* spatial. A poem is not literally temporal and figuratively spatial: it is literally a spatial-temporal construction. The terms “space” and “time” only become figurative or improper when they are abstracted from one another as independent, antithetical essences that define the nature of an object. The use of these terms is, strictly speaking, a concealed synecdoche, a reduction of the whole to a part. (MITCHELL, 1986; grifo do Autor)<sup>19</sup>

Então, por que há tanto interesse em contestar e difamar a pintura? Será que ela é realmente uma “arte menor”? Ou será que ela já se tornara forte “demais” e poderosa “demais”, que se precisava de alguma “magia” que pudesse pará-la?

<sup>18</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. Op. cit. pp. 129-130.

<sup>19</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Op. cit. p. 103.

Parece que Lessing já sabia a resposta: o pintor “faz algo de belo a partir de impressões sensíveis vivazes”, enquanto o poeta trabalha “a partir de representações dançantes e débeis de signos arbitrários”<sup>20</sup>; o pintor deve executar sua obra “com todas as ilusões que a arte possui a mais que a poesia na exposição de objetos visíveis”<sup>21</sup>; se “a poesia balbucia e a oratória emudece”, a arte “serve-lhes de algum modo como intérprete”<sup>22</sup>.

Mas, por outro lado, ele argumenta também que “as artes plásticas em particular, afora a influência certa que elas têm no caráter da nação, são capazes de um efeito que exige a supervisão mais de perto por parte da lei” (grifos meus)<sup>23</sup>. Ao passar a explicar sobre o que significa esse “um efeito”, Lessing vislumbra que exista nele uma invocada contradição. Particularmente, quando diz que entre os modernos “a terna imaginação das mães parece exteriorizar-se apenas via monstros”<sup>24</sup>, ele busca interpretar tal efeito, de um modo ambíguo e equivocado, através dos vários personagens das lendas antigas:

A partir desse ponto de vista creio vislumbrar algo de *verdadeiro* em certas narrativas antigas que são sem mais desprezadas como mentiras. As mães de Aristomenes, de Aristodamas, de Alexandre Magno, de Cipião, de Augusto, de Galerius, sonhavam todas durante a sua gravidez, que elas tinham algo a ver com uma cobra. A cobra era um signo da divindade; e as belas estátuas e pinturas de um Baco, de um Apolo, de um Mercúrio, de um Hércules, raramente não possuíam uma cobra. As dignas mulheres haviam deleitado os seus olhos durante o dia com o deus e o sonho confuso despertava a imagem do animal. Assim eu salvo o sonho e abandono a interpretação que davam a ele o orgulho dos seus filhos e a insolência dos adutores. Pois devia haver um motivo por que a fantasia adúltera sempre era uma cobra. (LESSING, 1766; grifo meu)<sup>25</sup>

Esse sonho, segundo Lessing, evidencia-nos porque “um efeito” das artes plásticas “exige a supervisão mais de perto por parte da lei”. Para ele, tal efeito deveria ter um poder irracional, inconsciente e capaz de provocar a “fantasia adúltera” para nos fazer acreditar que esse efeito é “perigoso” e “impuro”.

---

<sup>20</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. Op. cit. p. 168.

<sup>21</sup> Id., *ibid.*, p. 222.

<sup>22</sup> Id., *ibid.*, p. 235.

<sup>23</sup> Id., *ibid.*, p. 90.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p. 90.

<sup>25</sup> Id., *ibid.*, pp. 90-91.

Mas por quê? Será que precisava de tanta “teoria” para algo que é tão “natural” e tão “verdadeiro” como ele afirmou? Seja como for, para fazer essa conexão, Lessing apela para algo mítico, a serpente, cuja característica, porém, sempre foi outra, em completa oposição àquela que ele aponta:

(...) Assim, dizia-se que a serpente havia visitado a mãe de Augusto em sonho; a mesma lenda explicava o nascimento *milagroso* de Cipião, o Ancião e o de Alexandre, o Grande. Não é de se espantar que esta lenda tenha penetrado nas vidas apócrifas do próprio Cristo; segundo Elien (*de natura animalium*), no tempo de Herodes, falava-se da visita de uma serpente a uma virgem judia e, de acordo com Frazer, tudo levava a crer que se tratava da Virgem Maria. Seja como for, é conhecida a afinidade que une a serpente ao pombo na simbologia sexual. O que dizer, então, desse costume dos nancis da África oriental, também relatado por Frazer, segundo o qual “se uma serpente for ao leito de uma mulher não se deve matá-la, pois é considerada a reencarnação do espírito de um ancestral, ou do falecido pai ou mãe, vindo *informar à mulher* que o seu próximo filho nascerá em boas condições”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982; grifos dos Autores)<sup>26</sup>

É impressionante notar a maneira pela qual se torna aquele que é considerado como um símbolo de fertilidade e regeneração em algo “perverso” e “impuro”, fazendo com que acabem sendo reforçados os estereótipos e estigmas ligados não só às artes plásticas mas também ao gênero feminino. Por assim dizer, a citação de Lessing não deixa dúvidas: a visão das artes plásticas está estreitamente associada à da mulher.

Jacques Derrida, um dos principais pensadores da nossa época, em seu trabalho sobre a “lei do gênero”, levanta uma questão pertinente, afirmando que o gênero não pode ser uma mera questão formal porque:

(...) it covers the motif of the law in general, of generation in the natural and symbolic senses, of birth in the natural and symbolic senses, of the generation difference, sexual difference between the feminine and masculine genre/gender, of the hymen between the two, of a relationless relation between the two, of an identity and difference between the feminine and masculine. (...) (DERRIDA, 1980)<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (trad. Vera da Costa e Silva et alii). 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 822.

<sup>27</sup> DERRIDA, Jacques. Op. cit. p. 70.

Como podemos notar nas observações derridianas, os gêneros estão submetidos a um rigoroso código de regras sociais, de âmbito moral, político e religioso.

## **1.2 Espaço/Tempo como sinônimo da diferença de gênero (*genre*) ou gênero (*gender*)?**

De um modo geral, os termos “pintura” e “feminino” provocam oposições binárias, deslocando seus significados originais para uma outra valoração que lhes é atribuída, como pintura/poesia, espaço/tempo, signos naturais/signos arbitrários, olho/ouvido, feminino/masculino. Mitchell, em seu *Iconology*, faz um inventário das oposições binárias. Essas oposições binárias estão intimamente ligadas ao sistema patriarcal: cada oposição pode ser analisada como se estabelecesse uma hierarquia em que o lado plástico e o feminino são sempre vistos como “negativos” e “primitivos”.<sup>28</sup>

As críticas à iconofobia e à misoginia, na verdade, não constituem novidade. É necessário lembrar, todavia, que tanto a iconofobia quanto a misoginia são produtos de uma cultura fortemente marcada pelo culto aristocrático-patriarcal. A tradição filosófica grega separa o corpo-matéria da alma-espírito. Procurou, desde Platão, atravessar o sensível para atingir a contemplação do inteligível. Mesmo em Aristóteles, que revaloriza a experiência e se dedica a estudar a Natureza, o sensível é ontologicamente inferior ao abstrato, ou seja, às formas ideais (conceitos) que capturam a essência das coisas. Sendo identificadas como o sensível, então, as representações icônicas, especialmente pinturas e esculturas, são geralmente submetidas a restrições mais rigorosas do que as representações simbólicas ou verbais por causa dos possíveis “efeitos perniciosos” que elas poderiam gerar. Basta lembrar que as convenções teatrais da peça grega não admitiam representações diretas ou visuais da violência em cena, mas sim suas representações descritivas ou narrativas.

Quando os padres da igreja retomam num contexto teológico a divisão fundadora da filosofia grega, o sensível vem a ser identificado com o gênero feminino e o imaterial, com o masculino. É nesse momento que se estabelecem as crenças fundamentais do cristianismo e da civilização ocidental, entre as quais se encontra a misoginia: sendo Deus espírito, o homem é feito à sua imagem e semelhança, animado

---

<sup>28</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Op. cit. p. 110.

pelo sopro divino, enquanto a mulher, feita da sua costela, torna-se “essencialmente” matéria. E como matéria é igual a corpo, e corpo é igual às necessidades físicas, Santo Agostinho elabora, sob o título de “concupiscência”, a conclusão de que a mulher nada mais é que o “vaso do pecado”, seu agente e sua própria materialização em forma de gente.<sup>29</sup>

É daí que advém o pavor do feminino que chega até nós atravessando os séculos e fazendo com que surja uma concepção cultural de feminilidade. No tocante à feminilidade, a literatura, como um dos veículos de disseminação das crenças de uma determinada sociedade e uma das ferramentas utilizadas para conduzi-la a um ideal abraçado por sua classe dominante, desempenha a função de modelo a ser seguido, ou evitado, com uma frequência inusitada. E, mesmo na tradição literária, encontramos os casos semelhantes em que a literatura serve a propósitos ideológicos: os programas românticos, de construção de uma identidade nacional, e os naturalistas, de utilização da literatura como um instrumento de saneamento da sociedade são bastante ilustrativos. Desnecessário dizer então que a representação, mesmo tendo uma função “puramente” estética, nunca pode ser dissociada das questões políticas e ideológicas.

No que diz respeito a restrições na representação, Mitchell constata algo que está subjacente a essas interdições associadas àquilo que é “sagrado”, “impuro” ou “temido”:

(...) Taboos against graven images, against writing or uttering the name of God, against the representation of the human form, against the representation of evil or ugly objects, against sex or violence, are an equally important part of the “social agreements” that constitute representation. The formula “let this stand for that to them” is regularly subjected to restrictions on subject matter (“let this stand for *anything but* that”) or on the audience/spectator (“let this stand for that, but *not* to them”). (...) (MITCHELL, 1990; grifos do Autor)<sup>30</sup>

A introjeção dos paradigmas estéticos, simbólicos e representativos propiciados por uma cultura reflete tanto as normas sociais conscientes como as fantasias predominantes na própria cultura. Os modelos canonizados da tradição artística e da

<sup>29</sup> AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus* (trad. Oscar Paes Leme). V. 1. São Paulo: Ed. das Américas, 1961, p. 88.

<sup>30</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. “Representation”. Op. cit. p. 15.

literária apresentam imagens que sustentam a idéia de que a mulher é um ser inferior, sem história própria e que seu papel legítimo é aquele que contém aquelas que são consideradas suas principais virtudes: a obediência, a modéstia e a humildade. Por isso, as mulheres estiveram sempre afastadas da criação artística, uma área que lhes estava vedada porque à mulher deveria ser “negada” a autonomia, a subjetividade necessária à criação; porque ela deveria ser “musa” ou “criatura”, nunca criadora.

Talvez por esses motivos as três pintoras tenham resolvido escrever as coisas mais “pessoais” e “íntimas”, na esperança de restituir sua visibilidade, sua voz e autonomia como mulher e como artista, o que se evidencia pelas palavras de Mitchell:

(...) the unrepresentable is often construed as the invisible, the unpicturable, even the unspeakable — but not, generally, as the unwritable. Writing, arbitrary marks, hieroglyphics, and allegory are the signs that “encrypt” representations in a secret code. Thus, the cult of the artistic genius and the aura-laden artifact often accompany the expressive aesthetic. The aesthetic object does not “represent” something, except incidentally; it “is” something, an object with an indwelling spirit, a trace in matter of the activity of the immaterial. (...) (MITCHELL, 1990)<sup>31</sup>

Falar sobre “as pintoras que escreviam” significa então falar *contra* as representações canonizadas tanto pela tradição das artes plásticas quanto pela literária, cujo interesse tem dupla origem, ambas políticas: uma, a do sistema do gênero artístico-literário (*genre*); e a outra, a do sistema do sexo-gênero (*gender*).

Ao longo do tempo encontramos muitas figuras de mulheres artistas, cujos nomes ficaram praticamente omitidos pelos mecanismos culturais da sociedade burguesa do século XIX, os quais eram do gênero masculino. Quando Virginia Woolf foi convidada para lecionar sobre “as mulheres e a ficção” em 1928, ela fez um comentário irônico:

(...) mil perguntas insinuavam-se a um só tempo. Mas era preciso obter respostas, não perguntas; e uma resposta só poderia ser obtida consultando-se os doutos e os imparciais que se haviam colocado acima das contendas verbais e confusões do corpo e emitido o resultado de seu raciocínio e de suas pesquisas em livros que podem ser encontrados no Museu Britânico. Se a verdade não puder ser encontrada nas prateleiras

---

<sup>31</sup> Id., *ibid.*, p. 16.

do Museu Britânico, “onde”, perguntei a mim mesma, apanhando lápis e caderno de notas, “estará a verdade?” (WOOLF, 1928)<sup>32</sup>

Quantas vezes nós ouvimos a mesma pergunta? Havia mulheres artistas? Se houvesse, o que elas criaram? Por que elas desenvolveram aquele tipo de trabalho? Quais fatores condicionaram suas vidas e obras? Mas, infelizmente, parece que a resposta que podemos dar uma pergunta desse tipo não é muito diferente da que Woolf ofereceu no início do século XX. Apesar da transformação social, apesar da emancipação da mulher nos últimos tempos, forças culturais e históricas ainda nos fazem as herdeiras de uma estrutura patriarcal cuja ideologia não nos permite liberar-nos da herança de repressão de nossos antepassados.

A tradição artístico-literária aponta as artes plásticas e a literatura feitas por mulheres como sendo “simples” e “inferiores” devido ao fato de que essas obras são geralmente muito ligadas à experiência pessoal da vida da artista e expõem a forte tendência à autobiografia e ao caráter confessional. Entretanto, acredito que articular para si própria a sua experiência de mulher significa manifestar seu desejo, consolidar sua identidade e legitimar sua existência, como se evidencia nas palavras de Joan Kelly, em “The Doubled Vision of Feminist Theory” (1979), que “o pessoal é político”.<sup>33</sup>

É neste contexto que Judith Butler argumenta que a questão do “sujeito” é crucial para a política feminista em particular, pois o sujeito se constitui “em nome de quem a representação política é almejada”.<sup>34</sup> Do mesmo modo, Joan W. Scott afirma também que “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”.<sup>35</sup>

A partir dessas visões, o presente estudo sobre a maneira pela qual a perspectiva — verbal, visual, verbo-visual — e os respectivos temas autobiográficos introduzidos pelas três mulheres artistas podem trazer contribuições estéticas, embora a questão não

---

<sup>32</sup> WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu* (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 35-36.

<sup>33</sup> KELLY, Joan. “The Doubled Vision of Feminist Theory”. In: *Women, History, and Theory*. 2 ed. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986, p. 60.

<sup>34</sup> BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (trad. Renato Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 17-18.

<sup>35</sup> SCOTT, Joan Wallach. “Prefácio a ‘Gender and Politics of History’” (trad. Mariza Corrêa), *Cadernos Pagu*, n. 3, Campinas: UNICAMP, 1994, p. 18.

seja do interesse principal, porque nele se destaca uma experiência de modernidade por parte de mulheres, carregada de suas emoções, descobertas, frustrações e aprendizados.

Para abrir um caminho possível para a inclusão da própria história da mulher, Teresa de Lauretis emprega esse termo “experiência” no último capítulo de *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984):

(...) I have proposed instead the term “experience” and used it to designate an ongoing process by which subjectivity is constructed semiotically and historically. Borrowing Peirce’s notion of “habit” as the issue of a series of “significate effects”, or meaning effects, produced in semiosis, I have then sought to define experience more accurately as a complex of habits resulting from the semiotic interaction of “outer world” and “inner world”, the continuous engagement of a self reality are understood as entities of a semiotic nature, as “signs”, semiosis names the process of their reciprocally constitutive effects. (LAURETIS, 1984)<sup>36</sup>

Lauretis concebe a experiência como um processo que constrói a subjetividade do modo semiótico e histórico, pois esta relação pode ser considerada como que constituindo-se através de “signos”, cuja categoria pode dar conta das tensões por ocasião da construção de um sujeito em sua experiência singular. Ora, esta experiência não consiste simplesmente na soma de fatos vividos mas algo introspectado no próprio eu, ou seja, na subjetividade feminina. Levando em consideração essa experiência, *sua* criação seria a percepção de uma ordem nova, de novas relações entre termos diferentes; *sua* criação seria a instalação dessa ordem. Os trabalhos assim produzidos nos últimos anos revelam outra face da cultura, trazendo à discussão o próprio conceito de obra de arte, visando a uma interpretação das obras dos artistas como produto também das relações de gênero.

É o caso, por exemplo, de Berthe Morisot (1841-1895), impressionista francesa, que sempre foi relegada a um papel secundário entre os pintores do movimento. Até muito recentemente, os retratos de Morisot pintados por Édouard Manet (1832-1883) eram mais reproduzidos e conhecidos que as obras dela mesma. Na maioria dos relatos comuns do período, Morisot é representada como a bela modelo de Manet, ou sua aluna, embora, na verdade, ela nunca tenha sido aluna dele. No entanto, os estudos mais

---

<sup>36</sup> LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, p. 182.

recentes não só lhe atribuem o lugar de artista de primeiro plano, como revelam também o seu papel de incentivadora nas escolhas do próprio Manet com relação à pintura.<sup>37</sup>

Um exemplo interessante nesse sentido pode ser fornecido pela própria obra da artista, *Psique* (Figura I), de 1876, se comparada com *Nana* (Figura II), de Manet, de 1877. As duas telas retratam uma cena de interior, em que aparece uma moça semidespida se arrumando na frente de um espelho. Apesar de algumas semelhanças na disposição, porém, os temas ali retratados são totalmente diferentes. Os retratos quase sempre se baseiam nos códigos visuais presentes em outras formas de representação, tais como o corpo, o vestuário, a postura e os adereços, que funcionam simultaneamente para indicar traços e preferências pessoais e atributos de classe ou de gênero. O retrato *Nana*, de Manet, manipula os símbolos disponíveis da feminilidade de classe burguesa, assim como descreve Émile Zola (1840-1902) sua personagem principal, no romance homônimo *Nana* (1880), como uma mulher dissoluta, irremediavelmente subjugada por uma vida de vício e ao mesmo tempo desfrutando deleitosamente os prazeres desta vida. Em *Nana*, de Manet, a figura masculina serve de fundo para a presença dominante da mulher. Com austeras vestimentas masculinas, o seu companheiro está semi-oculto num canto. É ela quem ocupa a parte central do quadro e quem serve de foco para o observador. Pode-se dizer, como metáfora, que *Nana*, de Manet, encena formas socialmente legitimadas de “olhar” e que desse modo reforça as tradicionais relações de observação, não só entre o homem e a mulher tal como são representados no quadro, mas entre o observador projetado fora da imagem e o próprio quadro.

Morisot, muito pelo contrário, processa as diferentes expressões, principalmente as faciais. Morisot pintou uma série de quadros contendo imagens de mulheres vestindo-se em frente a um espelho, dos quais *Psique* é considerado o melhor exemplo. A obra foi apresentada na terceira Exposição Impressionista de 1877 com o título atual de *Psique*, que faz referência ao grande espelho com reflexo do corpo inteiro, ante o qual uma jovem admira sua própria figura e seu vestido. Ao eleger o título, talvez Morisot haja querido aludir a Psique, amada de Eros, personagem mitológica que simboliza o espírito, a alma.<sup>38</sup> Para isso, a artista oblitera o rosto, principalmente na

---

<sup>37</sup> ADLER, Kathleen & GARB, Tamar. *Berthe Morisot*. London: Phaidon, 1995, pp. 21-44.

<sup>38</sup> BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários* (trad. Carlos Sussekind et alii). 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, pp. 794-799.

imagem refletida pelo espelho, enquanto possível foco da composição. Pode-se identificar a supressão dos detalhes de um rosto feminino como um artifício para desviar a nossa atenção do que é frequentemente visto como o centro psicológico da composição para outras partes e características do quadro. Assim, Morisot realiza uma interpretação contemporânea do mito grego, com Psique voltada para si mesma enquanto espera a chegada de seu amado ao anoitecer.

Da mesma forma que o exemplo de Morisot, apesar de ser ela merecedora de profundo reconhecimento, em muitos casos, quando se encontra uma situação de “parceria” entre dois artistas de sexos diversos, ou mesmo a presença de mulheres nos círculos culturais, cabe ao elemento feminino o papel de *musa* dos grandes artistas masculinos. Emblemáticas são as figuras de Camille Claudel (1864-1943) e Auguste Rodin (1840-1917); de Nataliya Goncharova (1881-1962) e Mikhail Larinov (1881-1964); de Sonia Delaunay (1885-1979) e Robert Delaunay (1885-1941); de Clara Malraux (1897-s.d.) e André Malraux (1901-1976); de Anaïs Nin (1903-1977) e Henry Miller (1891-1980); de Leonara Carrington (1917-s.d.) e Max Ernst (1891-1976); de Lee Krasner (1908-1984) e Jackson Pollock (1912-1956), entre muitas outras.<sup>39</sup>

Em tal contexto, podemos também inserir Hye Seok Rha e Seung Gu Choi (1892-1917); Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade (1890-1954); Frida Kahlo e Diego Rivera (1886-1957). Particularmente, a brasileira Tarsila é ainda hoje lembrada pelas imagens retratadas nos versos de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que a conheceu rapidamente na viagem para Minas Gerais, ocasionada pela visita de Blaise Cendrars (1887-1961) em 1924:

(...)  
 Tarsila  
 nome brasil, musa radiante  
 que não queima, dália sobrevivente  
 no jardim desfolhado, mas constante  
 em serena presença nacional  
 fixada com doçura,  
 Tarsila  
 amora amorável d’amaral  
 prazer dos olhos meus onde te encontres

---

<sup>39</sup> Veja mais: CHADWICK, Whitney & COURTIVRON, Isabelle de. *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*. New York: Thames and Hudson, 1996.

azul e rosa e verde para sempre. (ANDRADE, 1973)<sup>40</sup>

Essa situação, de difícil reconhecimento das mulheres como produtoras de arte em termos qualitativos e quantitativos, está mundialmente disseminada. Portanto, entender a estratégia artística das mulheres supõe um esforço especial para compreender como elas conceptualizam o mundo a partir tanto de suas experiências íntimas como de participação na sociedade, no mundo público. Aliás, seus produtos exigem um outro modo de ser encarados e devem ser vistos como sistema de inscrição da mulher na sociedade, ou melhor, o que encena essa inscrição na escolha das estruturas formais e no enfoque narrativo.

O caso em estudo com o qual eu gostaria de ilustrar estas observações se relaciona com as obras das três artistas, cuja produção, na sua maioria, ocorre na primeira metade do século XX. Durante anos, Hye Seok, Tarsila e Frida viveram quase esquecidas e ignoradas. A importância das suas obras era negada ou diminuída. Agora que estão mortas, elas conseguem construir uma imagem identitária plenamente reconhecida e legitimada socialmente. Atingem o pódio da consagração nacional em cada uma de suas respectivas culturas pelo mérito excepcional de suas obras, mas também pela singularidade da personalidade rara, com marcas de exotismo e de excentricidade, pelas histórias de vida incomuns e pela capacidade que tiveram de ser elas próprias artistas da imagem que queriam perpetuar de si mesmas.<sup>41</sup>

A coreana Hye Seok deixou trinta e oito pinturas a óleo sobre tela, quatro ilustrações editoriais e uma para capa de livro, duas xilogravuras, dois cartuns e duas séries de charge. Muitas obras pictóricas de Hye Seok foram perdidas por causa de incêndios e desapareceram durante a Guerra da Coreia (1950-1953). Principalmente, das obras produzidas durante sua estada no Japão nada resta hoje. Entre as obras literárias, as que foram descobertas até agora totalizam sessenta e cinco tomos de crônicas, seis romances curtos, quatro poemas, duas letras de música, um conto e uma peça de teatro.

---

<sup>40</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. "Brasil/Tarsila". In: *As impurezas do branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, pp. 96-97.

<sup>41</sup> Muitas biografias de Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo têm sido escritas postumamente em cada uma dessas culturas. Entre elas, as obras pioneiras são: *Emi Neun Seongakja Yeodneunira (Tua mãe foi a precursora)* (1974), de Gu Yeol Lee; *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975), de Aracy A. Amaral; *Frida: A Biography of Frida Kahlo* (1983), de Hayden Herrera. Suas histórias foram levadas também ao documentário, ao cinema, à peça teatral e à série de televisão.

Além destas obras enumeradas, existem mais dois romances extraviados — um, curto, intitulado *Bubu (O cônjuge)* (1918) e o outro, longo, *Kim Myeong Ae* (1933).

A brasileira Tarsila pintou cerca de oitenta e cinco quadros a óleo sobre tela, duas pinturas a aquarela e uma pastel sobre papel, vinte e dois desenhos a lápis, cinco ilustrações editoriais. Há também obras inéditas, pertencentes a sua família, algumas inacabadas: telas a óleo e em outras técnicas, como desenho, gravura, e até escultura.<sup>42</sup> Diversificando ainda mais as atividades, Tarsila iniciou sua carreira como colunista no *Diário de São Paulo*, onde escreveu de 1936 a 1953. Além destas crônicas, a artista narra sua história através de vários meios — alguns poemas e confissões; dezenas de entrevistas, depoimentos e cartas íntimas.

A mexicana Frida produziu cerca de cento e oitenta e oito obras pictóricas, cuja maioria é formada pelas telas a óleo, às quais se somam vinte e três desenhos e uma litogravura. A artista também manteve uma fecunda correspondência. Escreveu muito e a muita gente contando sobre seu sofrimento físico e psicológico. Em 1942, começa a escrever um diário íntimo. Por dez anos, até a data de sua morte em 1954, deixa nas páginas desse diário os fragmentos de uma autobiografia, construídos de palavras e imagens, especificamente elaborados em forma de auto-retratos, cartas, memórias, poemas.

Embora essas artistas não sejam de um só país, nem do mesmo continente, acredito que as teorias comparatistas, nascidas da confrontação analítica de obras de países diferentes com vistas às relações de influências, possam aqui servir de um método para trabalhar. Nelas, as diferenças étnicas ou nacionais talvez sejam tão profundas estilisticamente, seja quanto ao conjunto de idéias, de crenças expressas, seja quanto aos modelos. Mas tais diferenças ficam apenas nesse campo e as obras que elas criam falam a mesma língua que é a da arte, já que a arte, como define Souriau, é “o que há de comum a uma sinfonia ou a uma catedral, a uma estátua e a uma ânfora; é o que as torna comparáveis entre si”.<sup>43</sup>

É a partir dessa premissa que este trabalho se centra na questão de gênero comparando formas diferentes do discurso narrativo sob o prisma dos estudos

---

<sup>42</sup> A exposição *Tarsila do Amaral*, inaugurada na Galeria João Jorge Saad, em São Paulo, no dia 31 de maio de 2004, apresentou obras que permaneciam inéditas e até objetos de uso pessoal.

<sup>43</sup> SOURIAU, Étienne. Op. cit. p. 52.

narratológicos, particularmente, em imagens e em textos autobiográficos, produzidos por três mulheres artistas de diversas procedências: Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo.

## 2. NARRATOLOGIA: CONCEITO E NATUREZA

---

---

*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. (Clarice Lispector, 1981)<sup>44</sup>*

*Um gênero, literário ou não, nada mais é do que  
essa codificação de propriedades discursivas. (Tzvetan Todorov, 1978)<sup>45</sup>*

*All autobiographic memory is true.  
It is up to the interpreter to discover in which sense, where, for which purpose.  
(Luisa Passerini, 1989)<sup>46</sup>*

### 2.1 A identidade de estrutura da narrativa

Em pouco mais uma década, a narrativa tornou-se o objeto de interesse de um grande número de novas investigações.<sup>47</sup> Muitas delas estão de acordo com a visão

---

<sup>44</sup> BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 70.

<sup>45</sup> TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso* (trad. Elisa Angotti Kossovitch). São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 48.

<sup>46</sup> THE PERSONAL NARRATIVES GROUP. "Truths". In: \_ (ed.). *Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1989, p. 261.

<sup>47</sup> Entre elas, há os estudos dos formalistas russos, dos bakhtinianos sobre o dialogismo, da Nova Crítica, da Escola de Chicago, dos neo-aristotélicos, dos psicanalistas, dos hermenêuticos, dos fenomenologistas, dos estruturalistas, dos semióticos, dos tropologistas, dos marxistas e sociologistas, da Estética da Recepção, dos pós-estruturalistas, e dos desconstrucionistas.

segundo a qual não se trata apenas de um novo objeto de investigação, mas também de uma nova abordagem teórica de um novo gênero de filosofia da ciência. E é desta maneira que surge a narratologia, o estudo da forma e funcionamento da narrativa. Ou, como diz a narratologista holandesa Mieke Bal, “a ciência que procura formular a teoria das relações entre texto narrativo, narrativa e história”.<sup>48</sup>

Então, o que é a narrativa, e como pode ser definida? A discussão da narrativa reporta a Aristóteles, que na *Poética*, escrita em torno do ano de 335 a.C., analisa a constituição da tragédia. Entretanto, o desenvolvimento que nos nossos dias caracteriza a narratologia é consequência de trilha recentemente abertas por alguns poucos teóricos. Os primórdios dos estudos da narrativa podem localizar-se nos estudos folcloristas de Vladimir Propp (1928)<sup>49</sup> e no seu legado metodológico. A reflexão morfológica inspirou outras reflexões dominantes que balizam o processo narrativo: os níveis de estruturação das ações e sua articulação funcional tal como Roland Barthes (1966)<sup>50</sup> descreve; a gramática narrativa de Tzvetan Todorov (1971)<sup>51</sup>; a lógica narrativa concebida por Claude Bremond (1966)<sup>52</sup>; o esquema actancial estabelecido por Algirdas J. Greimas (1966)<sup>53</sup>. A partir daí, diversos aspectos e categorias da narrativa foram sendo tratados, abrindo caminho a modernos trabalhos.

Entendemos por narrativa um conjunto de conteúdos representados por enunciado ou “ato de relatá-los”, nos termos em que Gérard Genette (1972)<sup>54</sup> a analisa. Por outro lado, a narrativa, ao contemplar prioritariamente as propriedades modais, não privilegia exclusivamente os textos narrativos literários, nem se restringe aos textos narrativos verbais. Sobre o caráter universal da narrativa, transcrevemos o pensamento de Barthes:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. É de início uma variedade prodigiosa de gêneros, eles próprios distribuídos entre substâncias

---

<sup>48</sup> BAL, Mieke. *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes (Les Instances du récit)*. Paris: Klincksieck, 1977, p. 5.

<sup>49</sup> PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto: prefácio de Adriano Duarte Rodrigues* (trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira). 3. ed. Lisboa: Vega, 1992.

<sup>50</sup> BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural das narrativas”. In: *\_. A aventura semiológica* (trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 103-152.

<sup>51</sup> TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa* (trad. Maria de Santa Cruz). São Paulo: Edições 70, 1979.

<sup>52</sup> BREMOND, Claude. “La logique des possibles narratifs”, *Communications*, 8, pp. 60-76.

<sup>53</sup> GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

<sup>54</sup> GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, pp. 71-72.

diferentes, como se toda matéria fosse boa para o homem confiar-lhe a sua narrativa: a narrativa pode ter como suporte a linguagem articulada, oral ou escrita, a imagem, fixa ou móvel, o gesto e a mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado (pense-se na *Santa Úrsula* de Carpaccio), nos vitrais, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nas notícias de jornal, na conversa. Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades (...) internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida. (BARTHES, 1966)<sup>55</sup>

Conforme a observação que se faz acima, a narrativa não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos textos narrativos literários. Ela se desencadeia com frequência e encontra-se em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais, do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao visual, passando por modalidades mistas verbo-visuais.

É no quadro dessa diversidade de ocorrências que se insere a narrativa, conjunto de textos normalmente de índole intencional, estruturados pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções sócio-culturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas.

Nessa medida, como Aristóteles diz na *Poética*,<sup>56</sup> o que é mais importante na narrativa é o enredo que se caracteriza pela apresentação dos eventos segundo determinadas perspectivas e que, por conseguinte, corresponde às estratégias discursivas do narrador. J. Hillis Miller nos ajuda a entender melhor como o enredo é um elemento valioso, ao escrever sobre a forma como ele exerce sua função:

This structuring of events according to a certain design of beginning, end, and conventional trajectory connecting them is, it should be stressed, by no means innocent. It does not take things as they come. Reordering by narrative may therefore have as its function, as I have suggested, the affirmation and reinforcement, even the creation, of the most basic assumption of a culture about human existence, about time, destiny, selfhood, where we come from, what we ought to do while we are here,

<sup>55</sup> BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural das narrativas”. Op. cit. pp. 103-104.

<sup>56</sup> ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Op. cit. p. 25.

where we go — the whole course of human life. We need the “same” stories over and over, then, as one of the most powerful, perhaps *the* most powerful, of ways to assert the basic ideology of our culture. (MILLER, 1990; grifo do Autor)<sup>57</sup>

A afirmação de Miller apóia-se na idéia aristotélica de que o enredo é uma categoria especial da atividade narrativa. É esse enredo que torna a narrativa sensata e articulada. Esse processo, para reforçar ainda mais o seu desempenho, aparece politicamente como uma repetição, a que Wolfgang Iser chama de “ato de fingir”, e, por sua vez, resulta em apreender a intencionalidade de um texto:

(...) É provável que a intenção não se revele nem na psique, nem na consciência, mas que possa ser abordada apenas através das qualidades que se evidenciam na seletividade do texto face a seus sistemas contextuais. (...) Ela se revela na decomposição dos sistemas com que o texto se articula, para que, neste processo, deles se desprenda. Por conseguinte, a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. Como tal, ela é algo que não se encontra no mundo dado correspondente. Tampouco ela é apenas algo imaginário; é *a preparação de um imaginário para o uso, que de seu lado, depende das circunstâncias em que deve ocorrer*. (ISER, 1979; grifos meus)<sup>58</sup>

Na medida em que os determinados sistemas de sentido do mundo real se convertem através de uma seleção nos campos de referência do texto, a intencionalidade se mostra como figura de transição entre o real e o imaginário e estes se entrelaçam e estabelecem condições para a imprescindibilidade permanente de descobrir o significado latente, ou seja, aquele que pertence a mundos possíveis. Desta forma, a intencionalidade poderá ser concebida em termos de ficcionalidade em que ocorrem a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de fingimento.

No entanto, o contato com esse mundo possível não exige um corte radical e irreversível com o mundo real, podendo o texto narrativo remeter para a realidade que é sempre uma referência de segundo nível, qual seja, uma propriedade do texto narrativo:

<sup>57</sup> MILLER, J. Hillis. “Narrative”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). Op. cit. p. 71.

<sup>58</sup> ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 390.

o verossímil. A verossimilhança se refere então ao processo pelo qual o imaginário opera no espaço do real. Poder-se-ia daí dizer que tal processo é o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual. Cada texto narrativo cria um determinado universo de referência, na medida em que não se limita a designar campos de referência, mas os decompõe para transformar os elementos escolhidos no material de sua auto-apresentação, cuja lógica pode não ser idêntica nem ao real, nem ao imaginário. É através do seu próprio caráter verossímil que podemos dizer que os mundos possíveis não representam o representado, mas sim a possibilidade de relacioná-lo a outras coisas, diversas daquelas que se dão a conhecer por sua formulação textual. Essa característica verossímil cria um abismo peculiar entre o que é representado e o que deve ser representado. Por conseguinte, os mundos possíveis impõem a necessidade de interpretação que dará condições para que seja descoberto o significado “velado” do texto, com o estatuto da verossimilhança.

A essa perspectiva de abordagem pode associar-se outra, de tipo *contratualista*: um acordo tácito entre autor e leitor apresenta-se como “discurso encenado”, conforme as palavras de Rainer Warning (1979).<sup>59</sup> Trata-se assim de considerar a dimensão pragmática do discurso narrativo, tendo em conta que as práticas narrativas comportam também uma certa dimensão perlocutória, designadamente no que toca a eventuais injunções ideológicas exercidas sobre o receptor. Para Warning, o discurso narrativo constitui uma situação de enunciação como se fosse fictícia. Entende-se por enunciação o ato comunicativo que só se realiza à medida que emissor, mensagem e receptor participam numa relação de interdependência. A partir daí, ele propõe duas situações históricas: “situação interna de enunciação” (o discurso) e “situação externa de recepção” (o destinatário), conseqüentemente, estas duas situações englobam os dois mundos, “mundo ficcional” e “mundo factual”. Como tal, diz ele que a relação pragmática do discurso narrativo só se atualiza na relação dialética entre essas duas situações.<sup>60</sup>

Nesse contexto, deduzem-se importantes conseqüências operatórias no que diz respeito à análise dos textos narrativos que representam mundos possíveis, aos que

---

<sup>59</sup> WARNING, Rainer. “Pour une pragmatique du discours fictionnel”, *Poétique*, n. 39, Paris: Seuil, 1979, p. 328.

<sup>60</sup> Id., *ibid.*, pp. 327-328.

poderíamos chamar de espelho em que realidades *textuais* e/ou *extratextuais* são refletidas. No momento em que o leitor enxerga tais realidades, uma nova imagem se constrói. Porém, antes de tudo, é preciso lembrar que a representação desses mundos possíveis é exatamente uma “modelização artística”, como afirma Iuri Lotman:

(...) uma comunicação artística cria o modelo artístico de um fenômeno concreto — a linguagem artística modeliza o universal nas suas categorias mais gerais que, representando o conteúdo mais geral do mundo, são uma forma de existência para as coisas e os fenômenos concretos. (LOTMAN, 1973)<sup>61</sup>

A análise do texto narrativo e a observação dos seus mundos possíveis que Lotman menciona não nos dá “apenas uma certa norma individual de relação estética, mas *reproduz* um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais” (grifo meu)<sup>62</sup>. Na composição desse modelo interferem naturalmente as categorias fundamentais da narrativa, não só as do plano do conteúdo (história) mas também as que, no plano da expressão (discurso), configuram os eventos narrados, conferindo-lhes peculiaridade artística.

Resumindo, a identidade do que está narrado é incessantemente remetida, o significado sempre deslocado, cuja análise não tem fim. Mas esse caráter infinito da linguagem constitui, precisamente, o sistema da narrativa, evidenciando o fato de que a narrativa não apresenta a expressão de código, mas sim, a variação de um trabalho de codificação. Ora, seus atributos variam, mas suas ações e funções permanecem as mesmas, pois a estrutura de uma determinada narrativa é *substituível* e *traduzível*.

É nesse sentido que Mario Praz vê a correlação das artes como algo semelhante àquilo que Propp encontrou no campo dos contos de fada:

De igual maneira, pode-se perguntar se, sem considerar os meios em que as obras de arte são realizadas, as mesmas tendências estruturais, ou tendências similares, não estariam em ação, num determinado período, no modo por que as pessoas concebem ou vêem as coisas, ou, melhor ainda, memorizam esteticamente os fatos, e se nisto não se pode eventualmente

---

<sup>61</sup> LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico* (trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo). Lisboa: Estampa, 1978, p. 50.

<sup>62</sup> Id., *ibid.*, p. 50.

encontrar uma base para os paralelos entre as artes. Os diferentes meios de expressão corresponderiam, então, à variedade de caracteres nos contos de fadas: a proposição de que os caracteres variam, enquanto as funções permanecem as mesmas, encontraria sua contrapartida em outra proposição: os meios variam, a estrutura permanece a mesma. (PRAZ, 1970)<sup>63</sup>

As correspondências entre as artes advêm das relações estruturais, conforme as quais seria possível haver uma técnica de comunicação que conjugue diversos meios artísticos. Aguinaldo José Gonçalves, em seu estudo *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem* (1994), intervém estabelecendo critérios para a realização das “homologias estruturais” as quais permitiriam as aproximações entre as expressões artísticas, especialmente entre a pintura e a poesia. O autor denomina de “homologias estruturais” o fenômeno que vai além das relações analógicas. A “homologia estrutural” seria uma espécie de isomorfismo do eixo paradigmático das obras de arte envolvidas.<sup>64</sup> Para isso, o autor investiga a “prática significante” de natureza poética, na qual se processa o que Julia Kristeva chamou de significância, ou seja, aquele espaço de linguagem constituído de sítios combinatórios e reversíveis. Como explica Kristeva, “descrever o funcionamento significante da linguagem poética, (*sic*) é descrever o mecanismo das junções numa infinidade potencial”.<sup>65</sup> Essa potência infinita da linguagem funcionaria como semiose. Por isso, a urdidura do discurso plástico e poético somente poderia ser auscultada na interseção entre os eixos de significação.

No entanto, enquanto atravessa a fronteira entre as artes, ainda resta uma consciência do tempo cronológico e do espaço físico, consciência esta delimitadora das esferas do ser. De um modo geral, a narrativa verbal pode ser analisada tanto no nível temporal quanto no nível espacial e é considerada por si só dinâmica. Ao contrário disto, a narrativa visual é estática, descritiva e reflexiva. Esta se constitui segundo um sistema espacial e, por conseguinte, sua aparência é considerada como um resultado do

---

<sup>63</sup> PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais* (trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1982, p. 57.

<sup>64</sup> GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EdUSP, 1994, pp. 205-226.

<sup>65</sup> KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica* (trad. Lúcia Helena França Ferraz). São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 97.

descontínuo, da justaposição anacrônica e da montagem. Nela, a dimensão temporal é implícita e subjetiva. Entretanto, poderíamos levar em consideração também que seja na literatura, seja nas artes visuais, estamos diante de um “mundo imaginário”, já que a própria narrativa constrói seus “mundos possíveis” ou “mundos ficcionais”, cuja existência foi defendida tanto por Iser quanto por Warning, como vimos anteriormente.

A partir dessas premissas, Nelson Goodman, em seu artigo intitulado “Twisted Tales; or Story, Study, and Symphony” (1981), analisa uma série de narrativas verbais ou em imagens, demonstrando que a temporalidade, entendida como seqüencialidade, não pode ser apontada como um elemento distintivo da narrativa, uma vez que:

(...) in a narrative neither the telling nor what is explicitly told need take time, and they suggest furthermore that narrative reordered in any way at all is still narrative. That poses a problem, for although we think of narrative as the peculiarly temporal species of discourse, distinguished from description or exposition through meeting some time condition or other, we have so far discovered no such condition. That what is implicitly or explicitly told must take time hardly distinguishes narrative, for even something of what went before and will come afterward. A picture of a forest tells implicitly of trees growing from seedlings and shedding leaves; and a picture of a house implies that trees were cut for it and that its roof will soon leak. (GOODMAN, 1981)<sup>66</sup>

Para Goodman, tanto pinturas como textos têm de ser lidos como um código arbitrário. Este código é dado pelo universo cultural no qual a pintura ou o texto estão inseridos. Tal concepção traz consigo algo semelhante àquela a que Warning se refere, ou seja, o leitor tem de apreender o código para conseguir ler, seja o texto ou a pintura. E é, justamente, tal elemento de convenção que se agrega ao texto ou à imagem e lhe fornece um contexto capaz de entender, através do “implicitamente dito”, ou seja, o seu sentido. Desta forma, segundo ele, a ordenação dos eventos em categorias científicas ou estéticas transforma uma história em um estudo ou, no segundo caso, em uma sinfonia.<sup>67</sup>

Essa afirmação de Goodman nos ajuda a compreender as diferenças entre imagem e texto sem reduzi-las ou modificá-las em termos de espaço/tempo e signos

---

<sup>66</sup> GOODMAN, Nelson. “Twisted Tales; or Story, Study, and Symphony”. In: MITCHELL, W. J. Thomas (ed.). *On Narrative*. Op. cit. pp. 110-111.

<sup>67</sup> Id., *ibid.*, pp. 111-115.

naturais/signos arbitrários que, com um olhar insinuante, trazem em si uma comparação ideológica. Tal concepção pode ser confirmada também através das palavras de Mitchell:

The differences between sign-types are matters of use, habit, and convention. The boundary line between texts and images, pictures and paragraphs, is drawn by a history of practical differences in the use of different sorts of symbolic marks, not by a metaphysical divide. And the differences that give rise to meaning within a symbol system are similarly dictated by use; we need to ask of a medium, not what “message” it dictates by virtue of its essential character, but what sort of functional features it employs in a particular context. (MITCHELL, 1986)<sup>68</sup>

Nos estudos atuais, com efeito, encontramos várias abordagens que se inscrevem na consciência de que a relação entre imagem e texto já não se limita ao encontro singular da obra plástica com a obra literária mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual.

Entre essas abordagens, Bal propõe a semiótica como alternativa de desenvolvimento dos estudos sobre imagem e texto. Conforme a observação de Bal, a história da arte, considerada tradicionalmente a mais reacionária e empirista de todas as ciências humanas, passou recentemente a ocupar uma posição de referência e vanguarda na comparação entre meios artísticos. Muito deste prestígio se deve a pesquisadores dissidentes dos estudos literários que têm enriquecido a história da arte com uma série de estudos diretamente inspirados na teoria da literatura. Em várias de suas obras principais, Bal elabora uma linguagem analítica inovadora tirando proveito tanto dos *insights* da psicanálise de Sigmund Freud e Jaques Lacan — sobre a relação entre *visão* e *olhar* — quanto da teoria da narratologia — sobre a relação entre o *discursivo* e o *figurativo*.<sup>69</sup> Sua proposta visa superar a descrição dos traços intrínsecos de cada meio artístico ou de cada domínio para desenvolver uma perspectiva receptiva em que se abre

---

<sup>68</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Op. cit. p. 69.

<sup>69</sup> Veja mais: BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press, 1991; —. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* (trans. Anna-Louise Milne). Stanford: Stanford University Press, 1997; —. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1999; —. *Looking in: The Art of Viewing* (intro. Norman Bryson). London & New York: Routledge, 2001.

a possibilidade de investigar sistematicamente as maneiras em que a arte funciona numa determinada cultura. Para isso, Bal analisa a imagem numa perspectiva textual, como faz por exemplo com Rembrandt, em *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (1991), extraindo elementos de uma retórica visual, ou lendo o texto literário visualmente, como faz com Proust, em *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* (1997), apontando as visualizações intrínsecas do texto. Desta maneira, a comparação é substituída, seja por uma poética visual, seja por uma iconologia textual mas sempre na perspectiva de outras dimensões culturais, como por exemplo, na análise da focalização e do voyeurismo nos quadros bíblicos de Rembrandt, em particular *Susana e os velhos* (1647) (Figura III), na qual Bal identifica uma cena de estupro.

Porém, embora Bal evidencie a necessidade de rearticular as premissas do estudo da relação entre imagem e texto, talvez sua afirmação não mostre a mesma audácia teórica que Mitchell. Em 1994, Mitchell escreveu um livro intitulado *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* no qual trata de uma verdadeira “virada pictórica”, vendo a imagem, hoje, emergir como paradigma dentro das ciências humanas, da mesma maneira que aconteceu nos anos sessenta com a linguagem e com a chamada “virada lingüística”, ou seja, não só como um tópico central de estudo mas como característica cultural percebida. Segundo Mitchell, o paradoxo que caracteriza nossa contemporaneidade é que, por um lado, estamos de maneira óbvia na era do vídeo, da tecnologia cibernética e da reprodução eletrônica, que tem produzido formas de “simulação visual e ilusionismo com poderes sem precedentes”, e, por outro, vivemos ainda com medo da imagem como ameaça contra nossa cultura do livro. Um medo com origens tão antigas quanto a própria imagem.<sup>70</sup>

Essa idéia se baseia na concepção da imagem como paradigma da era contemporânea, exposta no trabalho de Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1966), em que a relação entre o “enunciável” e o “visível” ancorou uma epocalização inicial da modernidade,<sup>71</sup> cuja idéia foi perseguida posteriormente por Gilles Deleuze na leitura da obra inteira de Foucault. Deleuze formula sinteticamente a proposta:

<sup>70</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: University of Chicago Press, pp. 11-15.

<sup>71</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (trad. Salma Tannus Muchail). 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 151.

Uma “época” não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem. São os dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime. (...) (DELEUZE, 1986)<sup>72</sup>

Mas para Mitchell uma outra proposta polêmica reforça a teoria do paradigma visual da atualidade: a interação entre imagem e texto é constitutiva para a representação em si:

(...) all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no “purely” visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism. (MITCHELL, 1994)<sup>73</sup>

Desta maneira, a análise das narrativas se dilui como procedimento necessário para o estudo das relações entre imagem e texto. Em lugar dela se abre um trabalho com a totalidade de relações entre diferentes meios em que se valorizam não só homologias e similaridades mas também antagonismos e dissonâncias.

É sob essa perspectiva que podemos discutir a relação entre imagem e texto numa narrativa autobiográfica, esclarecendo primeiramente o que se entende por ela. Philippe Lejeune, em *Le pacte autobiographique* (1975), estuda o percurso histórico da autobiografia na França e, analisando textos confessionais ou íntimos, alcança a formulação dos princípios fundamentais do gênero autobiográfico. Para Lejeune, a especificidade da autobiografia é compreendida por se tratar de “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase na sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”.<sup>74</sup>

Entende-se, portanto, que o autor envolvido na realização de seu projeto autobiográfico, deve recompor a unidade de sua vida através do tempo, revelando o auto-reconhecimento, devido à possibilidade de reconstituição e de decodificação dessa

<sup>72</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault* (trad. Caludia Sant’Anna Martins). São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 58.

<sup>73</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Op. cit. p. 5.

<sup>74</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p. 14.

vida em sua totalidade. Nele, embora pareça discutível a exclusividade da prosa, o que nos importa é o “relato retrospectivo”. Ora, ao relatar sua história, o indivíduo chega a si mesmo, situa-se como *é*, na perspectiva do que *foi*. Daí resultam as duas dimensões que as distâncias temporal e espacial permitem reconhecer: entre o eu, o vivido e o registro desse vivido pela escrita.

É por ser um ato de contar tendo uma perspectiva voltada para o passado, precisamente, que a narrativa autobiográfica contém em si um dispositivo que a torna um ser *visível e palpável*, não simplesmente uma narrativa, já que a perspectiva pode ser vista como algo que envolve a percepção, como entende Bal.<sup>75</sup>

No tocante ao tema, Mitchell, em *Picture Theory*, afirma que a narrativa autobiográfica é uma “imagemtexto” ou uma “escritura visual”.<sup>76</sup> Ao explicar, ele aborda as questões entre narração e descrição em termos genettianos, apontando a diferença mais significativa entre ambas. Seguindo a proposta de Mitchell, vale a pena verificar o que afirma Genette:

(...) a narração restitui, na sucessão temporal do seu discurso, a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, enquanto que a descrição deve modular no sucessivo a representação de objetos simultâneos e justapostos no espaço (...) (GENETTE, 1971)<sup>77</sup>

Note-se, entretanto, que, conforme as palavras de Genette, a díade narração/descrição não é perfeitamente simétrica: se a segunda pode ocorrer sem incrustações de momentos de narração, esta dificilmente deixa de ser tributária de um certo cunho descritivo. Ambas, em princípio, completam-se entre si, no fluxo da narrativa, obedecendo quase sempre a uma alternância ponderada. Pois elas devem ser observadas em dois momentos de uma mesma narrativa, como específicos posicionamentos do sujeito da enunciação em relação à história, distribuídos pela distância.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (trans. Christine Van Boheemen). Toronto: University of Toronto Press, 1985, pp. 115-128.

<sup>76</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Op. cit. p. 192.

<sup>77</sup> GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (intro. Milton José Pinto). 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 266.

<sup>78</sup> Id., *ibid.*, p. 272.

É isso que ocorre na narrativa autobiográfica. Se tal fosse, por que então seria necessário discorrer sobre a inclusão do auto-retrato na narrativa autobiográfica? Ou explicar o que já está bem explícito? Mitchell afirma que, por ser “relato retrospectivo”, a narrativa autobiográfica, ao ser narrada, passa a ser uma experiência “revivida”, por necessidade de descrever uma experiência do passado, e portanto, acaba trazendo em si certo efeito real.<sup>79</sup>

Essa função e a representação da memória têm inquietado a humanidade: do mito à ciência, de divindade grega, Mnemosyne, a processo psicológico, a narrativa autobiográfica tem mostrado sua face complexa de ponte entre o presente e o passado, que não reconstrói o tempo, mas também não o anula, permitindo o retorno do vivido, qualquer que seja a caracterização: memória voluntária ou involuntária, consciência ou lembrança. Muito tem sido escrito sobre memória e, mais especificamente, sobre autobiografia, cujas narrativas parecem constituir uma forma peculiar, com regras e exigências capazes de distingui-las de outros gêneros.

No entanto, de certa forma, é frágil a delimitação entre biografia, autobiografia e romance (auto)biográfico. Uma vez que a autobiografia pode ser considerada como ato narrativo e, daí, ficcional, nota-se quão inúteis resultam, na narrativa autobiográfica, não apenas as fronteiras entre autobiografia e auto-retrato, mas também as linhas divisórias entre autobiografia e memórias, ou entre autobiografia e epistolografia ou, ainda, entre autobiografia e diário íntimo.

Afinal, então, o que é a narrativa autobiográfica? Em qual momento ela surge? E para que serve?

## **2.2 A narrativa autobiográfica e sua afirmação como gênero (*genre*)**

A palavra “autobiografia”, composta de três termos gregos: *autós* (“próprio”, “de si mesmo”), *bíos* (“vida”) e *gráphein* (“escrever”), é definida, de um modo geral, como sendo a descrição por parte de alguém da história de sua própria vida. As narrativas autobiográficas, nos contextos teórico e metodológico da narratologia,

---

<sup>79</sup> MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Op. cit. p. 201.

apresentam várias formas: além da autobiografia propriamente dita, as confissões, o diário íntimo, a epistolografia, as memórias e o auto-retrato. Estas modalidades tornam-se hoje produto de consumo corrente, marcadas pela crença no indivíduo, pela atitude confessional e pelo objetivo de registrar os dados da sua existência e fatos históricos.

A proliferação de narrativas autobiográficas e o interesse da crítica artístico-literária pelo tema devem-se, sobretudo, ao importante lugar que a individualidade passou a ocupar no Ocidente. À proporção que o destino da individualidade é configurado no mundo moderno, a narrativa autobiográfica vai-se caracterizando enquanto gênero (*genre*). Com pouquíssimas exceções,<sup>80</sup> a grande maioria dos críticos que se dedicam ao gênero autobiografia aceita com razão a posição inaugural e radical expressa no ensaio de Georges Gusdorf, “Conditions and Limits of Autobiography”, de 1956: o “ato autobiográfico” é histórica e culturalmente datado. Ele não existiu desde sempre, devido ao fato de que “a autobiografia não é possível numa passagem cultural onde a consciência do *self*, propriamente dita, não existe”, cuja afirmação ainda nos deixa entrever que a precondição cultural para a autobiografia é uma noção disseminada de individualismo, “uma percepção consciente da singularidade de cada vida individual”.<sup>81</sup>

Há, então, ausência de tradição da narrativa autobiográfica, que só passa a existir praticamente no século XVIII. Diz Luiz Costa Lima, a partir dessas premissas, em seu “Júbilos e misérias do pequeno eu” (1986) que, se for reportado ao mundo grego, são identificados dois motivos que poderiam sintetizar a ausência de uma produção narrativa da interioridade: a forma de educação que nessa sociedade é dirigida apenas para a vida social e a moralidade; e a ausência de limites entre as narrativas de fatos reais e as imaginárias. Ora, numa época em que o valor individual inexistente, é muito

---

<sup>80</sup> Entre estas, a mais notável é James Olney, que em *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography* (1972), parece acreditar que a autobiografia seja o fruto natural de algum “impulso vital” próprio de uma trans-histórica natureza humana. É importante notar que, alguns anos mais tarde, Olney foi o editor de um dos volumes coletivos mais interessantes sobre autobiografia, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980). Aqui as páginas iniciais que ele dedica ao “momento cultural” e ao debate com Georges Gusdorf são certamente menos essencialistas. Olney chega, por exemplo, a notar uma moderna “mudança de atenção de *bios* para *autos* — para a vida do *self*”, e a atribuir a essa mudança um interesse renovado pelo gênero autobiográfico. O que lhe escapa, no entanto, é a possibilidade de que o dito gênero autobiográfico seja de fato perfeitamente coevo do dito interesse.

<sup>81</sup> GUSDORF, Georges. “Conditions and Limits of Autobiography”. In: OLNEY, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, p. 30.

natural que os textos que tratam dessa questão também inexistam.<sup>82</sup>

Eles certamente têm razão se nos limitarmos à autobiografia concebida em termos estritos, como escrito recapitulativo, quase sempre retrospectivo, que visa a construir ou inventar a imagem no tapete de uma vida. Mas, considerando a produção autobiográfica em sua variedade, é possível propor uma história mais antiga e diversa, embora ligada aos avanços da cultura individualista ocidental. Se olharmos com cuidado, descobriremos que as narrativas de cunho pessoal estão evidentemente presentes desde o mundo antigo ou a Idade Média.

Arnold Hauser afirma que as narrativas de cunho pessoal ganham sua extensão e importância a partir do fim do século V a.C. Surge, desde então, na literatura, a época da biografia; nas artes visuais, a era do retrato.<sup>83</sup> Ao examinar documentos pertencentes aos séculos I e II, Foucault, em seu artigo “A escrita de si” (1983), mostra duas formas utilizadas na época, os *hupomnêmata*<sup>84</sup> e a correspondência, evidenciando que nelas há uma função *etopoiética* — expressão que se encontra em Plutarco — que se serve como operadora da transformação da verdade em *êthos*.<sup>85</sup>

Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1975), apresenta a mesma visão da Antigüidade. Embora não existisse ainda uma autoconsciência solitária, é nessa época que foram criadas as modificações específicas das formas público-retóricas existentes que caracterizam o surgimento de uma nova forma de relação do homem consigo mesmo. Com a forma das epístolas, por conseguinte, Bakhtin aponta como:

(... ) A imagem do homem começa a se mover por espaços fechados, privados, quase íntimos, onde ele perde sua plasticidade monumental e

---

<sup>82</sup> LIMA, Luiz Costa. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. In: \_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, pp. 251-255.

<sup>83</sup> HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura* (trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 90-91.

<sup>84</sup> Os *hupomnêmata*, apesar de terem a finalidade aparente de livros de contabilidade, registros públicos e cadernetas individuais que serviam de lembrete, eram oferecidos como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores, e formavam também uma matéria prima para a redação de tratados mais sistemáticos, nos quais eram dados os argumentos e meios para lutar contra uma determinada falha, tais como a cólera, a inveja, a tagarelice e a lisonja, ou para superar circunstâncias difíceis ocasionadas pelo luto, exílio, ruína ou desgraça. Veja mais: FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ética, sexualidade, política/Michel Foucault* (trad. Elisa Monteiro & Inês Autran Dourado Barbosa). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2004, pp. 147-153.

<sup>85</sup> Id., *ibid.*, p. 147.

sua extroversão totalmente pública. (BAKHTIN, 1975)<sup>86</sup>

Porém, tanto Bakhtin quanto Costa Lima constatam que ainda na Idade Média as experiências relatadas se dão no nível espiritual, mantendo um caráter profundamente público, assim como nas *Confissões* (400), de Santo Agostinho (354-431), em que a solidão que aparece é bastante relativa e ingênua, pois o sujeito do enunciado não possui dimensões psicológicas e o ouvinte, por sua vez, entende a referência ao eu como alegoria e não no sentido real vivido.<sup>87</sup>

É essa visão que nos deixa entrever a característica semelhante em um afresco do pintor italiano Giotto di Bondone (1267-1337). Trabalhando por encomenda, Giotto deu um jeito de se incluir entre os homens retratados na parede da capela Arena, em Pádua, em um mural que ele pintou entre 1304 e 1306, chamado *Juízo final* (Figura IV). A obra é pintada diretamente na parede de reboco ainda úmido e mostra Jesus Cristo, com os apóstolos e os anjos, julgando os homens. Giotto se incluiu no meio dos homens eleitos ao Paraíso por suas boas ações na vida.

Quando chega o Renascimento, as condições de trabalho e poder não mais justificam um modelo coletivo de vida, pois vem à tona a individualidade. É nessa época que as narrativas sobre si próprio começam a tornar-se realmente populares. Ao contrário da era medieval, extremamente religiosa, o ser humano passa a ocupar o centro das preocupações. Mas Costa Lima, após a observação de *Secretum* (1342-1343), de Francesco Petrarca (1304-1374), evidencia o fato de que:

(...) Obviamente, não estamos dizendo que, antes do Renascimento, não houvesse introspecção; afirmamos, sim, que foi necessária uma secularização, ao menos relativa, das expectativas e metas da vida, para que o introspectivo fosse menos dirigido *a lo divino* ou ao ontológico e viesse a eleger como matéria as próprias entranhas. (...) (LIMA, 1986; grifos do Autor)<sup>88</sup>

Esse parece ser também o caso do alemão Albrecht Dürer (1471-1528), que foi o primeiro artista do Renascimento a realizar uma série de auto-retratos. Ele se encantou

<sup>86</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (trad. Aurora Feroni Bernardini et alii). 2. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1990, p. 261.

<sup>87</sup> Id., *ibid.*, p. 262; LIMA, Luiz Costa. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. *Op. cit.* pp. 255-257.

<sup>88</sup> Id., *ibid.*, p. 266.

com sua própria imagem quando tinha apenas treze anos e assim desenhou seu primeiro auto-retrato, em 1484. Em 1500 pintou seu *Auto-retrato com casaco de peles* (Figura V), em que, de barbas e cabelos longos, se parecia com Cristo. Dürer parece ter acreditado que um artista, quando chegava a ser um verdadeiro mestre, tinha tanta importância quanto a de Deus ou a de Cristo, o que demonstra a diferença entre o indivíduo renascentista e o moderno.

É com Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), no século XVIII, que se inaugura a escritura autobiográfica nos moldes que conhecemos hoje. Suas *Confissões*, escritas de 1764 a 1770, diferem radicalmente das *Confissões* de Agostinho. Costa Lima considera que nelas “não há dúvida sobre seu imediato e largo propósito: o desvendamento do eu pela sondagem de suas motivações, por mais remotas, ocultas ou desagradáveis”.<sup>89</sup> Com efeito, as *Confissões* de Rousseau têm sido objeto de investigação que permitem que, hoje, tenha-se uma das teorias mais elaboradas sobre o gênero autobiográfico e a narrativa de cunho pessoal.

Enquanto isso, a produção de auto-retratos afirma sua autonomia um século antes da autobiografia e, a partir de então, passa a ocupar lugar destacado na arte européia, atravessando diferentes escolas e estilos artísticos. Não são poucas as vezes em que os artistas projetam suas próprias imagens no papel ou na tela, em trabalhos que trazem a marca da auto-reflexão e que, por isso mesmo, tocam o gênero autobiográfico. Entre eles, o célebre *Auto-retrato com Isabella Brant* (1610) (Figura VI), de Peter Paul Rubens (1577-1640), é revelador do caráter autoral do pintor, expressa na liberdade da pose, na tonalidade dourada que ilumina a tela e na paisagem que se deixa entrever por trás dos corpos em primeiro plano. Mas foi Rembrandt quem pintou o maior número de auto-retratos da história, cerca de cem. Ele deixou imagens para o mundo, desde a de um jovem de vinte e três anos até a de um senhor rechonchudo, de cabelos brancos e pele marcada, em seus últimos dias de vida. Rembrandt registrou diferentes fases da vida e diferentes emoções, expressões e sensibilidades em gravuras e pinturas como *Auto-retrato de olhos esbugalhados* (1630) (Figura VII) ou *Auto-retrato* (Figura VIII), de 1669.

No entanto, a produção de auto-retratos seguia o desenvolvimento da do retrato.

---

<sup>89</sup> Id., *ibid.*, p. 283.

Paralelamente aos retratos realizados sob encomenda, e a outros concebidos a partir de amigos e familiares, os artistas produziam uma profusão de auto-retratos que funcionam como meio de exercitar o estilo, como instrumento de sondagem de estados de espírito e também como recurso para a tematização do ofício. Porém, talvez as duas coisas estejam mais relacionadas do que parece à primeira vista. Quanto a isso, vemos a tela *As meninas* (1656) (Figura IX), de Diego Velázquez (1599-1660), que está entre as suas obras mais famosas, no interior da qual há um auto-retrato que nos parece transmitir algo representativo da relação entre auto-retrato e retrato. Afinal o que é realmente essa tela senão uma combinação de um auto-retrato do pintor, no estúdio, com um retrato da família real espanhola?

Podemos notar esse mesmo dilema na relação entre biografia e autobiografia. As narrativas que Berta Waldman, biógrafa de Clarice Lispector (1920-1977), oferece aos leitores deixam-nos em tal dilema. O livro parece ter duas capas: uma primeira que apresenta a biografia de Clarice Lispector e Berta Waldman como autora; em seguida, outra capa, onde vemos o mesmo título — *Clarice Lispector*, acompanhado, porém, do subtítulo *A paixão segundo C. L.*, que podemos tratar como intertexto de *A paixão segundo G. H.* (1964). Mas o fato de que Berta subintitula o livro de *A paixão segundo C. L.* sugere-nos, para além de uma intertextualidade com a obra da escritora, a idéia de que a própria Clarice vai falar de si. Aos capítulos inicial e final do livro, Berta dá, respectivamente, as denominações “Auto-retrato: primeira colagem” e “Auto-retrato: segunda colagem”. Clarice aí aparece “auto-retratada” e narra a si mesma, como se Berta desse voz à escritora e sugerisse um outro traçado ao quadro biográfico. Entre um “auto-retrato” e outro, Berta conta Clarice. Esta, então, seria a Clarice escritora ou a Clarice personagem? Seria isso autobiografia ou biografia?

A diferença entre autobiografia e biografia é mínima, ainda mais se levarmos em consideração a afirmação de Gusdorf de que o gênero autobiográfico é uma consequência literária do surgimento do individualismo como ideologia.<sup>90</sup> Ora, se pudermos entender que o gênero autobiográfico seja uma invenção moderna, será possível associarmos a noção mesma ao gênero biográfico. Isso seria porque a biografia só poderia existir como gênero quando a vida de cada um, a experiência de vida já é

---

<sup>90</sup> GUSDORF, Georges. Op. cit. p. 30.

uma autobiografia, antes mesmo que seja narrada.

A partir desse ponto de vista, seria mais interessante constatar que o romance moderno começa como (auto)biografia, como demonstra Ian Watt, citando exemplos como *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe (1660-1731); *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding (1701-1754); e *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne (1713-1768).<sup>91</sup> Essa concepção poderia ser confirmada ainda em termos bakhtinianos de que as formas biográficas e autobiográficas, tendo sido desenvolvidas na Antigüidade, vieram a influir decisivamente não só nos rumos desses gêneros modernos como também nos rumos do romance europeu.<sup>92</sup>

Percebe-se, então, a simultaneidade histórico-cultural da aparição da biografia, da autobiografia e, também, do romance. Se pudermos entender que eles tenham a mesma origem e certamente dividam a mesma história, que é a de vidas modernas, por que o mesmo não valeria para decidir se tais produções devem ou não ser consideradas narrativas autobiográficas?

Entretanto, ao discutir a noção de que o gênero autobiográfico representa a expressão da autoridade individual no reino da linguagem, precisamos voltar para as idéias de Lejeune. Segundo ele, o que caracteriza a narrativa autobiográfica é a identidade entre autor, narrador e personagem, expressa através do “pacto autobiográfico” estabelecido com o leitor, espécie de declaração de *autenticidade*.<sup>93</sup>

Ora, o pacto autobiográfico confere identidade entre essas três figuras dentro da narrativa, remetendo o leitor ao nome do autor da capa e fazendo com que o leitor seja movido por motivos diferenciados ao ler ficção e ao ler autobiografia. Ao se deparar com um texto autobiográfico, o leitor acredita na existência de um personagem já que essa é atestada pela existência de um autor.

Mas será que o gênero, tal como descrito, vale também para uma narrativa cujo sujeito é feminino? Teria Lejeune observado, com cuidado, relatos de vida escritos por mulheres? Leigh Gilmore observa:

If we look at the history of the signature in some women's writing we

<sup>91</sup> WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 55-262.

<sup>92</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Op. cit. p. 250.

<sup>93</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Op. cit. pp. 14-15.

must make a very different case from Lejeune's. For men, the mythology of the signature involves either the empowerment or the anxiety of influence: tradition, genealogy, and the legacy of naming constitute a mutual heritage. For women, the title page is frequently the site of a *necessary* evasion. One reads here not the signature but the pseudonym, not the family name but "Anon". The title page of women's writing presents itself not as a fact but as an extension of the fiction of identity, and it is frequently more comprehensible as a corollary to laws regarding women's noninheritance of property. For women, the fiction that our name signify our true identities obscures the extent to which our names are thought of not as our own but as the legal signifier of a man's property. (...) (GILMORE, 1994; grifo meu)<sup>94</sup>

O fato é que a narrativa autobiográfica, enquanto gênero literário, coloca sérias questões do ponto de vista das relações entre os gêneros masculino e feminino. Observa-se que as narrativas de cunho pessoal feitas por mulheres raramente expressam o sentimento de uma singularidade incisiva mas que, com freqüência, exploram a experiência de uma identidade fragmentada, demonstrando uma certa tensão entre esta inflexão específica e sua própria singularidade. Por que tantas mulheres optaram pela escrita de suas vidas em fragmentos, pelas formas do diário e da correspondência? Recorro ao comentário sobre o ato autobiográfico nas palavras de Clarice Lispector:

(...) Eu não tenho enredo. Sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E eu só sei viver as coisas quando já as vivi. Não sei viver, só sei lembrar-me. (LISPECTOR, s.d.)<sup>95</sup>

Ao traduzir para o feminino as propriedades da noção de gênero autobiográfico que a teoria literária nos oferece, precisamos reconhecer nelas algo mais amplo, mais fundamental do que as formas narrativas que foram adotadas tanto por Gusdorf quanto por Lejeune. Talvez seja devido às razões expostas por Carla Cabral de que:

Quando a vida passa a ser matéria de literatura, desvendando eu(s), ela(s), nós, os gêneros literários fogem à regra. Torna-se perigoso estancar narrativas em categorias consolidadas. É romance, conto, crônica, poesia? Torna-se arriscado marcar os limites. É biografia, autobiografia,

<sup>94</sup> GILMORE, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-representation*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1994, p. 81.

<sup>95</sup> WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C. L.* 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1993, p. 15.

memória? Como numa rede, as narrativas de si se (entre)laçam. Assumem um movimento que as livra da classificação de ser apenas documento histórico. As narrativas de si, as histórias de vida, pertencem a um gênero literário versátil, em que os conceitos nascem, são construídos, desfeitos. Não há obediência. As narrativas de si parecem transgredir; mutam de obra-em-obra para um conceito solúvel, jamais cristalizado. Poderíamos falar em (multi)gênero? (CABRAL, 1997)<sup>96</sup>

Para isso, temos visões dos desconstrucionistas, como por exemplo Paul De Man, em “Autobiography as Defacement” (1979), para quem a autobiografia não é um gênero ou um modo, mas sim uma figura de leitura e de entendimento que ocorre em alguma medida em todo texto. Porque o “momento autobiográfico” é um momento especular em que os sujeitos, entre o eu do passado e o eu do presente, se encontram implicados num processo de leitura, determinando-se reciprocamente por uma substituição reflexiva mútua. Esse momento especular se apresenta como uma estrutura lingüística, o que revela uma estrutura tropológica que embasa toda cognição, inclusive o autoconhecimento.<sup>97</sup> Ou seja, para De Man, o sujeito autobiográfico nada é senão um efeito de seu próprio texto. Afirma ele:

The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge — it does not — but that it demonstrates in a striking way *the impossibility of closure and of totalization* (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions. (DE MAN, 1979; grifos meus)<sup>98</sup>

No entanto, a idéia de uma subjetividade como puro efeito de discurso, embora seja capaz de formular questões mais amplas, é feita somente a partir das características gramaticais dos discursos e de suas estruturas formais, pois mal pode dar conta das tensões por ocasião da construção política de um sujeito feminino em sua experiência singular.

Para solucionar esse problema, então, em um brilhante ensaio intitulado *Autobiographical Acts: The Changing Situation of A Literary Genre* (1976), Elizabeth

---

<sup>96</sup> CABRAL, Carla. “Entre a ficção, o auto-retrato, o retrato e a crítica literária: biografias (?) de Clarice”. In: REIS, Livia de Freitas et alii (org.) *Mulher e literatura* (trabalhos apresentados no VII Seminário Nacional). Niterói: EdUFF, 1999, p. 395.

<sup>97</sup> DE MAN, Paul. “Autobiography as Defacement”, *Modern Language Notes*, 94, pp. 922-923.

<sup>98</sup> Id., *ibid.*, p. 922.

W. Bruss considera qualquer produção autobiográfica moderna como um “ato autobiográfico”, aliás como um performativo. O sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto, não é o objeto (re)presentado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito gramatical de seu discurso. Falando e escrevendo, literalmente, ele se produz.<sup>99</sup>

Ora, narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo. É a partir dessa perspectiva que a narrativa autobiográfica deixa de ser considerada como um modelo universalizante totalizador, mas em vez disso, deixa aberta a possibilidade de resgate da identidade fragmentada e desarticulada não só na perspectiva de gênero mas também em outras perspectivas, como é o caso da classe, da raça e da sexualidade. Assim sendo, a narrativa autobiográfica passa a oferecer um palco em que as mulheres artistas, renascidas pelo ato de narrar, possam experimentar e reconstruir variados discursos, seja da representação, seja da ideologia em que sua subjetividade havia sido formada.

Por que, então, procuramos definir a autobiografia como gênero(*genre*)? O que significa, afinal, buscar estabelecer tal estatuto? Antes disso, entretanto, importa-nos ver a opinião de Derrida:

(...) Every text participates in one or several genres, there is no genreless text; there is always a genre and genres, yet such participation never amounts to belonging. And not because of an abundant overflowing or a free, anarchic, and unclassifiable productivity, but because of the *trait* of participation itself, because of the effect of the code and of the generic mark. (...) (DERRIDA, 1980; grifo do Autor)<sup>100</sup>

A afirmação de Derrida nos reserva passagens importantes sobre a problemática acerca da distinção dos gêneros. Em “The Law of Genre”, ele afirma que “os gêneros não podem ser misturados”, como um “voto de obediência”, como um “voto de compromisso” e “fidelidade”, sendo assim “fiel à lei do gênero”, ou seja, à “lei da pureza”. Em seguida, Derrida desmente essa afirmação, ao observar que a “lei do gênero”, a “lei da pureza”, é impossível de ser praticada, porque é impossível não

---

<sup>99</sup> BRUSS, Elizabeth W. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 1-32.

<sup>100</sup> DERRIDA, Jacques. Op. cit. p. 61.

misturar os gêneros. Surge, então, uma nova lei hospedada dentro da lei dos gêneros, definida como a “lei da lei do gênero”: a “lei da impureza”, que é precisamente o “princípio da contaminação”. Posicionando-se contra o caráter normativo dos gêneros em artes plásticas e literatura, Derrida pressupõe a necessidade constante de moldar a expressão para se encontrar reserva estética para expandir seus limites contingentemente preestabelecidos.<sup>101</sup>

Mesmo o forte ataque de Costa Lima contra o caráter normativo dos gêneros nos evidencia também que a orientação do gênero não é “um ato normativo”, mas sim “explicativo”,<sup>102</sup> pois ele concede ao termo “gênero” um *status* diferente para que o conceito se esclareça melhor no sentido mais abrangente:

(...) Daí resulta, de imediato, que, ao falarmos em gênero, podemos dar lugar a um equívoco, pois, comumente, a palavra ‘gênero’ parece cobrir apenas as manifestações literárias. Ao invés, o termo tem aqui um significado preciso e, ao mesmo tempo, uma extensão maior que o termo literatura. Gênero não significa outra coisa senão uma forma historicamente reconhecida de comunicação, seja literária ou não literária, seja escrita ou oral, seja presente em discursos claramente configurados, seja em discursos difusos, como o do cotidiano. Neste sentido, a categoria ‘gênero’ deve ser associada e subordinada à idéia de discurso. Se os discursos, como já dissemos, são formas de territorialidade, que estabelecem descontinuidades sobre o contínuo da *parole* e assim permitem que um mesmo enunciado assumam significações diversas, de acordo com o contexto discursivo em que se mostra, os gêneros, de sua parte, são molduras (*frames*) menores, que se integram a cada discurso, como modalidades de manifestação deste. (...) (LIMA, 1986)<sup>103</sup>

Essas concepções permitem uma discussão oportuna sobre o conceito de autobiografia. Levam-nos também a refletir sobre a autobiografia como um gênero mais amplo, já que ela não tem sido estancada nesta ou naquela categoria literária, aproveitando-se de vários gêneros para compor a narrativa de si, e ainda conforme esclarecem as palavras bakhtinianas de que “o gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado

---

<sup>101</sup> Id., *ibid.*, pp. 51-62.

<sup>102</sup> LIMA, Luiz Costa. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. *Op. cit.* p. 297.

<sup>103</sup> Id., *ibid.*, p. 247.

gênero”.<sup>104</sup>

O resgate das narrativas autobiográficas de autoria feminina, do discurso contido nas ficções, nos auto-retratos, nas memórias, nas cartas e nos diários íntimos, ao mesmo tempo em que nos propicia conhecer a história da mulher igualmente nos ajuda a entender o significado do rompimento do silêncio para quem ousou ocupar o espaço público, como assinala Carolyn Steedman:

(...) All theses practices operated on the assumption that the subaltern *could* speak; that through self-articulation in spoken or written words, the dispossessed could come to an understanding of their own story. The story — that life — could, by various means, be returned to the people who had struggled to tell or to write it, and be used as basis for political action. (STEEDMAN, 2000; grifo do Autor)<sup>105</sup>

### 2.3 A narrativa de cunho pessoal de autoria feminina

A narrativa autobiográfica provoca fantasias do real. De um modo geral, a identidade “autêntica” entre autor, narrador e personagem é considerada como uma condição que consubstancia a narrativa autobiográfica, o que seria suficiente para que ela aparente ser ou soar “real” ou “verdadeira”. Porém, por mais que pareça “real” ou “verdadeira”, ela é uma mera fantasia devido ao fato de que alguém que está a contar narrativas de cunho pessoal não conta *apenas* o que aconteceu mas o produz *retoricamente*, como constata Gilmore.<sup>106</sup>

Ora, o autor de uma narrativa autobiográfica seleciona acontecimentos a serem relatados e cria um desequilíbrio entre os relatos — por exemplo, uns adquirem maior peso, são narrados mais longamente do que outros —, orientando-se pela busca de uma *significação*. É dessa busca que lhe resulta quais acontecimentos ou reflexões devem ser omitidos e como devem ser narrados. Por meio desse processo, o autor constrói uma “imagem” de si mesmo, à qual acaba-se conferindo um *significado*.

<sup>104</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 91.

<sup>105</sup> STEEDMAN, Carolyn. “Enforced Narratives: Stories of Another Self”. In: COSSLETT, Tess et alii (eds.). *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Method*. London & New York: Routledge, 2000, p. 28.

<sup>106</sup> GILMORE, Leigh. Op. cit. p. 25.

Assim sendo, não seria difícil dizer que a construção autobiográfica acontece num movimento semelhante à mítica, cuja constituição já foi sugerida por Claude Lévi-Strauss, quando afirmou que “na civilização mecânica, não há mais lugar para o tempo mítico, senão no próprio homem”.<sup>107</sup> Explicando melhor, na modernidade, especificamente no momento em que surge a “civilização mecânica”, é possível dizer que um ato autobiográfico constitui também a “procura do tempo perdido”, expressão e atualização do tempo mítico, no “próprio homem”.

No entanto, à medida que se aproxime do relato mítico, a narrativa autobiográfica vem justapor-se contradições. É oportuna a afirmação de Barthes, quando aborda a estrutura do mito. Segundo Barthes, “no mito, existem dois sistemas semiológicos: um significante e o outro significado”, e dessa forma as atividades mitológicas acabam postulando outras significações.<sup>108</sup>

Se a imagem autobiográfica for engendrada miticamente, será possível afirmar que ela se aproxima mais da alegoria do que da verdade. Isso abre uma possibilidade para um eu forjado ou uma incursão ficcional. Embora nos pareça que o sujeito autobiográfico tenha narrado uma história “real” ou “verdadeira”, o que ele mostra de fato poderia ser *outra* história. É por essa razão que a questão de autenticidade não é adequada para ser usada como um critério de avaliação para êxitos e fracassos de uma narrativa autobiográfica. Tal critério é colocado em cheque no ensaio intitulado “Truths” (1989), de The Personal Narratives Group:

When talking about their lives, people lie sometimes, forget a lot, exaggerate, become confused, and get things wrong. Yet they *are* revealing truths. These truths don't reveal the past “as it actually was”, aspiring to a standard of objectivity. They give us instead the truths of our experiences. They aren't the result of empirical research or the logic of mathematical deductions. Unlike the reassuring Truth of the scientific ideal, the truths of personal narratives are neither open to proof nor self-evident. We come to understand them only through interpretation, paying careful attention to the contexts that shape their creation and to the world views that inform them. (...) (THE PERSONAL NARRATIVES GROUP,

<sup>107</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural* (trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires). 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970, p. 224.

<sup>108</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias* (trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza). 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, pp. 137-138.

1989; grifo do Autor)<sup>109</sup>

Essas observações atribuem um dado valor às narrativas não visíveis à tradição, em que a trajetória do artista delinea a experiência vivida e historicizada de um eu-sujeito declinado no feminino. O *status* da história narrada está intimamente ligado ao da *voz* daquele que narra. O ato de narrar traz consigo reflexos nos relacionamentos sociais de cada artista. Nesse caso, a escolha da forma narrativa seria um resultado dos próprios processos de compreensão dos contextos histórico, ideológico e cultural, o que leva, conseqüentemente, em consideração seu gênero e seu *status* na sociedade, como Susan S. Lanser afirma:

(...) As narratological term, “voice” attends to the specific forms of textual practice and avoids the essentializing tendencies of its more casual feminist usage. As a political term, “voice” rescues textual study from a formalist isolation that often treats literary events as if they were inconsequential to human history. When these two approaches to “voice” converge in what Mikhail Bakhtin has called a “sociological poetics”, it becomes possible to see narrative technique not simply as a product of ideology but as *ideology itself*: narrative voice, situated at the *junction* of “social position and literary practice”, embodies the social, economic, and literary conditions under which it has been produced. (...) (LANSER, 1992; grifos meus)<sup>110</sup>

Consideradas a partir dessa proposição, segundo Lanser, as narrativas não possuem “propriedades essenciais”, nem “imperativos estéticos isolados”, portanto, devem ser analisadas por sua “complexidade” e seu “ato de romper convenções em que são elas mesmas produzidas”, e pelas “relações de poder entre escritor, leitor e texto”, que envolvem no mínimo “raça, gênero, classe, nacionalidade, educação, sexualidade e até estado civil, interagindo com e a partir de uma determinada formação social”.<sup>111</sup>

De fato, a teoria crítica feminista tem mostrado que a construção social da identidade desempenha um papel constitutivo na produção, recepção e história da arte.<sup>112</sup> E não foi por acaso que suas análises se preocuparam com tal desempenho. Pois

<sup>109</sup> THE PERSONAL NARRATIVES GROUP. Op. cit. p. 261.

<sup>110</sup> LANSER, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1992, p. 5.

<sup>111</sup> Id., *ibid.*, pp. 5-6.

<sup>112</sup> Para citar apenas alguns trabalhos pioneiros, temos: ELLMANN, Mary. *Thinking about Women*. New

esse desempenho já está intimamente ligado à questão de gênero, uma vez que a narrativa é vista como “ideologia em si”. A noção de gênero tem provocado debates intensos em torno dos sentidos de “diferença sexual” e “gênero”,<sup>113</sup> à medida que o

---

York: Harcourt, 1968; MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2000 (1969); FIGES, Eva. *Patriarchal Attitudes: Women in Society*. 2. ed. New York: Persea Books, 1987 (1970); FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003 (1970); DONOVAN, Josephine. “Feminist Style Criticism”. In: CORNILLON, Susan Koppelman (ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1972, pp. 271-291; IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman* (trans. Gillian C. Gill). 2. ed. Ithaca & New York: Cornell University Press, 1986 (1974); CIXOUS, Hélène. “The Laugh of the Medusa” (1975). In: MARKS, Elaine & COURTIVRON, Isabelle de (eds.). *New French Feminism*. New York: Schocken, 1980, pp. 245-264; MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975). MERCK, Mandy (ed.). *The Sexual Subject: A “Screen” Reader in Sexuality/Screen*. London & New York: Routledge, 1992, pp. 22-34; MOERS, Ellen. *Literary Women: The Great Writers*. Garden City, NY: Doubleday, 1976; SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977; KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language* (intro. Leon S. Roudiez). New York: Columbia University Press, 1984 (1974); GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven & London: Yale University Press, 1984 (1979); JOHNSON, Barbara. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. 3. ed. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1992 (1980); WITTIG, Monique. “The Straight Mind”. In: *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992, pp. 21-32 (1980); MORAGA, Cherríe & ANZALDÚA, Gloria (eds.). *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. 2. ed. New York: Kitchen Table: Women of Color Press, 1984 (1981); PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora, 1981; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Displacement and the Discourse of Woman” (1983). In: HOLLAND, Nancy J. & TUANA, Nancy (eds.). *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997, pp. 43-71; LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema*. Op. cit. (1984); JARDINE, Alice A. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. 2. ed. Ithaca & London: Cornell University Press, 1987 (1985); DuPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century*. Bloomington: Indiana University Press, 1985; MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. 2. ed. London & New York: Routledge, 2002 (1985); MILLER, Nancy K. (ed.). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press, 1986; DOANE, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987; RILEY, Denise. *Am I That Name?: Feminism and the Category of Women in History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003 (1988); SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1988; SCOTT, Joan Wallach., *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1999 (1988); BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Op. cit. (1990); BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Op. cit. (1991); MINH-HA, Trinh T. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. London & New York: Routledge, 1991.

<sup>113</sup> Uma vez utilizados permutativamente, os termos chegaram a ser identificados com duas diferentes posições ideológicas às vezes descritas como “essencialista” e “pós-estruturalista”. A primeira traça os conceitos de um feminismo que floriu do início da década de 70 até os meados ou fins dos anos 80. Entre as proponentes da primeira se incluem Kate Millett e Patricia Meyer Spacks, que escreveram sobre as “imagens da mulher”; Elaine Showalter, que desenvolveu a “ginocrítica”; e Sandra Gilbert e Susan Gubar, que estabeleceram uma “tradição feminina” canônica. A segunda descreve os preceitos básicos do pós-estruturalismo e sobretudo da desconstrução derrideana. Em contraste com a “essencialista”, esta subverte a noção do sujeito (Mulher) para apoiar a idéia de marginalidade e diferença. Apropriado pelas feministas francesas Hélène Cixous e Luce Irigaray e também pela filósofa Julia Kristeva, cujo enfoque ganhou maior atenção nos últimos anos. Por exemplo, a “gíneses” de Alice A. Jardine procura uma síntese do feminismo tradicional com uma crítica pós-estruturalista. Em contraste com a “ginocrítica”, a “gíneses”

gênero começa a ser utilizado como categoria de análise em meados da década de 80. O que é então exatamente este conceito de gênero?

De início sabemos que não é o mesmo que “sexo”, entendido como identidade biológica, tampouco é sinônimo de “diferença sexual”, uma vez que implica em assimetria e desigualdade, conforme Scott, em *Gender and the Politics of History* (1988), explica o gênero como “uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de tais termos como ‘sexo’ e ‘diferença sexual’”.<sup>114</sup>

Para muitos feministas, o gênero aparece como algo suficientemente teórico para validar o que até então havia sido “coisa de mulher”, como podemos observar em *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (1987), de Lauretis. Para ela, a noção de uma identidade feminina, definida em oposição a uma masculina, com ambas universalizadas, começa a ser repensada diante da constatação de que as “diferenças entre as mulheres” em termos de nacionalidade, raça, classe social, preferência sexual — entre outras tantas diferenças históricas, ideológicas e culturais — superam a diferença singular entre o gênero masculino e o feminino. Segundo Lauretis, porém, na medida em que o gênero representa uma “relação social” em vez de um “indivíduo”, precisamos ser mais cautelosos, pelas razões que se seguem:

(...) o sistema sexo-gênero (...) é um conjunto de relações sociais que se mantém por meio da existência social, então o gênero é afetivamente uma *instância primária de ideologia*, e obviamente não só para as mulheres. Além disso, trata-se de uma instância primária de ideologia independentemente do fato de que certos indivíduos se vejam fundamentalmente definidos (e oprimidos) pelo gênero, como as feministas culturais brancas, ou por relações de raça, e classe, como é o caso das mulheres de cor. (...) (LAURETIS, 1987; grifos meus)<sup>115</sup>

A partir dessa perspectiva, ela afirma que “a construção do gênero é o produto e

---

rejeita a idéia do ser transcendente e coloca sua ênfase na assinatura, ou “na linguagem, no inconsciente, na textualidade do texto”. Outras obras que apresentam um enfoque parecido são *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* (1982), de Jane Gallop e *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), de Judith Butler. Veja mais: SNITOW, Ann. “A Gender Diary”. In: HIRSCH, Marianne & FOX, Evelyn Keller (eds.). *Conflicts in Feminism*. London & New York: Routledge, 1990, pp. 9-43.

<sup>114</sup> SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. Op. cit. p. 29.

<sup>115</sup> LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero” (trad. Suzana Funck). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 216.

o processo tanto da representação quanto da auto-representação”. O gênero, então, passa a ser pensado como “múltiplo” e “contraditório”, fazendo com que o enfoque da teoria crítica feminista se desloque para as “diferenças entre ou nas mulheres”.<sup>116</sup>

Em *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism* (1989), Trinh T. Minh-ha, com uma visão semelhante sobre o gênero, argumenta que “a noção de gênero é pertinente para o feminismo, enquanto ela denuncie certas atitudes fundamentais do imperialismo e enquanto permaneça inquieta e continue se inquietando”.<sup>117</sup> Entretanto, de forma mais franca, Minh-ha deixa bem claro que o “gênero, reduzido a um comportamento sexualmente determinado, serve para produzir desigualdade”.<sup>118</sup>

Identificar e contestar as alegações de relativismo cultural parece não ser uma tarefa simples. Monique Wittig, em “The Category of Sex” (1982), enfatiza as características coercitivas dos códigos dominantes:

(...) The sexes, in spite of their constitutive difference, must inevitably develop relationships from category to category. Belonging to the natural order, these relationships cannot be spoken of as social relationships. This thought which impregnates all discourses, including common-sense ones (Adam’s rib or Adam *is*, Eve is Adam’s rib), is the thought of domination. Its body of discourses is constantly reinforced on all levels of social reality and conceals the political fact of the subjugation of one sex by the other, the compulsory character of the category itself (which constitutes the first definition of the social being in civil status). (...) (WITTIG, 1982; grifo do Autor)<sup>119</sup>

É daí que, em grande evidência, aparece o problema no conceito de diferença(s) sexual(ais), com sua força conservadora, limitando e trabalhando contra os esforços de criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva.

Frente a essa conjuntura, Lauretis propõe uma visão de um “outro lugar”, para

---

<sup>116</sup> Id., *ibid.*, pp. 216-217.

<sup>117</sup> MINH-HA, Trinh T. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p. 113.

<sup>118</sup> Id., *ibid.*, p. 14.

<sup>119</sup> WITTIG, Monique. “The Category of Sex”. In: *... The Straight Mind and Other Essays*. Op. cit. p. 5.

separar o gênero da noção de diferença sexual, o que ela chama de *space off*,<sup>120</sup> que “não é um distante e místico passado, nem uma história de um futuro utópico”, mas “aqui e agora”, os “pontos cegos”, os “espaços nas margens dos discursos hegemônicos”.<sup>121</sup> Lauretis aponta então o caminho para a teoria crítica feminista se posicionar sempre em “outro lugar”, mantendo uma visão “neutra”, pois o “sujeito do feminismo” vive inevitavelmente na eterna contradição dos opostos.<sup>122</sup>

Uma outra forma talvez mais audaciosa de se colocar a questão de gênero é sugerida no artigo “The Straight Mind” (1980), de Wittig. Posicionando-se num referencial bem diferente, ela se recusa a definir o que entende por gênero e prefere vê-lo em termos dessexualizados. Para isso, concebe o lesbianismo como um ponto epistemológico e material de resistência ao binário e seus efeitos de poder, abandonando o quadro de análise materialista em favor de uma análise discursiva e textual.<sup>123</sup> Porém, apesar de ter apresentado uma sedutora posição fora do binário do gênero, esse conceito permanece bastante vago e torna-se menos nítido e convincente quando leva em consideração que: Qual seria a pertinência da denominação “lésbica”? E quem diz “lésbica”, quer dizer “feminista”? É muito pouco provável, assim como quem diz “feminista” pode pretender uma derivação de sentido, sobretudo, no senso comum.

É nesse sentido que Butler contesta a visão de Wittig, indicando que sua disjunção radical “reproduz o tipo de binarismo disjuntivo que ela mesma caracteriza como o gesto filosófico divisório da mentalidade *hetero*.”<sup>124</sup> Sustenta, ao invés, que o gênero de um indivíduo é algo fluido que se modifica de acordo com o tempo e o contexto. Para Butler, a identidade individual é algo tão complexo, composta de tantos elementos que, conseqüentemente, não se encaixa na identidade cultural e sexual como afirmação de personalidades historicamente desejadas e culturalmente aceitas. É ainda

---

<sup>120</sup> Segundo Lauretis, *space off* é uma “expressão emprestada da teoria do cinema: o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível. (...) o cinema de vanguarda nos mostrou que o *space off* existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornou-se visível ao notar sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, e demonstrou que ele inclui não só a câmera (o ponto de articulação e perspectiva através do qual a imagem é construída), mas também o espectador (o ponto onde a imagem é recebida, re-construída, e re-produzida na/como subjetividade”. Veja mais: LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. Op. cit. pp. 237-238.

<sup>121</sup> Id., *ibid.*, p. 237.

<sup>122</sup> Id., *ibid.*, p. 238; Id., *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Op. cit. p. 77.

<sup>123</sup> WITTIG, Monique. “The Straight Mind”. In: *\_. The Straight Mind and Other Essays*. Op. cit. pp. 21-31.

<sup>124</sup> BUTLER, Judith. Op. cit. pp. 175-176.

por esse viés que nos propõe a desafiar toda e qualquer noção de um eu estático e a encarar um indivíduo como formas variadas e não presumíveis. Butler define o que se entende por gênero:

(...) Consideremos o gênero, por exemplo, como um estilo *corporal*, um “ato”, por assim dizer, que tanto é intencional como *performativo*, onde “*performativo*” sugere uma construção dramática e contingente do sentido. (BUTLER, 1990; grifos do Autor)<sup>125</sup>

Contudo, embora a teoria crítica feminista não exiba um tema ou perspectiva única, o que está explícito é que muitos dos autores compartilham o mesmo interesse em examinar a suposição “do que estamos falando quando falamos sobre gênero?”, como nos interroga Elaine Showalter, na introdução à coletânea de ensaios intitulada *Speaking of Gender* (1989).<sup>126</sup>

O gênero não pode ser mais visto como entidade homogênea e empírica, mas como um conjunto de categorias discursivas historicamente construídas e permeadas por diversas relações diferenciais. É nesse cenário que se apresenta a narrativa de cunho pessoal de autoria feminina, oriunda de diferentes culturas, tendo uma profusão de relatos de experiências/autobiografias que tematizam, em toda a sua concretude, a construção do eu e de uma visão de mundo específicos que podem ser lidos como múltiplos, e em alguns casos, contraditórios, pois situados entre sua posição proporcionada pelos discursos hegemônicos, cuja maioria é produzida pela cor — branco — e pelo gênero — masculino, e seu desejo de corporificar sua presença social.

As normas dominantes oferecem valores muito distintos e desiguais a cada *posição*, o que traria dificuldades adicionais à mulher artista de culturas “diferentes”, pois, segundo as quais, escrever e publicar já é uma contradição para elas. Por mais “pessoal” que seja, na medida em que uma história é narrada, o autor não se significa apenas para si mesmo, mas também para os outros, como nos faz ver claramente o conceito bakhtiniano de dialogismo de que o eu só pode existir a partir do outro, e vice-versa. E nesse ponto, é bom lembrar o que diz Foucault sobre a função “nome de autor”:

---

<sup>125</sup> Id., *ibid.*, pp. 198-199.

<sup>126</sup> SHOWALTER, Elaine. “The Rise of Gender”. In: \_ (ed.). *Speaking of Gender*. London & New York: Routledge, 1989, p. 1.

(...) o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (FOUCAULT, 1969)<sup>127</sup>

A linguagem feminina é considerada tradicionalmente “educada”, “emocional”, “entusiasmada”, “fofoqueira”, “tagarela”, “indecisa”, “enfadonha” e “informal”. Quando uma mulher artista articula com uma linguagem cuja forma se caracteriza tradicionalmente como masculina por ser “hábil”, “direta”, “racional”, “bem-humorada”, “forte” e “franca”,<sup>128</sup> sua escrita supostamente não pode vir a ser compartilhada publicamente, pois não pertence “oficialmente” ao gênero feminino e afronta os códigos dominantes. Daí que surge a necessidade de que elas se apresentem como um autor anônimo, de usar um pseudônimo ou de se utilizar das mais variadas máscaras não só para dissimular idéias e pensamentos socialmente inaceitáveis, mas também para constituir novos modos de ver e de contar a história.

Rita Felski dedica, nesse sentido, em seu *Beyond a Feminist Aesthetics* (1989), uma seção “contra a estética feminista”, em que aponta as questões mais fundamentais para a teoria crítica feminista:

(...) The issue, in other words, is not only that of exposing the workings of patriarchal ideology on the level of literary representation, but of establishing some kind of systematic account of the relationship between gender and form, which can provide the basis of a distinctive feminist literary or aesthetic theory. The question that follows is whether it is in fact possible to account for textual signification in such terms, or whether this approach necessarily raises problems and reveals contradictions which cannot be answered in terms of the assumptions of the model itself. (FELSKI, 1989)<sup>129</sup>

<sup>127</sup> FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.) *Estética: Literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault* (trad. Inês Autran Dourado Barbosa). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001, pp. 273-274.

<sup>128</sup> KRAMARAE, Cheri. “Proprietors of Language”. In: McCONNELL-GINET, Sally et alii (eds.). *Women and Language in Literature and Society*. London & New York: Praeger, 1980, p. 58.

<sup>129</sup> FELSKI, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge:

Conforme a observação que se faz acima, Felski propõe a negação crítica de códigos de representação existentes e a busca por formas alternativas, capaz de abarcar os diferenciados interesses políticos na interpretação de textos artísticos. Afirmar Felski:

The political function of art is consequently redefined; it is not the text which reflects female experience that best serves feminist interests, but rather the work which disrupts the very structures of symbolic discourse through which patriarchal culture is constituted. (...) (FELSKI, 1989)<sup>130</sup>

Fornecendo uma visão mais prática e condensada sobre as relações entre gênero e forma, Lanser defende a auto-autorização e a necessidade de busca da autoridade discursiva, a partir da hipótese de que “a voz feminina é foco de tensão ideológica que se torna visível em práticas textuais”.<sup>131</sup> Para isso, ela se apropria do conceito genettiano de voz narrativa: os narradores são definidos pela distância narrativa, caracterizada pela quantidade de conhecimento que eles têm sobre a história que estão narrando. Esse conhecimento afeta inevitavelmente relacionamentos de poder, por conseguinte, serve como um fator-chave para as questões de inclusão e exclusão do próprio autor. É através dessas visões que Lanser passa a afirmar que:

(...) the act of writing a novel and seeking to publish it (...) is implicitly a quest for discursive authority: a quest to be heard, respected, and believed, a hope of influence. I assume, that is, that every writer who publishes a novel wants it to be authoritative for her readers, even if authoritatively antiauthoritarian, within the sphere and for the receiving community that the work carves out. (...) I am also reading the novel as a cultural enterprise that has historically claimed and received a truth (*sic*) value beyond the fictional. (LANSER, 1992)<sup>132</sup>

Assim sendo, Lanser pretende mostrar os elementos que a narratologia tradicional tem desvalorizado ou ignorado. A voz feminina, tratada por ela, entretanto, não é uma “essência”, mas representa “uma posição de sujeito variável cujo ‘eu’ é gramaticalmente feminino”, e portanto, “as características particulares de qualquer ‘voz

---

Harvard University Press, 1989, p. 23.

<sup>130</sup> Id., *ibid.*, p. 30.

<sup>131</sup> LANSER, Susan Sniader. *Op. cit.* pp. 6-7.

<sup>132</sup> Id., *ibid.*, p. 7.

feminina' tornam-se uma função do contexto em que essa voz atua". De posse de tais premissas, Lanser sugere, quando o assunto é a voz de mulheres, uma leitura além da superfície, observando “não somente o conteúdo manifesto, mas o conteúdo que a forma carrega”.<sup>133</sup>

Em tal contexto, Lanser anota diferenças entre narradores: *autoral*, *pessoal* e *comunal*, afirmando que aqui cada modo narrativo não representa simplesmente uma série de distinções técnicas, mas “uma particularidade de consciência narrativa”, e por conseguinte, “um nexos específico de poderes, perigos, proibições e possibilidades”. E ainda põe-se a examinar mais detalhadamente o que acontece com esses narradores cuja narração seja apresentada nas situações diferentes entre “aquelas que permitem e não permitem seu ato de narrar”, ou seja, o âmbito “privado” e o “público”, resultantes de sua pesquisa sobre a relação entre complexidade discursiva e situação de narração nas falas e nas escritas das mulheres. Trazendo assim dois aspectos da narração entre a voz “íntima” e a “pública”, Lanser aponta que a primeira se manifesta através de personagens ficcionais — eu incluiria aqui também o auto-retrato, cuja personagem certamente pertence ao universo imaginário —, enquanto a segunda está fora do mundo ficcional. Lanser estuda a partir dessas análises a maneira pela qual o narrador se representa e se posiciona politicamente durante a narração.<sup>134</sup>

Seguindo a sugestão de Lanser, o objetivo do presente trabalho é constatar as estratégias discursivas de narrativa de cunho pessoal de autoria feminina, examinando as relações interdiscursivas entre a voz “íntima” e a “pública”, nas situações diferentes entre o âmbito “privado” e o “público”. Neste percurso, acredito que uma leitura crítica, sob o ângulo das relações estabelecidas entre ideologia, narrativa e gênero, em que um método comparativo seja utilizado, pode aproximar textos de diversas modalidades e de diferentes culturas.

A narrativa de cunho pessoal de autoria feminina escreve o gênero através do registro da memória como instrumento de mudança. Aqui o uso da memória, porém, não deve ser confundido com nostalgia, uma vez que não busca o passado como fixo e acabado, como história verdadeira a ser resgatada, e sim como vitalmente ligado ao

---

<sup>133</sup> Id., *ibid.*, pp.12-13.

<sup>134</sup> Id., *ibid.*, p. 15-24.

presente, como algo que “sentiu em carne própria”,<sup>135</sup> nas palavras de Rigoberta Menchú, a autora de *Me llamo Rigoberta Menchú: y así me nació la conciencia* (1982), adquirindo novos significados ao ser confrontados.

É nessa ligação entre passado e presente, nas linhas e entrelinhas dos textos produzidos, que se situa a experiência, ou seja, o processo de construção da subjetividade. Este processo — “contínuo”, constantemente renovado nos relacionamentos entre o “dentro” e o “fora”, em termos de Laretis, que vimos anteriormente — é constituído pelo envolvimento pessoal nos discursos e nas práticas sociais.

Talvez uma outra explicação mais detalhada sobre a experiência, dada por Elspeth Probyn, no seu livro *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies* (1993), ajude-nos a entender melhor tal processo. Probyn mostra que situar-se no mundo implica envolver-se em um duplo projeto: primeiro, há o momento ontológico da experiência (a facticidade do social inscrita no corpo); segundo, há o momento epistemológico (nos relatos autobiográficos, por exemplo, a experiência se adentra pela arena do discurso e é utilizada para politizar o plano ontológico). Nesse caso, a articulação entre o eu vivencial e a politização da experiência através do eu discursivo torna possível a constituição de outras posições de enunciação (alteridades ou excentricidades).<sup>136</sup>

Um ótimo exemplo dessa explicação seria o testemunho mediato *Me llamo Rigoberta Menchú*, emitido oralmente em língua espanhola por uma guatemalteca quiché, Menchú, e editado e escrito pela euro-americana de profissão antropóloga, Elizabeth Burgos Debray. Diz Menchú em seu testemunho:

(...) Pero, sin embargo, todavía sigo ocultando mi identidad como indígena. Sigo ocultando lo que yo considero que nadie sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual, por más que tenga muchos libros, no saben distinguir todos nuestros secretos. (MENCHÚ, 1982)<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> DEBRAY, Elizabeth Burgos. *Me llamo Rigoberta Menchú: y así me nació la conciencia*. 5. ed. México: Siglo Veinteuno, 1989, p. 271.

<sup>136</sup> PROBYN, Elspeth. *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. 2. ed. London & New York: Routledge, 1994, pp. 25-32.

<sup>137</sup> DEBRAY, Elizabeth Burgos. Op. cit. p. 271.

Embora o que leiamos sejam as páginas organizadas, selecionadas e montadas pela editora euro-americana intelectual, classe média, a partir das perguntas que se dirigiram a sua “informante” indo-americana, de cultura oral e de classe social considerada mais baixa, acredito que podemos valorizar a relação singular entre a narradora e a interlocutora que se dá nesse texto, em que o desaparecimento da hierarquia estabelecida tanto pelo gênero quanto pela classe, raça e cultura contribui para construir um tipo de comunidade através de um novo discurso, de finalidade eminentemente política. Aqui Menchú assenta no discurso dominante para *falar* mas passa a usá-lo como uma estratégia de sua *voz*, demonstrando com clareza a maneira pela qual se constrói uma voz “diferente”.

É a partir dessas memórias e experiências que a mulher artista *escreve* o gênero, visando suas possíveis reformulações e transformações, assim como a criação de uma identidade própria que cada um possui em si mesma. Aliás, creio ser isso o que poderia ser visto como o objetivo mais abrangente e primordial do projeto da teoria crítica feminista. Diz Lauretis:

(...) Feminist theory constitutes itself as a reflection on practice and experience: an experience to which sexuality must be seen as central in that it determines, through gender identification, the social dimension of female subjectivity, one's personal experience of femaleness; and a practice aimed at confronting that experience and changing women's lives concretely, materially, and through consciousness. (LAURETIS, 1984)<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Op. cit. p. 184.



## **II. PINTORAS QUE ESCREVIAM**

---

---

## 1. HYE SEOK RHA<sup>139</sup>

---

*Quero que a minha vida se torne uma obra-prima.*  
(Hye Seok Rha, 1935)<sup>140</sup>

Durante o século XIX, a invasão do imperialismo ocidental era inevitável em todas as partes da Ásia. Para opor-se a isto, os nativos uniram-se em agrupamentos nacionalistas e pró-independência que se baseavam em um sentimento de identidade étnica, religiosa ou comunal e se opuseram a um avanço da usurpação ocidental. Tais agrupamentos eram às vezes ferozmente exclusivistas, como aconteceu no Dong Hak Movimento de Lavradores em 1894<sup>141</sup>, o qual foi mobilizado pelo próprio povo coreano

---

<sup>139</sup> As traduções das obras escritas por Hye Seok Rha em língua coreana, inclusive as da maioria da bibliografia sobre a artista, que compõem a parte de contextualização das obras, foram feitas por mim. A tradução procurou ater-se o mais fielmente possível ao texto original.

<sup>140</sup> RHA, Hye Seok. “Paris Eui Keu Yeoja” (Uma mulher em Paris), *Samcheonri*, nov. 1935. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Seoul: Gukhak Jaryo Won, 2001, p. 191. As notas seguintes referentes a suas obras aparecerão no corpo do texto com o número da página e a sigla *OC*, entre parênteses.

<sup>141</sup> Opondo-se ao cristianismo, o Dong Hak Movimento de Lavradores foi organizado pelos seguidores da religião chamada Dong Hak, cuja idéia fundamental combina os pensamentos do confucionismo, do budismo e do taoísmo. Eles levaram a cabo manifestações em várias localidades, insistindo em esclarecer as acusações contra o fundador da religião, Je Wu Choi (1824-1864), que havia sido injustamente preso e condenado à morte. Além disso, entre outros pormenores, pediram ao governo que permitisse a liberdade da religião e a abolição da estrutura social hierárquica, demitisse os funcionários governamentais

em nome de “pátria e liberdade”. Não se pode esquecer, no entanto, ter surgido também o argumento intelectual e cultural no âmbito da resistência nacionalista segundo o qual novas e imaginativas reconcepções da sociedade e da cultura eram necessárias para se evitar as velhas ortodoxias e injustiças.

Em 1876, com a abertura dos portos e o livre comércio, a sociedade coreana sofreu uma série de transformações: a consolidação do capitalismo; o incremento de uma vida urbana que ofereceria novas alternativas de convivência social; a ascensão da burguesia e o surgimento de uma mentalidade — *burguesa* — baseada nas idéias iluministas, as quais trariam também uma paulatina mudança da condição *feminina* para a condição *feminista*.

Com a propagação das idéias iluministas, o governo de Joseon (1392-1910)<sup>142</sup> empreende espontaneamente várias reformas modernas em cada campo social, inclusive na educação. Assim, torna-se possível a oportunidade para as mulheres em educação. Lado a lado com as idéias revolucionárias ou reformadoras, crescem também idéias sobre a posição da mulher na sociedade e suas reivindicações de igualdade, muitas vezes em aliança com missionários ocidentais dos direitos femininos, que dariam um passo significativo para o reconhecimento da identidade das mulheres na Coreia.<sup>143</sup>

De modo especial, o capitalismo urbano confere uma nova fixidez à língua nacional, promovendo transformações profundas na cultura tradicional em que, todavia, o alfabeto chinês é considerado mais “respeitável”, como um “privilégio” concedido ao poder masculino, que é representado pelo *falocentrismo*, enquanto o alfabeto coreano, *hankeul*<sup>144</sup>, “não respeitável”, é considerado como uma escrita “vulgar” praticada por

corruptos, castigasse os tiranos da classe nobre *yangban* e expulsasse as potências japonesas e ocidentais. Neste percurso, enquanto o movimento de lavradores iniciava os primeiros passos para resolver os problemas com um acordo pacífico entre seu líder Bong Jun Jeon (1854-1895) e o governo, a China e o Japão enviaram tropas a Joseon — o nome antigo do país — a pretexto de derrubar a rebelião, do que resultou uma guerra sino-japonesa. A vitória japonesa fez com que Joseon ficasse sob influência do Japão, conseqüentemente sendo anexado em 1910. Veja mais: HAN, Woo Keun. *The History of Korea* (trad. Kyung Shik Lee). 14. ed. Seoul: Eulyoo, 1983, pp. 403-415.

<sup>142</sup> Pela romanização alternativa se denomina “Choseon”.

<sup>143</sup> Boa parte do movimento da emancipação feminina do país tem sido em aliança com missionários ocidentais dos direitos femininos. Desde o início da introdução do cristianismo os missionários fundaram escolas a fim de expandir sua religião e se dedicaram ao ensino. Com efeito, em 1886, a escola Ehwa Hakdang, a primeira no país dedicada à educação de mulheres, foi fundada por Mary Scranton (1832-1909).

<sup>144</sup> *Hankeul*: Alfabeto coreano, inicialmente chamado “Hunmin Jeongeum”. Durante muito tempo, era utilizado o alfabeto chinês na Coreia. No entanto, esta forma de representação não era adequada para a expressão da língua coreana. Por conseguinte, o alfabeto coreano foi proclamado em 1446 em Joseon, no

mulheres e classes mais baixas. Na medida em que o alfabeto coreano resgata seu próprio valor, a voz dos *sem-voz* começa a romper o silêncio.<sup>145</sup>

O conceito de língua nacional é fundamental, mas, sem a prática de cultura, a língua torna-se inerte. O que se alicerça principalmente neste processo é o movimento das mulheres, pois, quando a resistência básica começa, seguida depois por partidos nacionalistas plenamente desenvolvidos, as práticas masculinas injustas tais como concubinato, poligamia e escravização tornam-se o ponto focal da resistência das mulheres. Em 1914, tratando como tema a busca da identidade feminina influenciada por Mary Wollstonecraft (1759-1851), além de ser a primeira pintora a óleo<sup>146</sup>, Hye Seok Rha destaca-se no meio da intelectualidade literária coreana ao expor suas idéias sobre uma “mulher ideal” e chega à linha de frente das agitações em prol da educação feminina. Desde então, Hye Seok passa a suscitar sempre uma celeuma pública devido ao seu trabalho como mulher artista e ao seu modo de vida. Atualmente é considerada um sinônimo da emancipação feminina da Coréia.

### 1.1 De *feminina* para *feminista*

Apesar de merecedora de tanta atenção e apreço em vida, o nome e a obra de Hye Seok foram apagados da História por muitas décadas. Só muito recentemente, em decorrência de mais um histórico renascimento do interesse pela questão da mulher e do advento da crítica feminista, ela começa a se tornar *visível*. Nas décadas anteriores, as raras referências a Hye Seok poderiam ser encontradas nas obras dos escritores modernos, onde, em muitos casos, ela consta como personagem polêmica, sua obra

---

ano XXVIII do reinado do rei Sejong (1397-1450).

<sup>145</sup> KIM, Yung Chung. *Women of Korea: A History from Ancient Times to 1945*. 2. ed. Seoul: Ehwa Women's University Press, 1977, pp. 83-277.

<sup>146</sup> Embora não fosse descoberto o período exato da introdução da pintura a óleo, presume-se que a técnica da pintura a óleo tenha sido adotada através do catecismo ou dos quadros sagrados introduzidos pelo cristianismo desde 1784. O primeiro pintor a óleo foi Hee Dong Ko (1886-1965), que foi estudar no Japão em 1909. Depois se formou o segundo grupo com os nomes de Kwan Ho Kim (1890-s.d.), Chan Young Kim (1893-1960), Hye Seok Rha, e todos eles contribuíram para apresentar e desenvolver a pintura a óleo na Coréia, interessados em fixar as bases da sua tradição artística. A técnica nova deveria corresponder também a um espírito novo. Através da pintura a óleo, foram adotadas não só sua técnica, matéria e forma, mas também a concepção do valor e a cultura ocidental as quais tiveram uma grande influência nos círculos artísticos, possibilitando que as artistas femininas possuíssem uma ideologia renovadora e combativa para que combatassem a desigualdade entre os gêneros e a repressão feminina.

sendo sequer mencionada. Também em alguns compêndios sobre a História da Arte Moderna da Coreia era possível encontrar breves referências ao seu nome, mas não como sendo a primeira pintora a óleo. De fato, sem uma consideração profunda, sua imagem divide-se simplesmente em duas visões polarizadas: uma é “a artista somente de nome que levou uma vida dissoluta”, e a outra, “a precursora do movimento feminista coreano no período moderno, oferecida posteriormente, por esta razão, em sacrifício para proteger a *honra* e assegurar a legitimidade das estruturas de domínio masculino”. Esta segunda visão, como mencionei acima, surgiu como uma antítese contra a perspectiva patriarcal somente a partir da década de 1970. A primeira foi causada pela figura da referida personagem feminina, que apresentava diversas características semelhantes às de Hye Seok, criada pelo escritor Dong In Kim (1900-1951) em seu romance *Kim Yeon Sil Jeon (A história de Yeon Sil Kim)* (1939)<sup>147</sup>, cuja narrativa é moldada e expressa em uma ordem conservadora que, à base do paternalismo e do binarismo genérico, fez de tudo para preservar um mundo que se queria incontestável.

As avaliações sobre um artista podem variar dependendo de cada posição e de cada visão de mundo. No entanto, em qualquer caso, tal visão não pode ser unilateral mas sim feita de um modo geral para que se revele um fato verdadeiro. Toda verdade é relativa, não há verdade absoluta, como Foucault afirma a partir do ponto de vista cartesiano:

(...) o caráter absoluto que se reconhece ao que é simples não concerne ao ser das coisas mas, sim, à maneira como elas podem ser conhecidas. De tal sorte que uma coisa pode ser absoluta sob certo aspecto e relativa sob outro (...) (FOUCAULT, 1966)<sup>148</sup>

Em tal contexto, a primeira visão embasa o caráter mítico do homem universal e essencial que tinha por trás a experiência de “homens” genéricos, criando por outro lado uma série de valores negativos “femininos”. Enquanto isso, a segunda rejeita o determinismo biológico e enfatiza o aspecto relacional baseado na idéia de

<sup>147</sup> KIM, Dong In. “Kim Yeon Sil Jeon Oe” (A história de Yeon Sil Kim e outros). In: *Kim Dong In Jeon Jib (Obras completas de Dong In Kim)*. V. 4. Seoul: Joseon Ilbo Sa, 1987.

<sup>148</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Op. cit. p. 69.

sororidade/irmandade entre mulheres que se ancora na condição de ser mulher e deixa encobertos os conflitos e relações de subordinação entre mulheres. Então, sem me posicionar nem por uma e nem por outra, aqui tento descobrir uma visão verdadeira de Hye Seok, suprimida pela tendência aos “ismos” que se manifesta apenas em certos agrupamentos sociais e que comporta o risco de aniquilar a linguagem de outros. Para isso, é óbvio ser necessária uma observação mais minuciosa e concreta de suas obras e a expansão do âmbito de pesquisa sobre a própria artista.

Neste sentido, procuro uma identificação de traços que indiquem o posicionamento de Hye Seok em relação à concepção e à expressão da representação feminina. Mais detalhadamente pretendo examinar aspectos das personagens femininas nos seus quatro romances curtos em que se revela uma característica autobiográfica: *Kyeong Hee* (1918), *Hoisaeng Han Sonyeo Eakea (Para a neta que voltou a viver)* (1918), *Won Han (Ressentimento)* (1926) e *Hyeon Suk* (1936).<sup>149</sup> A inspiração autobiográfica está aqui bastante evidente. A ligação direta ou a proximidade com circunstâncias de sua vida pessoal se constata em essas obras através dos cenários, através dos seus personagens visivelmente inspirados naqueles que faziam parte do seu círculo de relações e através de situações que reproduzem, com diferentes graus de fidelidade, fatos registrados nos documentos sobre sua vida.

Ao analisar a produção de autobiografias na terceira pessoa, em que o autor se refere a si mesmo como se fora outro, por conseguinte, adota um narrador *autodiegético* em termos genettianos, Philippe Lejeune adverte que tal figura, a terceira pessoa, não deve ser tida como uma forma “indireta” de falar de si mesmo, em oposição ao caráter “direto” da primeira pessoa porque:

elle est une manière de réaliser, sous la forme d'un dédoublement, ce que la première personne réalise sous la forme d'une confusion: l'inéluctable dualité de la *personne* grammaticale. Dire *je* est habituel (donc plus *naturel*) que dire *il* quand on parle de soi, mais n'est pas plus simple. (LEJEUNE, 1980; grifos do Autor)<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Os títulos dos romances referidos aparecerão no corpo do texto respectivamente sob as siglas: *Kyeong Hee*, como KH; *Hoisaeng Han Sonyeo Eakea (Para a neta que voltou a viver)*, como HSSY; *Won Han, (Ressentimento)* como WH; *Hyeon Suk*, como HS.

<sup>150</sup> LEJEUNE, Philippe. *J'est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980, p. 34.

Desta forma, o teórico demonstra a falibilidade do critério de pessoa gramatical, uma vez que a primeira pessoa tanto pode ser usada numa autobiografia quanto num romance, e coloca em xeque critérios como *autenticidade* da narrativa ao postular que a ficção pode até encorajar uma confissão mais sincera e menos censurada pelo pudor.<sup>151</sup> É isso que deixa em aberto Hye Seok, que mescla o conteúdo biográfico com a invenção ficcional nesses quatro romances.

Embora sua bibliografia inclua poucos romances, Hye Seok era mais conhecida, e mesmo consagrada, como romancista. Era uma exímia contadora de histórias, incorporando-se às outras escritoras modernas da década de 1910, tais como Myeong Sun Kim (1896-s.d.) e Il Yeob Kim (1896-1971).<sup>152</sup> Seu primeiro romance curto, *KH*, é considerado por vários críticos como um dos romances mais qualificados da literatura moderna na Coreia.<sup>153</sup> As outras três obras, no entanto, permanecem quase desconhecidas, praticamente só sendo mencionadas por críticos sob a forma de comentários simples e resenhas. Isso seria porque a obra *HSSY*, além de ter pequena tiragem, era considerada incompleta por não possuir enredos adequados às convenções formais do romance; já as narrativas de *WH* e *HS* pareciam ocupar uma posição mais conservadora em relação a *KH*, tanto pela visão feminista quanto pela modernista. No entanto, não podemos delas desviar o olhar só porque essas narrativas não “alcançam” o nível predeterminado, mas, em vez disso, creio que devemos estabelecer seu lugar, dentro de sua perspectiva de gênero e de cultura, enquanto narração.

<sup>151</sup> Id., *ibid.*, pp. 37-38.

<sup>152</sup> SEO, Jeong Ja & PARK, Yeong Hye. “Keundae Yeoseong Eui Munhak Hwaldong” (A atividade literária das mulheres modernas). In: ASEA YEOSEONG MUNJEA YEONGU SO (Instituto de pesquisa em questão de mulher asiática). *Hanguk Keundae Yeoseong Yeongu (Estudo sobre as mulheres modernas coreanas)*. Seoul: Sookmyung Women’s University, 1987, p. 207; p. 211.

<sup>153</sup> SEO, Jeong Ja. “Rha Hye Seok Yeongu” (Estudo sobre Hye Seok Rha), *Munhak Gwa Euisik (Literatura e consciência)*, n. 2, outono, 1988, pp. 19-41; JEONG, Sun Jin. *Hanguk Munhak Gwa Yeoseong Jueui Bipyeong (Literatura coreana e crítica feminista)*. Seoul: Gukhak Jaryo Won, 1993; SONG, Myeong Hee. “Lee Gwang Su Eui Gaecheokja Wa Rha Hye Seok Eui Kyeong Hee Ea Daehan Bigyo Yeongu” (Estudo comparativo de *O pioneiro* de Gwang Su Lee com *Kyeong Hee* de Hye Seok Rha), *Bigyo Munhak (Literatura comparada)*, n. 20, dez. 1995, pp. 89-132; LEE, Sang Kyeong et alii. *Hanguk Keudae Minjok Munhak Sa (História da literatura nacional da Coreia)*. Seoul: Hankil Sa, 1993; LEE, Ho Suk. “Wuiak Jeok Jaki Bangeo Kijae Roseo Eui Erotism” (Erotismo exibicionista como estratégia auto-defensiva). In: HANGUK SOSEOL YEONGU HOI (Associação de estudo sobre o romance coreano). *Feminism Gwa Soseol Bipyeong: Keundae Pyeon (Feminismo e crítica sobre o romance: período moderno)*. Seoul: Hankil Sa, pp. 79-117; RHO, Yeong Hee. “Rha Hye Seok Keu Isang Jeok Buin Eui Ggum: Dongkyeong Yuhak Cheheom Gwa Ilbon Sin Yeoseong Deul Gwa Eui Mannam Eul Jungsim Euro” (Hye Seok Rha, o sonho da mulher ideal: sobre a experiência de estudo no Japão e o contato com a nova mulher japonesa), *Hanrim Ilbon Hak Yongu (Estudo de Hanrim sobre o Japão)*, nov. 1997, pp. 34-54.

Ao referir-me aos quatro romances curtos, considero-os também em relação a outras obras de Hye Seok pertencentes a diversos tipos de manifestação artística, tais como crônica, charge, cartum, xilogravura, pintura a óleo, etc. O tema e a forma das obras de Hye Seok diferem, em larga medida, conforme a etapa biográfica a qual pertencem, dividindo-se usualmente em três períodos: o primeiro, o tempo da estada no Japão e o início do casamento (1914-1921); o segundo, durante a permanência na Manchúria e a viagem pela Europa (1921-1929); o terceiro, depois do divórcio (1930-1938). Essas obras refletem sua apreensão, sua compreensão e visão pessoal de fatos e situações ocorridos tanto no ambiente familiar de seu cotidiano quanto na sociedade moderna da Coreia. A diversidade de suas obras naturalmente produz um amálgama em Hye Seok.

Há dois fatores que evidenciam essa característica de amálgama entre suas obras. Um deles é que, em Hye Seok, a arte visual e a literatura se misturam uma a outra contribuindo para formar um todo. Hye Seok era uma artista que procurava visualidade, não apenas transmitindo a narrativa, mas exibindo-a. Em suas escritas, destaca-se o uso freqüente do diálogo, que se caracteriza, no seu caso, pela clareza e fluidez, que lhe dão uma naturalidade quase teatral. O segundo fator é que boa parte das narrativas tem muito em comum. Compartilhando a mesma visão, as proposições das narrativas das crônicas publicadas num determinado período apresentam também temas semelhantes aos das narrativas ficcionais e gráficas produzidas na mesma época, como se fossem diferentes ângulos de uma mesma versão.

Assim, o estudo sobre os quatro romances curtos será feito em relação com suas outras obras tanto literárias quanto artístico-plásticas nas quais se encontra a *voz* que expõe as pistas de suas próprias (in)consciências dispersas pela autora. Em tal contexto, poderemos buscar possíveis padrões expressivos que forneçam um sentido para a releitura de suas obras no âmbito dos estudos de gênero e culturais.

## **1.2 Aquela que rejeitou ser boneca**

As dezenove obras da primeira fase, produzidas entre 1914 e 1921, durante a

estada no Japão e o início do casamento, pertencem a modalidades distintas.<sup>154</sup> Apesar da variação formal, porém, estas formam o conjunto de sua dita “necessidade de educação para a busca da identidade nacional e da mulher” baseada no ideário iluminista da burguesia moderna.

Nascida em Suwon em 1896 como a quarta filha entre os cinco irmãos em uma família de classe alta, Hye Seok viaja para o Japão em 1913, persuadida por seu irmão Kyeong Seok, após sua formatura da escola secundária, a iniciar seus estudos de pintura a óleo na Faculdade Feminina de Artes de Tóquio. Mas, sob a influência de boa companhia intelectual, apresentada pelo próprio irmão, tal como o escritor Gwang Su Lee (1892-1950), Sang Seob Yeom (1897-1963) e Seung Gu Choi, Hye Seok começa sua carreira como escritora antes de se tornar pintora, escrevendo seu primeiro artigo, “Isang Jeok Buin” (Mulher ideal), no número 3 de *Hakjigwang (Luz da Educação)*<sup>155</sup>, uma revista do círculo literário, publicada após a anexação do país pelo Império Japonês em 1910 por intelectuais coreanos no Japão que não se conformavam com a situação colonizada do país, com a finalidade de inspirar o espírito de independência no povo coreano.

Entre os escritores conhecidos, Seung Gu Choi é quem desperta em Hye Seok a consciência de ser uma mulher moderna, e torna-se uma das pessoas mais influentes em sua carreira literária. Mas, pouco depois que a artista se apaixona por ele, este morre vitimado pela pneumonia em 1916. A perda de seu amado a deixa muito angustiada. Em seu “Ihon Gobaek Jang” (Confissão: o divórcio) (1934), Hye Seok se recorda da morte do noivo que a deixou profundamente abalada e desestruturada. E reflete sobre isso em outro ensaio: “Ah, ele me deixou. A tristeza daquela noite da primavera esvoaça novamente dentro de mim, e assim, ele foi embora, deixando-me dominar por todo o

---

<sup>154</sup> São três críticas feministas “Isang Jeok Buin” (Mulher ideal) (1914), “Jabgam” (Sentimento diverso) (1917), “Jabgam — K Eonni Eakea Go Ham” (Sentimento diverso — Para a colega K) (1917); duas críticas artístico-plásticas “Hoihwa Wa Joseon Yeoja” (Pintura e mulher coreana) (1921), “Yanghwa Jeonram Ea Daehayeo” (Sobre a exposição da pintura a óleo) (1921); um ensaio pessoal “4 Yeon Jeon Ilki Jung Easeo” (Nos diários há 4 anos atrás) (1921); duas letras de música “Inhyeong Eui Ga” (Casa de Bonecas) (1921), “Nora” (s.d.); três poemas “Gwang” (Luz) (1918), “Sah” (Areia) (1921), “Naed Mul” (Riacho) (1921); dois romances curtos *KH* (1918), *HSSY* (1918); duas séries de charge, *Seoddal Daemok (Fim do Ano)* (1919), *Cho Harud Nal (Ano Novo)* (1919); dois cartuns, *Jeokeod I Mueod Ingo (O que é aquilo)* (1920), *Kim Il Yeob Seonsaeng Eui Gajeong Saenghwal (A vida doméstica da Senhora Il Yeob Kim)* (1920); duas xilogravuras *Jo jo (Amanhecer)* (1920), *Gaecheokja (Pioneiro)* (1921); e uma série de ilustração editorial da peça de teatro *Inhyeong Eui Ga (Casa de Bonecas)* (1921).

<sup>155</sup> *Hakjigwang (Luz da Educação)* teve seu número inicial publicado no dia 2 de abril de 1914 e suspendeu-se com o número 29 no dia 5 de abril de 1930.

sufrimento. (...)” (“Wonmang Seureon Bom Bam” (Uma noite cruel de primavera), *Sindonga*, abr. 1933, *OC*, p. 247).

As dificuldades que ela tem que enfrentar posteriormente são ainda maiores. Em 1919, um acontecimento político abala o país: o Movimento pela Independência no Primeiro de Março<sup>156</sup>. Devido à participação no movimento, Hye Seok é mantida presa pela polícia japonesa durante cinco meses.

Como mencionei anteriormente, sua imagem desta primeira fase torna-se estereotipada na figura da personagem polêmica representada no romance, de Dong In Kim, *Kim Yeon Sil Jeon (A história de Yeon Sil Kim)* como “artista somente de nome e mulher que leva uma vida dissoluta”. Mas, a partir do depoimento de Sang Seob Yeom<sup>157</sup> e do próprio texto de Hye Seok “4 Yeon Jeon Ilki Jung Easeo” (Nos diários há

---

<sup>156</sup> O movimento independentista, que foi tramado tanto dentro quanto fora do país, finalmente desencadeia-se numa grande manifestação nacional de Manse, depois da abdicação forçada do imperador Gojong (1852-1919). É conhecido como Movimento do Primeiro de Março, o qual foi planejado em absoluto segredo por Byeong Hee Son (1861-1922), Seung Hun Lee (1864-1930), Yong Un Han (1879-1944) e outros líderes nacionalistas, pois não foi descoberto pela rede de inteligência japonesa. No primeiro dia de março de 1919, quando foi lida a declaração de independência no Parque do Pagode, inúmeros cidadãos elevaram suas bandeiras coreanas de Taegeuk e marcharam pelas ruas de Seul gritando a frase: “Daehan Dokrib Manse” (Viva a independência da Coréia). Alguns meses depois da primeira manifestação do Movimento de Manse em Seul, mais de dois milhões de pessoas participaram destas ações, celebradas em 1.500 ocasiões por todo o país. Este fato revelou a força do desejo do povo coreano por sua independência. Estes movimentos pela independência transtornaram totalmente os imperialistas japoneses. O Japão ignorou as demandas do povo coreano em suas manifestações pacíficas e reprimiu-o cruelmente, mobilizando forças militares e policiais: o número de pessoas executadas por sabres e armas de fogo ultrapassou 7.500, além de 16.000 feridos e 47.000 presos. Mais de 700 casas de cidadãos, 47 igrejas e escolas foram reduzidos a cinzas. Todos os habitantes de Jeam-ri de Suwon foram encerrados dentro de uma igreja e morreram queimados. Quando os imperialistas japoneses reprimiram as manifestações pacíficas do povo coreano, sua resistência foi igualmente fortalecida. Quando as manifestações de Manse se estenderam às províncias, os camponeses, que haviam sido privados de suas terras pelo Japão, armaram-se de picaretas para atacar os escritórios japoneses de administração e as estações policiais. Já que a expressão pacífica de suas opiniões fora rechaçada, foi inevitável utilizar a violência para lutar contra os japoneses. O Movimento do Primeiro de Março, que teve lugar não só na Coréia mas também na Manchúria, fracassou devido à repressão japonesa. Embora o Movimento não pudesse trazer imediatamente a independência, foi um acontecimento memorável e transcendental que expressou ao mundo a vontade do povo coreano e sua força. O Movimento do Primeiro de Março também alicerçou a base da rebelião, unificando todos os grupos independentistas que estavam dispersos. Por conseguinte, o Movimento se transformou num modelo ideológico para os futuros pronunciamentos da independência nacional. E contribuiu muito para a implantação da consciência de independência nacional, não somente para o povo coreano mas também para outras pequenas nações do mundo inteiro. Depois dele, na China surgiu o Movimento do Quatro de Maio e seguiram-se outros grupos defensores da autonomia nacional na Índia e em outros países do sudeste asiático. Veja mais: HAN, Woo Keun. Op. cit. pp. 464-478.

<sup>157</sup> Trata-se do relacionamento de Hye Seok com diversos intelectuais durante sua estada no Japão, onde a artista granjeava um largo círculo de amizade. Tais encontros, porém, compreendem-se apenas como uma reunião social. Veja mais: YEOM, Sang Seob. “Chudo” (Homenagem), *Sincheonji*, v. 9, n. 1, jan. 1954, pp. 249-257.

4 anos atrás) (1921)<sup>158</sup>, podemos verificar que essa imagem é realmente manipulada e injustamente criada. Isso podemos comprovar também através das três críticas da primeira fase. Nelas, vemos sob outro enfoque, o que seria de real interesse para Hye Seok, qual seja, a busca pela consciência feminina e o acesso à educação formal.

Já na primeira leitura das críticas, pode-se notar a posição de destaque que é dada ao despertar de tal lema. Em “Isang Jeok Buin” (Mulher ideal), Hye Seok percebe que a prática da tradicional virtude confucionista<sup>159</sup> *hyeon mo yang cheo* (mãe sábia

---

<sup>158</sup> Tem por tema o romance com seu marido Wu Yeong Kim no Japão. No ensaio, vê-se que a relação entre os dois não foi nem poderia ser escandalosa ou imoral. (“4 Yeon Jeon Ilki Jung Easeo” (Nos diários há 4 anos atrás), *Sinyeoja*, jun. 1920, *OC*, pp. 215-221)

<sup>159</sup> O confucionismo é uma filosofia, ideologia política, social e religiosa do pensador chinês Confúcio (551-479 a.C.), grafia latina do nome Koung Fou Tseu (ou mestre Kung). O princípio básico do confucionismo é conhecido pelos chineses como junchaio (ensinamentos dos sábios) e define a busca de um caminho superior (tao) como forma de viver bem e em equilíbrio entre as vontades da terra e as do céu. Confúcio é mais um filósofo do que um pregador religioso. Suas idéias sobre como as pessoas devem comportar-se e conduzir sua espiritualidade se fundem com os cultos religiosos mais antigos da China, que incluem centenas de imortais, considerados deuses, criando um sincretismo religioso. O confucionismo foi a doutrina oficial na China durante quase dois mil anos, do século II até o início do século XX. Fora da China, a maioria dos confucionistas está na Ásia, principalmente na Coréia do Sul e no Japão. No confucionismo não existe um deus criador do mundo, nem uma igreja organizada ou sacerdotes. O alicerce místico de sua doutrina é a busca do Tao, conceito herdado de pensadores religiosos anteriores a Confúcio. O tao é a fonte de toda a vida, a harmonia do mundo. No confucionismo, a base da felicidade dos seres humanos é a família e uma sociedade harmônica. Portanto, elas devem ser regidas pelos mesmos princípios: os governantes precisam ter amor e autoridade como os pais; os súditos devem cultivar a reverência, a humildade e a obediência de filhos. Confúcio ensina que o ser humano deve cultuar seus antepassados mortos, de forma a perpetuar o mesmo respeito e amor que tem por seus pais vivos. De acordo com a doutrina, o ser humano é composto de quatro dimensões: o eu, a comunidade, a natureza e o céu — fonte da auto-realização definitiva. As cinco virtudes essenciais do ser humano são amar o próximo, ser justo, comportar-se adequadamente, conscientizar-se da vontade do céu, cultivar a sabedoria e a sinceridade desinteressadas. Somente aquele que respeita o próximo é capaz de desempenhar seus deveres sociais. O único sacrilégio é desobedecer à regra da piedade. Os ensinamentos do confucionismo estão reunidos em cinco livros, chamados Wu Ching ou Os Cinco Clássicos, que incluem textos atribuídos a Confúcio e a outros autores de períodos anteriores. As obras são o Shu Ching (Clássico de Política); Shih Ching (Clássico de Poesia); Li Ching (Livro dos Ritos, visão social); Chun-Chiu (Anais das Primaveras e Outonos, visão histórica) e o I Ching (Livro das Mutações, que aborda os aspectos metafísicos da vida). Dos Cinco Clássicos, o I Ching é o mais conhecido no Ocidente. Ele afirma que o universo é regido por duas forças ou qualidades, complementares e opostas, o *yin* (feminino) e o *yang* (masculino), que provocam constante mudança. O homem nobre deve saber equilibrá-las, e, para isso, o livro traz um oráculo baseado em sessenta e quatro hexagramas (conjunto de seis linhas que podem ser contínuas ou interrompidas), cada uma com um texto decifrativo. Na forma de consulta mais habitual, três moedas são jogadas seis vezes seguidas e as combinações de cara e coroa indicam o hexagrama. O confucionismo inclui ainda outras obras importantes, entre as quais o livro de pensamentos diversos Lun Yu, conhecido no Ocidente como Analectos. Os confucionistas prestam culto a seus antepassados pela veneração e oferendas, que podem ser feitas em altares domésticos ou nos templos. Os rituais mais importantes são os da vida familiar, com destaque para o casamento, por criar uma nova família, e para os funerais. Um dos aspectos do confucionismo que têm conseguido adeptos no Ocidente é o Feng Shui, conjunto de definições sobre como construir e ocupar casas ou edifícios, da escolha do terreno à disposição dos cômodos, suas funções e objetos, de forma a garantir que a energia vital da terra, chamada Chi, possa fluir e garantir saúde, harmonia, paz, prosperidade e felicidade a seus ocupantes. Veja mais: BILLINGTON, Ray. *Understanding Eastern Philosophy*. 2. ed. London & New York: Routledge,

para os filhos e boa esposa para o marido) fizera com que as mulheres coreanas se tornassem escravas do sistema patriarcal. A partir daí, ela sugere uma condição essencial para ser uma mulher ideal:

(...) Não se pode dizer que o ideal feminino signifique apenas uma mulher casta que segue o costume, ou seja, uma mulher que cumpre seus deveres corriqueiros. Para ser o *ideal*, deve ir mais além. Não convém delimitar tal critério apenas como “boa esposa para o marido e mãe sábia para os filhos”, fazendo com que pretenda defender o *status quo*. Os homens são simplesmente maridos e pais. Não há um método de educação para ser um “bom esposo para a mulher e pai sábio para os filhos” enquanto as mulheres estão submetidas a tal padrão de conduta. Este padrão também não poderia servir para uma formação de personalidade feminina porque a docilidade e a submissão não garantem ser o *ideal*. Constata-se por isso, que esse padrão de conduta serviu para que as mulheres ficassem restritas ao espaço do lar, não podendo ter ligações emocionais com o marido, ou seja, se tornassem escravas do serviço doméstico. Em consequência disso, as mulheres se tornaram tão *dóceis* e *submissas* que agora nem sabem enxergar o que é justo ou injusto. Então, o que se necessita para reverter essa situação? Acima de tudo, precisa-se do raciocínio e da inteligência para que possa tomar medidas adequadas em qualquer situação. Tendo um objetivo firme no que faz, deve procurar adquirir autonomia intelectual e ter um bom caráter. Somente a partir daí, tanto pela inteligência quanto pelo caráter, ou melhor, pelo seu valor intrínseco, pode-se tornar uma verdadeira mulher ideal em nossa sociedade. (“Isang Jeok Buin”, *Hakjigwang*, dez. 1914, *OC*, pp. 313-314; grifos meus)

Nessa medida, Hye Seok aponta, em dois artigos, sob a forma de carta, intitulados respectivamente “Jabgam” (Sentimento diverso), “Jabgam — K Eonni Eakea Go Ham” (Sentimento diverso — Para a colega K), publicados na mesma revista sob o pseudônimo Jeong Wol<sup>160</sup>, como as normas culturais na sociedade patriarcal têm consistido em impor a todas as mulheres certos modelos de feminilidade para lhes fazer acreditar que tais modelos escolhidos sejam naturais. Essas imagens de mulher criadas pelo patriarcalismo foram assumidas pela maioria das mulheres sem serem questionadas e acabaram por se tornar mais fortalecidas. Desta forma, o poder patriarcal fez com que

---

1998.

<sup>160</sup> Um pseudônimo é um nome fictício usado por um indivíduo como alternativa ao seu nome legal. De fato, muitas mulheres artistas usavam um pseudônimo para se protegerem ou para se profissionalizarem. Mas, para Hye Seok, o pseudônimo escolhido revelava sua personalidade e opções existenciais: *jeong*, “lucidez”, para simbolizar sua busca do ideal direcionado para a sabedoria; *wol*, “lua”, como afirmação de sua identidade feminina.

as mulheres fossem marginalizadas tanto pelo código de valores vigente, quanto pela sociedade.

É esse reconhecimento que levou a artista a identificar em si uma vocação feminista para acompanhar a emancipação da mulher na Coreia. Na sua opinião, falar sobre o gênero não é uma opção, mas sim, uma questão urgente:

(...) Ainda é cedo? Ainda não chegou a hora de *saber* e começar a *agir*? Até quando devemos procurar satisfazer o padrão de conduta: “docilidade”, “bondade”, “submissão” e “modéstia”? Temos de seguir pela vida inteira a virtude dos velhos códigos que nos obriga a “ser obediente ao pai antes do casamento e depois ao marido, após a morte deste, tornar-se dependente do filho”? Isso podia ser praticado quando as mulheres conheciam apenas *o sabor do arroz* e passavam o dia inteiro trancafiadas dentro de casa. Agora saímos do *quarto* e estamos *fora* de casa. Já conhecemos *o sabor do sorvete e do pão*, até discutimos sobre o poema de Dante, a filosofia kantiana, a questão da igualdade e da liberdade. Já que nos encontramos nesse estado, não é cedo mas sim, tarde demais. (“Jabgam — K Eonni Eakea Go Ham”, *Hakjigwang*, jul. 1917, *OC*, p. 322; grifos meus)<sup>161</sup>

Levando em consideração a tendência geral daquela época, que julgava mal a conduta das precursoras modernas, porque elas não se encaixavam nos padrões tradicionais de feminilidade, Hye Seok demonstra ainda mais sua forte convicção argumentando que iria tomar todas as medidas necessárias para assegurar a implantação do movimento de emancipação de mulheres: “(...) para quem está consciente, um insulto valioso é muito mais precioso do que uma admiração sem sentido.” (“Jabgam — K Eonni Eakea Go Ham”, *OC*, p. 321)

Durante a primeira fase, Hye Seok apresenta textos ricos em conteúdo e fáceis de entender, usando muitas metáforas para explicar suas idéias. Enquanto isso, desenvolve uma base lógica consistente e estruturada, sendo capaz de empregar ao mesmo tempo o tom de serenidade/fervor, delicadeza/vigor e modéstia/firmeza, qual seja, um estilo típico dos tempos de 1910 que serve para uma conformação definitiva com o ideário iluminista da burguesia moderna.

---

<sup>161</sup> Os padrões de conduta confucionistas foram traduzidos: a virtude *on yang gong kyeom* como “docilidade”, “bondade”, “submissão” e “modéstia”; a virtude *sam jong ji do* como “ser obediente ao pai antes do casamento e depois ao marido, após a morte deste, tornar-se dependente do filho”.

### 1.2.1 A importância do diálogo em *Kyeong Hee*

Em 1915, Hye Seok organiza uma campanha estudantil de mulheres coreanas no Japão através da qual, dois anos depois, publica a revista circular *Yeojakye* (*Academia Feminina*), na qual apresenta seu primeiro romance curto, *KH*, cuja narrativa combina o enredo com a tradição da novela filosófica iluminista, centrando-se na crítica aos preconceitos sociais e às instituições de poder a partir da razão iluminista. Ele expressa pontos de vista semelhantes aos das críticas escritas entre 1914 e 1918, em que se evidencia uma voz cheia de convicção e vitalidade.

O romance *KH* narra a história de uma jovem estudante coreana, Kyeong Hee, que mostra como as mulheres devem reagir contra o código de valores. No romance, a protagonista que dá título ao livro tem dezenove anos e estuda numa universidade no Japão. Representa a imagem da nova mulher, a qual estava amplamente disseminada no início do século XX. Ao chegar à casa da família para passar as férias, a jovem enfrenta os códigos vigentes, que são patriarcais, através dos quais a maioria das pessoas assume posições rigorosas de natureza coercitiva, inclusive seu pai, Cheol Won Lee, o patriarca do clã, que a obriga a abandonar os estudos para se casar com um descendente de família nobre. Mas com seu comportamento “exemplar”, ela vai superando os preconceitos em relação às novas mulheres.

Embora narrado em terceira pessoa, o romance apresenta uma narrativa autobiográfica, centrada numa idéia de representação *verossímil* do real, ou seja, no que poderia ter acontecido na vida real de Hye Seok, que muito se parece com sua personagem Kyeong Hee. Na condição de mulher da classe privilegiada, com dezessete anos, Hye Seok vai estudar no Japão. Já no ano seguinte seu pai começa a insistir para que ela abandone os estudos com a finalidade de se casar. Porém, tendo sido educada pelo pensamento moderno e apaixonada por Seung Gu Choi, Hye Seok ousa desobedecer ao pai. Depois de perder o noivo, Seung Gu, morto devido à pneumonia, seu irmão Kyeong Seok lhe apresenta Wu Yeong Kim, um promissor estudante de direito. Este, dez anos mais velho do que Hye Seok, tinha perdido a esposa com a qual

já tinha uma filha. Apesar da declaração de amor de Wu Yeong e a insistência da família, a artista não queria ser incluída no rol de mulher casada porque acreditava que o casamento atrapalharia seus estudos e trabalho artístico.

Com suas novas oportunidades de instrução, trabalho e mobilidade, Hye Seok percebia ter alternativas ao casamento. Através de seu retrato prototípico da nova mulher, a artista tenta estabelecer tanto a base intelectual quanto as figuras de retórica do feminismo da era moderna em que surgiam, de fato, novos espaços para a atuação das mulheres, colocando em crise uma sociedade até então fechada, rígida e zelosa quanto à manutenção dos códigos de comportamento que impunham limites ao comportamento feminino.

Em um de seus ensaios críticos feministas, *Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle* (1990), Elaine Showalter aborda a questão da emancipação da nova mulher no período moderno. A idéia da nova mulher avançava nas últimas décadas do século XIX. Esta idéia, muito difundida na Europa, vinha tentar substituir as “esquisitices” da mulher antiga, celibatária, sexualmente reprimida e alvo fácil para a paixão, como sobra da onda matrimonial de sua geração. A nova mulher, de formação universitária, pretendia ser sexualmente independente, criticava a insistência da sociedade no casamento como única opção da mulher para sua realização na vida. Tendo tido maiores oportunidades de estudo e desenvolvimento pessoal fora do casamento, privilegiava as carreiras profissionais. Na medida em que as novas mulheres avançavam nas profissões e ocupavam um espaço significativo no mercado de trabalho, elas despertaram as vozes do conservadorismo, que se ergueram para gritar que tais ambições só trariam enfermidades, esterilidade e a degeneração da espécie.<sup>162</sup>

Para citar apenas alguns exemplos, as caricaturas da *femme nouvelle*, na França, mostravam a nova mulher como uma pedante magrinha e com cabeça grande ou uma garçonete andrógina que parecia um rapazinho. Entre 1889 e 1900, médicos, jornalistas e políticos, alarmados com a onda crescente, uniram-se para condenar essa nova mulher e celebrar o tradicional papel feminino. Na Inglaterra, os médicos sustentavam que desenvolver o cérebro, para a mulher implicava não nutrir o útero e, por isso, se o fizesse, ela não poderia mais servir à reprodução da espécie. Os médicos pretensamente

---

<sup>162</sup> SHOWALTER, Elaine. *Anarquia Sexual: Sexo e cultura no fin de siècle* (trad. Waldéa Barcellos). Rio de Janeiro: Rocco, 1993, pp. 36-86.

descobriram ligações entre os que consideravam ser epidemias de doenças nervosas — anorexia, neurastenia, histeria — com as aspirações desmedidas das mulheres.<sup>163</sup>

Na Coréia, a transição no início do século XX, tanto na cultura quanto no mercado de trabalho, criou um novo grupo de mulheres que posteriormente seria denominado *sin yeoseong* (nova mulher). No final da dinastia Joseon, inicia-se o movimento social a favor da monogamia, liberdade, igualdade, educação feminina, bem como da obtenção de um lugar melhor na sociedade. Com efeito, em 1900, o governo de Joseon decide admitir pela primeira vez quinze mulheres na casa da moeda. Era o primeiro emprego moderno de mulheres operárias do país. Elas, como um símbolo de sua nova carreira, decidem cortar seu cabelo trançado, que era o penteado tradicional para mulheres solteiras do país.<sup>164</sup>

Além de mudar o penteado tradicional, na medida em que as mulheres saem do clã familiar para a vida pública, elas começam a se vestir menos rigidamente em público e deixam de usar o xale comprido, chamado *sseugae chima*, com o qual eram obrigadas a cobrir suas cabeças para saírem à rua. Apesar de ser traje tradicional, a veste feminina causava um certo incômodo às mulheres, como a própria Hye Seok observa detalhadamente em seu “Kim Won Ju Hyeong Eui Euikyeon Ea Daehayeo: Buin Euibok Gaeryang Munjea” (Sobre a opinião da colega Won Ju Kim: a questão do melhoramento da veste feminina) (1921). Por exemplo: os ajustes de saia apertavam demais seu peito e causavam-lhes dificuldade para respirar; os casacos de inverno não protegiam seu corpo do vento; a maioria das vestes geralmente utilizava os tecidos brancos de tecelagem simples e popular, assim como o calicó, que exigiam um excesso de cuidados, tais como seguidas lavagens, e necessidade de passar, conseqüentemente, obrigando as mulheres a se dedicarem ininterruptamente ao pesado trabalho doméstico. A adoção de vestes ocidentais ocorre gradualmente, trazendo uma nova face às vestimentas das mulheres do país.

A mudança de vestimentas femininas não significa somente uma mudança de sua visualidade mas também uma mudança de seu modo de vida e de suas idéias. Gradativamente o número de mulheres instruídas se amplia e elas vão incorporando-se

---

<sup>163</sup> Id., *ibid.*, pp. 62-64.

<sup>164</sup> YI, Kyu Tae. *Modern Transformation of Korea* (trad. Tong Mahn Sung et alii). Seoul: Sejong University Press, 1970, p. 119.

às novas mulheres. Estas, principalmente quem tinha condição de ter educação superior no Japão, acabaram formando um dos públicos consumidores de folhetins e de novelas e romances franceses e ingleses do século XVIII, que chegaram ao Império Japonês com a abertura dos portos. Elas põem-se a par das idéias européias sobre a posição da mulher na sociedade e de suas reivindicações de igualdade.

Assim, constituídas de diversas classes — alta e média ou às vezes até baixa, tais como as de *kisaeng*<sup>165</sup>, umas das poucas que eram independentes financeiramente na época — a maioria das novas mulheres faz parte das elites educadas lado a lado com a burguesia masculina.<sup>166</sup> Na década de 1920, as idéias da nova mulher estavam se difundindo entre as mulheres na sociedade coreana. Porém, elas encontram aí uma oposição muito forte a qual se baseia num paradoxo evidente, a característica de “miscelânea”, ou seja, a presença de elementos de classe “inferior” nas novas mulheres se torna freqüentemente o alvo principal da crítica burguesa masculina, embora, por mais irônico que pareça, esta também fosse formada por origens diversas. Em vários escritos literários, direta ou indiretamente, a nova mulher é considerada “lasciva” porque tem “sangue ruim”, justamente por ser defensora do amor livre e do casamento por amor.

Porém, um dos principais escritores modernos, Gwang Su Lee, afirma que “o matrimônio sem amor não é mais do que um contrato, prostituição ou transação comercial”.<sup>167</sup> Além disso, a maioria dos romances modernos propõe uniões “por amor”. Se o apoio às uniões por amor e a tendência ao amor livre não é uma característica ou “defeito” das novas mulheres, por que se atribui a este dito caráter a razão de sua “imperfeição moral”?

Mesmo na época moderna, o matrimônio entre famílias de clã tradicional

---

<sup>165</sup> *Kisaeng* ou *kiyeo* é uma acompanhante ou intérprete, versada em poesia, dança e música, similar à gueixa japonesa. As palavras são similares semanticamente, mas o termo coreano baseia-se nos caracteres chineses *ji sheng*, enquanto gueixa se escreve com os caracteres *yi ji*.

<sup>166</sup> KIM, Yung Chung. “Han Mal Sahoí Jinchul Yeoseong Gwa Hwaldong Yangsang: 1890-1910 Yeon Eul Jungsim Euro” (Aspecto da atividade e característica de mulheres que se penetravam na sociedade pública no final da dinastia Joseon: no período entre 1890 e 1910). In: *Hanguk Munhwa Yeongu Won Ron Chong (Coleção de tópicos de princípios sobre estudo de cultura coreana)*. V. 34. Seoul: Ehwa Women’s University, ago. 1979, pp. 93-124; SON, In Su. *Hanguk Keundae Kyoyuk Sa: Han Mal Iljea Chiha Eui Sa Hak Sa Yeongu (História da educação moderna na Coréia: sob a colonização do Império Japonês)*. Seoul: Yonsei University, 1971; Id., *Hanguk Gaehwa Kyoyuk Yeongu (Estudo sobre a educação moderna na Coréia)*. Seoul: Ilji Sa, 1980.

<sup>167</sup> LEE, Gwang Su. “Honin Ron” (Ensaio sobre o matrimônio), *Maeil Sinbo*, 21-30 nov. 1917.

continua sendo usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do *status*, pois a sexualidade feminina está baseada no valor econômico e político de sua família. Como se fossem mercadorias de troca, para as mulheres o casamento não é realizado por amor, mas sim por obrigação. Os honrados pais de família se opõem a que suas filhas aprendam a ler para resguardá-las da “educação anormal”. Sem acesso à escolarização, a maioria delas vive trancafiada dentro de casa para se dedicar aos trabalhos domésticos como bordado e costura. Entretanto, apesar de serem reservadas exclusivamente para seus maridos, elas — principalmente as casadas com homens de elite — muitas vezes seriam abandonadas pelo marido ou obrigadas a divorciar-se para que ele ficasse com a nova mulher que compartilhasse com ele “os mesmos objetivos e os mesmos gostos”. Por outro lado, devido ao fato de estar o casamento infantil ainda difundido na sociedade moderna, a maioria dos homens acima de vinte anos já era casado. Já que as novas mulheres adiam o casamento para seguir carreira, seria difícil para elas conseguirem um homem casado mesmo que porventura desejassem se casar. Assim, por ironia, as novas mulheres se tornam, freqüentemente, amantes ou concubinas.<sup>168</sup>

Nem puras, nem passivas, nem ligadas exclusivamente ao lar, estas que não se encaixem em certas categorias ligadas à noção de feminilidade se tornam figuras perturbadoras. Tal situação torna-se responsável pela intensa hostilidade e medo que a presença da nova mulher desperta, por dar impressão de desafiar a supremacia masculina na arte, no mercado de trabalho e no lar, pois seu comportamento poderia ser considerado como uma “violação” do sistema de clã tradicional.

Em luta contra a feição negativa da nova mulher, Hye Seok salienta seus traços positivos através de sua protagonista. Como a guardiã da nova mulher, Kyeong Hee encanta a todos que a conhecem com sua “aptidão” para o domínio da casa, tais como as habilidades com a agulha, a faxina, a culinária. Com seu comportamento exemplar, ela reconcilia pouco a pouco os conflitos existentes entre os aspectos antagônicos sob o ponto de vista ideológico, impostos pela *lei do pai*, que se subdividem em duas confrontações pertinentes: novo/velho e feminino/masculino. Com efeito, o que se destaca neste romance não é o enredo centrado num conflito entre duas culturas,

---

<sup>168</sup> KIM, Yung Chung. Op. cit. pp. 271-276.

moderna/tradicional, temas comuns da literatura moderna, mas o novo tratamento dado à questão das novas mulheres, bem como a estratégia narrativa que adota a forma dialogada, que se caracteriza pela equidade de poder da palavra, e também por uma disputa ou jogo de dominação.

O diálogo é a forma clássica da comunicação verbal. Nele, cada réplica, por mais breve ou fragmentária que seja, possui um acabamento específico que assume o papel do *eu* numa relação interpessoal e, conseqüentemente, instaura o *tu* que o pressupõe nessa mesma relação. Porém, estes papéis são permanentemente reversíveis, já que se assiste a um intercâmbio discursivo em que cada um dos participantes funciona alternadamente como protagonista da enunciação. Neste momento, o diálogo funciona como uma relação discursiva na qual o sujeito falante enuncia a partir de lugares sociais. Estes lugares sociais se configuram a partir do contexto discursivo constituído pelos interlocutores. O poder e o prestígio desses lugares estão inscritos na palavra dos interlocutores, a partir dos discursos aos quais remetem semanticamente os contextos. É neste sentido que Foucault afirma em *A ordem do discurso* (1970) que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas *aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.*” (grifos meus)<sup>169</sup>

A preocupação com a forma dialogada é uma das marcas que tem identificado Hye Seok desde o início de sua carreira literária. Ao se referir à questão da nova mulher, a artista se apropria dessa afirmação de Foucault de que o discurso é “o poder do qual nos queremos apoderar”, optando por desenvolver uma narrativa a partir de uma forma dialogada, que seria uma estratégia para que a relação *eu-tu* se constitua com igual poder da palavra num contexto que remete a discursos diversos.

A frequência com que as narrativas de Hye Seok se centralizam numa forma dialogada reforça ainda o discurso da personagem que se encontra estreitamente relacionado com o conceito de *cena*. O que costuma ser destacado neste percurso é um contágio de elementos caracteristicamente dramáticos. Ao optar por uma estratégia de representação próxima da representação dramática, o narrador dissimula a sua presença, dando a palavra às personagens. A reprodução fiel do diálogo entre as personagens

---

<sup>169</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* (trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio). 5. ed. São Paulo: Loyola. 1999, p. 10.

implica a utilização do discurso citado, em termos genettianos, do “discurso direto”, invocando, conseqüentemente, como critério o grau de *mimesis* que preside a sua reprodução.<sup>170</sup>

De fato, ceder a palavra às personagens através da reprodução dialogada é optar pela forma mais mimética de representação. Sendo assim, o narrador “desaparece” momentaneamente e as personagens transformam-se de certo modo em atores, e os seus discursos funcionam como componentes de um diálogo dramático. Abdicando da sua função de mediador, porém, o narrador não deixa de ser o organizador e modelizador da matéria diegética. Cabe-lhe sempre decidir acerca da instauração e da interrupção do diálogo, selecionando os momentos mais adequados em função da *intencionalidade* do autor. Desta forma, Hye Seok atribui ao texto o estilo que se funda no mimetismo formal através do qual se revela uma caracterização indireta das próprias personagens e até do cenário social em que se movimentam, assim mascarando-se para obter apoio moral e apelar à solidariedade do leitor.

Estabelecido numa base de conversações, *KH* constitui-se de quatro capítulos. Cada um destes possui um acabamento específico. Os dois primeiros tratam da confrontação entre o novo e o velho, apresentando conflitos entre as mulheres modernas e as mulheres tradicionais. Os dois últimos salientam o antagonismo entre a protagonista Kyeong Hee e o seu pai, o que representa, na verdade, a oposição entre o gênero feminino e o masculino.

A narrativa começa pelo diálogo que ocorre na casa de Cheol Won Lee entre sua mulher, Senhora Kim, e a sogra de sua primeira filha que a visita. A Senhora Kim chama Kyeong Hee para fazer uma reverência à sogra, cuja consciência é moldada e expressa em uma língua que incorpora a percepção patriarcal do mundo. Por isso esta pensa no casamento como única opção da mulher para realizar-se na vida e diz como:

— Vais lá de novo? Por que tu queres passar dificuldades? Porque não te arrumas para candidatar-te ao casamento com um homem rico? Vais te casar e terás filhos. Isso te trará muita felicidade.

Dizendo-lhe como se estivesse ensinando algo que Kyeong Hee nunca soubera, a sogra dirige o olhar à frente, para a Senhora Kim, como quem quisesse dizer — Não é verdade? Eu disse a coisa certa, não é?

---

<sup>170</sup> GENETTE, Gérard. *Figures III*. Op. cit. pp.189-203.

— Sim, tenho que terminar meus estudos.

— Para que tudo isso? Se fosses homem, poderias sonhar ser um administrador de um distrito ou até com um cargo mais alto. Hoje em dia nem os homens aproveitam seus estudos..... (“KH”, *Yeojakye*, mar. 1918, *OC*, p. 98)

Já estava cansada de ouvir dizer que “a mulher, embora sem nenhum grau de instrução, pode ter uma vida *digna*. Quanto mais ignorante, melhor para alcançar a felicidade. Nem as mulheres de elite podem se livrar dos deveres do seu sexo (...)” (“KH”, *OC*, p. 99). Kyeong Hee prefere ficar em silêncio para não causar problema algum, mas a Senhora Kim fala por sua filha, defendendo indiretamente oportunidades para as mulheres em educação. Aqui a autora se utiliza do recurso do diálogo para expressar o testemunho da mãe, o que dá veracidade à narrativa, através da qual Hye Seok questiona a visão dominante masculina que considerava a nova mulher um ser “fatal”, “imoral” e “pedante”:

— Tua mão parece ser de quem se dedica ao trabalho doméstico. Ouvi dizer que a mão das estudantes é macia como um veludo. Por que a tua é assim?

— Porque tenho uma pele áspera.

Kyeong Hee baixa a cabeça de vergonha.

— Porque ela própria lavava suas roupas e fazia sua comida.

Diz a Senhora Kim, acendendo um outro cigarro.

— Nossa, tiveste que fazer lá o que nunca fazias em casa. Era uma regra da faculdade japonesa?

A sogra fica surpreendida. Kyeong Hee não responde à pergunta.

— Não é regra. Foi ela que quis. Não faria isso se alguém a obrigasse. Mandávamos-lhe mesadas suficientes, mas estranhamente ela insistia em fazê-los, dizendo que os afazeres domésticos lhe dão prazer.

A Senhora Kim diz sem segundas intenções o que tinha ouvido da filha na noite anterior quando foram para a cama. (“KH”, *Yeojakye*, mar. 1918, *OC*, p. 97)

— Ela sabe costurar?

— Sim, costura bem. Não sabe fazer ainda os casacos masculinos mas remenda as suas próprias roupas.

— Nossa, quando é que aprendeu? Sabe fazer até o revestimento interno para traje masculino. A estudante sabe costurar?

A sogra pensava que as estudantes nem sabiam mexer em agulhas. Por isso ficou impressionada com o fato de que uma moça como Kyeong Hee, que perambulava pelas grandes cidades para estudar como se fosse um

homem, podia saber remendar as próprias roupas. Por outro lado, porém, ainda cismava que Kyeong Hee costurava realmente bem. Sem querer parecer estar elogiando a própria filha, a Senhora Kim acaba-lhe respondendo.

— Ela nunca chegou a aprender a costurar. Mas parece que esse tipo de coisa se adquire por si quando se alcança certa idade. Ela aprendeu a costurar sozinha. Acho que a pessoa que estuda muito aprende com mais facilidade.

A Senhora Kim pára de falar por um instante e retoma a palavra. Tudo isso parecia até mentira para a sogra.

— Para aprender as bases do revestimento interno para traje masculino, ela freqüentou, todos os dias no verão passado, um curso de costura, dado por uma professora japonesa, perto de Namdaemun. (...) Como sabia falar japonês, tornou-se amiga da professora e esta começou a ensinar-lhe o que não ensinava aos outros. Assim assistia à aula durante o dia e depois, em casa, revia e desenhava o que tinha aprendido, anotando todas as medidas até a madrugada. Eu não sabia o que ela estava fazendo. Fiquei sabendo disso só quando o gerente da empresa de máquina de costura a visitou para cumprimentar, dizendo ‘Por causa da língua, tivemos dificuldade de nos comunicar com as alunas, mas daqui para a frente não haverá mais problema graças ao livro traduzido por sua filha.’ Nunca havia pensado que o ensino da mulher tornar-se-ia tão útil em lugar algum. Além disso, até os senhores japoneses tratam-na com muito respeito. Recentemente esse gerente japonês veio procurá-la novamente ao saber da chegada de Kyeong Hee. Pediu-lhe para trabalhar na empresa dele quando se formar. Ele disse que no início ganharia 1.500 nhangs mas dentro de três anos já estaria garantido o valor de 2.500 nhangs. Dizem que as mulheres empregadas recebem geralmente no máximo 750 nhangs. Se ela ganhar mais, será porque foi estudar no Japão. (...) (“KH”, *Yejakye*, mar. 1918, *OC*, pp. 100-101)

Através da conversa, a sogra, que considerava “o casamento como única opção da mulher para ser feliz”, muda de opinião. O verdadeiro caráter da nova mulher, elaborado com o auxílio do esquema de narração que se mantém nos desvios indiretos, convence o moralismo conservador tradicional. A sogra admite seu erro dizendo para si própria:

(...) — Eu me enganei com as estudantes. Devia ter ensinado às mulheres como essa filha. Levarei já amanhã à escola as minhas netas, que estavam trancafiadas dentro da casa. — (...) (“KH”, *Yejakye*, mar. 1918, *OC*, p. 103)

Da mesma maneira, no segundo capítulo, enquanto Kyeong Hee e a criada Si

Wol preparam o *kimchi*<sup>171</sup>, uma vendedora de bolo de arroz visita a casa e fica encantada por ver Kyeong Hee sempre ocupada e envolvida em atividades produtivas:

— O que a senhorita está fazendo nesse calorão?

Pondo a cesta de bolo de arroz no assoalho, ela limpa o suor. Com um rosto cheio de manchas e cabelo amarrado por cima em círculo de uma trança somente sobre o qual ela usa um lenço de algodão colorido, parecia ter em torno de quarenta anos. É a vendedora de bolo de arroz que, como de costume, passa pela casa uma vez por dia.

— Estou brincando para evitar o tédio.

Kyeong Hee veste um avental e corta a cebola verde de maneira desajeitada.

— Quando é que a senhorita aprendeu a fazer o *kimchi*? Sempre que venho para cá, nunca a vejo em momento algum parada sem ter o que fazer. Um dia lê, no outro dia escreve ou cose, e hoje faz até o *kimchi*.....

— Estou fazendo um trabalho que todas as mulheres *deveriam* fazer. Nada tem de especial.

— Para a senhorita é. Mas acontece que as estudantes não pensam assim.

Como se estivesse esperando por este momento, a vendedora senta-se bem próxima a Kyeong Hee. Kyeong Hee sorri.

— Você se deixou enganar por isso. A estudante não é um ser humano? Ela também precisa se vestir e se alimentar, não é?

— Pois é, isso mesmo. Mas não há estudante alguma que pense como a senhorita. (...) (“KH”, *Yejakye*, mar. 1918, *OC*, pp. 103-104; grifo meu)

Quem fica encantada com Kyeong Hee não é apenas a vendedora mas a maioria das mulheres que a conhece. Uma vizinha, Mãe de Su Nam, lamenta por não ter uma nora como Kyeng Hee. A criada Si Wol gosta muito da “benevolente” Kyeong Hee que, independentemente de classe, trata-a como se fosse amiga e ajuda-a a fazer as tarefas domésticas. E além de tudo, ela não pode esquecer quando Kyeong Hee trouxe do Japão um brinquedo melhor para seu filho Jeom Dong do que para os próprios sobrinhos. Si Wol a admira e elogia. Por isso, quando se fala mal das estudantes contando os boatos de quem se tornou uma concubina, de quem nem sabe remendar as meias, de quem queima a metade do arroz, etc., ela defende Kyeong Hee negando os boatos.

Contudo, aqui se destaca mais a relação entre a mãe e a filha que se tornam aliadas compartilhando a mesma visão. É algo que se encontra raramente na literatura

---

<sup>171</sup> O *kimchi* é o prato mais conhecido da Coréia. É uma conserva fermentada de alto valor nutritivo composta por vegetais e condimentada com pimenta, alho, etc. É servido em todo o tipo de refeições coreanas. Ainda hoje, cada família prepara seu próprio *kimchi*.

moderna, na qual vemos muitas vezes a mãe sendo considerada pela filha como uma inimiga que a controla de forma até mais opressora do que qualquer outra pessoa cuja presença consiste numa representação de filha-mulher que a rejeita veementemente como modelo identitário. Essa característica foi denominada posteriormente *matrofobia*. Para Adrienne Rich, uma das primeiras teóricas sobre o tema:

(...) La matrofobia, como la ha denominado la poeta Lynn Sukenick, no es sólo el miedo a la propia madre o a la maternidad, sino a ‘convertirse en la propia madre’. Miles de hijas consideran que sus madres, que han ejemplarizado la resignación y el autodesprecio de los que las hijas están luchando por liberarse, han sido las transmisoras forzosas de las restricciones y degradaciones características de la existencia femenina. Es mucho más fácil rechazar y odiar abiertamente a la madre que ver, más allá, las fuerzas que sobre ella actúan. Pero en un odio a la madre que llegue al extremo de la matrofobia, puede subyacer una fuerza de atracción hacia ella, un terror de que si se baja la guardia, se produzca la identificación completa con ella. Una adolescente puede vivir en guerra con la madre, pero usar sus perfumes y vestidos. Su manera de llevar su propia casa, una vez abandonado el hogar familiar, puede ser la negación del estilo de su madre: no hacer nunca las camas o dejar los platos sin lavar; es decir, un reverso inconsciente de la casa immaculada propia de una mujer de cuya órbita necesita salir. (RICH, 1976)<sup>172</sup>

Criativa ou destrutivamente, a filha busca na mãe sua identidade e a mãe busca realização na existência da filha. Uma existência dá sentido à outra. Mas, em meio à ternura, mãe e filha descobrem-se também estranhas. Cada uma vê na outra algo que antes nunca tinha visto. Há uma distância, um espaço, um respeito, um reconhecimento de que aquela pessoa, a pessoa mais próxima, é uma *outra*. Particularmente, quando a presença da mãe, como uma guardiã do lar e da família burguesa, é considerada base moral da sociedade, esta deve adotar regras castas na conduta, exercer sobre as filhas uma vigilância absoluta para continuar uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. É por isso que a filha que se vê dominada por uma mãe “educadora” terá que quebrar sua relação umbilical com ela para se tornar um sujeito autônomo.

Em *KH*, a mãe e a filha se solidarizam e se irmanam entre si pela experiência de

---

<sup>172</sup> RICH, Adrienne. *Nascemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra, 1976, p. 339.

opressão patriarcal pela qual ambas se encontram igualmente atingidas. A Senhora Kim, portanto, jamais seria uma presença a ser negada ou derrubada pela própria filha. Já que a própria Senhora Kim sofre devido às concubinas do marido, ela não quer forçar a filha a abandonar seus estudos para casar. Mas, no início, embora tenham sido convencidos pelo filho a deixar Kyeong Hee estudar no Japão, a Senhora Kim e seu marido preocupavam-se com os boatos de que “as mulheres instruídas são pedantes e não servem para coisa alguma”. Ao contrário do que se pensava, porém, Kyeong Hee tornou-se mais educada após ter ido estudar no Japão. A Senhora Kim fica orgulhosa da filha e quer que esta continue estudando. Por isso, quando seu marido Cheol Won tenta obrigar Kyeong Hee a casar, ela defende mais uma vez a palavra de sua filha:

— Ah, então, temos que decidir logo sobre o casamento dela. Mas o que podemos fazer? Seja lá o que for, ela não vai casar a não ser que termine seus estudos. Nem vai querer casar com um homem rico só para ter uma vida confortável. Lembra-se quando a nossa caçula casou? Kyeong Hee deu à irmã todas as roupas de seda que estavam preparadas para seu futuro casamento. Disse que preferiria casar com pobre a casar com um rico por que este lhe daria as roupas de seda mas também lhe traria muita angústia e tristeza. Ela tem razão.

Embora estivesse bem de vida, a Senhora Kim tinha que sofrer muito devido às concubinas do marido, que vivia uma vida dissoluta desde a juventude, pois toda vez que Kyeong Hee tocava nesse tipo de assunto, ela concordava com a filha mesmo que sempre mantivesse silêncio.

— Que mal-agra-decida! É por isso que todo mundo diz que a escola estraga a mulher (...) Para ensinar tudo isso a uma filha? Já basta. Pensa que a deixo ir ao Japão de novo? Nem pensar. Ela casará com aquele homem de qualquer maneira. Amanhã converso com ela novamente. Se recusar mais uma vez, vou obrigá-la a casar mesmo sendo contra a vontade dela..... (“KH”, *Yeojakye*, mar. 1918, *OC*, pp. 111-112)

Perante um poderoso marido, a Senhora Kim perde a coragem e não consegue dizer o que tem na mente. Já que nem a mãe cúmplice da filha pode protegê-la completamente do poder absoluto da *lei do pai*, Kyeong Hee tem que enfrentar seu pai. Nesse momento, esta que falava através da *metalinguagem* adquire a própria voz ao pronunciar-se claramente contra a palavra do pai:

(...) — Isso já era. Hoje em dia se diz que a mulher merece também o *status* de homem. Por isso, pode fazer tudo que quiser. Pode ganhar

dinheiro e assumir um cargo como um homem. Aliás, agora a mulher tem o direito de fazer tudo que o homem faz. — (...) (“KH”, *Yejakye*, mar. 1918, *OC*, p. 118)

Esta passagem traz também o discurso interior de Kyeong Hee, o qual permite à personagem se assumir e se auto-referir, como sujeito, atribuindo-se intenções, crenças, planos, recordações, motivos para agir. Mesmo em narrativas feitas em primeira pessoa, o monólogo é apenas uma variante do diálogo, no sentido bakhtiniano, pois ao mesmo tempo em que relata fatos vivenciados por ele, o narrador questiona-se em relação às próprias palavras, como se estivesse em presença de um interlocutor invisível a quem devesse satisfações, como se pode observar nos trechos abaixo:

Eu agi errado. Ah, agi errado mesmo. Porque, quando o pai me perguntou — Vais-te casar com ele? — respondi — Não — em vez de responder — Sim — para ele. Ah, por que fiz isso? Por que respondi assim! Como o pai disse, seria porque nunca passei pelas dificuldades e porque sou ainda imatura. Conforme o que o pai disse — Vais ficar com remorso mais tarde — parece que já estou arrependida. Ah, o que é que faço. Acho que peço-lhe desculpas agora antes que seja tarde demais. Vou lhe dizer — Eu pensei errado. — Faço isso? Não. Vou fazer isso. Isso é certo. E vou desistir desses estudos difíceis. Nem vou viajar mais para o Japão. Acho que é este o caminho. Este é o caminho que tenho que seguir. Ah, vou pensar assim. Mas..... (“KH”, *Yejakye*, mar. 1918, *OC*, p. 117)

É bem como ele pensa. Para que serve uma pessoa como eu? Apenas imito a palavra dos outros. Ah, é difícil saber como ser útil à sociedade. A mulher que consegue fazer tudo que o homem faz não seria uma pessoa comum. Para ser a mulher que sabe lidar com os outros, transgredindo um costume que durou mais de quatro mil anos, ela deveria ser gênio e inteligente. (...) (“KH”, *Yejakye*, mar. 1918, *OC*, p. 118)

Ah, respondi bem. Quando o pai disse — Se te casares com ele, terás uma vida com todo o conforto. Ganharás roupas caras e comerás boas comidas diariamente. Porque não queres? — coloquei objeção pela primeira vez na minha vida à palavra de quem sempre tivera medo. Respondi ainda tremendo de medo — Segundo um provérbio, não só de pão vive um homem. Se a gente só pensa em comida, não é melhor que um animal. Um indivíduo tem que ser capaz de ganhar a própria vida. Por ser dependente do marido, a mulher tem sido tratada como se fosse um cachorro que se cria. — É mesmo. (...) (“KH”, *Yejakye*, mar. 1918, *OC*, p. 121)

O monólogo versa sobre o conflito interior da personagem como um indivíduo moderno perante o confronto entre o declínio da cultura feudalista e a ascensão da cultura moderna. Daí que Kyeong Hee chega à conclusão por si só, tornando-se um sujeito autônomo. Nessa perspectiva é que se destaca a narrativa apesar da vitória óbvia da modernidade no desfecho do romance.

No entanto, ao interpretar *KH*, é preciso levar em conta outro fator que está inerente na narrativa. Hye Seok não apenas escreveu sobre a nova mulher, ela *fazia parte* dela. Com dezessete anos, uma jovem coreana enviada para o Japão, tirando proveito do sistema educacional do Império Japonês, conheceria as mesmas histórias, teria lido os mesmos livros, freqüentado as mesmas aulas que todos os outros jovens coreanos colonizados. Ora, queira ou não, a autora está escrevendo não só do ponto de vista dominante numa possessão colonial, mas também com a perspectiva de um sólido sistema colonial cuja economia, funcionamento e história adquiriram o estatuto de um fato praticamente natural.

O Império Japonês proclama, em 1911, o Decreto-Lei sobre a Educação em Joseon cujo objetivo é ensinar ao povo coreano a língua japonesa e “aquelas que lhe convém saber”. Evidentemente as divisões de classe e raça tinham um papel importante na determinação das formas de educação utilizadas para manter os coreanos submissos ao Império. A essas divisões se acrescentariam ainda as divisões sexuais, que também implicariam diversidades nas proposições educacionais. Para as mulheres, a ênfase deveria recair sobre a formação moral, sobre a constituição do *caráter*. Sendo assim, provavelmente não haveria por que *mobilizar* a cabeça da mulher com informações ou conhecimento, já que seu destino primordial — como esposa e mãe — exigiria, acima de tudo, uma moral sólida e bons princípios. Ela precisaria ser, em primeiro lugar, a mãe virtuosa, o pilar de sustentação do lar, a educadora das gerações do futuro. A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos, ou seja, na linguagem imperial, na função de formadora dos futuros cidadãos da colônia.<sup>173</sup>

O protótipo desse sistema educacional é a personagem Kyeong Hee, e

---

<sup>173</sup> LEE, Man Kyu. *Joseon Kyoyuk Sa Ha: Sin Kyoyuk Pyoen (História da educação coreana II: educação moderna)*. Seoul: Eulyu Munhwa Sa, 1949, pp. 182-205.

certamente não é por acaso que ela domina as habilidades com a agulha, da faxina, da culinária, bem como as habilidades de *mando* da criada Si Wol. Por maior que seja a amizade, em nada ela pode alterar os elementos básicos da diferença entre ambas:

— Te ajudo. Queres que mexa a farinha no fogão? Ou ateie fogo na lenha? Qual dos dois preferes? Faço como tu quiseres. Sei fazer tudo isso.

— Ah, não precisa. Está quente aqui.

Si Wol, sofrendo com o calor, ateava fogo enquanto mexia a farinha com a outra mão.

— Ah, que triste sorte a minha — Com um suspiro, ela olhava vagamente o fogo e ia colocar mais palha nele. Por isso, a palavra da senhorita parecia uma brisa que a refrescava daquele calor e um sorriso que a tirava do cansaço. Si Wol pensou — Trago um bom milho de que a senhorita gosta. Faço-o para o jantar — Meio sem jeito,

— Então, gostaria que ateie fogo, por favor. Eu mexo a farinha.....

— Está bem, quem domina melhor faz o que é mais difícil.

Kyeong Hee ateia fogo e Si Wol mexe a farinha. No fogão — *puh puh* — o som de fervura; no forno — *tac tac* — o crepitar, fazem-na lembrar da orquestra a que costumava assistir na Escola de Música de Tóquio. No fundo do forno, ateia-se fogo à palha e a sua chama se espalha com intensidade mas logo acaba diminuindo como se fosse uma variação do som do piano. Ao pensar que *Si Wol nunca acharia graça em tais coisas*, Kyeong Hee considera-se feliz porque é capaz de descobrir a beleza nas coisas cotidianas. (...) (“KH”, *Yeojakye*, mar. 1918, *OC*, pp. 107-108; grifos meus)

A narrativa guarda referências a essa divisão. Si Wol simplesmente está ali sendo grata pelo “benefício” que Kyeong Hee lhe faz. Esta se considera *mais* feliz porque sabe *mais*. Encarna, portanto, a mesma arrogância paternalista do imperialismo, estabelecendo uma relação de “parceria hierárquica”. Tudo isso, por sua vez, gera o que tem sido chamado de *missão civilizatória* da colonização. Note-se que, em *KH*, ninguém questiona a diferença racial e o direito de domínio do Império Japonês, e ninguém expressa os questionamentos locais que, na época, deviam estar em grande evidência.<sup>174</sup> Em vez disso, destaca-se o valor da língua japonesa, que serviria como um meio importante na consolidação do discurso colonial. A Senhora Kim diz, na conversa com a sogra da filha mais velha: “(...) Como sabia falar japonês, tornou-se amiga da professora e esta começou a ensinar-lhe o que não ensinava aos outros. (...)”

<sup>174</sup> *Kyeong Hee* foi publicado em fevereiro em 1918. No ano seguinte, o movimento independentista, que foi tramado tanto dentro quanto fora do país, finalmente irrompeu numa grande manifestação nacional.

Além disso, até os senhores japoneses tratam-na com muito *respeito*. (...)” (“KH”, *OC*, p. 101; grifos meus)

Desta forma, a posição essencialista do imperialismo ali permanece, na inflexão e nos traços, para ser lida e vista, determinando *quem* deve dominar e *quem* deve ser dominado. O imperialismo, afinal, era um empreendimento conjunto, e um traço marcante de sua forma moderna consistia em ser um movimento educacional. Este se propõe expressamente a modernizar, desenvolver, instruir e civilizar. Nesta medida, as burguesias nativas e suas elites especializadas, de fato, tenderam a substituir a força colonial por uma nova força de tipo classista que reproduziria as velhas estruturas coloniais em novos termos. É nesse quadro que o patriarcalismo tradicional passa a ser substituído pelo patriarcalismo moderno. Este muitas vezes adquire uma forma “fraternal”, ou seja, o irmão, como um substituto da autoridade paterna, interfere no processo de formação do sujeito feminino, o que se reproduz aqui pelo fato de que Kyeong Hee podia continuar seus estudos “graças” ao irmão por quem os pais tinham sido convencidos a enviá-la ao Japão. Hye Seok, de fato, explica numa entrevista o motivo que a levou a começar sua carreira artística:

Qual é o motivo para começar a pintar? É muito simples. Desde criança, ficava com vontade de desenhar com lápis sempre que visse alguma coisa nova; na escola, era elogiada pelos professores por ser a melhor entre as colegas nas atividades artísticas. (...) Acho que isso me levou a começar a pintar. Contudo, naquela época, eu nem sabia se existia uma academia de pintura. Mas, quando me formei na escola secundária de mulheres, o meu segundo irmão mais velho me persuadiu a ingressar na Faculdade de Artes. (...) (“Yeoryu Yesulga Rha Hye Seok Ssi” (Mulher Artista Hye Seok Rha), *Donga Ilbo*, 18 mai. 1926, *OC*, p. 505)

Nessa transição do poder, redefine-se o papel feminino através da figura da nova mulher. Embora Hye Seok apontasse a instrução como uma “arma privilegiada de libertação” para as mulheres, um discurso ganha a hegemonia e parece, de alguma forma, aplicar-se a afirmação de que “as mulheres deveriam ser mais *educadas* do que *instruídas*”. Aqui, por assim dizer, a narrativa sobre o contraste entre o pai *versus* a filha vai mais além e acaba consistindo na estrutura gênero masculino = civilização = colonizador *versus* gênero feminino = primitivismo = colonizado. Por mais ardilosa que seja a estratégia de livrar-se do *olhar masculino*, o que Kyeong Hee defende é o próprio

ponto de vista dos homens cujo pensamento pertence à ideologia patriarcal: a ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar.

### 1.2.2 A palavra que encanta e a imagem que narra

Hye Seok estréia como artista plástica através de charges publicadas no jornal *Maeil Sinbo* de 21 de janeiro a 7 de fevereiro de 1919, constituindo duas séries: os quatro intitulados *Seoddal Daemok (Fim do Ano)* e os cinco *Cho Harud Nal (Ano Novo)*. A seguir, em 1920, publica na revista *Sinyeoja (Nova Mulher)* dois cartuns originados de gravações feitas por ela mesma, direto na madeira, o que poderia valorizar ainda mais o seu trabalho: um, intitulado *Jeokeod I Mueod Ingo (O que é aquilo)* e o outro, *Kim Il Yeob Seonsaeng Eui Gajeong Saenghwal (A vida doméstica da Senhora Il Yeob Kim)*.<sup>175</sup> Com as imagens, que representam a vida cotidiana da sociedade moderna coreana pelos seus traços mais característicos, Hye Seok cria nova versão do conjunto de suas “necessidades de educação para a busca da identidade nacional e da mulher”, por ela tratadas desde *KH* na primeira fase dos seus escritos, ou melhor, apresenta novo tipo da narrativa memorialística em que se destaca o fundo histórico-cultural filtrado pela memória e pela subjetividade de um eu social.

A charge e o cartum se caracterizam por ser textos visuais humorísticos e opinativos, que criticam um personagem ou um fato político específico. Mantêm relações intertextuais com textos verbais, icônicos ou verbais e icônicos conjuntamente. Essa característica faz com que eles pertençam à *narrativa figurativa*, em que se constitui também uma gama de produções de feições e formatos diversos, tais como a caricatura e a história em quadrinhos. Distinguem-se aí a *narração figurativa* e a *figuração narrativa*. Em uma destas, os recursos expressivos empregados possuem uma

---

<sup>175</sup> O título das charges e dos cartuns referidos aparecerá no corpo do texto sob as siglas: *Seoddal Daemok (Fim do Ano)* como *SD*; *Cho Harud Nal (Ano Novo)* como *CN*; *Jeokeod I Mueod Ingo (O que é aquilo)* como *JM*; *Kim Il Yeob Seonsaeng Eui Gajeong Saenghwal (A vida doméstica da Senhora Il Yeob Kim)* como *KIY*. Il Yeob Kim é escritora contemporânea (1896-1971; nome verdadeiro, Won Ju Kim). Ela nasce em Yonggang como filha única. Estuda em Ehwa Hakdang. A partir de 1920, inicia sua carreira literária e trabalha como editora-chefe de *Sinyeoja (Nova Mulher)*, a primeira revista feminina patrocinada por Ehwa Hakdang. É a primeira mulher escritora que trata das questões éticas e ideológicas, fazendo com que mude sua vida cotidiana também. Isso leva seu primeiro casamento ao fim. Depois do divórcio, teve conturbada vida amorosa sem qualquer compromisso. Acabou tornando-se sacerdotisa budista, passando o resto da vida num templo.

função prioritariamente narrativa. Seriam os casos de charge e cartum. Na outra, ao contrário, a função principal dos recursos expressivos não seria narrar uma história. A narração seria um pretexto para a figuração e para a decoração.<sup>176</sup>

O aparecimento da narrativa figurativa pode levar em consideração, pelo menos, duas perspectivas diferentes. A primeira procuraria localizá-la a partir do final do século XV. Com a invenção da tipografia com caracteres móveis, por Gutenberg, as imagens populares artesanais, produzidas e comercializadas já desde o final do século XIV, passaram a incorporar o texto escrito, como aconteceu mais tarde com as imagens *d'Epinal*, em que as ilustrações constituíam muitas vezes a própria base do texto narrativo. Já havia então a união das imagens com as palavras. A segunda posição situaria o surgimento da narrativa figurativa no início do século XX, como um fenômeno sócio-cultural associado ao desenvolvimento dos meios de comunicação e da imprensa escrita.

Sem dúvida alguma, charge e cartum incluem-se entre os fenômenos culturais que melhor refletem a nossa época, caracterizada pela reprodutibilidade. Com efeito, uma das principais características das sociedades modernas é o fato de grande parte do seu aparelho de produção estar voltado para o consumo das massas. A expressão “cultura de massa” engloba a maior parte dos fenômenos culturais da atualidade e o fato de que “o universo das comunicações de massa é — reconhecamo-lo ou não — o nosso universo (...) Ninguém foge a essas condições, (...)”.<sup>177</sup> Obviamente, a modalidade, que se destina à publicação em jornais e revistas, possui características diferentes dos outros produtos artísticos, como os da chamada arte “pura”. Como produto cultural ou forma de comunicação, charge e cartum existem a partir de sua reprodução e disseminação, não têm função enquanto “obra única” e só podem ser pensados como produto da modernidade, como veículos de socialização de idéias e imagens, enfim, como forma de arte da “época da reprodutibilidade técnica”.<sup>178</sup>

Dentro deste panorama, começa-se a aceitar a idéia de que a qualidade das

---

<sup>176</sup> FRESNAULT-DERUELLE, P. *Récits et Discours par la Bande: Essais sur les Comics*. Paris: Hachette, 1977, pp. 12-13.

<sup>177</sup> ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 11

<sup>178</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas; trad. Sergio Paulo Rouanet). V. 1. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 165-196.

narrativas, tenham elas um suporte verbal ou icônico, não depende do tipo de linguagem utilizada, do seu formato, da sua extensão, do número de horas necessárias à sua leitura, mas daquilo que ela é capaz de propor e suscitar enquanto objeto de leitura. Em tal contexto, Barthes observa:

(...) ontem, a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma *amplificação recíproca* (...) (BARTHES, 1961)<sup>179</sup>

Como se vê até aqui, além de serem um elemento formal numa charge ou num cartum os componentes icônicos têm função narrativa. Aqui a palavra, na maioria das vezes um trecho de diálogo, e a imagem têm uma relação de complementaridade. Com essas bases formais e estruturais — grafismo sintético e narrativa icônica — as charges ou os cartuns geralmente estão ligados ao momento específico em que são produzidos e veiculados, desempenhando papel de crítica política e crônica social. O que torna singular este processo é a sua demonstração perspicaz da propriedade carnavalesca de congregar, num jogo polifônico, o verso ou o reverso do que tematiza. Dessa maneira a artista, através do desenho e da língua, utiliza o humor para criticar os poderosos e buscar o que está oculto em fatos, personagens e ações políticas. A polifonia, a ambivalência e o humor de tais textos fazem com que eles afirmem e neguem, elevem e rebaixem ao mesmo tempo, obrigando o leitor a refletir sobre fatos e personagens no contexto sócio-político, uma vez que põem a nu aquilo que está oculto por trás deles.

De certa forma, charge e cartum são tipos de texto que atraem o leitor, pois enquanto imagem, são de rápida leitura, transmitindo múltiplas informações de forma sucinta. O leitor dos textos de charge e cartum tem que ser um indivíduo bem informado para que compreenda e capte o teor crítico de tais conteúdos. Estes, portanto, têm o objetivo de persuadir, influenciar ideologicamente o imaginário do interlocutor, já que este é facilmente influenciado por imagem e se nutre do real através do imaginário. Conclui-se que charges e cartuns colaboram para a crença na capacidade humana de não aceitar cegamente as restrições impostas por valores convencionais, a despeito das

---

<sup>179</sup> BARTHES, Roland. “A mensagem fotográfica”. In: \_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (trad. Léa Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 20.

pressões institucionais a que os sujeitos estão expostos. Assim, a charge e o cartum se revelam poderosos instrumentos de crítica que defendem o discurso pluralista.

Como vimos anteriormente, todo discurso pressupõe a existência de duas instâncias discursivas sociais, o locutor e o destinatário. A narrativa, por sua vez, é um tipo de discurso específico em que, para relatar acontecimentos, o autor, instância discursiva *extratextual*, faz intervir o narrador, instância discursiva *textual*. Este se situa no primeiro nível discursivo, ao qual Genette dá o nome de *extradieético*. Este termo designa uma situação ao mesmo tempo relativa à narrativa (*diegese*) e exterior a ela (*extra*). O narrador é extradieético porque embora exista apenas em função da narrativa, não se inclui necessariamente nela. O personagem é diegético pela razão inversa. Uma narrativa organiza, portanto, um tecido de relações que se estabelecem entre as instâncias discursivas, que se articulam em diferentes níveis.<sup>180</sup> Segundo Genette, é a partir do texto narrativo enquanto espaço discursivo que é possível perscrutar e analisar a maneira como se estabelecem essas relações que dão a todo texto a sua singularidade.<sup>181</sup>

Do ponto de vista da hierarquia narrativa, ou da precedência das vozes, os discursos verbal e icônico vinculados ao narrador mantêm aqui entre si uma relação de paridade, na medida em que uma e outra linguagem são a manifestação de uma mesma instância narrativa. Assim sendo, eles se complementam e se alternam. Não há entre eles uma relação de dependência ou de inclusão, mas um revezamento. As duas estruturas, tendo unidades heterogêneas, ocupam espaços separados e contíguos. No que se refere à relação entre texto e imagem, Barthes destaca, neste sentido, que “nunca se dá uma incorporação verdadeira, pois que as substâncias das duas estruturas (aqui gráfica, lá icônica) são irreduzíveis”.<sup>182</sup> Por esse viés, afirma ainda que a análise deve focalizar, em primeiro lugar, cada estrutura isolada e somente após ter-se esgotado o estudo de cada estrutura é que se poderá compreender a maneira como as estruturas se completam.<sup>183</sup>

Nas charges de Hye Seok, na medida em que o discurso verbal — o do

<sup>180</sup> GENETTE, Gérard. *Figures III*. Op. cit. pp. 238-239.

<sup>181</sup> Id., *ibid.*, pp. 73-74.

<sup>182</sup> BARTHES, Roland. “A mensagem fotográfica”. Op. cit. p. 20.

<sup>183</sup> Id., *ibid.*, p. 12.

personagem, ligado ao do narrador entre parênteses retangulares “ 『 』 ” — seja transcrito, no sentido horizontal, da direita para esquerda, e, no sentido vertical, de cima para baixo, transcreve-se o discurso icônico do narrador, que aborda, por um lado, os costumes tradicionais nas principais datas festivas coreanas, qual sejam, o Fim do Ano e o Ano Novo; revela, por outro lado, a condição da mulher que se restringe a um exaustivo trabalho doméstico, e desta forma, reflete com muita sutileza as imagens femininas que sofrem devido à autoridade inquestionável do sistema patriarcal, institucionalizada pelas leis do feudalismo.

*SD* é composta por quatro capítulos. No primeiro (Figura I, 21 jan. 1919), Hye Seok descreve uma cena de refeição matinal de uma família: à esquerda, no topo da imagem, os ponteiros de um relógio de parede indicam oito horas. Próximo do relógio, o patriarca da família faz sua refeição matinal, sentado num lugar mais aquecido pelo sistema de calefação. Enquanto isso, cinco mulheres, separadas do patriarca e sentadas à margem da porta, para que estejam imediatamente disponíveis para ele, tomam o café da manhã. Evidencia-se, neste quadro, uma permanente presença da cultura feudalista, que varia a preparação de mesas segundo a *posição* social, embora seja expressa pela forma do penteado das mulheres — o tradicional misturado ao novo — a mudança social no período moderno. Na parte inferior da imagem, há um braseiro de carvão dentro do qual a água está fervendo. Na cabeceira da mesa, sentada, vê-se uma velha senhora que tem, à esquerda e à direita, suas filhas e noras frente a frente. Aqui Hye Seok capta minuciosamente o momento da refeição, descrevendo até o movimento de talheres de cada personagem. Mesmo contendo poucos traços, as expressões dos personagens são diversas, fazendo com que as representações estejam repletas de vitalidade.

No seu texto, a representação teatral em forma de diálogo com expressões miméticas permite acentuar mais os específicos aspectos sobre os quais incide a sátira contra o orgulho patriarcal apoiado pela tradição da cultura confucionista:

***Seoddal Daemok (Fim do Ano)*** (Primeiro) Na casa do Diretor Lee, ao contrário do que comumente acontecia, quando se fazia a refeição matinal às onze e meia ou ao meio-dia, hoje se põe a mesa bem cedo. 『Hoje é o Fim do Ano. Vai ser um dia pesado. No inverno, os dias são curtos.

Comam depressa e vamos trabalhar. Estamos atoladas de trabalho. Depressa e depressa.』 Pela precipitação da Senhora, o movimento dos talheres torna-se mais rápido. As colheres entram e saem das tigelas com frequência, “Opa, a sopa está quentíssima”, “Está muito salgada”, “Está apimentada demais”. Na afobação toda, olhando o relógio, já se aproxima das oito horas. 『Opa, estou atrasado. Não posso me atrasar porque hoje estarei muito ocupado por causa do relatório anual de contas.』 O Diretor nem consegue terminar de comer o arroz ensopado, vai para lá e vem para cá, afobadíssimo..... 『*Rha*』 (“SD”, *Maeil Sinbo*, 21 jan. 1919, *OC*, p. 83)<sup>184</sup>

No segundo capítulo da série intitulada *SD* (Figura II, 30 jan. 1919) o desenho se divide em duas partes distintas. Na parte superior há uma parede de cor preta, que contrasta com a parte inferior, em que o solo tem cor branca. Na parte inferior direita, uma velha senhora está em pé pisoteando peças de roupa lavadas, mantendo-se em equilíbrio segurando um varal que se atravessa obliquamente sobre sua cabeça. Atrás dela, duas jovens, de frente uma para a outra, batem na roupa para amaciá-la. Por cima delas, as decorações em cor clara se destacam em contraste com o fundo escuro da parede. Na imagem, as três linhas se harmonizam muito bem: a linha vertical traçada pelo corpo da velha, a linha horizontal que delimita o solo e a linha oblíqua do varal que atravessa a parte superior da imagem.

No texto lê-se:

***Seoddal Daemok (Fim do Ano)*** (Segundo) Começou-se cedo a bater em peças de roupa lavadas. Uma delas já está sendo enrolada e batida. Já que a Senhora não tem tanta força para bater quanto as jovens, pisoteia-as somente com os pés. É mestra nisso. ‘Um, dois, um, dois’, balança o varal que ela segura. O tecido, embaixo de seus pés, fica firmemente esticado. (“SD”, *Maeil Sinbo*, 30 jan. 1919, *OC*, p. 83)

No terceiro da série (Figura III, 31 jan. 1919), na parte superior, da esquerda para a direita do desenho, encontra-se um varal em linha oblíqua. Por cima do varal, há uma janela que forma um paralelograma, através da qual se estende para todas as direções a luz solar do final da tarde. Percebe-se que as personagens passaram o dia

---

<sup>184</sup> A sua assinatura “*Rha*” está ocasionalmente incluída nos textos verbais.

inteiro dedicando-se às tarefas domésticas. À direita da imagem, uma velha senhora está esticando algodão para ser colocado em peças de roupa. À sua frente, duas mulheres costuram as peças acolchoadas. Na parte inferior esquerda, dois ferros de passar roupa estão postos num braseiro de carvão. Com a combinação da curva branda traçada pela saia da velha e com a linha oblíqua do varal, a artista Hye Seok consegue dotar a imagem de equilíbrio visual.

Diz a narradora no texto:

**Seoddal Daemok (Fim do Ano)** (Terceiro) Após terminar de bater na roupa, há muito trabalho de costura a ser feito. Mesmo que passem trabalhando sem parar o dia inteiro e noites em claro durante dez dias, parece que as tarefas nunca vão acabar. As senhoritas pressionam a vovó.

『Vovó, estique algodão mais rapidamente. Vou costurar a blusa』

『Sim, mas não sou tão jovem como vocês. Por mais arduamente que trabalhe, não consigo acompanhar vocês』 『Vovó, não tenha pressa. Podemos colocá-lo depois』 『Está bem. Assim posso me aliviar um pouco. Vocês trabalham junto mas eu faço sozinha. Não tenho como manter o mesmo passo. O sol já está caindo. Ah, que brilho deslumbrante.....』 (“SD”, *Maeil Sinbo*, 31 jan. 1919, *OC*, p. 84)

Na última charge de *SD* (Figura IV, primeiro fev. 1919), a imagem apresenta novamente uma composição oblíqua: uma mulher passa a ferro uma peça de roupa lavada que se estende pelo chão. Do lado oposto ao dela, vê-se as mãos de quem a ajuda. Na parte superior, ainda estão amontoadas as peças de roupa a serem passadas.

No texto lê-se:

**Seoddal Daemok (Fim do Ano)** (Quarto) As peças de roupa a serem passadas são recolhidas de quarto em quarto da casa. Avolumam-se aos montes. Já que passa dezenas de peças de roupa desde a manhã, começa a sentir dores agudas na cabeça por causa do carvão. Há ainda muita roupa pendurada no varal. Será que se consegue terminar ainda hoje? Passa uma vez segurando a roupa e, outra vez, deixando-a solta, prestando assistência a esta, a outra sempre está ao seu lado....*Rha* (“SD”, *Maeil Sinbo*, primeiro fev. 1919, *OC*, p. 84)

Como se vê, o texto, expresso pela própria artista, acompanha a imagem para

reforçar sua mensagem. Muitas vezes o discurso icônico do narrador é complementado por enunciados verbais. Com efeito, embora haja relação distinta entre o discurso icônico do narrador e o discurso verbal dos personagens, este se inclui no primeiro, como seu desdobramento, pois ilustra o comportamento enunciativo dos personagens representados iconicamente pelo narrador. O principal objetivo e a principal vantagem desses enunciados é balizar o desenvolvimento do enredo para o leitor, explicitando verbalmente conteúdo cuja representação icônica poderia ser equívoca. Desta maneira, as lacunas deixadas pelo icônico podem ser preenchidas pelo verbal.

Mas não há aqui o predomínio de um deles. Já que uma das principais características da narrativa figurativa é o fato de se deixar interpretar de modo mais “rápido” do que a narrativa verbal, a artista consegue exprimir a mensagem subjacente da narrativa verbal através da mensagem humorística da icônica. Com isso ela poupa o leitor apressado do incômodo das “descrições” verbais, aqui confiadas também à imagem. O enunciado verbal adquire desta forma *materialidade e plasticidade* quando transcrito. Ele passa a apresentar uma organização plástica, visual, resultado da colaboração do icônico com o verbal. Em *SD*, trata-se de casos em que, por exemplo, a palpável simulação verbal é reproduzida mimeticamente, tais como: “(...) As colheres entram e saem das tigelas com freqüência, ‘Opa, a sopa está quentíssima’, ‘Está muito salgada’, ‘Está apimentada demais’. Na afobação toda, olhando o relógio, já se aproxima das oito horas. (...) O Diretor nem consegue terminar de comer o arroz ensopado, vai para lá e vem para cá, afobadíssimo.....” (“SD”, 21 jan. 1919, *OC*, p. 83); “(...) ‘Um, dois, um, dois’, balança-se o varal que ela segura. O tecido, embaixo de seus pés, fica firmemente esticado” (“SD”, 30 jan. 1919, *OC*, p. 83); ou onde o signo gráfico é usado em função sonora com os recursos onomatopaicos, como se verá posteriormente no cartum *KIY*.

No primeiro capítulo da segunda série *CN* (Figura V, 2 fev. 1919), descreve-se a cerimônia de culto aos antepassados. Há simetria entre as linhas curvas e retas que ocupam todo o desenho. Cercada por três lados por um biombo, vê-se uma mesa alta no centro. Em cima da mesa, há oferendas empilhadas com duas velas acesas aos lados. Em frente, a fumaça sobe de um turíbulo e três gerações paternas fazem reverências. As mulheres não estão à vista e sua ausência na imagem de cerimônia de culto lembra mais uma vez sua posição na família patriarcal, em que elas são consideradas como

“intrusas”. Pois, enquanto os homens herdaram a *linhagem*, as mulheres permanecem submetidas a eles totalmente. Por lei ou por costume, sua exclusão da esfera doméstica foi acompanhada de sua marginalização no sistema social.

Apesar da continuação da hegemonia da ideologia patriarcal, observa-se ao mesmo tempo a simplificação das formalidades tradicionais. Os representantes das três gerações paternas fazem reverências juntos em vez de seguir todos os procedimentos cerimoniais tradicionais que, a rigor, deveriam ser efetuados um de cada vez:

***Choharud Nal (Ano Novo)*** (Sexto) 『Escrito pela Senhora Hye Seok Rha』 No Ano Novo, ao surgir o sol, na cerimônia de culto aos antepassados, as três gerações, o avô, o pai e o filho primogênito, prostram-se lado a lado diante do altar para que a reverência termine de uma vez. (“CN”, *Maeil Sinbo*, 2 fev. 1919, *OC*, p. 85)<sup>185</sup>

Na charge seguinte (Figura VI, 3 fev. 1919), as crianças se preparam para fazer reverências formais aos mais velhos no Dia de Ano Novo: à esquerda da imagem, um menino estende os braços para ser vestido por sua mãe. À direita, uma menina passa pó-de-arroz no rosto enquanto se olha no espelho. Acima dela, estão penduradas uma blusa e uma saia.

Apesar da simplificação da imagem, a charge não se torna insípida devido ao fato de que o próprio discurso verbal reforça a narrativa icônica, acrescentando uma impressão agradável e alegre do período de confraternização que a imagem isolada não contém:

***Choharud Nal (Ano Novo)*** (Sétimo) 『Escrito pela Senhora Hye Seok Rha』 『Mãe, por que eu não consigo passar bem o pó como a vizinha Deok Sun? Cada vez que o passo, fica mais grosso e manchado. Ah, mãe, passe por mim』 『Espera aí. Primeiro visto teu irmão para fazer

---

<sup>185</sup> Conforme a enumeração dos textos anteriores, o texto deveria ser o “quinto”. Mas, aqui se atém ao que está escrito no original; Em toda série de *Cho Harud Nal (Ano Novo)*, inclui-se a frase 『Escrito pela Senhora Hye Seok Rha』 Pelo fato de Hye Seok, ainda solteira, com apenas vinte e quatro anos, ser chamada “senhora”, podemos concluir que a artista já possuía grande reputação desde o início da sua carreira.

reverências aos avós』 『Puxa, eu não faço reverências? Rápido, rápido, mãe』 『Espera aí, menina』 『Estou com pressa. Preciso passar logo o pó. Porque, para poder brincar no balanço na casa da Deok Sun, ainda tenho que pentear cabelo, botar a fita trançada, vestir a blusa nova, saia de seda, chapéu, bijuterias e sapato de seda. Depressa, ah, depressa, mãe』 (“CN”, *Maeil Sinbo*, 3 fev. 1919, *OC*, p. 85)

No terceiro desenho (Figura VII, 4 fev. 1919), a imagem se divide em duas partes: Na parte superior, há os velhos sentados tendo atrás de si um biombo ilustrado aberto. A velha senhora de face enrugada sorri e o velho senhor, de gorro<sup>186</sup> na cabeça, expele fumaça segurando entre os dentes um cachimbo comprido. Na parte inferior, um menino o reverencia. O quadro apresenta uma visão plural: enquanto o menino é representado como se visto de cima para baixo, os velhos aparecem de frente.

Através do texto, vislumbra-se o conflito entre o permanente e profundamente enraizado pensamento feudalista e as novas idéias introduzidas pela modernização:

***Choharud Nal (Ano Novo)*** (Oitavo) 『Escrito pela Senhora Hye Seok Rha』 『Vovô, vim vos reverenciar. Vovó, vim vos reverenciar』 O Su Nam se curva educadamente. 『Hu hu hu, que criança precoce. Agora quantos anos tens.....?』 『Tenho nove anos』 『Em que série? Esqueço sempre』 『Estou na primeira série do primeiro grau. Estarei na segunda série no próximo mês de março』 『O que é isso? O homem tem que ler os Quatro Livros e os Três Clássicos para ser *magnânimo*』 『Hu hu hu, tens nove anos! Quando fizeres treze, vais casar. Querida, será que vamos viver até lá?』 『Ah, não diga uma coisa dessas. Quer viver até lá para quê? Os velhos estão destinados a morrer.....』 (“CN”, *Maeil Sinbo*, 4 fev. 1919, *OC*, p. 86; grifo meu)<sup>187</sup>

Embora a civilização coreana estivesse sendo sacudida sob o impacto estrangeiro e outros tópicos pertinentes, e a influência da educação tradicional tivesse

<sup>186</sup> É um chapéu masculino sem aba, de forma quadrangular, tricotado com crina de cavalo, que se usa somente dentro de casa. A altura do gorro varia dependendo da posição social de quem o usa. Quanto mais alto o gorro, mais alta a posição.

<sup>187</sup> Os Quatro Livros e os Três Clássicos incluem textos atribuídos a Confúcio e a outros autores de períodos anteriores.

diminuído o seu peso na sociedade moderna, ainda prevalecia o casamento infantil, fato que viria causar sérios problemas, devido ao seu impacto social negativo, tais como concubinato, adultério, etc., como vimos anteriormente. A maioria pré-adolescente devia casar, mesmo contra a vontade e geralmente com parceiros mais velhos, para garantir a linhagem patriarcal que se caracteriza pela paternalidade, leis de propriedade que asseguram os direitos hereditários do filho varão. Particularmente, no caso das mulheres, o casamento infantil impedia as meninas de terem acesso à educação e ao trabalho. A situação, porém, nunca foi questionada por causa da percepção de que seus casamentos lhes assegurariam uma “passagem segura” da adolescência para a maturidade.

Nas charges de Hye Seok, o velho e o novo estão inseparavelmente misturados da mesma forma que ocorre na vida cotidiana da própria artista e do povo coreano. Aqui a réplica da vovó, “(...) Os velhos estão destinadas a morrer.....” (“CN”, 4 fev. 1919, *OC*, p. 86), pode ser interpretada como indícios de uma atitude *modernista* da artista, que estaria assim tentando persuadir os leitores.

No centro da quarta imagem (Figura VIII, 6 fev. 1919), duas meninas de trança — o penteado tradicional das mulheres solteiras do país — brincam de gangorra. Uma delas é impulsionada para o alto, enquanto outras quatro a observam. Apresenta-se mais um vez uma visão plural na perspectiva dos diferentes personagens.

Diz o texto:

**Choharud Nal (Ano Novo)** (Nono) 『Escrito pela Senhora Hye Seok Rha』 『Quem vai brincar na próxima sou eu』 『Não, a Bong Sun já pulou』 『Tu também já pulaste』 As três meninas começam a discutir. 『Ei! Chega para ti』 『Ela mal começou a pular』 『É mesmo. Brinco só mais um pouco. Já te deixo pular, está bem assim, Yeong Sun?』 『Está bem. Só mais um pouco, viu? Eu faço um par com a Deok Sun』 『Sim, Yeong Sun pula comigo』 『Yeong Hee, queres pular comigo na próxima vez?』 『Sim』 As quatro meninas, de orelha em pé, fixam olhares ansiosos na gangorra, enquanto Myeong Ae e Yamjeonee, ambas pulam, mantendo-se no passo. (“CN”, *Maeil Sinbo*, 6 fev. 1919, *OC*, p. 86)

Na parte inferior da última charge (Figura IX, 7 fev. 1919), enquanto uma

mulher joga *yuch* (o Jogo de Quatro Paus) para ver o que o futuro lhe reserva, a outra lê um livro que explica como interpretar paus. Na parte superior, há duas portas: uma é do depósito e a outra, do sótão. A porta da direita tem imagens de crisântemo e peônia, e a da esquerda, flores de ameixa. Depois de terminar todo o serviço, as mulheres descansam. Cada personagem direciona o seu respectivo olhar para pontos diferentes. Varia também a postura que assumem para sentar.

Através da conversa entre as duas noras, é introduzida a deplorável situação das mulheres coreanas, que não podiam tomar atitude alguma em relação ao concubinato do marido:

***Choharud Nal (Ano Novo)*** (Décimo) 『Escrito pela Senhora Hye Seok Rha』 『Irmã, quais são?』 『São *keum* (metal), *suh* (água) e *tho* (terra)』 『Vou ler. Ouça bem. Um peixe seco mordeu a isca, qual seja, um pássaro! Escapará da rede e será muito afortunado. É muito bom. Talvez neste ano aquela concubina se afaste do cunhado』 『Ah, tomara que seja assim.....』 As noras descansam jogando *yuch* e lendo o próprio futuro. (“CN”, *Maeil Sinbo*, 7 fev. 1919, OC, p. 87)

Em geral, os matrimônios eram monógamos, porém os homens eram livres para cometer adultério com prostitutas e escravas. Enquanto a esposa estava juridicamente obrigada a cumprir fidelidade absoluta a seu marido, o homem podia divorciar-se de sua esposa e casar-se com uma segunda mulher se a esposa cometesse uma das “maldades” estipuladas em *chil keo ji ak* (as Sete Razões Válidas para o Divórcio)<sup>188</sup>.

<sup>188</sup> As Sete Razões Válidas para o Divórcio (*chil keo ji ak*) são mandamentos confucionistas que impõem normas às mulheres. As sete razões são: “não obedecer aos pais do marido”; “não parir um filho varão”; “cometer adultério”; “mostrar inveja injustificada”; “ser acometida de uma epidemia séria”; “estragar a intimidade familiar pelo excesso de tagarelice”; “cometer furtos”. Se elas cometessem uma das maldades estipuladas nos mandamentos, os homens podiam divorciar-se de suas esposas. Entre elas, particularmente, a desobediência aos pais do marido e o adultério da mulher podiam ser fatais. Esse padrão de conduta era mais rigoroso para as mulheres de classe alta. Mas, para proteger as mulheres da injustiça, havia três exceções nos casos em que: “a mulher não tivesse para onde voltar”; “o casal passasse junto quando de luto pelos pais do marido durante três anos”; “a mulher criasse muita prosperidade depois de casar”. Se os homens as expulsassem apesar dessas exceções pertinentes, levavam chicotadas ou eram punidos de outra forma. Ao mesmo tempo, as mulheres também tinham direito de pedir o divórcio se “o casal estivesse separado há mais de três anos sem se comunicar”; “a esposa sofresse uma fratura devido a agressão do marido”; “o marido agredisse os pais da esposa, assassinasse um membro da família dela ou cometesse incesto com a sogra”. Contudo, era raro a mulher pedir o divórcio, principalmente no caso das mulheres de classe alta, porque as mulheres estavam proibidas de casar

De fato, Hye Seok, na sua infância e adolescência, cresce vendo com os próprios olhos as lágrimas secretas de sua mãe que sofria devido ao concubinato do marido, como é expresso também através da personagem Senhora Kim em *KH*. Essa lembrança parece ter-se enraizado nela, especialmente depois que seu pai trouxe para casa uma concubina, que era apenas um ano mais velha do que Hye Seok, e a fez chamá-la de “segunda mãe”. Além disso, acontece que a própria Hye Seok viria a ser concubina do ex-noivo Seung Gu Choi, que era casado, e realmente se tornou a segunda mulher do marido Wu Yeong Kim, que tinha perdido sua primeira esposa. Conseqüentemente, em suas obras, a artista focaliza várias vezes a questão do concubinato e considera-a como o problema essencial da crítica feminista, já que a questão deveria ser considerada em relação à própria ideologia patriarcal.

Suas charges ilustram a situação da sociedade patriarcal moderna, conseqüência da fusão do paternalismo com as leis do feudalismo. Neste percurso, elas, além das relações entre textos icônicos e verbais vinculados à instância discursiva do narrador, atuam de forma muitas vezes conjunta e complementar com os textos anteriores, sendo assim a eles integradas, acrescentando uma rápida menção àquilo que já se conhece, estabelecendo paralelos, aproximações, reforçando uma afirmativa ou argumentação anterior.

Segundo Genette, em *Palimpsestes* (1982), “tudo o que põe um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” chama-se *transtextualidade*.<sup>189</sup> Dentro dela o autor distingue vários tipos de relações transtextuais:

- **Intertextualidade:** presença efetiva de um texto em outro texto, ou seja, uma copresença entre dois ou vários textos: citação, plágio, alusão, etc.;
- **Paratextualidade:** relação menos explícita e mais distante entre dois textos, representada pelo título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações, e tantos outros sinais que cercam o texto, como a própria formação da palavra está a indicar;

---

novamente e praticamente não podiam exercer atividades públicas para se sustentarem. Além disso, se tivessem filhos com seu ex-marido, eles pertenceriam à linha paternal e não poderiam ser criados pela esposa. Veja mais: KIM, Yung Chung. Op. cit. pp. 52-53; pp. 84-87; pp. 90-103.

<sup>189</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, p. 7.

- **Metatextualidade:** relação ou comentário que une um texto a outro texto: crítica literária;
- **Arquitextualidade:** relação do texto com o estatuto a que pertence — incluídos aqui os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários, etc. em que o texto se inclui, de caráter taxionômico, e que tornam cada texto único;
- **Hipertextualidade:** toda relação que une um texto B (designado *hipertexto*) a outro texto A anterior (*hipotexto*).

Em *Palimpsestes*, explicitados os cinco tipos de relações transtextuais, Genette passa a ocupar-se exclusivamente da hipertextualidade e considera-a como um aspecto universal da literariedade, afirmando que não há obra literária que não evoque, de alguma forma, alguma outra, pois todas as obras seriam hipertextuais. Propõe-se, então, a abordar a hipertextualidade em seu aspecto mais claro: “celui où la dérivation de l’*hypotexte* à l’*hypertexte* est à la fois massive (toute une oeuvre B dérivant de toute une oeuvre A) et déclarée, d’une manière plus ou moins officielle” (GENETTE, 1982).<sup>190</sup>

Tentando esclarecer o caso dos gêneros oficialmente hipertextuais, tais como a *paródia*, o *disfarce* e o *pasticho*, e dar conta das marcas que separam essas práticas hipertextuais, Genette sugere uma reforma no sistema tradicional de classificação: aplica o termo *paródia* ao desvio mínimo do hipotexto; *disfarce* seria a transformação estilística com função degradante; *charge* (não mais, como antes, paródia) seria o pasticho satírico, em que os textos do tipo “À maneira de ...” seriam os exemplos canônicos e o pasticho herói-cômico, uma variedade. O autor insere, nesta medida, a *charge* e o *pasticho* entre práticas de derivação por *imitação*, distintas de acordo com grau e intencionalidade na transformação estilística de um texto anterior.<sup>191</sup>

Porém, ao observar que o termo *imitação* é usado tanto pela gramática, quanto pela retórica e poética, fato que indicia a flexibilidade do conceito, Genette apresenta que o exame dos textos que procedem à *imitação* de um modelo anterior demonstram que a *imitação* não é uma classe de figuras muito homogênea: ela coloca no mesmo

---

<sup>190</sup> Id., *ibid.*, p. 19.

<sup>191</sup> Id., *ibid.*, p. 40.

plano imitações de torneamento de uma língua a outra, de um estado da língua (a mesma) a outro, de um autor a outro, ou mesmo (e sobretudo) de vocabulário. E acrescenta que, na verdade, a imitação compreende de fato todas as figuras produzidas num estado de língua ou de estilo na imitação de um outro estado de língua ou de estilo.<sup>192</sup>

A transtextualidade em algumas dessas variadas formas apresenta-se de maneira mais evidente nos cartuns publicados a seguir por Hye Seok. Os dois cartuns *JM* e *KIY* tentam visualizar o que é *ser mulher* na era moderna, abordando novamente a questão das novas mulheres. Eles são, de certa forma, uma criação baseada no romance *KH*, porém, em vez de endossar o modelo retomado, *digerem-no* através de um procedimento marcado pelo exagero e ampliação estilísticas.

Dado o contexto acima exposto por Genette, poder-se-ia dizer que os dois cartuns *JM* e *KIY* se situam no quadro genettiano como práticas de derivação por *imitação* do romance *KH*. As relações entre eles não são imediatas, são antes ligadas por uma “correspondência estrutural”, uma vez que um fato escrito e um fato gravado a respeito da mesma questão, provavelmente constituam duas interpretações respectivas dessa questão, apesar de possuírem entre si um alto grau de parentesco.

No primeiro cartum, *JM* (Figura X, abr. 1920), Hye Seok mostra o paradoxo que incorre no padrão masculino, constituindo e validando a opressão sexual das mulheres: no topo da imagem, há um prédio moderno atrás do qual se vê contornos de um morro. Na parte inferior, uma mulher, vestida com casaco em estilo ocidental, segura uma caixa de violino. À sua esquerda, um homem de chapéu e bengala levanta a cabeça e olha para ela. À direita da parte superior, dois homens com vestes tradicionais apontam com o dedo para ela.

Enquanto isso, o texto diz:

O que é aquilo?  
 Dizem que é um tipo de cítara moderna  
 Olha só que mulherzinha arrogante  
 Quem vai querer casar com aquela

— comentário dos dois homens da classe *yangban*<sup>193</sup>

<sup>192</sup> Id., *ibid.*, p. 98.

<sup>193</sup> *Yangban* é oficial de elite do período Joseon que se torna classe dominante como os grandes

Que bonita aquela. Se eu não fosse casado.....  
 É bem trajada  
 Será que vai me olhar, como é que me aproximo dela.....?  
 — grande ansiedade de um rapaz  
 (“JM”, *Sinyeoja*, abr. 1920, *OC*, p. 81)

É com este duplo ponto de vista que a cultura masculina passa a encarar as novas mulheres. Na modernidade, as mulheres são encontradas no ambiente burguês, tanto nas atividades remuneradas da esfera econômica quanto na política, na cultura, etc. Mas o estigma de sua depreciação sexual perdura também nesses âmbitos. Uma mulher com profissão ou politicamente ativa não se desvencilha das marcas sociais que lhe são imputadas pela cultura dominante masculina. Essa visão sobre as novas mulheres ficou omitida na narrativa romanesca de *KH*.

Ampliando a percepção e aprofundando a visão crítica, já no título “JM” (O que é aquilo), Hye Seok leva-nos a questionar o próprio conceito masculino. De modo geral, o título reveste-se de um caráter de *menção*, constituindo-se um recurso de que se serve o autor para batizar o seu texto e torná-lo facilmente referenciável, pois a sua principal função é permitir a identificação da obra. Mas, embora o título tenha uma função por assim dizer introdutória, ele não é parte da narrativa propriamente dita, mas se situa num conjunto de dados periféricos ao texto, o *paratexto*. Retomando-se a distinção entre os três níveis de instâncias discursivas — *extratextual*, *extradieético* e *dieético* — verifica-se que um certo número de elementos ou enunciados situam-se exclusivamente no nível extratextual, pois participam apenas do universo do leitor e do autor. O principal deles é o título da obra. Este, portanto, compõe um fator que revigora a sua relação e o seu contrato com o leitor, o que contribui de modo decisivo para o estabelecimento de uma *cumplicidade* entre os dois termos da relação autor/leitor. Em vez de simplesmente denominar uma narrativa, o título pode estar expressando uma visão sobre *ela*: a nova mulher é aquela que se configura através de imagens de transgressão das insígnias tradicionais de feminilidade, ou seja, aquela que contém símbolos *indefinidos*.

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se impõe na sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como “força do bem”, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como “potência do mal”. Foi esse discurso que levou a acreditarem que o gênero feminino estivesse *além* ou *aquém* da cultura. Por esse mesmo caminho, a mulher passou a ser a ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar. Ou o oposto, as mulheres fatais e as decaídas. Sem dúvida, tanto anjo/perversa quanto “bom selvagem”/“selvagem traiçoeiro” eram tipos “ideais” sem correspondência na imagem verdadeira da mulher. Com efeito, a cultura burguesa funda-se em binarismos e oposições que relacionam a mulher com o outro, a terra, a natureza, o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultura masculina.

Através desses estereótipos criados ao longo do tempo, apenas se reproduz a imagem idealizada para as mulheres. Embora a vida moderna seja considerada como a grande “aliada” da emancipação de mulheres, ela não atenuou o patriarcado, antes o agravou, fazendo com que as mulheres assumam *novas formas* de se relacionar fruto das novas exigências da sociedade. Pois a mulher, inclusive a moderna bem sucedida, continua, em princípio, como responsável pela cozinha, pelos filhos e pelo “amor”. Este não é somente um modelo imposto de fora, mas também um aspecto psicologicamente introjetado, cuja origem é a socialização feminina.

Esta é a questão que Hye Seok nos propõe em seu segundo cartum “KIY” (Figura XI, jun. 1920). Uma seqüência de xilogravuras em quatro cortes interdependentes estabelece a estrutura básica deste cartum. Através dessa seqüência se constitui uma narrativa que descreve a vida cotidiana de uma das representantes da mulher escritora moderna, Il Yeob Kim. O texto inclui também a linguagem verbal. Esta é incorporada ao espaço visual da página, através das legendas e das representações gráficas de onomatopéias. Partindo da esquerda à direita na parte superior do cartum, traçam-se duas imagens de Il Yeob: ela “lê os livros até a meia-noite”; enquanto cozinha, faz versos imitando um som onomatopaico de água fervida na panela “*bukeul bukeul, puh puh*”, visualizando até uma das cenas do romance *KH*: “Kyeong Hee ateia fogo e Si Wol mexe a farinha. No fogão — *puh puh* — o som de fervura; no forno — *tac tac* — o crepitar, sons que fazem-na lembrar da orquestra que costumava assistir na Escola de Música de Tóquio” (“KH”, *OC*, p. 108). Novamente da esquerda à direita da parte

inferior, encontram-se duas representações visuais de Il Yeob: a personagem “costura pensando na questão das novas mulheres”; quando termina todos os afazeres domésticos, finalmente procura sentar-se à escrivaninha e “escreve textos na madrugada”.

Com um tom leve, aparentemente descontraído, por vezes mais crítico e até polêmico, charges e cartuns de Hye Seok transmitem uma ironia sutil. Embora sejam atrelados ainda aos laços fortes de uma tradição burguesa, que guarda referências à divisão entre as classes — somente tratando como tema as mulheres da elite que tanto se parecem com a própria autora — a artista compõe obras que contêm o objetivo de mobilizar e transformar a própria sociedade tendo como referencial a realidade da sociedade coreana. Antes de mais nada, suas charges e cartuns são obras políticas cuja perspectiva parte da sua experiência pessoal e da cultura de seu público.

### **1.2.3 Especulação alegórica sobre a nação e o nacionalismo em *Hoisaeng Han Sonyeo Eakea (Para a neta que voltou a viver)***

Meses após *KH*, Hye Seok publica mais um romance breve, *HSSY*, na revista *Yejakye (Academia Feminina)*. Em *HSSY*, há uma jovem narradora coreana contando a história de sua neta adotiva, com cerca de dez anos, de cuja convalescença cuidava. A narrativa aparentemente adota a forma de romance mas tem sido considerada incompleta por não possuir elementos constitutivos — enredo, personagem, narrador — adequados às convenções formais do romance. A diferença mais visível é sua extensão curta, como se fosse um conto. Aliás, sob vários aspectos, o resultado final da obra a coloca num gênero literário um tanto ambíguo. Nem o enredo, nem a caracterização da personagem narradora, nem a personagem narrada são bem definidos.

Optando pela forma de uma carta, a narradora, chamada “Vovó”, simplesmente monologa com uma neta anônima, cuja existência constitui uma permanente indagação para o leitor. Considerando o fato de que a narradora, estudante universitária no Japão, conta sobre a dor que sentia pela perda de um amigo querido por pneumonia um ano

antes, podemos pressupor que ela seja, na verdade, Hye Seok Rha. Em nenhuma ocasião é atribuída uma noção mais explícita à personagem narrada, embora a narradora chegue a verbalizar momentos da infância da menina. Quanto mais a narrativa se desenrola, mais a personagem assume um caráter propositalmente indefinido. Além disso, há dúvidas causadas pelo fato de ser a narradora, com cerca de vinte anos, chamada de “Vovó” tanto por ela própria quanto por uma neta anônima que diz que “perdeu a mãe aos três anos” (“HSSY”, *OC*, p. 125).

Contudo, numa observação mais atenta do texto, é possível ver que aí se encontra uma pista desta leitura. A significação da narrativa já é amarrada textualmente. Toda a atuação de personagens é situada como um elemento previsível dentro da narrativa, em que a intenção alegorizante é colocada obviamente.

Uma interpretação convencional define alegoria como um recurso estilístico no qual, para além do sentido literal do que se lê, se pode distinguir outro sentido mediato, parecido e com um nível paralelo, estabelecido por semelhança com o primeiro. Estes são temporalmente diferenciados, um nível de significado revelando ou repetindo o anterior. Desta forma, a alegoria transmite intencionalmente pela via do símbolo e da imagem um sentido latente, implícito, mais profundo do que o sentido patente. Esta dita conceituação leva a uma visão que confunde o símbolo com a alegoria. A alegoria, com efeito, é considerada como de importância secundária em relação ao símbolo e é encarada como uma ampliação excessiva, não sendo fornecida uma visão mais operacional ou mesmo estrutural dela.

Arthur Schopenhauer, em *O Mundo como vontade e representação* (1819), comenta detidamente acerca da alegoria e já nos dá uma visão um tanto quanto diferente. Afirmo ele:

Se então o objetivo de toda a arte é a comunicação da idéia apreendida (...) e, além disto, partir do conceito é condenável na arte, então não podemos admitir que se destine uma obra de arte proposital e confessadamente à expressão de um conceito: este é o caso na *alegoria*. (...) Em conseqüência, alegorias na arte nada mais são do que hieróglifos; o valor artístico que possam ter como apresentações intuitivas não lhes corresponde como alegorias (...). (SCHOPENHAUER, 1819; grifo do Autor)<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. “O mundo como vontade e representação: III parte”. In: *Os pensadores*.

Desta maneira, Schopenhauer já coloca alguns contornos à idéia da alegoria sem misturá-los às idéias sobre símbolo. Em seu *Origem do drama barroco alemão* (1928), Walter Benjamin propõe a alegoria como a categoria crítica indispensável para a compreensão de fenômenos estéticos para os quais o conceito de símbolo não poderia ter eficácia teórica. Nele, Benjamin requer o exame desses equívocos na compreensão do simbólico para que a alegoria, desvencilhando-se de uma derivação não pertinente, possa não só ser definida de forma autônoma, mas também dimensionada no seu real valor. Sendo assim, explica de maneira surpreendentemente pós-moderna que a alegoria estaria viva para a dialética entre expressão e sentido porque seria uma “expressão, como a linguagem, e como a escrita. Nisso, exatamente, está o *experimentum crucis*. Pois a escrita aparecia, por excelência, como um sistema convencional de signos”.<sup>195</sup>

Embora posteriormente tenha dificuldade em manter a distinção, Benjamin apresenta, com efeito, idéias bastante claras acerca da diferença entre os dois processos, a alegorização e a simbolização. Seu mais importante exemplo da dialética alegórica é a relação entre a história humana e a natureza, que era evidentemente o exemplo favorito dos românticos para as correspondências simbólicas. Mas ele tem o cuidado de apontar uma diferença estratégica entre as figuras:

(...) Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. (...) (BENJAMIN, 1928)<sup>196</sup>

Nesta medida, por meio do símbolo, tem sido estabelecida a apoteose do belo, mesmo sagrado, individual. “Em contraste, a apoteose barroca é uma apoteose dialética”, porque seu tema não se poderia deter no individual, devendo incluir uma dimensão político-religiosa.<sup>197</sup> E essa dialética é o que distingue a alegoria secular barroca da variedade medieval, em que a natureza é o cenário imutável para a história nela contida.

---

São Paulo: Abril Cultural, 1974, pp. 63-64.

<sup>195</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão* (trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 184.

<sup>196</sup> Id., *ibid.*, p. 188.

<sup>197</sup> Id., *ibid.*, p. 182.

Seguindo o exemplo de Benjamin quando identifica a alegoria barroca como veículo da dialética, trato de alegoria para significar uma estrutura de narrativa em que uma linha se serve como uma pista da outra, em que cada uma ajuda a escrever a outra.

O romance *HSSY*, além de ser uma história pessoal, também é uma história *passada* num dado momento específico, numa época em que crescia o movimento independentista. Uma vez que sua matéria é subordinada à entidade impessoal que é o estado-nação e sua voz autoritária é a do cidadão, o texto não pode ser simplesmente lido como pertencente à esfera pessoal. A partir dessa perspectiva podemos dizer que uma das mais notáveis características de *HSSY* é que a autora faz uma opção totalmente oposta à estabelecida pela tradição heróico-patriótica da narrativa que celebra a história “oficial”: cantando as glórias de suas batalhas, seus generais e seus irmãos sempre a serviço da mãe pátria. Em contraste com a tradição histórica e quase sempre militarista, Hye Seok escreve sobre a Coréia exclusivamente como um texto de inspiração “pessoal”, no qual o amor pelo país se expressa através de um engajamento com a avó e a criança adotiva.

Por isso a alegoria consubstancia-se em toda a narrativa. À primeira vista, o enfoque que Hye Seok dá a tal díade pode parecer uma escolha estritamente “doméstica”. Mas fazer isso é inserir sua narrativa, simplesmente, no sistema de pensamento patriarcal, deixando escapar que, na verdade, ele representa uma intervenção nesse sistema. Isso seria, inclusive, a única maneira de discursar, naquela época, a respeito da nação e do patriotismo.<sup>198</sup>

À luz desta leitura, cabe então um retrocesso ao início da narrativa, onde se buscará uma compreensão agora embasada pela definição textual do significado aliada à alegoria. Ao dizer que “perdeu a mãe quando tinha três anos” (“*HSSY*”, *OC*, p. 125), a neta surge, dentro da narrativa, como uma representação da nação colonizada. Sem alguém para cuidar dela, abandonada “num quartinho alugado, no andar de cima de uma casa japonesa”, a menina sofre de “febre” (“*HSSY*”, *OC*, p. 124). Mas ela se recupera

---

<sup>198</sup> Depois de converter a Coréia numa colônia, o Japão estabeleceu o departamento do Governo Geral de Joseon em Seul, como organização central de administração. Para impor seu mando, organizou uma rede de instituições e agências de agressão e de pilhagem. A polícia japonesa não se dedicou apenas à simples atividade da segurança mas também a buscar e castigar os lutadores patriotas independentistas, e a imiscuir-se nos assuntos da vida cotidiana do povo.

depois de comer o *ggakduki*<sup>199</sup> que a narradora lhe dera. Esta diz o quanto ficara angustiada ao descobrir que a neta estava doente:

(...) Neta, embora não queira pensar que possa acontecer uma coisa dessas, mas, se tu morresses desse jeito, seria o que poderia acontecer comigo? Fico arrepiada só de pensar e o coração começa a bater forte. Foi um momento muito difícil. *Eu não teria para onde ir e a quem recorrer a não ser a ti que me amparavas e me davas forças.* (...) (“HSSY”, *Yejakye*, set. 1918, *OC*, p. 123; grifos meus)

Toda a seqüência narrativa é estruturada em cima de relações de causa e efeito muito bem definidas. Mas a narrativa torna-se clara somente através da alegoria política pela qual ficam explicitados todos os pontos que no texto poderiam ter ficado um tanto obscuros ou indefinidos, tais como: o que a “perda da mãe” significa, como se explica a “cura pelo *ggakduki*”, o porquê da narradora, com cerca de vinte anos, ser “vovó adotiva” em vez de “mãe adotiva”.

Essas situações narrativas são passíveis de um entendimento metafórico imediato. O romance foi publicado em 1918. Se a menina “perdeu a mãe aos três anos”, sua idade seria então onze anos, assim como a narradora alude no texto, conseqüentemente a morte da mãe tendo acontecido em 1910, quando a Coréia foi anexada pelo Japão. Após a colonização do país, a nação coreana fica desamparada e prostrada como se fosse uma criança “muito mimada” (“HSSY”, *OC*, p. 124) que ficou “com febre” após ser abandonada “num quartinho alugado, no andar de cima de uma casa japonesa” devido à “perda da mãe”. Os heróis masculinos, como vemos, não estão presentes em *HSSY*.

As nações, como o demonstrou Benedict Anderson no livro *Nação e consciência nacional* (1983), não se reduzem a territórios, povos e governo, mas são também, “imaginadas”, isto é, elas articulam sentidos, criam narrativas exemplares e sistemas simbólicos que garantem a lealdade e o sacrifício de diversos indivíduos. Segundo Anderson, todas as comunidades humanas tendem a ser entidades imaginadas. “As comunidades”, argumenta, “não diferem pela sua falsidade/genuinidade, mas pelo estilo em que foram imaginadas.” Anderson introduz três termos práticos para

---

<sup>199</sup> O *ggakduki*, variedade de *kimchi* feito com nabo, é um dos pratos mais populares.

caracterizar como a nação moderna é imaginada:

A nação é imaginada como *limitada*, porque até mesmo a maior delas, (...) possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se outras nações. (...) É imaginada como *soberana*, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico, divinamente instituído. (...) Finalmente, a nação é imaginada como *comunidade* porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas, não só matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas. (ANDERSON, 1983; grifos do Autor)<sup>200</sup>

A linguagem da fraternidade e do companheirismo usada nas passagens citadas aponta para o antropocentrismo da imaginação nacional moderna. As três características-chave da nação — fronteira, soberania e fraternidade — são metonimicamente incorporadas na figura limitada, soberana e fraterna do cidadão-soldado. Em seu livro, Anderson apresenta cenotáfios e túmulos de soldados desconhecidos como um dos “emblemas mais atraentes da cultura moderna do nacionalismo”. O serviço militar e as eleições, domínios originariamente masculinos, foram os principais instrumentos na produção da comunidade imaginada da moderna nação-estado.<sup>201</sup>

Enquanto isso, a população feminina das nações não era imaginada e sequer convidada a se imaginar como parte da irmandade horizontal. O que a sociedade burguesa oferecia oficialmente à mulher era o papel de produtora de cidadãos. Isto significa que as mulheres das nações modernas não eram imaginadas como possuidoras de direitos civis, porque seu valor foi especialmente atrelado, ou seja, implicitamente condicionado, à sua capacidade reprodutora. Para a nação, interessa apenas que as mulheres sejam *mães*. Ao invés de soberanas, são imaginadas como dependentes. São praticamente impedidas de ser limitadas e finitas, sendo obsessivamente definidas pela sua capacidade reprodutora. Seus corpos são locais para muitas formas de intervenção,

---

<sup>200</sup> ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional* (trad. Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: Ática, 1989, pp. 15-16.

<sup>201</sup> Id., *ibid.*, pp. 17-20.

penetração e apropriação no terreno da irmandade horizontal.

No caso de *HSSY*, a alegoria entrelaça a nacionalidade e o sexo feminino de uma maneira que mostra que os termos são contíguos, co-extensivos. A pátria é substituída pela figura da mãe cuja morte transforma a narradora no único ente, qual seja, a avó adotiva, que podia completar a sua insuficiência de nação órfã. Em vez de traçar o emblema masculino no que diz respeito à imaginação nacional, Hye Seok “recupera” uma primitiva imagem matriarcal através da qual se torna imaginável a participação da mulher na nação moderna. A figura da avó, como a matriarca tradicional, traz consigo imagens divergentes com relação ao seu perfil psicológico. No arquétipo da avó, ela é citada como um ser doce, carinhoso, às vezes até mais do que a mãe, e passivo perante as crianças, que faz as vontades das mesmas, mas também é lembrada como velha ranzinza que está sempre lembrando que é ela a chefe da família e exigindo o respeito às suas determinações e a seu comando. Ao mesmo tempo, ela tem uma grande capacidade de compreensão do ser humano, como se fosse muito mais velha do que realmente é. A figura da avó é valorizada como um arquivo vivo dos saberes tradicionais, que englobam vários aspectos da vida folclórica, desde a medicina, com as curas através do conhecimento dos remédios feitos de ervas e dos rituais xamânicos, os costumes para os dias de festa.

Ao lado da promoção da modernização da sociedade, a valorização das tradições passou a ser mais freqüente, principalmente a partir das organizações políticas e sociais criadas no final da década de 1910 para reivindicar os direitos à autodeterminação e à soberania nacional. Hye Seok utiliza a figura da avó como fonte principal para o resgate cultural da nação cuja cultura foi humilhada e oprimida pela colonização. Através da figura da avó, a transmissão dos elementos culturais é feita oralmente, constituindo assim um reverso da história convencional da nação moderna.

A historicidade não está presente aqui na forma da história canônica — com suas batalhas, tratados e datas a serem comemoradas — mas em *micropráticas* de reprodução social através das quais uma geração sempre copia a outra. A narradora alimenta a criança doente com o *ggakduki*, fazendo com que incuta no seu coração um sentimento patriótico. Após “comer o *ggakduki* bem apimentado” (“*HSSY*”, *OC*, p. 126), a menina se recupera.

Da mesma forma, o engajamento da avó com a criança adotiva, no texto, não

representa quaisquer das imaginações fraternas que Anderson identifica com o nacionalismo. Se, por um lado, a idéia de construir laços de filiação pela adoção entre as personagens traça sinais de fraternidade, por outro, não há política, pelo menos no sentido convencional do termo. Mas, por não haver fraternidade sem nação, a narradora sabe que ela própria “não teria para onde ir e a quem recorrer a não ser à criança, a quem amparava e dava força” (“HSSY”, *OC*, p. 123), pois se apega tão fortemente ao seu compromisso e trata da recuperação da menina. Quando se recupera da doença, a menina chama a narradora de “Vovó”. Assim sendo, “Vovó” torna-se título a ela outorgado pela nação:

Tu disseste que tinhas perdido a mãe aos três anos? Pois foste criada por tua avó? Disseste que tua avó chorava muito e passava a noite inteira cuidando de ti quando sofrias de varíola ou de febre alta. Com os olhos lacrimejantes, tu disseste — Eu devo muito a minha avó. — e, segurando minhas mãos, continuaste a dizer — Você é minha avó. Se não fosse sua devoção, eu não poderia ser curada. — Nesse momento, fiquei tão encantada que não soube o que te dizer. Olhei-te em silêncio e mal conseguia falar diante de tanta felicidade, sentindo somente o ar circular por meus pequenos pulmões e soar alto em meus ouvidos. Sim, assumo o papel de avó e não vou recusar tua indicação. Eu te tratarei com carícias. E tu, que estavas sozinha, sem a mãe e longe da avó, serás considerada como se fosses minha neta. (“HSSY”, *Yeojakye*, set. 1918, *OC*, p. 125)

Os elementos da tríade — nação, pátria e fraternidade — apresentam-se tão inerentes uns aos outros quanto na outra versão nacional, qual seja, a díada avó-criança. A maternidade que Hye Seok celebra contrasta ao extremo com o modelo de Anderson de uma nação moderna. A autora coloca a maternidade como um projeto apolítico de construção do cidadão da nação autônoma.

No entanto, há outro aspecto importante aqui. Embora a narradora conte a história parafraseando as palavras da menina, a relação do falante com sua interlocutora é de domínio, na qual a avó-narradora exerce sua autoridade, seu destinatário sendo *outro*. A menina, como a personagem Si Wol em *KH*, simplesmente é uma silenciosa receptora de suas palavras. Da mesma maneira, oculta-se deliberadamente a paternidade da criança. Aqui não há a presença do pai. A única imagem masculina está inserida em

figuras frágeis e debilitadas. A narradora sonha em ser “anjo da guarda” deles e “avó de milhares de pessoas” como se fosse “Florence Nightingale a percorrer as enfermarias atendendo os soldados doentes na Guerra da Criméia” (“HSSY”, *OC*, p. 126). Consumida pelo remorso por não ter cuidado de um amigo que “morrera de pneumonia” (“HSSY”, *OC*, p. 124), em busca de redenção, toma conta da “menina que perdeu a mãe”, qual seja, a nação coreana sem a pátria. A linguagem com que a narradora descreve suas aspirações faz mais uma vez eco à descrição de *missão civilizatória*.

Nesse sentido, Anderson deixa claro que o problema não está no fato de deixar a mulher de “servir” aos comentários da comunidade imaginada. Ao contrário, é a nação que, por definição, situa e “produz” as mulheres em permanente instabilidade em relação à comunidade imaginada, incluindo, de forma muito particular, a mulher da classe dominante.

#### 1.2.4 A imagem-síntese do preto no branco

Depois de casar com o advogado Wu Yeong Kim em 1920, Hye Seok apresenta duas xilogravuras<sup>202</sup> cuja forma mais antiga de impressão é a utilização de um relevo que recebe a tinta, a partir do que se transfere a imagem para outra superfície. Uma delas é *Jo jo (Amanhecer)* (Figura XII, set. 1920), que aparece na primeira edição da revista sindicalista *Gongjea (Sindicato)*, publicada pela organização homônima da qual

---

<sup>202</sup> A xilografia divide-se em dois tipos: xilografia ao fio e xilografia de topo. Na *xilografia ao fio*, também chamada de madeira a veia ou de madeira deitada, o artista lança mão de uma tábua, isto é, de um pedaço de madeira cujo corte se fez paralelamente às fibras, serrando-se a árvore da copa à raiz, cortando-se o tronco longitudinalmente. Diferentemente, na *xilografia de topo*, também denominada madeira de pé, para fazer-se a matriz não se entalha em uma tábua. Entalha-se, isto sim, em um disco de madeira obtido com o corte transversal do tronco, ou seja, em um taco circular no qual as fibras se alinham perpendicularmente à serra. A xilografia iniciou sendo trabalhada em tábuas. A técnica de topo somente se difundiu depois, do final do século XVIII em diante. Tão marcantes são as diferenças entre os dois tipos de xilografia que em alguns idiomas, como por exemplo, o espanhol, o vocábulo “xilografía” é reservado para a maneira de trabalhar a madeira ao fio, preferindo-se para designar a técnica de topo a expressão “grabado en madera” ou “grabado en madera a contrafibra”. Desta forma, os coreanos, embora possuindo a palavra *mok pan hwa* (xilografia), preferem chamar de *neol mok pan* a técnica ao fio, enquanto à madeira trabalhada de topo denominam *nun mok pan*, da mesma maneira que o fazem os ingleses, para os quais *xylography* significa *wood cut* ou *woodcut printmaking* a técnica ao fio, enquanto a outra é chamada *wood engraving*. Em português se usa *xilografia* como denominação comum às duas técnicas, do mesmo modo que o fazem os franceses, para os quais *xilographie* vale tanto para madeira ao fio, quanto de topo, diferenciando as duas como *bois de bout* e *bois de fil*. Veja mais: COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

seu irmão Kyeong Seok fazia parte junto com outros intelectuais de esquerda e comunistas. A outra xilogravura é *Gaecheokja (Pioneiro)* (Figura XIII, jul. 1921), publicada na edição especial da revista *Gaebyeok (Criação do Mundo)* em comemoração a seu primeiro aniversário de publicação.<sup>203</sup>

A gravura teve um importante papel nas mudanças culturais e sociais que se processavam na era moderna. Veiculando idéias avançadas, criticava com humor a situação política e social, além de disseminar as criações e os registros da paisagem moderna. Permanece, então, um território constantemente em aberto, para o desenvolvimento de novas linguagens políticas. Na Coréia, porém, apesar da longa história de sua produção desde o século XIII, a gravura não era considerada como “obra de arte” porque as várias modalidades que constituem esse gênero costumam confundir-se entre si, ou com outras formas de reprodução gráfica de imagens. Somente a partir da modernidade, a gravura se torna um meio de expressão que ocupa lugar de destaque na produção de alguns artistas, entre eles Hye Seok, tendo características sem equivalência em outras modalidades artísticas.<sup>204</sup>

Dando uma breve descrição da técnica da xilogravura, esta consiste numa matriz em alto relevo produzida em madeira. Nela é gravada a imagem a ser reproduzida, que é então impressa um certo número de vezes, de forma a compor uma tiragem ou edição. Comumente, após este processo, a matriz é destruída. Isso porque o artista entalha seu desenho na madeira, ao modo de um escultor, mas tem em mente que essa matriz não é a “obra”, e sim o meio para alcançá-la. Deste modo, fecha-se a tiragem de uma xilogravura, que é então comercializada de acordo com a qualidade da impressão, cuja assinatura é feita a lápis, pelo próprio artista, em cada uma das cópias impressas. Assim sendo, estas se tornam uma obra de arte numerada e assinada uma a uma, ou seja, uma *existência serial*, compondo desta forma uma edição restrita, diferente do cartaz, que é um produto de processos gráficos automáticos e reproduzido em larga escala sem a intervenção do artista.<sup>205</sup>

Entretanto, é preciso observar que essas normas são modernas. Em tempos mais

---

<sup>203</sup> O título das xilogravuras referidas aparecerá no corpo do texto sob as siglas: *Jo jo (Amanhecer)*, como *JJ*; *Gaecheokja (Pioneiro)*, como *G CJ*.

<sup>204</sup> “Hanguk Panhwaewi Yednalgwa Oneul” (Passado e presente da gravura coreana), artigo especial, *Misul Seakye (Mundo da Arte)*, n. 12, set. 1985, pp. 16-20.

<sup>205</sup> COSTELLA, Antonio. Op. cit. pp. 7-15.

antigos — por exemplo, nos períodos medieval e renascentista — não existia um limite para a tiragem de uma matriz, a não ser naturalmente, limites físicos, ou seja, a própria resistência da madeira. Os maiores gravadores da história, como Albrecht Dürer, assinavam diretamente na matriz, o que conferia autenticidade a qualquer cópia impressa. Hoje em dia, isso não é mais comum. Porque as maiores conseqüências disso, dizem respeito, obviamente, à desvalorização da obra de arte. No fundo, o que está em jogo aqui são a autenticidade e a raridade da obra em questão.<sup>206</sup>

No entanto, se pensarmos no caso da arte moderna da Coréia, além das questões de autenticidade e de raridade da obra, há uma outra forma através da qual se vê o traço diferente da própria gravura. Já que esta serve de laboratório para grandes idéias e para veiculá-las com maior facilidade, há tentativas de fazê-la uma arte acessível, mantendo a assinatura na matriz. No caso de Hye Seok a assinatura não está na gravura impressa, mas diretamente na matriz. As duas xilogravuras incluem a linha negra de contorno e grandes áreas vazias contrastadas como meios de expressão, gravadas através de goiva, formão e ponta cortante.

Quanto ao conteúdo, mantendo certo vínculo com as obras anteriores, aqui surgem também os temas de cenas da vida diária e figuras humanas. Mas o que se destaca mais nelas não são histórias da classe burguesa mas paisagens rurais e pessoas comuns que foram mantidos, intencionalmente ou não, na obscuridade nas obras anteriores. Nessa medida, seu traço fundamental visa à intervenção social e política através da arte, levando-a ao povo e, através dela, transmitindo uma mensagem de otimismo e solidariedade em relação à sociedade.

Em *JJ* são representados os lavradores que trabalham no campo cedo pela manhã. Apresentando uma agradável característica bucólica, a representação de ambiente rural fica ressaltada pela utilização de linhas simples e grossas, destacando-se a imagem de um homem, inclinado para a frente, a cultivar o solo. Nos meandros da passagem entre a plantação de arroz, há outro homem que carrega um suporte nos ombros e vemos à distância uma mulher que se dirige à margem do córrego sustentando sobre a cabeça uma bacia provavelmente com roupas para lavar. Enquanto a distância se expressa através dos meandros do caminho que se estende da base quase ao topo da

---

<sup>206</sup> Id., *ibid.*, pp. 33-82.

imagem, as linhas oblíquas, feitas pelos sulcos que formam as ondulações do campo, descrevem os altos e baixos. Na parte superior, a luz que emana do sol se distribui em todas as direções.

Em outra gravura *GCJ (Pioneiro)*, de 1921, o título *produzido* pela autora pode parecer à primeira vista inadequado. Mas é dentro de um contexto mais amplo que essa menção abstrata pode adquirir sentido, suscitando uma interpretação que restabeleça a *pertinência* que ela possui a princípio. Neste percurso, ao interpretante caberá encontrar a pertinência do título, explorando-o produtivamente a fim de verificar as relações existentes entre os conteúdos enunciados e outros discursos produzidos anteriormente. Situando assim o título no *paratexto* genettiano, a mensagem que Hye Seok deseja transmitir é esclarecida e realçada ainda mais pela própria imagem que se distingue por composição firme, por contrastes fortes e por talhos vibrantes na textura natural da madeira. A imagem narra: há uma árvore cheia de folhas à esquerda da tela. Ao lado desta, um homem, inclinado para a frente, cava o solo com uma picareta. A luz solar é realçada pela cor vermelha misturada com a preta, que produz um efeito de brilho intenso.

Existe certamente uma palpável diferença na qualidade da técnica da gravura entre *GCJ* e as outras. Digo “as outras” porque, na verdade, o uso da técnica da gravura por parte de Hye Seok já acontecera nos cartuns anteriores *JM* e *KIY*, que contêm imagens entalhadas em madeira pela própria artista. Entretanto, apenas *JJ* e *GCJ* são consideradas como um ponto de partida para observar o desenvolvimento do estilo próprio artístico-plástico de Hye Seok. Mas *JJ* ainda mantém os traços característicos presentes nos cartuns anteriores. Somente na outra xilogravura, *GCJ*, publicada um ano depois de *JJ*, além de usar uma impressão em policromia, a artista consegue obter um resultado que revela maturidade artística, que pode igualmente ser observada já nas suas ilustrações editoriais de *Casa de bonecas*, do escritor norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), da edição em série do jornal *Maeil Sinbo*.<sup>207</sup> Aliás, Hye Seok alcança um

---

<sup>207</sup> *Casa de bonecas*, escrita em 1897 por Henrik Ibsen, é um claro exemplo de realismo crítico: a protagonista Nora, esposa e mãe, começa a compreender sua posição na vida e sua cega obediência ao marido e ao resto da sociedade. Ela quebra os votos do casamento e desperta para uma consciência própria ao renunciar ao seu dever inquestionável para/com o marido. Quando Nora bateu com a porta da sua casa de boneca, em 1897, Ibsen lançou-a ao mundo para incutir nas mulheres a liberdade de crescer e de se tornar uma pessoa adulta independente e responsável. Henrik Ibsen, a quem chamam o pai do drama moderno, é um dos maiores dramaturgos do mundo. A sua primeira peça foi publicada em 1850, mas o

elevado grau de refinamento artístico depois de sua viagem para o Japão, em junho de 1920, motivada pelo descobrimento da gravidez que resultaria no nascimento de sua primeira filha.

Com a gravidez que não fora planejada, ela passa a sofrer pressão de todos os lados por não poder ter mais oportunidade de desenvolver seus trabalhos. Com a finalidade de aprofundar seus estudos, pede ao marido para deixá-la ir ao Japão por dois meses, período durante o qual a artista se dedica com muito afinco ao desenvolvimento

---

reconhecimento internacional chegou apenas em 1879, com *Casa de bonecas*. Quando esta foi encenada pela primeira vez em Tóquio, em 1907, foi calorosamente recebida pelos intelectuais dos países colonizados na Ásia, principalmente, da China e da Coréia. Muitos intelectuais coreanos simpatizaram com a idéia de Ibsen: o indivíduo em oposição à maioria e à autoridade opressiva da sociedade. Ibsen colocou em cena os problemas que atingiam a família burguesa, mostrando o que pode estar por trás de belas fachadas: duplicidade moral, isolamento, traição e uma constante insegurança. Na Coréia, *Casa de Bonecas* foi apresentada primeiramente em 1921, como uma edição em série no jornal *Maeil Sinbo*, para a qual Hye Seok desenhou as três ilustrações intituladas *Inhyeong Eui Ga (Casa de bonecas)* entre 2 e 5 de março de 1921. (Veja as figuras XIV, XV, XVI.) Além disso, a artista escreve a letra da canção, intitulada “Inhyeong Eui Ga” (Casa de bonecas), inserida no último capítulo da peça de teatro *Casa de bonecas* e também publicada no jornal *Maeil Sinbo*, em 3 de abril de 1921. Mas uma outra canção, “Nora” (s.d.), escrita igualmente por Hye Seok, é mais conhecida do que “Inhyeong Eui Ga” (Casa de bonecas). Em “Nora”, Hye Seok escreve:

#### NORA

Eu era uma boneca  
 Era uma boneca como uma filha do pai  
 Era uma boneca como uma mulher do marido  
 Era apenas vosso objeto

(*refrão*)

Soltai Nora, soltai-a espontaneamente  
 Derrubai muros altos  
 Abri as portas do seu quarto, no fundo da casa  
 Para o ar, a natureza  
 Soltai Nora

Eu sou um ser humano  
 Antes de ser uma mulher do marido  
 Antes de ser uma mãe dos filhos  
 Antes de tudo, sou um ser humano

Eu sou um ser humano  
 Já estou livre  
 Foi aberto um caminho da liberdade  
 Aquelas inferiores se tornaram poderosas

Ah ah, meninas  
 Acordem e sigam-me  
 Levantem-se e mostrem suas forças  
 Novas luzes iluminam-nos (“Nora”, s.d., *OC*, pp. 207-208)

de suas capacidades e à produção artístico-plástica. Ela declara em seu “Mo Doin Gamsang Ki” (Impressão sobre o Ser Mãe) (1923): “(...) Os quatro ou cinco anos que passei na faculdade foram desperdício de tempo. Foi nesses dois meses que realmente concentrei todo o meu esforço nos estudos. (...)” (“Mo Doin Gamsang Ki”, *Dongmyeong*, jan. 1923, *OC*, p. 389)

Com efeito, em 1921, grávida de nove meses, Hye Seok abre a sua primeira exposição individual, que se torna também a primeira a exhibir pinturas a óleo de uma artista plástica na Coreia. Sua exposição é considerada como um grande evento e chama a atenção da imprensa. Patrocinada pelo jornal *Maeil Sinbo* e *Kyeongseong Ilbo*, a exposição acontece no salão de *Kyeongseong Ilbo* em 19 e 20 de março de 1921 apresentando setenta telas de paisagens impressionistas.<sup>208</sup> A exposição foi elogiada pela crítica e realmente foi um sucesso: mais de cinco mil visitantes estiveram presentes e vinte telas foram vendidas por preço alto.

A gravidez é um fato que marca tanto sua vida pessoal quanto profissional. A partir daí, Hye Seok passa a levar a sério sua profissão de artista plástica. Pouco antes da primeira exposição, ela escreve sobre a condição da mulher coreana como artista. Este texto se torna o primeiro ensaio a respeito da arte feminina na Coreia. Nele, Hye Seok explora os arraigados preconceitos que a sociedade confucionista coreana mantém em relação ao artista plástico. Um desses preconceitos vem da necessidade econômica que faz com que um artista tenha de ter outra profissão para se sustentar e o outro, da falta de respeito dentro do mercado de trabalho artístico que, muitas vezes, parte da postura do próprio artista, fruto da baixa auto-estima adquirida após anos e anos de convencimento de que sua atividade não seria realmente um “trabalho”. Isso porque, desde os tempos antigos, a pintura tem sido um dos mais discriminados entre os gêneros artísticos devido às crenças alimentadas por rumores infundados, tais como: “pintar leva à pobreza”, ou “pintar não é uma profissão digna”. Isso realmente impediu o desenvolvimento da arte coreana. De fato, embora existissem escritoras e poetas na

---

<sup>208</sup> A princípio, as obras pictóricas de Hye Seok apresentam basicamente uma mistura entre o impressionismo e o academicismo, adquirida pela aprendizagem com mestres japoneses tais como Kuroda Seiki (1866-1924), Kume Keiichiro (1866-1934), Kobayasi Mango, cujo estilo se baseia no pintor francês Louis Joseph Raphael Collin (1850-1916), que foi um ativo pintor acadêmico na França no final do século XIX e começo do século XX. Este ensinou Kuroda Seiki e outros pintores japoneses que trouxeram um estilo novo ao reino da pintura a óleo no Japão.

época, não havia mulher alguma que produzisse profissionalmente uma obra pictórica:

(...) As mulheres coreanas nunca quiseram aprender a pintar. Porém, eu descobri durante um curso que dei numa escola secundária de mulheres, que se elas quisessem, também poderiam ser grandes pintoras tanto como as ocidentais. (...) As condições ainda são desfavoráveis para oferecer-lhes uma oportunidade de terem acesso à pintura. Mas acredito que se acontecer um movimento para estimular as mulheres a terem interesse nela, com certeza aparecerá uma proeminente artista feminina. Para isso, embora ainda não tenha desenvolvido plenamente minha capacidade e não tenha me qualificado como verdadeiramente notável, realizo uma exposição individual. Espero que muitas mulheres venham para vê-la. (“Hoihwa Wa Joseon Yeoja” (Pintura e mulher Coreana), *Donga Ilbo*, 26 fev. 1921, *OC*, p. 494)

Sob essa perspectiva, sua exposição individual assume um papel de “movimento” visando obter uma condição favorável às mulheres de terem acesso às artes plásticas. Na medida em que a gravura se liberta do domínio da tradição e se relaciona intimamente com os movimentos de massa da modernidade, ela rompe a tradição valorativa da unicidade da obra de arte, provocando uma renovação que iria afetar, inclusive, o conceito e as avaliações estéticas. Aqui parece sensato evocar as palavras de Benjamin: “(...) no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outras práxis: a *política*.” (BENJAMIN, 1936; grifo meu)<sup>209</sup>

Através da gravura, Hye Seok expressa o anseio e o esforço de apropriação e revelação de seu universo. Para isso, ambas as gravuras utilizam a imagem solar. Particularmente em *GCI*, a representação se acentua ainda mais pela aplicação de duas cores: preta e vermelha. Em Hye Seok, a luz solar é uma fonte sublime de esperança que faz com que nela desperte e se ilumine sua condição de precursora. Sua presença se observa constantemente desde seu poema “Gwang (Luz)”, escrito em 1918:

Ele já tinha chegado e estava sentado ao meu lado mas não o percebi.  
Ah! como estava adormecida profundamente

---

<sup>209</sup> BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. *Op. cit.* pp. 171-172.

Quando ele veio, eu estava completamente adormecida  
 Ele cantou uma canção belíssima ao lado da minha cama mas nunca  
 fiquei sabendo disso.  
 Quantas noites preciosas passei à toa

Ah por que não o percebi antes  
 Ah luz! Luz! Acende a tua chama.  
 Fica ao meu lado para sempre  
 Ah luz! Luz! Me fricciona  
 Já que me fizeste acordar do sono em que estaria dormindo sem nada  
 saber  
 Me esquenta e me faz arder.  
 Isto é missão tua de quem fez acordar.  
 É dever meu de quem se acordou.  
 Ah! Luz! A luz que está ao meu lado!  
 (“Gwang”, *Yejakye*, mar. 1918, *OC*, p.197)<sup>210</sup>

Acredita-se que a retomada de alusões seja capaz de re-significar o já dito porque ela não se resume a uma simples presença do outro mas tal escolha já representa uma postura ideológica. A artista deseja transformar-se na “luz que faz acordar” e na “luz que ilumina” as pessoas que são representadas, nas suas gravuras, apenas pelas costas ou de perfil. Ou melhor, assim como a luz que guia o peregrino na catequese religiosa, ela quer brilhar nas trevas para “salvar” o povo da ignorância.

A perspectiva feminista e socialmente crítica de Hye Seok é inegável. Mas devemos ser sensíveis às armadilhas que mantêm ideologias e às representações que perpetuam modelos perigosos porque nesses casos a prática violenta da colonização aparece suavizada no seu discurso racional e iluminista. Neles, o povo que a artista faz “aparecer” continua sendo anônimo e sem rosto.

### 1.3 Ser Mulher

Ao contrário do que Hye Seok pensava, o casamento não surtiu efeitos negativos para sua atividade artística. As obras produzidas depois do casamento em

---

<sup>210</sup> Ao ser traduzido, o poema perde a métrica e a rima originais da língua coreana.

1920 — segundo ela própria, é “um período em que se adquire uma perspectiva maior e estabilidade emocional” (“Mo Doin Gamsang Ki” (Impressão sobre o Ser Mãe), *Dongmyeong*, primeiro-21 jan. 1923, *OC*, p. 390) — mostram um avançado progresso evolutivo da sua técnica artística com o apoio do marido e da família. Seu marido, Wu Yeong, demonstra ser uma pessoa generosa e compreensiva, e sobretudo, completamente apaixonado por ela. Antes de aceitar o pedido de casamento, Hye Seok pede para ele cumprir as três promessas que produzem grande celeuma na época:

Continuar me amando para o resto da vida do mesmo modo que está me amando.  
 Não impedir meu trabalho artístico.  
 Vivemos em uma residência separada da sogra e da filha da falecida esposa.  
 (“Ihon Gobaek Jang” (Confissão: o divórcio), *Samcheonri*, ago./set. 1934, *OC*, p. 449)

Wu Yeong aceita todas as suas exigências, inclusive a visita ao túmulo do ex-noivo, Seung Gu Choi, para levantar uma lápide ao falecido em vez de partirem em viagem de núpcias. Conforme a declaração de amor feita por ele “(...) o amor simples, sem sofrimento e sem sacrifício, não é verdadeiro amor (...). O amor não é apenas doce mas também é amargo, seco e até severo (...)” (“4 Yeon Jeon Ilki Jung Easeo” (Nos diários há 4 anos atrás), *Donga Ilbo*, 26 fev. 1921, *OC*, p. 219), Wu Yeong trata a esposa com bondade e com respeito. Hye Seok é-lhe grata por isso, desempenhando fielmente dois papéis, tanto aquele do lar quanto o do trabalho.

Logo após o nascimento da primeira filha, Wu Yeong é nomeado vice-cônsul em Andonghyeon, na Manchúria, um cargo recém-estabelecido pela política de apaziguamento do Império Japonês. O casal inicia uma nova vida na Manchúria, e depois viaja junto pela Europa, concedida pelo governo como um prêmio quando da aposentadoria de Wu Yeong. As experiências dessa viagem que dura um ano e oito meses seriam descritas na forma de relatório de viagem e ensaio retrospectivo, na década de 1930, após o divórcio.

Enquanto permanece na Manchúria, de 1921 até 1927, Hye Seok publica várias obras: uma ilustração editorial da capa da coleção de ficção *Kyeon Wu Hwa* (*Flor de*

*Altair*) (1923), do escritor Sang Seob Yeom; quinze pinturas a óleo<sup>211</sup>; dois romances curtos, *Kyu Won (Triste sorte)* (1921)<sup>212</sup>, e *WH (Ressentimento)* (1926); treze crônicas, publicadas em jornais e revistas, que incluem duas formas de narrativa literária, crítica e ensaio.

De modo especial, são as crônicas que se destacam mais entre as obras produzidas na segunda fase. Os ensaios tratam dos assuntos pessoais tais como parto, cuidado de crianças, um texto apresentando seu marido Wu Yeong, descrição de processo de produção artística, etc.; as críticas mostram características mais aprofundadas e ampliadas, acrescentando novos campos que não pertenciam à principal especialidade sua — teatro, música vocal, violino, piano — e ao mesmo tempo, elas têm por objetivo mais concreto o melhoramento das vestes femininas, a emancipação da mulher, a crítica da moral, as impressões sobre um suicídio de uma *kisaeng*<sup>213</sup>, o problema da não remuneração do trabalho doméstico. Durante esse período, o tom do narrador se abranda e mantém um equilíbrio e uma serenidade que tornam a narrativa mais detalhada e minuciosa do que a das obras anteriores.

### 1.3.1 Um olhar sobre o Ser Mãe

Em homenagem ao primeiro aniversário de sua filha, Hye Seok publica “MGK”

---

<sup>211</sup> Presume-se que haja mais obras produzidas neste período. Mas o que resta hoje são cinco telas: *Nongchon Pungkyeong (Paisagem rural)*, óleo sobre tela, 27 x 39 cm, coleção particular, 1921 (Figura XVII); *Manju Bongchoen Pungkyeong (Paisagem de Bongcheon na Manchúria)*, óleo sobre tela, 23,5 x 32,5 cm, coleção particular, 1923 (Figura XVIII); *Kim Wu Yeong Chosang (Retrato de Wu Yeong Kim)* óleo sobre tela, coleção particular, 1927 (Figura XIX); e dez telas selecionadas para a Exposição de Arte nacional, catalogadas em preto e branco no Anuário da Exposição de Arte Nacional: *Bom I Oda (Chegada da primavera)*, óleo sobre tela, 1922 (Figura XX); *Nong Ga (Casa de campo)*, óleo sobre tela, 1922 (Figura XXI); *Bonghwang Seong Eui Nam Mun (Portão sul da Fortaleza de Fênix)*, óleo sobre tela, 1923 (Figura XXII); *Bonghwang San (Montanha de Fênix)*, óleo sobre tela, 1923 (Figura XXIII); *Chu Eui Jeong (Jardim de outono)*, óleo sobre tela, 1924 (Figura XXIV); *Cho Ha Eui Ojeon (Manhã do início do verão)*, óleo sobre tela, 1924 (Figura XXV); *Nangrang Myo (Túmulo de um jovem)*, óleo sobre tela, 1925 (Figura XXVI); *Jina Jeong (Bairro chinês)*, óleo sobre tela, 1926 (Figura XXVII); *Cheonhu Gung (Harém)*, óleo sobre tela, 1926 (Figura XXVIII); *Bom Eui Ohu (Tarde de primavera)*, óleo sobre tela, 1927 (Figura XXIX).

<sup>212</sup> O romance *Kyu Won (Triste sorte)* foi publicado na primeira edição da revista *Singajeong (Novo lar)* cuja suspensão acabou deixando-o incompleto.

<sup>213</sup> Uma *kisaeng*, Myeong Hwa Gang, de Pyeong Yang, namorava um descendente nobre de uma família Jang, de Seul. Os pais do rapaz eram contra o namoro. Ambos cometeram suicídio, o que provocou um escândalo nacional na época.

(Impressão sobre o Ser Mãe)<sup>214</sup> na revista de educação infantil *Dongmyeong*. Voltada para a observação cautelosa de sua própria consciência, a artista revela aqui suas angústias e perplexidades. Se alguém se põe a escrever sobre si próprio, é porque tem em mente fixar um sentido em sua vida e dela operar uma síntese. Portanto, o que ocorre com o eu do escritor na criação autobiográfica é *reafirmar* sua unidade. É como aponta Costa Lima:

(...) Pois memórias e autobiografias são substitutos dos espelhos. Se estes, metálicos e implacáveis, assinalam o desgaste dos traços, o torpor dos olhos, a redondez do ventre, fechamo-nos contra a maldade dos espelhos e procuramos nos rever no que fomos, como se o percurso da antiga paisagem nos capacitasse a nos explicar ante nós mesmos. (...) (LIMA, 1985)<sup>215</sup>

As possibilidades de diálogo com o próprio eu abrem também espaços de experiência social e privada. Os pensamentos, os devaneios, as fantasias e as ações são, nesse ponto, problematizados, tendo como referência um “mergulho” em si mesmo. O espaço do subjetivo abarca o ser-humano moderno, invade-o, não podendo dele escapar. É esse espaço que o marca como singular, que o constitui, apesar de semelhante, como radicalmente diverso dos demais. A relação do homem com a vida privada se constitui, então, como fundamental, apontando para certa desnaturalização da experiência humana, já que mesmo que se defina como produto do meio, algo denuncia sua diferença, algo que lhe é privado, que lhe diz respeito, que tem sua marca. Talvez esse algo não seja reconhecível, mas seus efeitos emergem como mal-estar, sendo exatamente esse estado de insatisfação consigo próprio que o mobiliza rumo a formas opcionais de lidar com o peso desta angústia.

É nesse espaço de posicionamento do sujeito frente a si mesmo que a narrativa autobiográfica se institui como tentativa de dar conta de sua existência, de sua constituição, no que se tornar. É uma escrita que tem a si própria como objeto, a análise, isto é, a auto-análise da história de uma vida, a vida do próprio sujeito narrada por ele próprio.

---

<sup>214</sup> O título da crônica “Mo Doin Gamsang Ki” (Impressão sobre o Ser Mãe) aparecerá no corpo do texto sob a sigla “MGK”.

<sup>215</sup> LIMA, Luiz Costa. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. Op. cit. p. 244.

Por esse viés, revestindo os fatos de sua vida com idéias, sentimentos, emoções, “MGK” nos surpreende não só por sua ousadia e franqueza mas também por sua capacidade de sondar e descobrir as profundezas da própria consciência:

(...) ‘É um bebê’, ‘São sinais de gravidez’, ‘Estou esperando um filho’, eu não quis afirmar. Mas logo descobri algo se mexendo dentro de mim sem que percebesse. Fiquei arrepiada, parecendo que o coração caíra produzindo o som nítido de uma pancada. Não sabia o porquê. Mas parecia que todo mundo vinha me desejar mal e seus sorrisos me pareciam zombaria. Queria jogar-me contra a parede, chorar aos borbotões, dar uma beliscada em mim mesma até ver o sangue vermelho caindo em gotas. Em vez de estar feliz, estava triste; em vez de ficar contente, ficava muito ansiosa. (...) Percebia muito bem que iria começar todo esse sofrimento. Engasgava-me com a angústia de saber que nada podia fazer diante dessa situação. Quando me sentia totalmente desolada, chorava sem parar. Nunca mais consegui dormir direito, porque, sempre que fechava os olhos, era invadida por alguma sensação inexplicável e acabava acordando assustada. (...) (“MGK”, *Dongmyeong*, primeiro-21 jan. 1923, *OC*, pp. 385-386)

Depois de se casar com Wu Yeong, Hye Seok dá à luz uma menina. A felicidade do casal demonstra-se pelo fato de terem escolhido para a filha o nome Rha Yeol Kim — “Rha” de “Hye Seok Rha”, “Yeol” de “Felicidade”, “Kim” de “Wu Yeong Kim” — em homenagem à felicidade conjugal. Dois anos depois, o casal tem outro filho, Seon. Como se vê em seu “Nae Ga Eorin Ae Kireun Kyeongheom” (Minha experiência da criação dos filhos) (1926), a artista preocupa-se muito com os cuidados necessários e com a educação adequada dos filhos, incumbindo-se pessoalmente de cada ato.<sup>216</sup>

No entanto, ela própria confessa que queria negar sua gravidez, descrevendo em detalhe a dor do parto e a depressão puerperal e pós-parto. Afirmando, audaciosamente, serem os “filhos como um demônio que se alimenta de pedaços de carne materna” (“MGK”, *OC*, p. 397), a “Mãe de Rha Yeol Kim” (“MGK”, *OC*, p. 401) constata que o amor materno deve ser visto de uma forma diferente, não como algo inerente a uma suposta “natureza feminina”, mas como algo que pode existir ou não na mulher, pode

<sup>216</sup> As entrevistas publicadas nos jornais também demonstram sua devoção ao lar e seu sacrifício pelos filhos. Veja mais: “Yeoryu Hwaga Rha Hye Seok Yeosa Bangmun Ki” (Visita ao lar da Senhora artista Hye Seok Rha), *Joseon Ilbo*, 26 nov. 1925; “Salim Gwa Yuk Ah” (Cuidar da casa e dos filhos), *Maeil Sinbo*, 6 jun. 1930.

existir num momento e não existir em outro, ou seja, como algo que se constrói através da criação. Curiosamente, este ensaio foi publicado junto a um texto intitulado “Eorin Ai Kireu Neun Beob” (Cuidados com as crianças) na mesma página da revista *Dongmyeong*.

Considerado habitualmente como um “instinto natural”, o amor materno torna-se um mito que contribui para determinar a permanência da mulher junto à criança. Mas, segundo a filósofa francesa Elisabeth Badinter, o amor materno varia de acordo com as flutuações socioeconômicas da história. Fundamentando sua argumentação numa extensa pesquisa histórica, ela mostra que o amor materno é produto da evolução social a partir do século XIX. Nos séculos XVII e XVIII, na França, as crianças eram entregues, desde o nascimento, às amas, para que fossem criadas por elas. Eram levadas para suas casas e só voltavam para a família depois dos cinco anos, isso quando sobreviviam, já que as condições de higiene nas casas das amas eram precárias. De certa forma, o hábito de contratar amas-de-leite tornou-se moda, seja porque a tarefa de amamentar não era *nobre* para uma dama aristocrata, seja porque o filho constituía uma dificuldade considerável para as mulheres que trabalhavam.<sup>217</sup>

No final do século XVIII já se observa uma mudança de mentalidade. Os discursos políticos e filosóficos criam um modelo de maternidade altruísta que se torna vigente, respondendo à necessidade de redução da mortalidade infantil e objetivando a garantia da soberania dos Estados europeus. Foi Rousseau, com a publicação de *Émile*, em 1762, quem cristalizou as novas idéias e deu um verdadeiro impulso inicial à família moderna, isto é, a família fundada no amor materno, cuja idealização refletiria um instinto, uma tendência “natural” inquestionável. Segundo ele, uma vez que a mulher cumpre um papel fundamental de educadora dos futuros cidadãos, é importante ter a educação feminina para garantir a criação das futuras gerações. É justamente dessa maneira que as mulheres foram excluídas da concepção de indivíduo-cidadão, ou melhor, incorporadas como cidadã de segunda classe, sem nenhuma garantia como ser social e político. Apesar de ter postulado a oportunidade de educação para as mulheres, Rousseau relega a categoria da mulher à esfera da sensibilidade e da receptividade instintiva, sustentando, dessa forma, a prescrição iluminista. Ora, a visão russoniana

---

<sup>217</sup> BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (trad. Waltensir Dutra). 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

parecia ser para acenar com uma promessa de realização e felicidade para a mulher, mas, na verdade, era para impor uma norma: a mãe se sente cada vez mais responsável pelos filhos. Graças à psicanálise, a mãe torna-se ainda mais responsável pela felicidade de seu rebento. Enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não mais pode evitá-lo sob pena de condenação moral. Ao mesmo tempo em que se exaltam a grandeza e a nobreza dessas tarefas, condenam-se todas as que não sabem ou não podem realizá-las com perfeição.

Assim fazem Rousseau e Freud, que elaboraram ambos uma imagem da mulher singularmente semelhante: sublinham o senso da dedicação e do sacrifício que caracteriza, segundo eles, a mulher “normal”. Aprisionadas nesse esquema por vezes tão autorizadas, as mulheres não poderiam ousar escapar de sua “natureza”. Ao tentar imitar o melhor possível o modelo imposto, reforçavam com isso sua autoridade. Se tentassem transgredi-lo, deveriam ser *punidas*. Acusada de egoísmo, de maldade, e até de desequilíbrio, àquela que desafiava a ideologia dominante só restava assumir sua “anormalidade”.

A insegurança social e cultural gerada pela quebra do silêncio previsto e prescrito pela sociedade às mulheres exige mecanismos de controle. “Gwanyeom Eui Namru Reul Beodeun Biae” (Deploração daquele que deixou para trás a ruína da idéia) (1923), de Kyeol Saeng Baek, que foi publicado na mesma revista *Dongmyeong* duas semanas após “MGK”, criticando as palavras de Hye Seok, é um bom exemplo da maneira pela qual os mecanismos de poder atuam sobre o indivíduo e a sociedade moderna, adquirindo caráter “normalizador”:

(...) O principal requisito exigido para ser novo indivíduo seria deixar atrás a ruína de idéias petrificadas e reconduzir-se a seu verdadeiro ego. Mas, depois de se livrar das idéias petrificadas e mofadas, como se mantém o auto-controle do indivíduo? De um modo geral, o indivíduo não pode ficar sossegado enquanto há uma incompatibilidade entre o ego e alguma idéia a ele apresentada. Portanto, a existência do ego é ao mesmo tempo a constituição de sua vinculação com a idéia. Seja qual for o motivo, um indivíduo deverá formar ou adotar uma nova idéia no lugar da outra da qual se livra. A advertência geral contra a auto-escravização à idéia não significa que seja desnecessária a própria existência de idéias mas sim, a obediência cega ou submissão forçada a elas através do

conhecimento passivo. Ora, o indivíduo deve adotá-las voluntária, autônoma e criticamente. (...) (BAEK, 4 fev. 1923)<sup>218</sup>

Sob essa perspectiva, Baek coloca Hye Seok entre os sujeitos que perderam o amparo das certezas constituídas pelas formações simbólicas das sociedades tradicionais, condenados a viver no isolamento de seus próprios egos. Generalizando a mulher como um ser “imperfeito” que foge da responsabilidade sempre que surge algum desconforto ou escoriações, ele a critica por não querer responsabilizar-se por seu próprio “destino” e por suas “escolhas”. Segundo ele, Hye Seok concordara em participar por “livre vontade” de um casamento em que o “amor altruísta” fosse incondicional entre os cônjugues. Já que era casada, então, deveria estar preparada para assumir os “encargos divinos” *inerentes* à mulher.

Mas por que se sentiria tão incomodado por causa de uma “impressão” expressa por uma mulher? A julgar pelas reações que o ensaio de Hye Seok provocou, a maternidade é considerada um tema sagrado. Aos seus olhos, uma mulher é feita para ser mãe, e mais, uma boa mãe. Assim, a maternidade torna-se um papel impregnado de ideal. O modo como se refere a esse “encargo divino”, utilizando um vocabulário tomado à religião, que evoca frequentemente a “vocação” ou o “sacrifício” materno, indica que um aspecto místico é associado ao papel materno. A mãe é, portanto, usualmente comparada a uma santa e se criará o hábito de pensar que toda boa mãe é uma “santa mulher”. Esta santificação, porém, dissimula uma armadilha, que é por vezes colocar a mulher numa posição de alienação que não lhe permite reconhecer a própria experiência do corpo. As culpas causadas pelo “pecado imperdoável”, o desinteresse pelo filho, dominam o coração das mulheres.

Pela visão da modernidade, exhibe-se o indivíduo livre, autônomo, senhor dos seus atos. O que fica elidido é que o sujeito da razão tem uma face de *objeto*. Assim, aquilo que não é *homogêneo* e não pertence à *normalização*, retirado do campo das representações sociais, é silenciado imediatamente. Nesse sentido, Foucault, em seu *História da sexualidade* (1976), constata que há uma “onipresença do poder”, mas isto ocorre não porque esteja localizado em um único ponto, “mas porque se produz a cada

---

<sup>218</sup> BAEK, Kyeol Saeng. “Gwannyeom Eui Namru Reul Beodeun Biae” (Deploração daquele que deixou para trás a ruína da idéia), *Dongmyeong*. In: RHA, Hye Seok. *Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Sang Kyeong Lee). Seoul: Taehak Sa, 2000, p. 670.

instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro”, ou seja, “o poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares”.<sup>219</sup> O que existe aqui são dispositivos que se impõem na sociedade, “padronizando” a vida do indivíduo e conseqüentemente de todo o corpo social, construindo o cidadão necessário a ela.

Para ser compreendida melhor essa noção de dispositivo, Foucault evidencia concretamente uma distinção entre a *lei* e a *norma*. Segundo ele, a lei se impõe através de um poder punitivo, coercitivo, excludente, um poder interdito, universal. Ela é criada histórico-politicamente pelo Estado medieval e clássico, tem sua fundamentação na concepção jurídico-discursiva do poder. Já a norma surge histórico-politicamente com a ascensão dos Estados modernos nos séculos XVIII e XIX, sendo teoricamente compreendida como *dispositivo*. Para Foucault, a partir do século XVIII, os mecanismos de poder vão adquirindo procedimentos novos ao tomarem em mãos a “vida do homem, na qualidade de corpo vivo”. Esses novos procedimentos funcionam “não pelo direito, mas pela técnica, não pela lei mas pela normalização, não pelo castigo mas pelo controle, e que se exercem em níveis e formas que extravasam do estado e de seus aparelhos”.<sup>220</sup>

Entre outros, a sexualidade é um dispositivo histórico muito concreto de poder, pois ela demonstra ser um dos elementos mais eficazes de controle sobre o sujeito e a sociedade há mais de três séculos:

(...) Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias. Não existe uma estratégia única, global, válida, para toda a sociedade e uniformemente referente a todas as manifestações do sexo: a idéia, por exemplo, de muitas vezes se haver tentado, por diferentes meios, reduzir todo o sexo à sua função reprodutiva, à sua forma heterossexual e adulta e à sua legitimidade matrimonial não explica, sem a menor dúvida, os múltiplos objetivos visados, os inúmeros meios postos em ação nas políticas sexuais concernentes aos dois sexos, às diferentes idades e às classes sociais.

---

<sup>219</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber* (trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque). 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997, p. 89.

<sup>220</sup> Id., *ibid.*, p. 86.

(FOUCAULT, 1976)<sup>221</sup>

Ao introduzir a noção de dispositivo, Foucault nos mostra outra possibilidade, que não se limite à repressão, de abordar a questão da sexualidade na sociedade.

A origem do saber está no poder e todo o saber garante um exercício de poder. Sendo o saber hermético, passa a ser privilégio de alguns, excluindo a maioria do conhecer. Cria-se, então, uma rede discursiva de saber/poder, regulando e criando padrões de comportamentos aceitáveis como sendo o que é certo e bom para o indivíduo e a sociedade. Hye Seok é condenada por *saber* o que não deveria *saber* e por ser uma *mulher* antes de ser “Mãe de Rha Yeol Kim”. É verdade que a contingência do amor materno suscita uma enorme perturbação em todos nós. Entretanto, embora essa tomada de consciência da contingência ameace nosso conforto, não será necessário levá-la em conta para redefinir nossa concepção do amor materno? O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Ao longo da vida a mulher sabe quão raros são os momentos de calma e serenidade junto a uma criança. Mesmo que o filho seja amado, a felicidade que ele traz é acompanhada de renúncias e frustrações, sendo difícil acreditar que a satisfação obtida através da relação com os filhos seja algo permanente e homogêneo.

Refutando acusações e criticando visões exclusivistas de Baek, Hye Seok contesta em outro texto, “Baek Kyeol Saeng Eakea Dab Ham” (Respondendo para Kyeol Saeng Baek) (1923)<sup>222</sup>: o que ela escrevera não era uma “tese” que deveria estabelecer-se através de um raciocínio coerente, pois jamais seria algo que representa o mundo dos pensamentos das novas mulheres, mas sim “o que fora *percebido* pelos sentidos e pela consciência desde *tornar-se mãe até ser mãe*” (“MGK”, *OC*, p. 384; grifos da Autora), ou seja, uma “impressão” que visava, principalmente, comunicar aos leitores na condição de uma mulher-mãe. Ela declara: “(...) Minhas palavras podem ter sido *irresponsáveis* e *desagradáveis* mas foram francas e corajosas. (...)” (“BKSD”, *Dongmyeong*, 18 mar. 1923, *OC*, p. 337; grifos meus)

O que Hye Seok queria afirmar talvez seja conceber o lugar do sujeito que se propõe a escrever sobre si como marcado por questões sobre sua existência, portanto, o

<sup>221</sup> Id., *ibid.*, p. 98.

<sup>222</sup> O título da crônica referida aparecerá no corpo do texto sob a sigla “BKSD”.

que não poderia passar de uma tentativa de responder aos enigmas humanos. A possibilidade de aproximação das respostas se dá no próprio campo do experienciar-se como construtor de si próprio pelo ato da escrita, experiência que escapa das amarras de um discurso racional e que não permite ser *nomeada*. É nesse sentido que se entrecruzam a escrita de uma história e a história de uma escrita, fazendo com que o sentido da narrativa “MGK” se encontre e se perca, porque se teria, no limite da busca de sentido para a própria vida, um “veto à comunicação”, uma “radicalização do autobiográfico, implicando a impossibilidade de partilhar os seus significados”, uma vez que só o autor seria capaz de significar-se a si mesmo, não dando condições ao leitor de “partilhar o que ali se oferece”.<sup>223</sup>

Todavia, Hye Seok não está-se limitando à SUA história ou dando expressão a sentimentos enigmáticos e secretos mas remetendo-se e comunicando-se diretamente com pelo menos metade da humanidade, com quem compartilha esta mesma visão e experiência, como assinala a própria artista: “Tenho certeza absoluta. Alguém que já foi ou está sendo Mãe não vai encontrar no meu ‘Impressão sobre o Ser Mãe’ qualquer enigma a ser decifrado.” (“BKSD”, *OC*, p. 339) Assim, ao expor aspectos da sua individualidade proibidos de aflorar à luz do sol, Hye Seok toma consciência de si própria e compreende sua sensação de *ser fragmentado*, da discrepância entre o que ela é e o que a sociedade exige que ela seja.

### 1.3.2 A dissipação do eu em *Won Han* (*Ressentimento*)

Em 1926, publicado na revista *Joseon Mundan* (*Mundo Literário de Joseon*), o romance curto *WH* apresenta uma personagem feminina oposta a todas as protagonistas autobiográficas na obra de Hye Seok. Lee é a única mulher nos quatro romances que não pertence à nova classe urbana. É um perfil tradicional vencido pelas circunstâncias da sociedade patriarcal e sucumbido pelas ordens de significados que afirmam valores — a família, a paternidade, a fidelidade e a submissão feminina — num contexto de relações de poder que legitimam uma determinada realidade social, política, e

---

<sup>223</sup> LIMA, Luiz Costa. “Júbilos e misérias do pequeno eu”. Op. cit. pp. 306-307.

historicamente específica.

No entanto, a personagem Lee não seria menos autobiográfica. Por mais irônico que seja, através de Lee, a artista prefigura o seu trágico destino daí a cinco anos, quando o romance *WH* passa a ser a própria história de Hye Seok. Por ser uma narrativa ficcional, *WH* possui uma função diferente dos outros textos literários, tanto dos romances autobiográficos *KH* e *HSSY* quanto da narrativa autobiográfica “MGK”. A narrativa ficcional se distingue da autobiográfica por não se referenciar a uma “realidade” anterior e exterior ao texto, ou seja, a vida do autor, e sim produzir um “outro mundo”, imaginário. A produção desse “outro mundo” incide sobre a posição do sujeito na narrativa ficcional. Tendo como elemento constitutivo justamente o imaginário, a criação de ficção se caracteriza, como vimos anteriormente, por transformar, através dos “atos de fingir”, esse mesmo imaginário, de inicialmente difuso na “imaginação” do escritor, em *determinado*, em algo que, pelo processo mesmo da criação, passa a ser tão real quanto o “real”, “irrealizando-o”.<sup>224</sup>

Tal imaginário, contudo, de acordo com Costa Lima, não deve ser tomado por “fantasia” porque esta última é “fundamentalmente uma atividade compensatória”, “pertencente à mesma ordem da realidade vivida”, satisfazendo expectativas sem oferecer “lugar para o questionamento e a criticidade”. O imaginário, ao contrário, “supõe a *irrealização* do que toca; a aniquilação das expectativas habituais” e não corresponde a uma submissão aos parâmetros da “realidade”, mas, antes, à sua *transgressão*.<sup>225</sup>

Além disso, enquanto a fantasia, como atividade compensatória, se configura em uma vontade de “esquecer a realidade”, o imaginário elabora sempre uma *tensão*, uma vez que a “irrealização” de “outra coisa” não anula o plano da realidade. Nesse sentido, o “outro mundo” produzido na ficção não se opõe à “realidade”. A “ficção”, segundo Costa Lima, não é como se costuma definir simplesmente o “avesso” da realidade, não é “mentira”, ao contrário: “o plano da realidade penetra no jogo ficcional (...), porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso *passa a haver e a estar*” (LIMA,

<sup>224</sup> ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. Op. cit. pp. 384-387.

<sup>225</sup> LIMA, Luiz Costa. “Documento e ficção”. In: *\_. Sociedade e discurso ficcional*. Op. cit. pp. 223-226.

1984; grifos meus).<sup>226</sup>

Tal tensão entre o imaginário e o real sofre um rebatimento para o plano do “eu” do autor. Ainda segundo Costa Lima, o imaginário tem relação direta com a possibilidade de ampliar o que chama de “ângulo de *refração*” das experiências pessoais do autor, expressão usada para contestar a noção de reduplicação especular, segundo a qual as figuras compostas pelo autor seriam meros *reflexos* ou projeções de seu ego. Assim, ao mesmo tempo em que o imaginário permite a “transformação” do autor em personagens que nada têm a ver com ele, essa transformação é alimentada pela *refração* de sua experiência pessoal, vivida no plano da “realidade”, o ângulo de refração sendo o espaço no interior do qual se estabelece a *tensão* entre o eu imaginário e o eu “real”:

O ficcional, portanto, implica uma dissipação tanto de uma legislação generalizada, (ele não reflete uma verdade de ordem geral) quanto da expressão do eu (não reflete tampouco os valores do escritor). Nele, o eu se torna *móvel*, ou seja, sem se fixar em um ponto, assume diversas nucleações, sem dúvida, contudo, possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa. É a essa movência do ficcional — que, simultaneamente, implica a *dissipação do eu* e afirma *os limites da refração de seus próprios valores* — que temos chamado de *ângulo de refração*. Assim, tal dissipação do eu não o torna inexistente, como se escrever ficção fosse anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos. A imaginação permite ao eu irrealizar-se enquanto sujeito, para que se realize em uma proposta de sentido (...) Pela ficção, o poeta se inventa possibilidades, sabendo-se não confundido com nenhuma delas; possibilidades contudo que não inventariam sem uma motivação biográfica. (LIMA, 1984; grifos meus)<sup>227</sup>

Desse modo, o “eu” do autor na narrativa ficcional se dissipa no espaço aberto pelo ângulo de refração, permitindo-lhe “irrealizar-se enquanto sujeito”, inventar-se múltiplas possibilidades”, imaginar-se, enfim, “outro de si mesmo”. E, no extremo dessa “movência” do eu, é dada ao autor — e ao leitor, que também se transporta para o imaginário — a possibilidade de simpatizar com personagens ficcionais ou “metamorfosar-se” em sua criação.

---

<sup>226</sup> Id., *ibid.*, pp. 194-195.

<sup>227</sup> Id., *ibid.*, p. 238.

Conforme essa perspectiva, não é só quando se propõe a escrever a história verídica de sua vida que o escritor expressa sua personalidade e suas verdades interiores. Esse fato pode acontecer, e às vezes acontece, de forma mais intensa, quando o autor consciente e declaradamente não pretende fazê-lo. Nesse sentido, a narrativa *WH*, ao invés de suscitar a construção de sua identidade, estabelece-se na “irrealização” da ficção em que ocorre uma dissipação do eu, fazendo com que torne possível imaginar alteridades e concretizar formas de vidas “outras”, ou melhor, *desvelar* algo que a autora queria ocultar. Nela, a personagem Lee é inseparável da pessoa que produz a narração, ou seja, sua importância vai mais *além*. É nessa figuração da personagem que o crítico brasileiro Antonio Cândido ressalta a voz da personagem ficcional. Diz ele: “as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira” (CANDIDO, 1968).<sup>228</sup>

Em *WH*, a personagem Lee, nascida como filha única numa família de classe *yangban*, casa-se aos quinze anos com um menino de onze anos, filho de um amigo íntimo do seu pai. Embora tendo sido arranjado pelos patriarcas, o casamento resulta feliz nos primeiros anos. Ela ganha um filho varão e os sogros a tratam como se fosse sua filha. No entanto, Lee sofre devido ao fato de que o marido leva uma vida devassa. Por mais que sofra, ela não tem coragem de criticá-lo ou dar-lhe algum conselho porque pensa que seu marido “não iria prestar atenção à palavra de uma mulher” (“WH”, *Joseon Mundan*, abr. 1926, *OC*, p. 141). Em pouco tempo, o marido morre de doença causada pela bebida. Lee fica viúva aos vinte e três anos, sendo obrigada a permanecer fiel ao marido falecido, conforme o costume. Todavia, ela é violada por um vizinho, o Senhor Park, que invade seu quarto. Por causa disso, surge-lhe um sentimento de culpa, mas ao mesmo tempo vem-lhe também um sentimento de satisfação, como se passasse a ter algo que lhe faltava. Ao ser descoberta sua infidelidade, Lee é expulsa da casa dos sogros e ostracizada da sua comunidade por ter cometido adultério. Sem ter para onde ir, ela acaba sendo a terceira concubina do Senhor Park. Logo depois, porém, o lugar dela é ocupado por uma nova concubina, uma estudante universitária trazida para a casa. Abandonada, Lee torna-se uma vendedora ambulante e perambula pelas aldeias

---

<sup>228</sup> CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 29.

dominada pelo rancor contra aquele que a arruinara.

Aqui trata-se de um romance com o registro da fala em terceira pessoa, em que predomina a função referencial ou cognitiva orientada para o contexto, visando apenas a transmissão da substância factual, sem preocupar-se com o emissor e o receptor. Aqui há um foco narrativo de texto no qual a história parece contar-se a si própria, prescindindo da figura do narrador. Essa focalização, de um modo geral, centrada sobre um narrador onisciente, predomina na ficção tradicional — narrativas primordiais, míticas, épicas, cavaleirescas — e, por esta razão, o romance *WH* teria sido alvo da crítica. Apesar de ser uma obra tendo igualmente como cenário a sociedade coreana na virada do século, escrita oito anos depois do primeiro romance *KH*, a narrativa de *WH* segue uma forma mais contemplativa e estática de descrição (*telling*), ao contrário do dinamismo inculcado pela narração (*showing*) de *KH*. Mas, como discutimos anteriormente, já que a díade narração/descrição não é perfeitamente simétrica, em termos genettianos, parece não haver uma razão específica para *WH* ter sido alvo da crítica a não ser um outro foco que o leve para ser julgado.

O que chama a atenção no desenvolvimento da narrativa de *WH* é a transformação da protagonista com a redescoberta da sua sexualidade, a partir da qual, Lee, que era praticamente *muda*, ganha *voz* ao reconhecer seu desejo. Anteriormente *marginalizada*, ela torna-se um *sujeito* que encara a sua própria história. A sexualidade, neste percurso, não é um mero ímpeto rebelde, estranha por natureza e indócil por necessidade, mas um ponto de passagem particularmente denso pelas relações de poder. É nesse sentido que *WH* teria sido criticado por abordar a sexualidade da mulher tradicional da classe *yangban*, o que poderia deixar abalado e vulnerável o sistema oligárquico-patriarcal na sociedade moderna.

Para isso, a narração de acontecimentos e a descrição de ambientes procedem de um modo neutro, impessoal, sem que o narrador tome partido ou defenda algum ponto de vista. Sendo assim, a autora pretende mostrar as tendências realistas modernas que prestigiam a objetividade do relato.

Mas será que tal imparcialidade é absoluta? Será que não é uma questão de puro ponto de vista? A neutralidade do narrador onisciente é apenas aparente, pois, através de elementos da enunciação, são detectáveis indícios de seus critérios de valor.

Dessa maneira, precisamos repensar cuidadosamente sobre o desfecho do

romance, quando Lee, consumida pela frustração, lança toda a culpa sobre o Senhor Park, contra o qual, “rangendo os dentes de raiva” (“WH”, *OC*, p. 140), o narrador, aparentemente, apenas descreve, sem tecer considerações e emitir julgamentos de valor. Mas, implícitamente, muitas vezes o narrador simpatiza com a personagem, supondo-a uma vítima do sistema patriarcal. Assim o narrador expõe sua inclinação introjetada na própria postura: “Lee foi condenada por ter *desonrado* o nome da família de *yangban*, o que seria um pecado imperdoável. Mas, embora estigmatizada injustamente como uma concubina (...)” (“WH”, *OC*, p. 150; grifo da Autora). Lee, “difamada sem razão”, é descrita como se fosse castigada arbitrariamente. Convicto da sua inocência, o narrador rende-se à voz da personagem, que acusa o Senhor Park por ter arruinado sua vida, e defende-a sem questionar o motivo de sua indignação e ódio em relação a ele. Poder-se-ia perguntar então se Lee teria agido de outra forma caso ela não tivesse sido traída e abandonada por ele. Se não o tivesse, ela estaria acusando-o de “ter arruinado” sua vida? Quando expulsa por ter “desonrado” o nome da família, ela se conforma com os fatos e acaba se tornando a concubina do Senhor Park. É esse ato que a leva à tragédia e à ruína e a faz reapropriar o controle da sexualidade e a norma de comportamentos impostos pelo paternalismo autoritário.

Levando em consideração as linguagens específicas da narrativa de *WH*, podemos perceber o que realmente está dissimulado pela “neutralidade” dada na estrutura de enunciação. Ora, o que se torna visível na história de Lee é o olhar masculino que obriga a voz feminina a se reapropriar de algo que pertence ao discurso masculino dominante até no próprio momento de resistir ao mesmo. É com este paradoxo que a artista encara a si própria embora nunca tenha desistido de lutar durante toda a sua vida pela emancipação feminina. Essa ambivalência percorre toda a sua narrativa, principalmente durante e após o divórcio em 1930.

A este respeito, gostaria de me referir mais profundamente nas páginas seguintes.

#### 1.4 “A serpente me enganou e eu comi a maçã”<sup>229</sup>: a representação do corpo e da sexualidade da mulher

Disseste “será”? Parece que tu ainda não sabes o que é o amor! Achas que basta apenas olhar-se de frente um para o outro? Isso não é um amor verdadeiro. Sem ser carnal, não se pode enxergar o amor perfeito. (...) Quando alguém se apaixona, fica com a cabeça nas nuvens onde não cabe a razão. Até hoje, só de pensar naquele tempo, sinto que vou enlouquecer. Não há alguém mais burro neste mundo do que aquele que deixa de fazer o que quer. (CHOI, *Rha Hye Seok*)<sup>230</sup>

Em uma conversa íntima com a jornalista Eun Hee Choi, Hye Seok revela uma relação amorosa que tivera fora do casamento durante a viagem pela Europa. À vista da frase de Hye Seok, tomada como epígrafe, podemos adivinhar sua noção do amor cujo entendimento está centrado na experiência corporal em que se rejeita o conceito básico da sociedade moderna limitado pelo conservadorismo moral.<sup>231</sup> Desde o texto “MGK”, Hye Seok demonstra interesse relevante pelo próprio corpo, através do qual procura identificar a sua existência:

Devemos reconhecer a importância do próprio corpo, e ao mesmo tempo, não devemos esquecer de acariciá-lo, amá-lo e valorizá-lo. Quem tem carinho pelo próprio corpo nunca o coloca nas mãos de outros; quem ama o próprio corpo não se satisfaz apenas com o amor finito de um outro; quem valoriza o próprio corpo não passa a vida inteira dedicando-se somente aos outros. Contanto que não se esqueça de si mesmo, é capaz de amar alguém de verdade; enquanto não se esquece de si mesmo, há liberação, liberdade e igualdade feminina, e com isso, haverá o amor perfeito, poderá estabelecer-se um alicerce para a melhora da qualidade de vida e tornar-se independente financeiramente. (...) (“Na Eul Itji

<sup>229</sup> “Sin Saenghwal Ea Deulmyeonseo” (Começando uma nova vida), *Samcheonri*, fev. 1935, OC, p. 480.

<sup>230</sup> CHOI, Eun Hee. “Rha Hye Seok”. In: *Hanguk Gaehwa Yeoseong Yeol Jeon (Coleção de biografias das mulheres modernas da Coreia)*, Chukye Choi Eun Hee Jeon Jib (*Obras completas de Eun Hee Choi*). V. 4. Seoul: Joseon Ilbo Sa, 1991. A primeira mulher jornalista, Eun Hee Choi (1902-1984), que era amiga de Hye Seok, a quem entrevistou muitas vezes, deixou memórias sobre a artista baseadas em fatos reais.

<sup>231</sup> Vê-se também sua visão orgânica da realidade no texto “Yeong Inha, Yuk Inha, Yeong Kuk Inha” (Alma e corpo ou alma-corpo?). Nele, a artista contesta a argumentação da escritora Yun Suk Mo de que “o amor se degenera quando algemado pelo prazer carnal”. Quanto a isso, Hye Seok afirma que “o amor se corporifica na experiência somático-emocional”, pois considera a visão de Yun Suk como a da “menina sonhadora” e completamente ilógica. (“Yeong Inha, Yuk Inha, Yeong Yuk Inha” (Alma e corpo ou alma-corpo?), *Samcheonri*, dez. 1937, OC, pp. 373-380)

Ahnneun Haengbok” (Felicidade de não se esquecer de si mesmo), *Sinyeoseong*, ago. 1924, *OC*, pp. 414-415)

É com o corpo que apreendemos as coisas ao nosso redor, de acordo com as situações que vivenciamos. Nossa presença no mundo é, portanto, uma presença corporal. Estamos, contudo, nos referindo aqui não à noção cartesiana de corpo, o *corpo-máquina*, mas ao *corpo-vivo* ou *corpo-próprio*, dotado de intenção e onde residem nossas ações originais. A experiência do corpo-próprio revela-nos um modo de existência ambíguo. Não podemos decompor e recompor para formar dele uma idéia. Por isso, ele não é um objeto, e a consciência que temos dele não é um pensamento. O modo como nosso corpo se encontra no mundo é expresso pelo esquema corporal. Essa presença corporal define o lugar de onde vivenciamos o mundo, isto é, de acordo com as palavras de Maurice Merleau-Ponty, a “espacialidade do corpo”. É habitando o espaço e o tempo que nossas ações adquirem um sentido que é atribuído pelo corpo. A espacialidade do corpo funda-se no *corpo-próprio* ou *corpo-vivo*, dotado de uma intencionalidade original, ou seja, de motricidade, a qual nos permite voltar-nos ao mundo para apreender o seu sentido. Mas ao mesmo tempo, a experiência do corpo nos faz reconhecer uma imposição do sentido que não é a de uma consciência constituinte universal, um sentido que é aderente ao próprio *sentir*, pois atua como algo que nos confere uma existência singular. Da mesma forma, é como ser sexuado que o corpo torna-se existente, porquanto nossos gestos possuem uma significação que é sexual. Contudo, a sexualidade aqui não se limita à genitalidade, mas revela a nossa maneira de ser em que a consciência e o corpo estão dialeticamente relacionados.<sup>232</sup> É neste contexto que Hye Seok percebe seu corpo e compreende sua sexualidade.

Ao tratar do corpo e da sexualidade da mulher, vale a pena relembrar as palavras de Foucault que mencionamos nas páginas anteriores: Foucault confere às práticas sexuais uma historicidade e um campo de significações a ser decifrado a partir dos discursos e das estratégias de poder. Assim, a atividade sexual, longe de fazer-se valer somente no campo da natureza, se atualiza e adquire condutas e normatização no nível da cultura. Nesse processo, particularmente, as ciências modernas — a medicina,

---

<sup>232</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção* (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 103-270.

a psiquiatria, a pedagogia, a demografia, a crítica política — visam vigiar e reprimir o falar sobre sexualidade da mulher, intensificando a consciência de um perigo incessante.

As discussões levadas a efeito num simpósio sobre a tendência de casamento tardio, das quais Hye Seok participa como debatedora, mostram como as ciências modernas contribuem para afirmar uma identidade coerente e plena, em consonância com o desejo de preservar a posição ideológica dominante. Os debatedores masculinos respondem à pergunta feita pelo coordenador “Contanto que os divorciados possam ser considerados como parceiros casadouros, as viúvas ou as divorciadas também podem se dispor a casar?”:

**An Seo Kim:** Afinal de contas, isso funciona dependendo do sentimento de cada pessoa. Mas o homem deverá se sentir incomodado com esse passado.

**Ki Jin Kim:** Segundo um biólogo, o sangue da mulher que já teve relação com um outro homem pode ser considerado *impuro*. Por isso, para preservar a linhagem *pura*, convém casar-se com mulher virgem.

**An Seo Kim:** Será uma coisa muito desagradável ter um filho de sangue misturado com um outro. Não sei o que as mulheres acham disso. (“Man Hon Tahgae Jwadam Hoi” (Simpósio sobre a tendência do casamento tardio), *Samcheonri*, dez. 1933, *OC*, p. 712; grifos meus)

As disciplinas modernas que aparentemente visam apenas proibir e reduzir a prática sexual funcionam, na verdade, como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; prazer de escapar a esse poder. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue; poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar, de resistir. Prazer e poder reforçam-se.

E há, ainda, novos prazeres que surgem: o de *contar* e o de *ouvir*. A *confissão* torna-se politicamente um imperativo.

#### 1.4.1 Confissão: entre o velado e o revelado

Hye Seok parte para a Europa com o marido Wu Yeong no dia 19 de junho em

1927. Deixa os três filhos sob cuidados da sogra: Rah Yeol, com seis anos; Seon, com dois anos e meio; Jin, de seis meses. A artista conta como foi esse período, num depoimento carregado de admiração e sentimentalismo:

Sempre havia algo que me deixava inquieta: ① o que é viver bem? ② como é que se mantém a harmonia no mundo em que o homem e a mulher vivem juntos? ③ qual é a posição da mulher? ④ o que é pintura? É sinceramente difícil achar resposta para tais questões. Além do mais, me falta conhecimento e experiência para descobri-las. Entretanto, não podia deixar de almejar encontrar a verdade. Sonhava em conhecer as pinturas italianas ou francesas. Queria ver pessoalmente como são as mulheres ocidentais e queria experimentar a vida européia. Eu fazia muitos planos para isso, pois fiquei felicíssima por poder ir até lá. Mas, por mais esperada que fosse a viagem, não foi assim tão simples tomar uma decisão. Naquela época, os meus três filhos eram muito pequenos e um deles ainda era bebê recém-nascido. Não havia quem pudesse cuidar deles a não ser minha sogra, com setenta anos, com a qual não se sabia o que poderia acontecer amanhã. Contudo, não podia perder essa oportunidade de me transformar. Resolvi, então, ir para a Europa por minha família, por mim mesma e por meus filhos. (“Soviet Russia Haeng” (Para a União Soviética), *Samcheonri*, dez. 1932, *OC*, p. 571)

O casal, passando pela Rússia, chega em Paris em julho. E logo vão assistir à conferência do desarmamento em Genebra, realizada no dia 27 de julho para negociações entre a Inglaterra, os Estados Unidos e o Japão. Depois viajam pela Bélgica e a Holanda. De volta a Paris, Hye Seok cursa a Académie Ranson e o ateliê de Roger Bissière (1888-1964)<sup>233</sup> enquanto Wu Yeong estuda Direito em Berlim.

Em outubro chega Lin Choi (1878-1958), um amigo de Wu Yeong e líder da religião Cheondokyo cujo nome antigo era Dong Hak. Este lhe pede para cuidar de sua mulher durante a sua ausência, o que provavelmente virá facilitar os encontros dos dois.

---

<sup>233</sup> Roger Bissière nasceu em Villereal, na França, em 1888. Suas primeiras pinturas foram paisagens. Em 1910 foi para Paris, onde trabalhou como jornalista sem, no entanto, deixar de pintar. Em 1922, teve contato com Braque e o cubismo. Escreveu uma série de artigos na revista *Esprit Nouveau*. Logo abandonou o racionalismo do movimento por novas pesquisas e experiências. Entre 1925 e 1938, foi professor de pintura na Académie Ranson, onde lecionou para uma nova geração de pintores abstratos. Durante a Segunda Guerra Mundial retirou-se de Paris, período em que contraiu uma doença nos olhos que o impediu de pintar. Em 1948, depois de uma operação, retomou a pintura, com mais liberdade e com cores mais fortes e contrastantes. Fez também algumas tapeçarias abstratas. Nos anos 50, sua pintura foi reconhecida e atingiu preços altíssimos no mercado. Em 1952, ganhou o Prêmio Nacional de Artes. Bissière não gostava da definição de arte abstrata como referência à sua obra. Participou da II Bienal de São Paulo. Morreu em 1964, em Cahors, na França.

Lin é um homem culto, um brilhante conversador e, principalmente, um erudito dileitante das artes, ao contrário de Wu Yeong, a quem “falta interesse pelas artes” (“Nae Nampyeon Eun Ireo Haoeda” (É assim que o meu marido é), *Sinyeonseong*, jun. 1926, *OC*, p. 229). Hye Seok diz no depoimento sobre a relação entre eles:

Já conhecia a reputação de C mas foi em Paris que cheguei a conhecê-lo pessoalmente. Quando eu estava na cozinha preparando festa para recebê-lo, ele me cumprimentou dizendo enfaticamente “boa noite”. Depois disso, meu marido foi a Berlim. Eu e C arranjamos um intérprete porque nem eu nem ele sabíamos falar francês. Nós três sempre andávamos juntos frequentando restaurantes, assistindo teatro, passeando de barco e caminhando pelos arredores da cidade. Durante esses encontros, conversávamos muito sobre a vida, o futuro e o passado. Através da conversa, descobrimos que tínhamos muito em comum e começamos a nos relacionar mais. (...) (“IGJ”, *Samcheonri*, ago./set. 1934, *OC*, pp. 454-455)<sup>234</sup>

Assim, Hye Seok e Lin tornam-se íntimos e acabam mantendo relações sexuais. Arde neles a chama da paixão até a artista viajar a Berlim para passar o fim do ano com o marido. Depois Lin volta à Coreia enquanto Hye Seok e Wu Yeong viajam pela Itália, Inglaterra, Espanha e Estados Unidos. Durante esse período, grávida do quarto filho, Hye Seok chega na Coreia com o marido em março de 1929. Mas no ano seguinte, com a descoberta da relação entre ela e Lin, Wu Yeong pede-lhe o divórcio e proíbe-a de ver os filhos. É a partir daí que começa a sua decadência. A artista limita-se a remoer o passado: com efeito, os cinquenta e dois textos restantes da terceira fase, inclusive um texto extraviado, publicados entre 1930 e 1938, após o divórcio, apresentam as composições sobre as memórias passadas, os ensaios sobre os sentimentos solitários e os relatórios sobre os conhecimentos adquiridos da viagem pela Europa.

Apesar de tudo, Hye Seok não sonhava em começar uma nova vida com Lin rompendo o seu casamento. Segundo ela, “Uma relação extraconjugal ajuda a valorizar mais a relação entre os cônjugues” (“IGJ”, *OC*, p. 455). Em vários textos, com efeito, a artista traz uma proposta audaciosa, talvez demasiadamente verdadeira, uma vez que sua implicação é a da experiência do próprio corpo: numa crônica, ela diz que “entre as

---

<sup>234</sup> O título da crônica “Ihon Gobaek Jang” (Confissão: o divórcio) aparecerá no corpo do texto sob a sigla “IGJ”.

mulheres coreanas, se houver alguém que saiba amar de verdade e tenha capacidade de dar amor a um outro, será ninguém mais que a *kisaeng*.” (“Gang Myeong Hwa Eui Jasal Ea Daehayeo” (Impressão sobre o suicídio da *kisaeng* Myeong Hwa Gang), *Donga Ilbo*, 8 jul. 1923, *OC*, p. 342) Ressalta, durante uma entrevista sobre o casamento, “Wuae Kyeolhon, Siheom Kyeolhon” (Casamento baseado no companheirismo, co-habitação sem casamento legal), concedida à revista *Samcheonri* no dia 2 de abril de 1930, que o objetivo central do casamento é “encontrar o seu parceiro(a)”, portanto, “a atividade sexual não necessariamente tem a procriação como objetivo”. Dessa forma, propõe “viver juntos antes de se casarem”. (*Samcheonri*, jun. 1930, *OC*, pp. 699-700) Num ensaio afirma: “o voto de castidade nada tem a ver com o senso de moral nem com a norma disciplinar. É apenas uma escolha. (...) Só que o voto de castidade é necessário para manter o caráter sólido e permanente de um indivíduo.” (“Sin Saenghwal Ea Deulmyeonseo” (Começando uma nova vida), *Samcheonri*, fev. 1935, *OC*, pp. 482-483) E na crítica “Doksin Yeoseong Eui Jeongjo Ron” (A sexualidade da mulher celibatária) passa a falar escancaradamente da “necessidade do prostituto masculino”. (*Samcheonri*, out. 1935, *OC*, p. 368)

A imagem que Hye Seok tem de si própria é a de uma mulher forte, corajosa, lutadora, liberta de preconceitos e capaz de enfrentar todos os desafios pelo seu objetivo. Esta mulher excêntrica e que lhe parecia nada ter a temer *confessa* a todo o mundo o seu “pecado”, sob a forma de carta ao marido, implorando-lhe para perdoá-la. Tendo como subtítulo, “Cheong Gu Ssi Eagae” (Para o Senhor Cheong Gu)<sup>235</sup>, ela introduz o texto:

Envergonhamo-nos do nosso comportamento como um adulto de responsabilidade que tem quase quarenta e cinqüenta anos, como um membro da elite que tem elevado grau de escolaridade e que desfrutou da oportunidade rara de viajar pela Europa, e acima de tudo, como uma precursora dirigente da sociedade que deveria orientar as próximas gerações. Pedimos também desculpas à comunidade por ter provocado todo esse escândalo. Senhor Cheong Gu! Senti-me tão ferida e magoada. Foi uma sensação quase fatal nunca dantes experimentada. Tristeza, amargura, irritação, angústia — estou por aí vagando perdidamente, mesmo assim, clamo por você que me atirou no fundo do abismo. (“IGJ”, *Samcheonri*, ago./set. 1934, *OC*, p. 446)

---

<sup>235</sup> “Cheong Gu” é o pseudônimo de Wu Yeong Kim.

O ato de escrita da carta, como vimos anteriormente, constitui um certo modo de manifestar a si mesma e aos outros, implicando numa “introspecção”. Mas, diferentemente do que acontece na narrativa “MGK”, nele ocorre uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo em vez de uma simples decifração de si para si. Assim, quatro anos depois do divórcio, Hye Seok vasculha o passado e confessa-o de forma clara e sem hesitações. Essa sofreguidão pelo ato de confessar lembra o que Foucault chama de compulsão à confissão, típica de nossa cultura imersa em *culpa*. Afirma Foucault:

Ora, a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa *relação de poder*, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual onde a verdade é autenticada pelos obstáculos e as resistências que teve de suprimir para poder manifestar-se; em fim, um ritual onde a enunciação em si, independentemente de suas conseqüências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas: inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação. (...) (FOUCAULT, 1976; grifos meus)<sup>236</sup>

A dificuldade de falar sobre a história de mulheres, seus amores e desencantos, seus projetos de vida, frustrações e conquistas historicamente exige, para ser “seguramente” exibida, um pedido de desculpas e uma dissimulação sob pena de ser considerada louca ou monstruosa: uma aberração porque assexuada ou uma aberração porque sexualmente pervertida, como assinalam Sandra Gilbert e Susan Gubar.<sup>237</sup>

Ao oferecer uma das únicas possibilidades de auto-expressão, de liberação do fluxo de sentimentos represados por uma ideologia que a mantém, à força, na contenção, na marginalidade, o discurso confessional talvez seja para Hye Seok uma tábua de salvação que as mantém na superfície, não as deixando submergir nas profundezas da solidão, da loucura e do ostracismo:

Nem esperança nem tristeza, nada mais sinto. Preciso olhar a minha volta

<sup>236</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Op. cit., p. 61.

<sup>237</sup> GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. Op. cit. p. 63.

a procurar uma saída desta sensação de vazio e de perda de alma. Estou, então, aqui preparada para me submeter a todas as humilhações e censuras, assim sendo, pretendo seguir silenciosamente carregando a minha cruz. Continuarei a tentar reabilitar-me prestando atenção a um sussurro tranqüilo da vida, que vejo fluir no fundo do meu ser, ocupado pela absoluta agonia e pela resistência a todo esse sofrimento que não sei se é impulsionada por uma esperança ou por uma tristeza. (“IGJ”, *Samcheonri*, ago./set. 1934, *OC*, p. 448)

Em larga medida, Hye Seok começa a tratar da sua vida tentando justificar a própria existência perante seu tempo. Mas, para ela, o discurso confessional é solicitado não apenas para sustentar reconfigurações da autoconsciência individual mas também para encaminhar denúncias contra os códigos masculinos. Sob alguns aspectos, a artista parece estar mais inclinada a *denunciar* do que a *confessar*. De fato, os depoimentos de “IGJ” eram suficientemente ousados ao ponto de serem considerados chocantes na época: neles encontramos histórias pessoais ligadas ao casamento, onze anos de sua luta para integrar vida doméstica e profissional, sua relação com Lin, crises e conflitos nos relacionamentos familiares antes e depois do divórcio, o que ocorre durante a separação do casal, exigência do direito à partilha de bens, pensamento sobre o amor materno, seu rumo na vida e sua abstinência sexual após a separação, maneira de encarar a vida, e acima de tudo, crítica aguçada da hipocrisia da sociedade burguesa que demonstra a “malícia” no que diz respeito à castidade: enquanto as mulheres são obrigadas a fazer o voto de castidade, os homens se vangloriam de tê-la perdido em noitadas no bordel.

É nesta passagem que Hye Seok confessa seu “pecado”, nesta travessia quase imperceptível para que não interfira ou ameace a paz e a tranqüilidade no domínio masculino, e resgata o seu próprio espaço, dando *voz* e expressão a uma experiência emudecida pela repressão. Ao mesmo tempo, por ser inspirado no particular, seu discurso confessional é capaz de captar a especificidade não só da sua experiência pessoal mas da experiência da mulher na sociedade moderna da época. Assim, a história de *uma*, que é Hye Seok Rha, torna-se também a história de *outras*. Daí um dos motivos da sobrevivência desta confissão.

Todavia, a história não acaba aqui. É curioso ver a outra versão da confissão de “IGJ”, publicada quase ao mesmo tempo, no jornal *Donga Ilbo* no dia 20 de setembro de 1934, que consta da carta-queixa de Hye Seok processando Lin Choi por “danos

morais” e pedindo indenização de 12.000 won.<sup>238</sup> Nela, a artista contradiz a versão “pública” de sua relação com Lin, testemunhando que “o reclamado aproveitou de sua posição e de sua reputação para seduzi-la, não apenas prometendo assumir toda a responsabilidade pela relação entre eles mas também parecendo querer agredi-la se ela resistisse, conseqüentemente, foi obrigada a se submeter ao reclamado por quem foi violada dezenas de vezes”; e alegando a seguir que “durante a época de sua separação, o reclamado lhe reconfirmou que iria cumprir o prometido, acreditando nele, a ré aceitou o pedido de divórcio”.<sup>239</sup>

Como tal, Hye Seok denuncia Lin por uma suposta fraude, ou melhor, acusa-o de não ter cuidado dela como “deveria” e declara não ter culpa porque apenas se submetera a ele e fizera o que ele mandava. O episódio revela paradoxo no seu modo de encarar a própria realidade. Apesar de carregar consigo um grande potencial mobilizador pelas formas de se manifestar e exigir seus direitos, a artista imputa ao outro as reponsabilidades e “foge da cruz”, ao contrário do que “confessa” em “IGJ”.

Através da *confissão* em “IGJ”, seja para a sociedade, seja para Deus, Hye Seok volta a *viver* embora ouse quebrar as regras, mas, quando processa aquele que nela *manda*, ela perde a *vida*, nem tanto para um Deus vingador mas para uma sociedade que não oferece uma forma respeitável de continuar vivendo. Ela expressa suas frustrações: “Aquele que se sentia cheia de vida, cheia de energia ficou murcha. Tornou-se idiota e desconcertada. Perdeu ânimo e força. (...)” (“Sin Saenghwal Ea Deulmyeonseo” (Começando uma nova vida), *Samchoenri*, fev. 1935, *OC*, p. 485)

Esse trecho reflete claramente o *status* sócio-cultural de Hye Seok. A condição do autor, de um modo geral, liga-se estreitamente às várias incidências que atingem a autoria em que há direitos e deveres. É essa autoria que atribui uma *autoridade*

---

<sup>238</sup> Um jornalista de *Donga Ilbo* invade clandestinamente o escritório de Wan Kyu So — advogado, procurador de Hye Seok — e rouba a carta-queixa. Wan Kyu So aparece como personagem “S” no ensaio da artista “Iseong Gan Eui Wujeong Ron” (Amizade entre os dois sexos) (1935). De fato, ele era um dos amigos mais íntimos de Hye Seok após o divórcio. Por esta razão, a meu ver, o que consta no documento pode ser considerado como as alegações da própria artista. Esta carta-queixa foi publicada também no jornal *Joseon Jungang Ilbo*, no mesmo dia. No jornal *Donga Ilbo*, ela foi retirada de algumas edições por causa da pressão exercida por Lin Choi, de quem Hye Seok recebe indenização de milhares de wons por retirar-se do processo judicial.

<sup>239</sup> “Yeoryu Hwaga Rha Hye Seok Ssi Choi Lin Ssi Sangdae Jeaso” (A Senhora artista Hye Seok Rha processa o Senhor Lin Choi), *Donga Ilbo*. In: RHA, Hye Seok. *Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Sang Kyeong Lee). Op. cit. pp. 684-685.

projetada sobre o receptor. Assim, poder-se-ia dizer que a produção da narrativa implica não só um emissor, receptor e mensagem, mas também um certo *poder* para um ato discursivo bem sucedido, o qual depende do emissor e da validação dessa autoridade. Hye Seok procura então reivindicar sua posição, através da narrativa, e adota nela uma estratégia para se defender, o que virá a seguir.

#### 1.4.2 Exibicionismo ou tática de autodefesa: *Hyeon Suk*

Hye Seok publica o romance curto *HS* em 1936, quando a literatura coreana estava no auge da fase modernista<sup>240</sup>, sob cuja influência, apresenta um foco narrativo que quase anula o conhecimento do narrador, como Jean Pouillon chama de “visão de fora”<sup>241</sup>, ou, em termos genettianos, “focalização externa”, tentando exercer o papel de um observador imparcial que analisa realisticamente a conduta e o meio enquanto materialmente observáveis. Ao mesmo tempo, tal focalização passa a ser incorporada também pela sua intenção de criar uma narrativa visual paralela à verbal, que introduz na narrativa romanesca uma narração dramática, cuja tendência se verifica desde o primeiro romance, *KH*. Como se confirmasse sua inclinação para a narrativa dramática, Hye Seok escreve, de fato, um ano antes da publicação de *HS*, uma peça de teatro *Paris Eui Keu Yeoja (Uma mulher em Paris)* (1935), baseada em acontecimentos reais durante a viagem pela Europa.

Nessa medida, o narrador conta a história de uma mulher que trabalha como garçonne num bar. Seu nome é Hyeon Suk. Mora num pensionato onde conhece dois homens: o Velho Poeta Y, solteirão de mais de cinquenta anos; L, jovem, pretendente a pintor. Ela sonha em ser proprietária de um bar. Para isso, trabalha também como

---

<sup>240</sup> Desde a segunda metade da década 1920, emerge a literatura socialista, que visa analisar com muita penetração às contradições inerentes às relações de produção modernas e demonstrar de um modo irrefutável os efeitos mortíferos do capitalismo colonial, dando origem ao movimento conhecido por KAPF (Korea Proletarian Artist's Federation). Este se dissolve em 1935, período em que a língua coreana chega a ser proscrita pelos invasores japoneses. A situação política do país, porém, fortalece ainda mais os movimentos literários constituídos pelos artistas que lutam para preservar a personalidade artística e os valores culturais. O principal representante desse movimento é *Gu In Hoi (Grupo de Nove Pessoas)*, que apresenta uma tendência ao experimentalismo lingüístico. O maior escritor desse grupo é Yi Sang (1910-1937) cuja obra, intitulada *Olho de corvo*, foi publicada em português pela Editora Perspectiva.

<sup>241</sup> POUILLON, Jean. *O tempo no romance* (trad. Heloysa de Lima Dantas). São Paulo: Cultrix: EdUSP, 1974, pp. 74-82.

modelo para pintores e cobra deles dependendo do “serviço” exigido. Hyeon Suk não é uma personagem “exemplar” como a de *KH* e muito menos, um “anjo da guarda” como a de *HSSY*. É personagem bastante polêmica e controvertida. Mas nela há mais um aspecto que deve ser mencionado. Ela é mais uma outra protagonista incumbida da tarefa de personalizar a própria artista Hye Seok tanto quanto a de *KH* ou a de *HSSY*. Assim como as protagonistas das duas obras anteriores, que apresentam visões semelhantes às das críticas escritas na primeira fase, Hyeon Suk defende pontos de vista expressos nos textos publicados entre 1930 e 1938: a entrevista “Wuae Kyeolhon, Siheom Kyeolhon” (Casamento baseado no companheirismo, co-habitação sem casamento legal); o ensaio “Sin Saenghwal Ea Deulmyeonseo” (Começando uma nova vida); a crítica “Doksin Yeoseong Eui Jeongjo Ron” (A sexualidade da mulher celibatária), etc., cuja característica é narrada através da fala dos personagens. O narrador revela, porém, apenas o que é capaz de “ver”. Não se refere ao passado nem penetra na consciência da personagem. É difícil entender *quem* ela é por completo. Entretanto, nem sempre é assim.

Entender a personagem como *signo*, sugerido por Philippe Hamon, ou seja, como algo integrado num enunciado, que serve essencialmente “ancoragem” referencial, corresponde a acentuar antes de mais nada a sua condição sujeita a procedimentos de estruturação que determinam a sua funcionalidade e peso específico na economia do relato.<sup>242</sup> Deste modo, a personagem define-se em termos de *relevo*: protagonista, personagem secundária ou mero figurante. Em *HS*, os personagens masculinos não têm nome próprio, mas apenas a letra inicial do nome, como o Pintor K, L, o Velho Poeta Y, etc. Na verdade, eles aparecem como figurantes anônimos e ocupam um lugar claramente subalterno, distanciado e passivo em relação aos incidentes que fazem avançar a intriga. Parecem apenas ilustrar a protagonista. Enquanto isso, o próprio nome Hyeon Suk contribui de forma decisiva para a *individulização* da protagonista e assegura a sua *visibilidade*, demarcando-a relacionalmente. O destaque de que a personagem Hyeon Suk se reveste na narração ajuda a perceber a perspectiva narrativa do romance, aliás, um ponto de vista da autora.

Por esse viés, é muito interessante acompanhar a evolução narrativa. *HS*

---

<sup>242</sup> HAMON, Philippe. “Statut sémiologique du personnage”. In: BARTHES, Roland et alii. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977, p. 122.

constitui-se de quatro capítulos cujo pendor construtivo está ligado a uma certa estratégia narrativa, configurada pela autora, que procura incutir a força perlocutiva responsável pelos efeitos a provocar no destinatário. O primeiro capítulo mostra aspectos externos da protagonista que estão relacionados com sua situação social. A narrativa começa pelo reencontro de Hyeon Suk e um jornalista com quem ela vivera até seis meses antes. Ele a critica por ter-se tornado garçoneiro do bar e modelo para pintores. Hyeon Suk lhe responde petulantemente: “(...) ultimamente, tornei-me uma caixa registradora. Simples, prático, fácil, e ainda tem a garantia de 100%, hahahaha.....” (“HS”, *OC*, p. 151) Ao contrário disto, o que se revela no segundo capítulo é completamente diferente. Ela admira o Velho Poeta Y, que mora no quarto ao lado e cuja poesia é a sua favorita. Hyeon Suk cuida dele como se fosse de sua família. Sempre que tem dinheiro, traz-lhe cerveja. Costura e lava a sua roupa. Movido pelo seu bom coração, o jovem pintor L, outro hóspede do pensionato, ama-a e lamenta a “má reputação” de Hyeon Suk. Os três tornam-se intimamente ligados. Através desta relação, reflete-se o lado oculto da protagonista, dotado de caráter cordato e meigo, o que talvez seja uma imagem verdadeira que a autora queria transmitir aos leitores.

Esse contraste marcante na caracterização da personagem entre os dois capítulos é conduzido de modo a fazer a autodefesa da autora, cuja intenção foi realçada várias vezes nos ensaios publicados anteriormente.<sup>243</sup> Já em “IGJ” Hye Seok faz entrever a sua castidade à medida que articula sexualidades escancaradamente. Assim, o narrador organiza uma estratégia narrativa que projeta sobre o leitor efeitos precisos, ou seja, o efeito desejado pela autora.

Após o divórcio, Hye Seok toma posições arrojadas na época, ora “co-habitação sem casamento legal”, ora “o voto de castidade como opção”, ora “necessidade do prostituto masculino”. Então, por que Hye Seok tenta nos conduzir ao erotismo? Que tipo de papel ele exerce na sua narrativa?

Georges Bataille vê o erotismo como a experiência que “tem por fim atingir o mais íntimo do ser” e que “tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado”, pois, segundo ele, o erotismo permite ir além de si mesmo, superar a

---

<sup>243</sup> Veja mais: “Yeoin Dokkeo Ki” (Diário de mulher celibatária) (1934); “Sin Saenghwal Ea Deulmyeonseo” (Começando uma nova vida) (1935); “Iseong Gan Eui Wujeong Ron” (Amizade entre os dois sexos) (1935).

descontinuidade que condena o ser humano, ou seja, é uma forma de “transgressão” e “busca da continuidade do seu ser”. É algo que coloca “o ser em questão”.<sup>244</sup> Conforme essas observações, o erotismo seria a melhor alternativa para quem precisava *viver e continuar a viver* em permanente luta para se defender do *olho* que o vigia e o pune.

Com isso, Hye Seok transgride mas não apenas nega o interdito, ultrapassa-o e completa-o. É nesse sentido que ela questiona o fato de que as mulheres assumem “naturalmente” papéis designados pela sociedade:

Dizem que se torna infeliz quem transgride o destino da mulher: casar-se, ter filhos e passar a vida inteira preparando comidas. Uma vez que acredita nisso, reveja, depois de transgredi-lo, quem está dentro dessa rotina. Ao contrário do que dizem, poderá reconhecer o fato de que as infelizes são elas, não você. Poderá descobrir um novo sentido da vida que era rotineira e deprimida. Cada dia que passa, poderá perceber o quanto amplia-se a sua perspectiva da vida e o quanto é valioso viver. O ato de respirar não garante ter vida. A vida faz sentido só quando somos fiéis aos nossos próprios sentimentos. No nosso mundo real, as pessoas sofrem porque estão presas à sociedade, ao relacionamento interpessoal, à família e à rotina da vida. São almas realmente infelizes. (...) (“Sin Saenghwal Ea Deulmyeonseo” (Começando uma nova vida), *Samcheonri*, fev. 1935, *OC*, pp. 484-485)

Tomando por base essa atitude, para a personagem autobiográfica Hyeon Suk, o erotismo é um instrumento para “ganhar o pão” e ao mesmo tempo é uma tática de autodefesa. Apesar da “má reputação”, Hyeon Suk não se arrepende por ter escolhido esse modo de viver, muito pelo contrário, está satisfeita com a sua vida tão “simples, prática e fácil” quanto “uma caixa registradora”. Ela confessa para L:

(...) E aí, achou interessante a minha resposta? Na verdade, o que queria lhe dizer era sobre contas, não sentimentos. É isso mesmo, contas..... Em que você está pensando?..... Convém que o amor comece pelas contas. Até agora deu tudo errado para mim porque eu estava ligada aos sentimentos. Por isso, tenho medo de me envolver com um rapaz inocente como você.” (“HS”, *Samcheonri*, dez. 1936, *OC*, p. 157)

Mesmo que seu passado não tenha sido expressamente mencionado ela acredita ter sido o sentimento o responsável por sua decepção e fracasso, o que fez modificar o

<sup>244</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo* (trad. Antonio Carlos Viana). Porto Alegre: L&PM, 1987, pp. 11-36.

seu modo de viver e sua forma de perceber o mundo.

O terceiro capítulo explica sutilmente o porquê de tanto medo que ela demonstra de entregar seus sentimentos a outra pessoa. Hyeon Suk vai trabalhar como modelo para o Pintor K mas volta embriagada e chora. O Pintor K, que pensava que ela fosse “só sua” rompe com a jovem ao descobrir o fato de que Hyeon Suk prestava “serviços” a vários homens. Para defendê-la, o Velho Poeta Y procura o Pintor K mas também acaba sendo humilhado e ofendido:

“Hyeon Suk mudou muito ultimamente. Devido a várias circunstâncias, você deve sentir-se responsável por ela. Ontem à noite ela bebeu até muito tarde aqui, não é?”

“Acho que está havendo um mal-entendido.”

O Pintor K, gordo, careca, fazendo cerimônia e mexendo indelicadamente em seus poucos cabelos repartidos do lado,

“Sou responsável por ela? O que é que quer dizer com isso?”

“Ainda me pergunta?”

“Acho que você não está entendendo. Acontece que Hyeon Suk trabalha com vários pintores, cobrando por isso três, cinco ou dez wons. Sim, não posso negar completamente que tenho a ver com isso mas não sou o único responsável por ela. Não pode me exigir uma coisa dessas.”

“Você está fugindo da responsabilidade. Hyeon Suk é uma mulher decente. *Se você é homem de verdade, deve orientá-la para o bom caminho.* Hoje de manhã vi Hyeon Suk chegando bêbada e chorando. Acho que ela está indo mal por causa de você.”

“Sinceramente, não vejo razão alguma para que você esteja me dizendo isso. Não tenho qualquer responsabilidade pelo fato. Já que Hyeon Suk tem vários homens, nunca vai ficar carente. Quem é você para julgar alguém?”

“O quê?”

O Velho Poeta fica vermelho de raiva e levanta-se abruptamente da cadeira.

“Vá embora. Se fosse dinheiro o que você queria.....”

K tira, do colete meio encardido, uma nota amassada. Era uma nota de dez wons.

“Sei que ninguém se interessa mais pela sua poesia. Deve precisar de dinheiro. Parece que está fazendo isso para extorquir dinheiro de mim, hum hum.”

Ao ouvi-lo, o Velho Poeta fica irado. Ele pega a nota e rasga-a. Joga-a em cima da escrivaninha e sai derrubando a cadeira. (“HS”, *Samcheonri*, dez. 1936, *OC*, pp. 158-159; grifos meus)

Da mesma forma que Hyeon Seuk, o Velho Poeta não é reconhecido por seus

contemporâneos, é um ser à margem do processo econômico-social. Em *HS*, o Velho Poeta, L e Hyeon Suk são aliados naturais na condição de *oprimidos*, ao contrário das personagens femininas, ligadas pela *irmandade* em *KH*. É interessante observar a mudança da perspectiva narrativa expressa entre os dois romances. Em qualquer caso, a perspectiva narrativa relaciona-se estreitamente com o estatuto do narrador, ou seja, com a situação narrativa instaurada pelas circunstâncias em que se processa a narração. As relações dos personagens de *HS* com o Pintor K refletem a própria experiência de Hye Seok que deixou de ser *privilegiada* e passou a ser *marginalizada*. Nesse sentido, a crítica do Velho Poeta contra o Pintor K revela não ser por acaso que ele defende a palavra de Hyeon Suk, aliás, a palavra de Hye Seok.

É através do erotismo que a personagem Hyeon Suk descobre uma maneira de sobreviver na sociedade excludente e marginalizadora. Ela diz ao Velho Poeta: “Estou mais tranqüila do que o senhor pensa..... Eu não quero chorar a não ser pela gratidão. Não choro só porque alguém está sendo duro comigo!” (“HS”, *OC*, p. 160). Para não ser *vencida*, ela convida mais um parceiro. No quarto capítulo, Hyeon Suk muda-se para outro lugar sem comunicar para onde vai. Um certo dia, L recebe uma carta anônima dizendo onde encontrá-la e que é ele que deve ficar com Hyeon Suk. Quando L vai procurá-la, ela lhe sugere “um contrato de relação secreta durante seis meses” (“HS”, *OC*, p. 164).

No entanto, por maior que seja a aliança, ela continua *diferente* deles, estabelecendo mais uma vez a relação de “parceria hierárquica”. Hye Seok diz, precipitadamente, no outro texto: “(...) O povo tem mania de deixar um herói totalmente empenhado e deixa-o cair num abismo profundo” (“Paris Eui Keu Yeoja” (Uma mulher em Paris), *Samcheonri*, nov. 1935, *OC*, p. 191).

É evidente que existe nela um permanente determinismo insuperável. Mas, apesar de tudo, há uma coisa que não podemos negar de modo algum. Hye Seok conta uma história que se passa no início do século XX, incluindo tanto o nível pessoal, como o histórico-cultural. Aliás, não apenas *conta* mas *mostra* como a narrativa deve ser escrita do ponto de vista da mulher. No período que segue às publicações do romance *HS*, a artista sofre uma série de frustrações — morte do seu primeiro filho, vitimado por doença pulmonar, problemas financeiros, mau desempenho na atividade artística, saudade dos filhos — que acabam resultando em um distúrbio mental que lhe deixa

metade do corpo paralisado. Após 1938, Hye Seok não consegue mais produzir obras devido às doenças. Morre, em 1948, sozinha, no hospital, sem ter com quem compartilhar seus medos e angústias.

Mas ela não morreu ainda, pelo menos legalmente, porque o registro do seu falecimento nunca foi feito. Hye Seok ainda está viva no registro de censo familiar do seu irmão. Este fato nos traz um significado importante. Desafiando com a própria voz, Hye Seok lega às próximas gerações uma tradição de cultura feminina que luta pela abertura de um espaço dialógico de tensões e contrastes que desequilibra as representações simbólicas congeladas pelo ponto de vista masculino na sociedade coreana.

Novamente lembramos as palavras de uma personagem autobiográfica — J — na peça de teatro *Paris Eui Keu Yeoja (Uma mulher em Paris)*, que foram tomadas, inclusive, como epígrafe deste capítulo: “Quero que a minha vida se torne uma obra-prima.”, e sugerimos que com esta frase Hye Seok consegue chegar muito próximo de explicar o que norteava o seu viver e o seu fazer artístico. Para ela, a arte se apresentava como uma possibilidade para que ela própria viesse a forjar seu eu. Foi tanto com palavras como imagens que Hye Seok constantemente buscou construí-lo.

## 2. TARSILA DO AMARAL

---

---

*Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. (...)*  
(Tarsila do Amaral, 1923)<sup>245</sup>

A Proclamação da República (1889) pode ser vista como o momento a partir do qual o Brasil é marcado por uma série de redefinições e reajustes. O nacionalismo virá gradativamente como decorrência de uma ânsia de afirmação, que traria consigo o desejo de rompimento da intelectualidade com o século XIX e a ascendência do academismo nas artes. Ao mesmo tempo, como consequência imediata do nacionalismo, emerge a consciência criadora nacional: o “retorno ao índio, à terra” e a “proclamação da independência intelectual, após a independência política”,<sup>246</sup> como diria Sérgio Milliet.<sup>247</sup>

Surge, então, o modernismo, que é considerado como “o maior movimento que já se verificou no Brasil no sentido de dar balanço do que é a sua realidade, com

---

<sup>245</sup> AMARAL, Tarsila do. *Carta de Tarsila à família*. Paris, 19 abr. 1923. Cartas enviadas à família foram tiradas de AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34/EdUSP, 2003. As notas seguintes referentes ao livro aparecerão com o número da página e a sigla T, entre parênteses.

<sup>246</sup> A Semana de Arte Moderna surge com o preparo das comemorações do Centenário da Independência, em 1822.

<sup>247</sup> MILLIET, Sérgio. “Uma exposição retrospectiva”, catálogo *Tarsila 1918-1950*, MAM-SP, 1950, T, p. 455.

orientação eminentemente crítica, de modo a substituir o falso e o superado pelo autêntico e atual”.<sup>248</sup> Embora o modernismo tenha sido longamente preparado, é comum datar o seu início na Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922, realizada em São Paulo, que assume, de certa forma, tal cunho de manifesto. A importância da Semana cresce à medida que a rejeição ao passado não deixa de estar profundamente relacionada com os movimentos político-sociais que abalariam o país a partir de 1922, contra o paternalismo da Primeira República, um dos resquícios do Império, seja nesse mesmo ano com a sublevação do Forte de Copacabana em julho, e, dois anos depois, com a revolução de 1924 em São Paulo. As agitações dessa década, nas quais, salvo raras exceções, todos os modernistas se viram envolvidos, iriam desembocar, poucos anos depois, na revolução de 30, iniciando-se uma nova era para o país.<sup>249</sup>

Assim, no contexto das alterações a ocorrer, a manifestação cultural da Semana de Arte Moderna constitui um registro sintomático da pulsação do organismo nacional, antecipando, por meio do pensamento, a insatisfação que tomaria forma política contra o tradicionalismo-aristocracismo poucos anos depois.

Tarsila do Amaral, mesmo não tendo participado da Semana, confunde-se muitas vezes com a própria história do modernismo no país, pois “dizer Tarsila é visualizar um tipo de pintura bem construída, numa estilização bem casada com o colorido muito brasileiro do casario, da paisagem, dos temas da vida rural ou da cidade grande dos anos 20 em São Paulo” (*T*, p. 18), como anota a historiadora e crítica de arte Aracy A. Amaral em *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975).

Tendo feito o que a própria artista chama de “exercício militar”<sup>250</sup> do pintor, Tarsila passa a representar, a partir de sua fase denominada “pau-brasil”, uma afirmação das mais ousadas para a pintura.

---

<sup>248</sup> IGLÉSIAS, Francisco. “Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional”. In: ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 13.

<sup>249</sup> AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 13-15.

<sup>250</sup> Entrevista concedida por Tarsila ao *Correio da Manhã* no dia 25 de dezembro de 1923, *T*, p. 419. A expressão “o cubismo é exercício militar”, dita por Tarsila, marcaria por longos anos a posição da artista diante da nova escola.

## 2.1 A mulher que fez história

Tem-se falado muito, nas últimas décadas, na personalidade ousada e rebelde da “musa-mártir antropófaga”<sup>251</sup>, Patrícia Galvão (1910-1962) — mais conhecida como Pagu —, que se antecipou às conquistas da mulher brasileira na contemporaneidade.<sup>252</sup> Porém, não creio que tenhamos enfatizado suficientemente o pioneirismo<sup>253</sup> de Tarsila, que viveu afetivamente, com plenitude, sua vida de mulher, numa época em que isso era considerado uma inaudita audácia feminina, lidando prudentemente com as situações que enfrentava e ao mesmo tempo realizando tudo o que desejava.

O fato de ter nascido em Capivari, interior do estado de São Paulo, fez com que se referissem à artista como “a caipira que fez história”<sup>254</sup>. E fez mesmo: não só a sua, mas a do próprio modernismo brasileiro.

Oswald de Andrade, a quem Tarsila deu *Abaporu* (1928) (Figura I) como presente de aniversário, cria com esse quadro o Movimento Antropofágico e escreve o “Manifesto Antropófago” em maio de 1928:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de

<sup>251</sup> ORSINI, Maria Stella. “As mulheres que fizeram o pensamento moderno brasileiro”, *Letras*, v. 11, n. 1/2, Campinas: PUCCAMP, revista do Instituto de Letras, dez. 1992, p. 200.

<sup>252</sup> Mesmo assim, suas obras continuam de difícil acesso. A mais completa coletânea antológica de Pagu é: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982. Foi publicada recentemente sua autobiografia: GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

<sup>253</sup> Entretanto, quando digo “pioneirismo”, não significa ausência de pintoras antes dos anos de atividade de Tarsila. Falo de “pioneirismo”, visibilidade. Abigail de Andrade (1864-s.d.) foi a primeira mulher a conquistar uma medalha de ouro de primeiro grau em um salão nacional, em 1884, mostra cuja importância pode ser medida pelo surgimento de nomes como Almeida Júnior (1850-1899), Rodolfo Amoedo (1857-1941) e Belmiro de Almeida (1858-1935). Mas isso não implicou que ela se fizesse conhecida nos livros de história da arte ou, ao menos, que fosse mencionada na sala consagrada à exposição de 1884, a última realizada no Império. Sua trajetória foi subitamente interrompida, em 1888, quando Abigail engravidou de seu professor, Ângelo Agostini (1843-1910), homem casado e publicamente conhecido. Devido ao rumor do caso, refugiou-se com o mestre em Paris, perdendo o segundo filho logo após o parto. Morreu em seguida e jamais se tornou um mito romântico ou símbolo feminista. Sua filha Angelina Agostini (1888-1973), do Rio de Janeiro, que havia recebido o prêmio de viagem à Europa em 1913, fez amizade com Tarsila, dividindo o ateliê em Neuilly-sur-Seine durante os últimos meses da estada de Tarsila em Paris entre 1920 e 1922. Segundo Tarsila, todo o sistema de trabalho, ordenação, criação de ambiente de ateliê da época, deve-o à convivência desse tempo com Angelina.

<sup>254</sup> ORSINI, Maria Stella. Op. cit. p. 197.

paz.

Tupy, or not tupy that is the question. (...) (ANDRADE, mai. 1928)<sup>255</sup>

No entanto, como escreve Milliet, no texto publicado no catálogo da exposição *Tarsila 1918-1950*, esse mesmo fato serve para criar certa “desconfiança com que os meios plásticos paulistas acolheram as telas de Tarsila, vendo nelas não a realização de uma obra pictórica mas a ilustração mais ou menos anedótica de alguma coisa que devia ser enquadrada na literatura”.<sup>256</sup> As declarações à imprensa colocam de fato a exposição de Tarsila como atrelada ao movimento de Oswald, não atentando para o fato de que fora a pintura inspiradora para o desencadear do movimento e não sua seguidora. (T, p. 308)

Neste momento, parece sensato lembrar a observação feita por Manuel Bandeira em 1929, publicada posteriormente em *Crônica da Província do Brasil* (1937), de que:

(...) os que provocam o riso ou o ranger de dentes são os da última fase da pintura. O título de um deles, o mais considerável como dimensão e como intenção, define a diretriz em que Tarsila acompanha Oswald de Andrade, pajé da tribo interessada na transformação do tabu em totem: *Antropofagia* (1929). (...) Nos quadros recentes de Tarsila a estética antropofágica se manifesta na escolha dos assuntos tanto quanto no processo de expressão. (...) O processo é despojado em extremo de todas as sensualidades da pintura. Tem-se a impressão que a rica Tarsila desfez-se de tudo e fez voto de pobreza. Oswald e os antropófagos estão radiantes. Eu não estou radiante. Não gosto de Tarsila antropófaga. Preferia a Tarsila até dois anos atrás, a Tarsila cristã pela graça de Deus, (...) a Tarsila que pintava com o azul e cor de rosa dos bauzinhos e das flores de papel que são as cores católicas e tão comoventes da caipirada. (BANDEIRA, 1929)<sup>257</sup>

A qual pintura de Tarsila ele se refere aqui? É de 1924. É o ano da poesia “pau-brasil”, da pintura “pau-brasil”, dos versos de Oswald ilustrados por Tarsila. Em torno disto, deve-se ainda observar com atenção o fato de que a religião católica sirva de

<sup>255</sup> ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, mai. 1928. Edição fac-similar em SCHWARTZ, Jorge (org.). *Caixa Modernista*. São Paulo/Belo Horizonte: EdUSP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Ed. UFMG, 2003.

<sup>256</sup> MILLIET, Sérgio. “Uma exposição retrospectiva”. Op. cit. pp. 455-466.

<sup>257</sup> BANDEIRA, Manuel. “Tarsila antropófaga”. In: -. *Crônica da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, T, p. 433.

referência tanto à artista quanto às suas obras. Certamente, “Abaporu” ou “Antropofagia” não seriam nomes agradáveis para os ouvidos de cristãos que louvam a “docilidade” e a “obediência” à tradição. Para Bandeira, Tarsila e suas obras, com uma “boniteza tão brasileira”, deveriam manter sua “sensualidade” nas características incipientes das “cores católicas”, não nas formas “monstruosas” da “doutrina pagã”.<sup>258</sup>

Aqui cabe abrir um parêntese: as últimas décadas do século XIX apontaram para a necessidade de educação para a mulher, vinculando-a à modernização da sociedade, porém, tal educação seria feita para *além* dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos. Para muitos, a educação feminina não poderia ser concebida sem uma sólida formação cristã, que seria a chave principal de qualquer projeto educativo. Embora a República formalizasse a separação do Estado em relação à Igreja Católica, a moral religiosa pregada por esta permaneceria sendo a dominante, que apontava para as mulheres a dicotomia entre Eva e Maria. A escolha entre esses dois modelos representava, na verdade, uma não-escolha, pois se esperava que as meninas e jovens construíssem suas vidas pela imagem de pureza da Virgem Maria, através da qual se apelava tanto para a *sagrada missão* da maternidade quanto para a manutenção da pureza feminina. Esse ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora dos filhos e filhas.<sup>259</sup>

É essa tradição que impedia às mulheres o ingresso nas academias, fazendo com que elas só pudessem freqüentar cursos particulares — a maioria das quais era mantida por ordens religiosas. Entretanto, esse privilégio apenas incide sobre aquelas de classe média e alta que contavam com auxiliares para tarefas domésticas. Essa disponibilidade permitiria um acesso às áreas das artes, mas sem que por isso lhes propiciasse um reconhecimento em termos de valor. Basta lembrar a exposição de Anita Malfatti (1896-1964), realizada em 1917, que provocou violentas reações, inclusive o famoso artigo “Paranóia ou mistificação?”, de Monteiro Lobato, cujo argumento retoma a visão sobre as mulheres presente na sociedade patriarcal brasileira:

---

<sup>258</sup> Id., *ibid.*, p. 433.

<sup>259</sup> LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”. In: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997, pp. 441-448.

(...) Se víssemos na Sra. Malfatti apenas uma “moça que pinta”, como há centenas por aí, sem denunciar centelha de talento, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meia dúzia desses adjetivos “bombons”, que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças. Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é tomar a sério o seu talento dando a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima, e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião do público sensato, dos críticos, dos amadores, dos artistas seus colegas e... dos seus apologistas. Dos seus apologistas sim, porque também eles pensam deste modo... por trás. (LOBATO, 1917)<sup>260</sup>

O caso de Tarsila pouco difere do de Anita. A sua primeira exposição individual no Rio de Janeiro, realizada em julho de 1929, foi um escândalo total. Houve intervenção da polícia a fim de evitar confrontos entre os partidários e os opositores da artista. E não menos barulhenta é a repercussão da mostra de quadros quando apresentada em setembro em São Paulo. Os alunos da Escola de Belas-Artes pretendiam rasgar as suas telas.<sup>261</sup>

Além disso, apesar da sua tão falada vida pessoal, escreveu-se pouca coisa sobre sua arte, propriamente.<sup>262</sup> Por longos anos a arte de Tarsila, mesmo sendo durante a sua fase mais rica — os anos 1920 —, era muito menos percebida do que as produções dos seus contemporâneos artistas masculinos,<sup>263</sup> ou melhor, considerada apenas como se fosse uma personagem de conto de fadas, que apareceria na crônica de Geraldo Ferraz:

Em São Paulo, de 1929, era uma vez tinha moça que morava na rua Barão

<sup>260</sup> LOBATO, Monteiro. “A propósito da Exposição Malfatti”, *O Estado de São Paulo*, edição da noite, 20 dez. 1917. Reproduzido em BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, pp. 55-56.

<sup>261</sup> BRITO, Mário da Silva. “Itinerário de Tarsila”, catálogo *Tarsila: 50 Anos de Pintura*, MAM-RJ, 1969, T, p. 462.

<sup>262</sup> Entre eles, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Flávio de Carvalho, Mário da Silva Brito e, posteriormente, Aracy A. Amaral, Carlos Zilio, Nádia Battella Gotlib e Tarsila do Amaral — a sobrinha-nete da artista — deram-se ao trabalho de estudar a contribuição da pintora, publicando artigos sérios, de pesquisa e de análise. Recentemente, Aracy Amaral diz que, no preparo da terceira edição de *Tarsila: sua obra e seu tempo*, descobriu uma caderneta, com anotações manuscritas por Oswald (com a assinatura de Dulce do Amaral, filha da artista, em sua primeira página), que registra uma seqüência de temas — como se fosse um trabalho em elaboração —, com o título “Tarsila: um renascimento da pintura brasileira”. É uma pena não ter sido publicada. Mas, o importante a ser enfatizado é que já era clara para Oswald, naquela época, a importância de Tarsila na historiografia da arte brasileira.

<sup>263</sup> AMARAL, Aracy A. et alii. *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*. Washington, DC: National Museum of Women in the Arts, 1993, pp. 18-19.

de Piracicaba, num casarão... Discípula de Pedro Alexandrino pintara academicamente. Essa “sinhazinha” descobriria, a partir daquele ano, a pintura moderna. (...) (FERRAZ, 17 dez. 1950)<sup>264</sup>

Contudo, ao contrário de Anita, que amedrontada diante da descabida crítica de Lobato, passou a vida dando aula de pintura e desenho e recolhendo-se sob a proteção da família que nunca a quisera “moderna”, Tarsila assumiria suas audácias por mais tempo. Talvez as diferentes situações financeira e social tenham separado o caminho das duas pintoras que marcariam o modernismo brasileiro: uma, Anita, que “trabalha para viver”; e a outra, Tarsila, que “pinta por diletantismo”, como assinala a personagem Anita na peça de teatro *Tarsila* (2004).<sup>265</sup>

Uma coisa evidente, todavia, é que não podemos deixar de ver em Tarsila o que merece ficar e em que lugar deve permanecer, pois “pode-se dizer”, como anota Mário de Andrade, no catálogo da exposição *Tarsila — São Paulo 1929*, que:

(...) dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional. O que a distingue dum Almeida Júnior por exemplo, é que não é a inspiração dos seus quadros que versa temas nacionais. Afinal obras que nem o *Grito do Ipiranga* ou a *Carioca* só possuem de brasileiro o assunto. Técnica, expressão, comoção, plástica, tudo encaminha a gente pra outras terras de por trás do mar. Em Tarsila, como aliás em toda pintora de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação: o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é dum bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequentá (*sic*), cheia de moleza e de sabor forte. (ANDRADE, 1929; grifos do Autor)<sup>266</sup>

Para avaliar a pintura de Tarsila é preciso transportarmo-nos para o ambiente em que ela viveu. De fato, ao ver sua pintura logo vemos a pintora Tarsila, em que sua narração contemplativa de fatos da infância são constantes, buscando com grande

<sup>264</sup> FERRAZ, Geraldo. “Retrospectivamente, Tarsila do Amaral”, *Jornal de Notícias*, 17 dez. 1950, T, p. 458.

<sup>265</sup> AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004, p. 15.

<sup>266</sup> ANDRADE, Mário de. “Tarsila”, catálogo *Tarsila — São Paulo 1929*, São Paulo, 1929. Reproduzido em AMARAL, Aracy A. (org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: EdUSP, 2001, p. 131. As notas seguintes referentes ao livro aparecerão com o número da página e a sigla CMT, entre parênteses.

liberdade a criação de figuras de pessoas, plantas e bichos reais ou imaginários que a carregaria em seu devaneio de conto às figuras de infância numa tentativa de fixação do tempo passado.<sup>267</sup> Aracy Amaral escreve em *Tarsila: sua obra e seu tempo*:

(...) Uma cenografia imponente — de fazer medo, mas de fazer sonhar também —, estática em sua ordem intocável, tocada, manuseada e vivida, pela criança Tarsila do Amaral, em sua meninice de filha de fazendeiro rico, em plena época da assim chamada aristocracia rural paulista, na região de Itupeva, ou, mais precisamente, Monte Serrat. (...) Onde as montanhas se sucedem em impressionante desfile de pedras encravadas e sobrepostas, em formatos variados, origem e estímulo à imaginação, seus limites bem delineados, multidão muda sempre em cerco, entre os cactos e os pastos, desafio à vontade do homem no cultivo da terra. Ao pôr-do-sol, essa “multidão” reflete bem o universo de Tarsila, suas figuras recortadas, os volumes irreais arredondados, as formas contra um fundo liso. A devoção pela paisagem de sua infância ela não a abandonou nunca. (...) (*T*, p. 31)

Apesar de não ter escrito autobiografia<sup>268</sup> — na acepção fiel da palavra —, é

<sup>267</sup> A recorrência ao passado mnemônico é evidente em particular: *A caipirinha*, óleo sobre tela, 60 x 81 cm, coleção particular, 1923 (Figura II); *A negra*, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1923 (Figura III); *A cuca*, óleo sobre tela, 73 x 100 cm, Acervo Musée de Grenoble, França, 1924 (Figura IV); *Fazenda*, nanquim sobre papel, 15,5 x 22,8 cm, Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, 1925 (Figura V); *O mamoeiro*, óleo sobre tela, 65 x 70 cm, coleção Mário de Andrade, IEB-USP, São Paulo, 1925 (Figura VI); *Manacá*, óleo sobre tela, 76 x 63,5 cm, coleção Simão Mendel Guss, São Paulo, 1927 (Figura VII); *Abaporu*, óleo sobre tela, 85 x 73 cm, coleção Eduardo Francisco Costantini, Buenos Aires, 1928 (Figura I); *O lago*, óleo sobre tela, 75,5 x 93 cm, coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, 1928 (Figura VIII); *O ovo (Urutu)*, óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm, coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1928 (Figura IX); *Floresta*, óleo sobre tela, 63,9 x 76,2 cm, Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1929 (Figura X); *Cartão Postal*, óleo sobre tela, 127,5 x 142,5 cm, coleção particular, Buenos Aires, 1929 (Figura XI); *Sol poente*, óleo sobre tela, 54 x 65 cm, coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro, 1929 (Figura XII); *Antropofagia*, óleo sobre tela, 126 x 142 cm, coleção particular, 1929 (Figura XIII); *Bicho com triângulo*, lápis sobre papel, 19 x 26 cm, coleção Milton Guper, São Paulo, 1930 (Figura XIV).

<sup>268</sup> No entanto, Tarsila guardou durante muito tempo: contas de administração da fazenda, convites, cartas familiares e de amigos, revistas antigas, recortes de jornais, fotografias de obras e de amigos, rabiscos em papéis, estudos de desenhos para ilustrações, esboços para quadros há longos anos realizados ou não, decalques de desenhos, vestidos antigos ou amostras de tecidos de toaletes que lhe tinham sido caras, *souvenirs* de viagens, álbuns de fotos, passagens, entradas de museu, etc., além de coisas que se poderia denominar, no que diz respeito a anotações de desenhos ou para quadros, como de fundo de gaveta de produção de um artista exageradamente meticuloso na preservação de seu passado. Tarsila costumava dizer que, segundo seu pai, o que não tinha importância devia ser guardado pelo menos durante trinta anos, ou melhor, precisava “amadurecer”, como descrevia a própria artista. E recomendou à família que guardasse seus quadros, pois eles iriam se valorizar quando ela falecesse. Creio que Tarsila já tinha consciência do que significou para a arte brasileira. Veja mais: AMARAL, Aracy A. “Novas reflexões sobre Tarsila: fundo de gaveta”. In: —. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, pp. 89-90; AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo:

inegável que suas narrativas pictóricas têm as raízes plantadas em um substrato de experiências intimistas e privadas, matéria cuidadosamente controlada pela artista, principalmente desde a tela *A caipirinha* (1923) (Figura II), em que ela própria aparece como uma menina, de cabelo preso, vestida de blusa azul marino e saia cor-de-laranja, sentada no chão, brincando com uma boneca de folha de mato feita à mão. A imagem consiste numa composição cubista, que se divide em duas partes em torno da figura de menina, ao redor da qual se destacam casas e árvores extremamente esquemáticas, como se fossem elaboradas em signos, mas com as cores primitivas e espontâneas do interior brasileiro, o que, aliás, parece mesmo assinalar uma mudança da pintura de Tarsila para afirmar sua “brasilidade”.

Em 19 de abril de 1923, em carta à família, com um desenho de sua própria imagem ao fundo,<sup>269</sup> Tarsila diz:

(...) Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. (AMARAL, 19 abr. 1923, *T*, p. 101)

Tarsila viveu sua infância nesse ambiente. Neta e filha de fazendeiros “milionários”, ela pertencia a uma sociedade de fim-de-século, uma estrutura patriarcal do meio familiar, cujas origens são tão remotas que, em versos de Drummond de Andrade, se diria “Tarsila, descendente direta de Brás Cubas”,<sup>270</sup> dando-nos a noção das tradições de sua família.

Seu comportamento e sua formação artística estão intimamente ligados à atmosfera da família. A figura do pai, acima de tudo, foi marcante em sua vida. O pai de Tarsila, José Estanislau do Amaral Filho,<sup>271</sup> era um homem dotado de mente aberta e progressista.<sup>272</sup> Suas idéias foram a ela transmitidas, dando-lhe o suporte para a

Celebris, 2004, p. 181.

<sup>269</sup> Veja figura XV.

<sup>270</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Op. cit. p. 95.

<sup>271</sup> Tarsila escreve uma série de artigos, intitulada “Conversando com meu pai”, composta por oito capítulos, para o *Diário de São Paulo*, entre o dia 23 de outubro de 1949 até o dia 25 de junho de 1950, tratando de fatos e personalidades de São Paulo antiga, Abolição, Revolução dos Estudantes em 1870 e etc.

<sup>272</sup> Ao contrário dos fazendeiros fluminenses, o paulista, influenciado, talvez, pelo exemplo do europeu

formação de sua personalidade. Mesmo estando cercada de meios convencionais, a curiosidade pelo desconhecido é constante para Tarsila: entre outras atividades, fascinada pela palavra, a artista chega a afirmar que “escritores consagrados invejaram, diante de um belo quadro, os recursos de expressão de um pintor, sem pensar que a linguagem articulada é infinitamente mais rica do que a linguagem das cores e das linhas”.<sup>273</sup> E sempre escrevia: além dos poemas, os demais textos — cartas e centenas de textos de memórias — foram escritos numa espécie de gênero misto, em tom de conversa, como tantos textos escritos por mulheres. Sua escrita já é em si uma transgressão, pois jamais pertenceria à “lei do gênero”.

Em Tarsila, nota-se sempre os dois pólos, a conformidade e a transgressão, que ter-se-iam desenvolvido na personalidade da artista, absorvidos desde sua meninice, plasmando ao mesmo tempo essas características que são também as de sua arte, tanto por parte dos textos literários quanto por parte dos textos pictóricos.

## 2.2 “Caipirinha vestida por Poiret”<sup>274</sup>?

José Estanislau, educado por jesuítas, cuidava da formação dos filhos segundo o gosto do tempo. Na fazenda ele mantinha uma professora de origem belga, Mlle. Marie van Varemberg d’Egmont, que ensinou a seus filhos as primeiras letras e que fez do francês uma língua familiar a eles.

A França sempre esteve muito presente na vida de Tarsila, mesmo nas fazendas em que cresceu. Ela conta à *Revista Acadêmica*, em 1946:

Cresci numa fazenda de café como a cabrita selvagem, saltando daqui pr’ali entre rochas e cactos. Mas quando voltava para casa encontrava ao

---

que vem chegando cada vez em maior número, tem iniciativas audaciosas. Constrói estradas de ferro e de rodagem de melhor qualidade, levanta um parque industrial de proporções inigualáveis em toda a América do Sul, cidades mais modernas. A sua agricultura, pelos métodos que a orientam, forma um contraste significativo com o resto do país. Salvo raras exceções, as casas dos fazendeiros e colonos paulistas, diferem tanto das existentes nas outras regiões. Veja mais: OLIVEIRA, Teixeira de. *Vida maravilhosa e burlesca do café*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1942, p. 218.

<sup>273</sup> AMARAL, Tarsila do. “A palavra”, *Diário de São Paulo*, 2 jun. 1936.

<sup>274</sup> ANDRADE, Oswald de. “Atelier”. In: *Pau-Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925. Edição fac-similar em SCHWARTZ, Jorge (org.). Op. cit. pp. 75-76.

piano uma criatura irradiando beleza: era minha mãe tocando Couperin ou Dandrieu. À hora do almoço, meu pai, patriarcalmente sentado à cabeceira da mesa, à moda brasileira, servia-se de um bom Château-Laffite, um Lormont ou um Chablis, cuidadosamente retirado de uma adega francesa. Minha mãe tomava água de Vichy Hôpital ou Célestin, da qual nós, crianças, compartilhávamos, e, algumas vezes, a título de prêmio, dava-nos para provar uma gotinha licorosa de Château d'Iquem. (...) Sabia então que existia um Voltaire, que existia também um Victor Hugo, um Alfred de Musset e toda uma coleção de poetas e romancistas franceses que eu via carinhosamente encadernados na vasta biblioteca. (...) Mais tarde, essa França, que viveu embrionária na minha imaginação infantil, desabrochou em realidade deslumbrante nos muitos anos que vivi em Paris. Museus, teatros, artistas, escritores... Que saudades! (AMARAL, nov. 1946)<sup>275</sup>

Tarsila começou a estudar em colégios só depois dos dez anos.<sup>276</sup> Depois de dois anos de estudos nos colégios paulistanos, ela e sua irmã Cecília foram levadas pelos pais para estudarem como internas no Colégio Sacré-Coeur de Barcelona, em que Tarsila pintaria seu primeiro quadro, *Sagrado Coração de Jesus* (1904) (Figura XVI), copiado durante um ano de intenso e paciente trabalho.

Em outubro de 1905, Tarsila, com dezenove anos, volta ao Brasil, esperando reencontrar o namorado, chamado Vasco Bayão, a quem desde antes da viagem à Espanha dedicava seu afeto. Mas acabou se casando com um primo de sua mãe, o farmacêutico André Teixeira Pinto, pela vontade do pai, em uma cerimônia bem íntima, no dia 18 de janeiro de 1906. A moça segue o modelo de filha de família rica, da aristocracia rural regida pelo sistema patriarcal. Segundo a própria Tarsila, dizia seu pai que “casamento tinha ‘três éfes’: falado, feito e fora” (*T*, p. 39). Mas o patriarca não parece ser tão autoritário assim. A artista guarda as melhores recordações do pai muito querido:

Minhas visitas à Fazenda São Jerônimo, em Mombuca, onde passou meu pai seus últimos anos, eram quase rápidas. “Fique mais alguns dias”, me

<sup>275</sup> AMARAL, Tarsila do. “França, eterna França...”, *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, nov. 1946, pp. 74-75, *T*, pp. 34-37.

<sup>276</sup> “Naquele tempo a criação das meninas era muito separada, e tia Tarsila, quando entrou no colégio, já era bem grande, com doze anos ou mais, e ela não sabia nada do que se passava entre um homem e uma mulher, e ela sempre me dizia que achava, até essa idade, que as crianças nasciam pela bênção sacramental. Era o que contavam para ela”, depoimento de Helena Augusto do Amaral em AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 50.

dizia o velho José Estanislau, com sua voz suave de pai carinhoso. Nem sempre eu atendia seu pedido, alegando muito trabalho, e hoje me arrependo porque o tempo, que dá às coisas seu justo valor, me diz agora que nem tudo quanto me parecia essencial o era na realidade. (AMARAL, s.d.)<sup>277</sup>

Tarsila pediu a seu pai que a viagem de lua-de-mel fosse para Argentina e Chile, e foi prontamente atendida por ele: “Meu pai me adorava, para ele tudo o que eu fazia estava bem feito, nunca se opôs a nada, e eu tinha tanta curiosidade em conhecer lugares...” (T, p. 39) A viagem foi uma grande aventura que levou aproximadamente um mês, o que já faz denotar que Tarsila era uma mulher diferente, fora dos padrões da época.

Depois o casal foi morar na Fazenda São Bernardo, em que nasceu Dulce, sua única filha, e mudou-se posteriormente para a Fazenda Sertão. Mas Tarsila jamais poderia ser feliz ao lado de uma pessoa com uma educação e cultura totalmente diferentes,<sup>278</sup> e que, além de tudo, não a respeitava: seu marido a traiu com uma pessoa próxima. Ela sofreu muito, mas nada podia fazer, visto que na época as mulheres calavam-se e resignavam-se, como sua avó Teresa Aguirre do Amaral, chamada de “avó Terezinha”, “traída com as escravas, rangendo sêdas na alcova. Porém, nada dizia.” (T, p. 32) Teve crises nervosas e de depressão, mas suportou tudo por longos sete anos. Apesar da forte oposição familiar, Tarsila se separou do marido em 1913 e a situação se acomodou: ele uniu-se à amante, teve filhos com ela, enquanto Tarsila queria mesmo sua liberdade.<sup>279</sup>

A vida de mulher separada não era fácil. Havia preconceitos fortes dentro e fora da própria família, mas ela queria seguir seu caminho e buscar sua felicidade. A partir

---

<sup>277</sup> Id., *ibid.*, p. 46.

<sup>278</sup> “O tio Teixeira era primo da vovó, Lydia Dias de Aguiar, de Capivari. Era um homem sério, levava tudo a sério, não gostava de arte. Tarsila queria continuar estudando arte, mas ele não queria saber”, depoimento de Maria de Lourdes do Amaral Faccio em GOTLIB, Nádia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000, p. 35.

<sup>279</sup> O casamento seria anulado por vontade dela, que queria se casar com Oswald. Contou com o apoio incondicional do pai, que usou de toda a sua influência e prestígio para obter sucesso num processo de raro êxito na época. É bem provável que o pai de Tarsila tenha feito até algum tipo de acerto com André para que ele nada contestasse, visto que ele não se opôs a quaisquer das acusações contra ele proferidas, e o processo culminou com a sentença de anulação do casamento em 11 de novembro de 1925. Veja mais: AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 65.

de 1913, Tarsila passa a ficar em São Paulo onde estuda piano,<sup>280</sup> exercita-se copiando quadros de outros pintores e escreve versos, tentando mudar o rumo da sua vida. Nessa época, inicia-se nos estudos de desenho com Pedro Alexandrino (1864-1942)<sup>281</sup> e até chega a publicar sonetos parnasianos numa revista do Ginásio Oswaldo Cruz, *Castália*<sup>282</sup>, de 1918 a 1920. Diz Nádya Battella Gotlib, ao criticar o desempenho dos versos, que “são sonetos que não apresentam nada de excepcional, do ponto de vista literário”.<sup>283</sup> Pois os cinco poemas publicados são textos simples. São temas tratados com feição clássica, como “Artista”, “Harmonia” e “Panteísta”, e ligados a estados de alma, como “Tédio” e “Alegria”.

Mas, talvez a própria Tarsila pense de maneira diferente:

Não vejo por que os escritores modernos, na sua maioria, se obstinam em repudiar o soneto pelo fato de ser ele uma expressão antiga. Já tive ocasião de dizer que toda obra de arte é boa quando sincera, quando, considerada em si, na sua unidade, reflete a beleza própria na integridade do seu caráter. Serei obrigada a desprezar o ingênuo pintor Rousseau porque admiro o sabidíssimo Picasso? Um quadro de Rousseau é belo porque o artista se transpõe totalmente para a sua obra de arte, onde o amor e a tortura para a sua realização se fundem num caráter acentuado. (AMARAL, 6 mar. 1937)<sup>284</sup>

Num desses poemas, em “Tédio”, os próprios gestos de pintar se traduzem em versos que desenhavam e traçam linhas:

Linha recta, infinita, onde a vista erradia  
Em vão busca tactear um relêvo que agrada...  
Vago traço de união entre o êrro e a verdade,

<sup>280</sup> Tarsila possuía um dom para o piano, como sua mãe, que era pianista e compositora sem nunca ter tido aulas. Entretanto, foi “por timidez que passei a fazer pintura”, comentou anos depois e mais tarde irá afirmar: “O piano é meu fraco”. Veja mais: GOTLIB, Nádya Battella. Op. cit. p. 37.

<sup>281</sup> “Ele era um pintor dos antigos. Esteve vinte anos na França e conhecia a pintura clássica, a pintura francesa daquele tempo. Depois que voltou a São Paulo, comecei a tomar lições com ele. Era muito exigente e me fez muito bem o seu método. Ele me fez pegar carvão e papel e fazer riscos, riscos para firmar a mão”, depoimento de Tarsila do Amaral em AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 72.

<sup>282</sup> Os colaboradores da revista: Carlos Moraes Andrade (irmão de Mário de Andrade), Rubens de Moraes, Guilherme de Almeida e Marques da Cruz (amigo da família de Tarsila do Amaral).

<sup>283</sup> GOTLIB, Nádya Battella. Op. cit. p. 37.

<sup>284</sup> AMARAL, Tarsila do. “Fernanda de Castro”, *Diário de São Paulo*, 6 mar. 1937. Reproduzido em AMARAL, Aracy A. (org.). *Tarsila cronista*. São Paulo: EdUSP, 2001, p. 116. As notas seguintes referentes ao livro aparecerão com o número da página e a sigla TC, entre parênteses.

Entre a dôr que compunge e o prazer que inebria...

Intérmino bocejo a ennodoar a esthesia  
 Dos sentidos do Artista... Ao teu contacto ha de  
 Quebrar-se a Lyra: o som se esvae, morre a Saudade,  
 E a alma, tonta, mergulha em funda lethargia...  
 (...) (AMARAL, s.d.)<sup>285</sup>

O poema nos mostra características bem típicas da época tanto pelo pendor parnasiano, de caprichar o verso medido na forma do soneto, como pelo pendor simbolista, de misturar sensações ou sentidos lânguidos e lúgubres, o que lembra, embora nada de visão crítica, a poesia de Gilka Machado (1893-1980), a quem Tarsila admirava por sua postura avançada para a época.

Por ocasião de sua ida ao Rio de Janeiro, em 1916, Tarsila procura a autora, que lhe autografa o livro de poemas *Chrystaes partidos*, publicado em 1915, com dedicatória. Esse mesmo volume contém um soneto intitulado “Ser Mulher”, com o qual Tarsila talvez tivesse simpatizado:

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada  
 para os gozos da vida: a liberdade e o amor;  
 tentar da glória a etérea e altívola escalada,  
 na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada,  
 para poder, com ela, o infinito transpor;  
 sentir a vida triste, insípida, isolada,  
 buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto  
 para a larga expansão do desejado surto,  
 no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! Atroz, tantálica tristeza!  
 ficar na vida qual uma águia inerte, presa  
 nos pesados grilhões dos preceitos sociais! (MACHADO, 1915)<sup>286</sup>

Influenciado ou não pela poeta, apesar de ter passado por momentos de angústia e sofrimento, Tarsila consegue dar a volta por cima e cede ao desejo de ser ela mesma.

<sup>285</sup> \_\_. “Tédio”, poema manuscrito, s.d. Reproduzido em GOTLIB, Nácia Battella. Op. cit. p. 38.

<sup>286</sup> MACHADO, Gilka. “Ser mulher”. In: \_\_. *Meu rosto*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1947, p. 18.

Em 1920, embarca com sua filha para a Europa.

“Suave e doce”, “teve tudo que toda mulher sonharia ter”, sempre ouvimos a respeito de Tarsila, mas poderíamos acrescentar aqui a coragem e determinação da mulher que ousou dizer ao seu pai que não queria mais ficar casada com o homem que ele escolhera para ela, e que, com mais de trinta anos, foi para Paris morar sozinha e estudar arte, sendo que isto já é, em si, uma revolução num meio pacato como o paulistano daquela época.

Para isso, Tarsila manteve-se sempre discreta. Era uma mulher madura, mãe, sabendo dispor de sua vida em conformidade com os meios que sua situação financeira e social podiam lhe proporcionar, e, principalmente, sabendo convencer, sempre com muita sutileza, seus pais para obter apoio a suas decisões.

Nessa sua primeira estada em Paris, Tarsila começa a mudar seu ponto de vista artístico, embora a influência da Paris moderna ainda pouco se fizesse sentir. Frequentava a Académie Julian e estudava também com Émile Renard (1850-1930), com quem pinta *Portrait de femme* (1922) (Figura XVII), que foi admitido no Salão da Sociedade dos Artistas Franceses, realizado de 29 de abril a 30 de junho de 1922, cuja postura meio clássica, conservadora e tímida, e supressão dos detalhes faciais nos lembram muito a pintura de Morisot *Psique*. O quadro foi por Tarsila mais tarde intitulado *Passaporte*, que significava o acesso a um lugar difícil de ser adentrado.<sup>287</sup>

Assim, com certo orgulho e saudades dos pais, Tarsila volta ao Brasil e chega alguns meses depois da Semana de Arte Moderna, em junho de 1922. Logo ao chegar de Paris, é apresentada por Anita aos seus amigos modernistas.<sup>288</sup> Formou-se, então, o Grupo dos Cinco, com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Menotti del Picchia.

<sup>287</sup> *O Estado de São Paulo* daria pequena nota na seção “Artes e Artistas”, de 29 de junho de 1922, sob o título “Artistas brasileiros”, focalizando o catálogo do Salão da Sociedade dos Artistas Franceses, e acrescentando: “(...) O nome da jovem paulista traz no catálogo as seguintes indicações: Nascida em São Paulo (Brasil), aluna dos srs. Pedro Alexandrino e M. E. Renard”; *A Folha*, de 10 de julho de 1922, daria notícia também do fato citando os três brasileiros que entraram naquele salão: Tulio Mugnaini, Leopoldo de Campos e Tarsila, referindo-se a ela como “uma senhora paulistana, D. Tarsila do Amaral, temperamento artístico excepcional, de um poder de emoção subtilíssimo”.

<sup>288</sup> Menotti del Picchia conta que Anita a apresentou como “paulista, pintora e vem de Paris”, e ele reconheceu estar diante de uma das criaturas mais belas, harmoniosas e elegantes que já havia visto. E acrescenta ainda: “É claro que todos se apaixonaram por Tarsila, menos eu”. Em outro texto, Menotti diz que, entre todos, o mais entusiasmado foi Oswald, “o agressivo e inquieto companheiro da ‘Revolução sem sangue’”. Veja mais: PICCHIA, Menotti del. “Tarsila”, *A Gazeta*, 27 dez. 1950; “Mulheres artistas”, *A Gazeta*, 25 fev. 1966, T, p. 66.

Data ainda desse ano, de setembro de 1922, a primeira correspondência que encontramos de Oswald e Tarsila, ambos em São Paulo, época em que se iniciaria o romance entre os dois.

### 2.2.1 A carta de amor entre Tarsiwald<sup>289</sup>

(...)

OSWALD — *(Para Tarsila)* Por que é que ele acha que me apaixonei por você? Devido a essa elegância interior, exterior, anterior e posterior... *(Abraçando-a)* Vamos dormindinho?

TARSILA — Hoje não dá... papai e mamãe estão vindo da fazenda...

OSWALD — Eu podia aproveitar a oportunidade para pedir a sua mão em casamento! Autoriza-me agir nesse sentido?

TARSILA — Ainda não... Deixe primeiro a anulação ser aprovada... depois você fala com papai...

OSWALD — Qual é o receio? Que seu pai lhe suspenda a sua mesada? Eu sou rico! Eu posso sustentar você e sua filha!

TARSILA — A questão não é material! Se papai souber que somos amantes, morre de desgosto!

OSWALD — *(Abraça Tarsila)* Vamos para a Europa, Trolyr. Vamos pra onde o amor não é pecado.

LUZ CAI EM RESISTÊNCIA SOBRE OS DOIS SE BEIJANDO.

---

<sup>289</sup> É o apelido dado por Mário, em poema que fez em homenagem ao casal, escrito em 7 de dezembro de 1925:

#### POEMA TARSIWALD

Pegue-se 3 litros do visgo da amizade  
 Ajunte-se 3 quilos do açúcar cristalizado da admiração  
 Perfume-se com 5 tragos da pinga do entusiasmo  
 Mexa-se até ficar melado bem pegajento  
 E se engula tudo numa vez  
 Como adesão do Mário de Andrade  
 Ao almoço  
 Pra Tarsila  
 E  
 Oswald  
 Amem

TARSILA EM *OFF* — Eu fui na frente, ele seguiu depois. Nós nunca viajavamos no mesmo navio, para não chamar a atenção. Eram outros tempos, os costumes eram muito mais severos e a sociedade em que vivíamos, muito mais conservadora e fechada. Mas a saudade que a gente sentia um do outro era imensa. Incomensurável...

OSWALD — Ah, se eu pudesse ir com você a Paris, ver-te passar aclamada entre charutos e casacas de corte impecável. Mas contra mim ergue-se a muralha chinesa das convenções sociais e familiares.

TARSILA — Temos que ser discretos e manter as aparências. Rasga todas as minhas cartas, nada de romantismos. Rasga esta e outras que receberes, precisamos tomar cuidado.

(...) (AMARAL, 2004)<sup>290</sup>

A peça *Tarsila* conta apenas uma versão possível do famoso romance do casal Tarsila e Oswald — ou “Tarsiwald”. Mas pode ser também uma chave para entendermos o que significam esses fragmentos dialogados, que são muitas vezes reduzidos a um simples critério de valor, mas merecem igual destaque como um gênero literário. É nesse sentido que Mário de Andrade havia destacado a importância do modernismo na consolidação do gênero epistolar no Brasil, tornando-o “uma forma espiritual de vida em nossa literatura”.<sup>291</sup>

A articulação do discurso amoroso, primeiro criticamente comentada e logo ludicamente executada por Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), não deve ser entendida “no sentido retórico”, mas antes, “no sentido ginástico ou coreográfico”, como “o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso”. Substitui-se, então, a descrição do discurso amoroso por “sua simulação”, devolve-se “a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise”,<sup>292</sup> pois o discurso amoroso traz em si um paradoxo, como a estratégia de recuperação. Afirma Barthes:

Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* — é o começo da escritura.

<sup>290</sup> AMARAL, Maria Adelaide. Op. cit. p. 38.

<sup>291</sup> ANDRADE, Mário de. “Amadeu Amaral”. In: —. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, p. 183.

<sup>292</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso* (trad. Hortênsia dos Santos). 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p. 1.

(BARTHES, 1977; grifos do Autor)<sup>293</sup>

Portanto, muitas vezes o diálogo epistolar serve mais como forma de representar uma cena do que reportar uma narrativa, fazendo com que se proponha criar uma história inédita em que o protagonista encenaria um ato de sedução, confissão e persuasão, ou seja, o que se constitui como núcleo daquela que seria a história do texto. É nesse sentido que diria Janet Gurkin Altman, em *Epistolarity: Approaches to a Form* (1983), que o diálogo epistolar reúne elementos considerados geralmente como opostos: discurso e narrativa; espontaneidade e cálculo.<sup>294</sup> Seriam esses elementos que caracterizariam sempre sua duplicidade e dissimulação. Pois, por mais pessoal que seja, a correspondência epistolar não se remete a si mesmo, mas sempre ao seu destinatário.

No entanto, além desses participantes do diálogo, há também outros locutores que podem ser aqueles a quem Bakhtin chamou de o “terceiro”, ou seja, o “invisível” presente nas falas. Em *Estética da criação verbal* (1979), Bakhtin explica esse “terceiro”:

(...) Todo diálogo se desenrola como se fosse presenciado por um terceiro, invisível, dotado de uma compreensão responsiva, e que se situa acima de todos os participantes do diálogo (os parceiros). (...) O terceiro em questão não tem nada de místico ou de metafísico (ainda que possa assumir tal expressão em certas percepções do mundo). Ele é momento constitutivo do todo do enunciado e, numa análise mais profunda, pode ser descoberto. O fato decorre da natureza da palavra que sempre quer ser ouvida, busca a compreensão responsiva, não se detém numa compreensão que se efetua *no imediato* e impele sempre mais adiante (de um modo ilimitado). (BAKHTIN, 1979; grifos do Autor)<sup>295</sup>

Talvez seja por essas razões que Barthes passa a definir a figura que “visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (cheia de vontade de significar o desejo)”.<sup>296</sup> Assim são duas pessoas que dialogam, *separadas e paralelas*: Tarsila e Oswald.

<sup>293</sup> Id., *ibid.*, p. 93.

<sup>294</sup> ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1983, pp. 207-210.

<sup>295</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal* (trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 356.

<sup>296</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Op. cit. p. 32.

Quando em novembro de 1922 Tarsila embarca de volta à Europa, fala, não de sua pintura, mas apenas de amor, e de como, a bordo, matava as horas para esquecer a separação. As cartas de Oswald são quase diárias e se intercalam com telegramas. O tratamento na segunda pessoa — por “tu” — é usual, demonstrando um certo grau de intimidade entre ambos, mesmo que, oralmente, o trato fosse na terceira pessoa — por “você”.<sup>297</sup> A bordo, Tarsila escreve a Oswald, sempre a correspondência endereçada ao *Correio Paulistano*, a 24 de novembro de 1922: “Embelezaste minha tristeza” (*T*, p. 95). Oswald responde: “Eis o teu telegrama... que carta tão longa em três palavras! Antes não o tivesse recebido...” (*T*, p. 95) Ainda no mesmo dia, Tarsila lhe envia telegrama de volta: “O mar está lindo hora de ouro saudades infinitas” (*T*, p. 95).

Uma história de amor se inicia pelas cartas trocadas. Oswald, de família rica, era boêmio, gastava muito e freqüentava os melhores lugares da cidade. Já tivera vários romances até então. Era conhecida sua fama de sedutor. A decisão de Tarsila de lutar pelo amor de Oswald deve ter sido difícil por causa da fama dele, mas talvez tenha sido exatamente essa sedução que encantou Tarsila, além de sua inteligência e presença de espírito.

Para os padrões daquele tempo, Tarsila tinha um espírito vanguardista, não se importava com os costumes e as normas de comportamento estabelecidas, principalmente para moças de famílias tradicionais. Era ousada em suas atitudes. Entretanto, era indubitável que a pressão da família e da sociedade era muito forte. Certamente Tarsila vivia um grande dilema, pois o fato de pertencer a uma família tradicional teria tido um peso em suas decisões, mas jamais desistia de seus ideais e nunca deixava de lutar por sua felicidade. Para isso, usava sempre de persuasão, de um jeito “sedutor”, para conseguir tudo o que queria.

Com a chegada de Oswald a Paris em janeiro, o casal viaja por Portugal e Espanha. Tarsila fica em Sevilha, no Gran Hotel de Oriente, hospedada como “Madame Luísa de Andrade”, enquanto Oswald leva seu filho Nonê — Oswald de Andrade Filho — para a Suíça. Os dois se encontrarão em Paris novamente e passarão a desfrutar das maravilhas da cidade.

---

<sup>297</sup> É um fato curioso terem empregado o tratamento “tu”, tanto por parte de Tarsila quanto por parte de Oswald, e ainda por parte de Mário, embora “abrasileirando” a linguagem artística. Posteriormente, em cartas trocadas entre Tarsila e Luís Martins (1907-1981), o trato seria na terceira pessoa.

Durante sua estada na Europa, Tarsila não perde contato com os pais. Em carta à família, de primeiro de abril de 1923, depois de mencionar o estímulo do estudo com André Lhote (1885-1962)<sup>298</sup> e sua atualização em teatro, literatura e música, ela deixa bem claro que o que deseja é o triunfo, refletindo a menina que queria ser a primeira da classe, com firmeza em relação a esse propósito: “Voltou o meu entusiasmo dos tempos de colégio, o afã de lutar e vencer para ser o justo orgulho de meus pais. (...) Estou trabalhando para esse fim, *sem data determinada*.” (T, pp. 98-100; grifos do Autor)

Em outra carta à família, como se quisesse justificar sua estada mais prolongada do que a princípio se considerara, a pintora destaca:

Meus pais queridos,

Acaba de sair do meu ateliê um grupo de artistas brasileiros que aqui almoçaram. O Dr. Paulo Prado, muito inteligente, moderno e culto gostou dos meus trabalhos assim como o Villa-Lobos e os outros. Notei que o entusiasmo deles foi sincero. No próximo sábado darei mais um almoço ao qual virão artistas franceses também. Receberei ainda esta semana a visita de D. Olívia Penteado que como se sabe é uma figura saliente na sociedade paulista e que está em Paris se modernizando. A opinião do Dr. Paulo Prado é que estou suprindo uma grande lacuna na arte brasileira, sendo genuinamente nacional e a mais avançada possível. Como vêm, não perco tempo. A minha demora em partir é ocasionada pela necessidade de estreitar essas relações novas, como principalmente também pela urgência de terminar meus estudos com grandes professores antes de ir. Ficarei de uma vez livre de mestres. Se eu já tivesse partido seria obrigada talvez a ficar numa posição subalterna durante anos ainda. (...) (AMARAL, 13 out. 1923, T, p. 408)<sup>299</sup>

Nas cartas à família, a pintora é sempre formal, professoral mesmo em algumas, na descrição dos fatos, no detalhismo das notícias sobre as crianças sob sua guarda — quatro sobrinhos e sua filha Dulce —, despesas etc., ressalta as relações de prestígio social de nomes bem conhecidos, o que ajudaria, sem dúvida, a justificar sua longa permanência em Paris. Obviamente, seria uma boa justificativa àqueles de quem ela estava sendo dependente. Seria preciso retribuir a confiança que nela depositavam,

<sup>298</sup> Tarsila escreve posteriormente um texto sobre sua academia. Veja mais: AMARAL, Tarsila do. “A escola de Lhote”, *Diário de São Paulo*, 8 abr. 1936, TC, pp. 54-56.

<sup>299</sup> Segundo depoimento de Tarsila, quando eles começaram a freqüentar Paulo Prado em Paris, Oswald chorou de emoção ao serem convidados pela primeira vez por D. Olívia Guedes Penteado, senhora de prestígio na sociedade paulista. (T, p. 126) Tarsila escreve posteriormente um texto em sua homenagem: AMARAL, Tarsila do. “Dona Olívia”, *Diário de São Paulo*, 10 mai. 1944, TC, pp. 76-78.

mostrando-lhes seu desempenho artístico, mas jamais mencionando a presença de Oswald a seu lado. Tarsila não deseja levantar problemas e mantém as aparências, conservando comportamento marcado pela dignidade que a caracterizaria sempre. Sua personalidade se impõe também em relação a seus pais, que nunca deixariam de apoiá-la.

Nesse período, inicia-se também uma vasta correspondência entre Tarsila e Mário. Encantado com a personalidade da pintora,<sup>300</sup> Mário escreve-lhe do Brasil, confessando grande amizade por Tarsila:

(...) Aproximo-me temeroso de ti. Creio que és uma deusa: NÊMESIS, senhora do equilíbrio e da medida, inimiga dos excessos. Quando um homem da Terra era demasiado feliz, via crescerem-lhe terras e riquezas, e tinha em torno de si braços, lábios de amor, coroas de glória e alegrias somente Nêmesis aparecia. Vinha lenta, com seu passo lento, sem rumor. Mas ao homem-da-Terra fugiam-lhe riquezas, alegrias. Perdia amor, glória e riso. És Nêmesis, sem dúvida. Eu era são. Alegre, confiante, corajoso. Mas Nêmesis aproximou-se de mim, com seu passo lento, muito lenta. Depois partiu. Doenças. Cansaços. Desconsolos. Ainda todo o final de dezembro estive de cama. Venho agora da fazenda onde repousei 10 dias. Mas será mesmo Nêmesis? Que és deusa, tenho certeza disso: pelo teu porte, pela tua inteligência, pela tua beleza. Mas a deusa que reprime o excesso dos prazeres? Não creio. Tua recordação só me inunda de alegria e suavidade. És antes um consolo que um pesar. (...) (ANDRADE, 11 jan. 1923, *CMT*, pp. 57-58)

Parecem poemas em prosa, elogiosos, desfazendo-se em saudades tornadas fantasias. Numa carta longa e minuciosa, Mário se expõe por inteiro à amiga, sendo extremamente sincero em seus sentimentos. Tarsila faz comentários breves a esse respeito, lacônicos, mas estudados, enviando ao final, “sorriso”, como mulher consciente do fascínio que exerce sobre as pessoas,<sup>301</sup> o que se evidencia ainda mais em sua outra carta a Mário, escrevendo de maneira “coquete”:

---

<sup>300</sup> Uma vez Mário mandou entregar as margaridas que encontrou na feira montada na frente da casa de Tarsila. Disse Tarsila: “Vieram me entregar em casa, na rua Vitória, margaridas sem fim. O entregador disse-me que fora um moço que comprara todas que encontrara na feira do Arouche, e tive um trabalho imenso para encontrar vasos para todas.” Tarsila resolveu pintá-las e chamou a amiga Anita: “Pintamos as margaridas, mas o quadro dela (Figura XVIII) saiu muito diferente do meu, o estilo completamente diferente. (...) Chamei-o de *As margaridas de Mário de Andrade* (1922) (Figura XIX)”. Veja mais: AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 21.

<sup>301</sup> *Carta de Tarsila a Mário*, Paris, 23 mai. 1923, *CMT*, p. 70.

Mário,

P. Scriptum

Pintura, música, literatura e meu *atelier* cheio de artistas. Serge e Oswald maravilhosos. Villa-Lobos nervoso. Souza Lima gordo. Paulo Prado estupendo. (...) e saudades do Mário (não acredite demais).

Paris é um rebocador.

Saudades. (agora acredite). (AMARAL, 13 out. 1923, *CMT*, pp. 76-77)<sup>302</sup>

Mário se refere a tal “sorriso”: “(...) o sorriso que me mandaste no final de tua carta foi um consolo ideal e fecundíssimo. Revi toda tua feminilidade, toda a tua beleza e o teu talento. E me ponho de novo a ser feliz. (...)” (16 jun. 1923, *CMT*, p. 74) Porém, ao mesmo tempo, ele se queixa da falta de respostas de Tarsila a suas cartas:

Querida amiga,

Esta é a terceira carta que te escrevo. Ficaré ainda sem resposta? Sei que te modernizas cada vez mais. Contou-me o Oswald que és agora amiga de Lhote e Juan Gris... Bravo! Mas não te esqueças que ser modernista não implica o esquecimento dos amigos! Escreve-me alguma coisa. Conta-me de ti. Teus projetos, anseios, vitórias. Sabes perfeitamente quanto me interessa qualquer coisa que te diga respeito. (...) (ANDRADE, 20 mai. 1923, *CMT*, p. 64)

É evidentemente motivada pela presença de Oswald, já na Europa, ambos viajando ou em pleno romance parisiense. Quando as cartas de Tarsila chegam são curtas, não comprometidas, respondendo apenas pela metade às cartas recebidas de Mário. Talvez o ciúme de Oswald, perceptível em sua correspondência com Tarsila nos anos que antecedem seu casamento, possa explicar essa reserva de Tarsila, pois seu companheiro provavelmente acompanhe suas cartas.

De fato, Mário estava plenamente consciente da presença “oculta” de Oswald, sobre a qual diria Aracy Amaral “fantasmal do terceiro interlocutor”,<sup>303</sup> com quem indiretamente se corresponde através de Tarsila, mandando recados “implícitos” em suas cartas, dirigidos a Oswald. Já na sua primeira carta a Tarsila, Mário faz uma velada referência indireta a Oswald, quando coloca a felicidade de possuir a amizade de uma pessoa suave como Tarsila, em contraposição à “vida de lutas, de ambições, invejas e...

<sup>302</sup> “Serge”, Sérgio Milliet.

<sup>303</sup> AMARAL, Aracy A. “De Mário para Tarsila e de Tarsila para Mário”, *CMT*, p. 20.

segundas-intenções”:

(...) Sinto-me tão feliz a seu lado. Essa felicidade que vem da confiança mútua. Nada de preocupações ou de dúvidas. Uma amizade muito grande, lindo oásis nesta vida de lutas, de ambições, invejas e... segundas-intenções. Tarsila, você não imagina o bem que me faz. Sua passagem foi tão leve no meio de nós, não há dúvida, minha amiga. (...) (ANDRADE, 19 dez. 1922, *CMT*, p. 52)

Ou ainda, com a intenção de esclarecer situações como a da briga de 1922<sup>304</sup>, respondendo à irônica e ambígua menção de Tarsila, que lhe disse, “Agora não faço mais bombeirismo para a sua desolação artística. Faço cubismo. Está contente? Lastimo que não esteja aqui o Grupo dos Cinco da modernidade de S. Paulo. Agora é a modernidade de Paris: Serge Milliet, Osvaldo, Brecheret, Souza Lima e eu.” (23 mai. 1923, *CMT*, p. 68)<sup>305</sup>, Mário “Ihe(s)” narra em detalhes:

Querida amiga,  
Foi bom deixar que passassem dois dias depois do recebimento da tua carta, para te escrever. Já agora passou a primeira forte irritação que me causou o procedimento do Osvaldo. (...) Não sei, nem quero imaginar o que te disse Osvaldo a meu respeito. Sei que não mentiria. Não é dele mentir. Mas sei também que exagerou. E muito. Mas quem não sabe que a imaginativa do Osvaldo é um microscópio (*sic*) Faz dos micróbios, mastodontes. Mas queres que te conte do Osvaldo? Mostra esta carta a ele. Dirá se é verdade o que aqui está. (...) Mas o que ninguém poderá apagar de mim é a amargura de tantas experiências. Depois, no Rio, ainda Osvaldo, meu amigo, tenta desacreditar-me. Não o consegue. Ele mesmo o confessou. Agora, em Paris, contigo. (Esta carta é para que ele a leia). Não o consegue ainda. Mas serão estas, vitórias minhas? Que vitórias mais derrotas, que me pesam, me entristecem... E a nostalgia de mais amorosa gente. (...) (ANDRADE, 16 jun. 1923, *CMT*, pp. 72-73)<sup>306</sup>

Na resposta à carta sentida de Mário, Tarsila tenta amenizar a situação, explicando que: “Não pensei que você tomasse a sério a minha brincadeira. O Osvaldo e

<sup>304</sup> O motivo desta “briga”, ocorrida entre Mário e Osvaldo, é o fato de Mário ter publicado artigo laudatório a *O Homem e a Morte* (1922), de Menotti, praticamente colocando-o em termos de melhor romance do ano, quando, na realidade, *Os Condenados* (1922), de Osvaldo, é muito superior ao livro de Menotti.

<sup>305</sup> O “bombeirismo” parece ser um modo de denominar os artistas acadêmicos, como se Mário desejasse que ela se mantivesse “acadêmica”.

<sup>306</sup> Mário abrigava nomes estrangeiros, usando “Osvaldo” ou “Oswaldo”, em lugar de Osvaldo.

o Serge que aqui estavam no dia em que te escrevi leram a carta. Perguntei-lhes com que olhos você a leria. Concordaram comigo que o *knock-out* desmanchava intrigas e conseqüências. (...)” (22 jul. 1923, *CMT*, p. 76) Está bem explícita aqui que sua “brincadeira” é feita por influência de Oswald.

Ainda em 1923, com muita saudade dos pais, Tarsila regressa ao Brasil, em dezembro, com os sobrinhos. E Oswald, depois, com seu filho Nonê. Tomam certos cuidados, mostrando-se recatados quanto ao namoro. Afinal, Tarsila continuava casada oficialmente com o primeiro marido. Em Cherbourg, enquanto aguarda a partida de seu navio, Tarsila escreve diariamente a Oswald, na linguagem carinhosa dele, que adorava o *baby talking*, rogando-lhe se lhe reúna breve. Mas, com a discrição que seria necessária até a completa anulação de seu primeiro casamento, pede: “Rasga todas as minhas cartas que estão na tua carteira. Não tivemos tempo para isso. Nada de romantismo. Rasga esta e as outras que receberes... cuidado. (*assinado*) Porquéria” (7 dez. 1923, *T*, p. 139).

De bordo, Tarsila presta-lhe conta dos compromissos sociais, aos quais Oswald dava muita importância: “(...) escrevi a Cocteau, Léger, Gleizes, Superville, Monnier etc. Todas as obrigações sociais estão cumpridas. (...) (*assinado*) Luísa” (10 dez. 1923, *T*, p. 139).

Nesse tempo, Oswald e Tarsila vão consolidando o romance e, quando Tarsila regressa novamente a Paris em setembro de 1924, inicia-se mais intensa correspondência amorosa com Oswald, ainda em São Paulo, com nomes trocados, com frases cifradas, cerimoniosas, para evitar serem flagrados por alguém. As cartas se assinam “Albertina”, “Luísa” ou “Porquéria”, por parte de Tarsila, e, “Juzero” ou “Onofre”, por parte de Oswald.

A bordo do “Almanzora” Tarsila escreve: “(...) não danço e não dançarei durante a viagem pensando no meu noivo querido” (8 set. 1924, *T*, p. 171). E na outra carta: “(...) penso em meu noivo (mas não casinhos) constantemente. Estou sempre com lágrimas nos olhos e vou disfarçando para não chorar (porque os olhos ficam feios)<sup>307</sup> (...)” (15 set. 1924, *T*, p. 172). Depois, de Lisboa: “Que saudades do pijama de florões

---

<sup>307</sup> O trecho seria utilizado por Oswald em seus poemas. Além deste, o poeta aproveitava muito os trechos das cartas de Tarsila. Aliás, segundo a pintora, quando Oswald gostava de um trecho de carta sua ou texto de Dulce, perguntava: “Dá isso para mim, dá?” (*T*, p. 138)

azuis e do *Émeraude* de Coty (...) Trabalha muito, apressa teus negócios (...) vou aprontar o *livarot*, a *biscotte*, a compota de *abricot* e começo a moer o café antes do bicho caráter chegar. Adeus. Aminhos aminhos no coração. (*assinado*) Albertina” (s.d., *T*, p. 172). Quando chega a Paris, telegrafa-lhe: “Horível Paris sem ti” (24 set. 1924, *T*, p. 172). E Oswald responde no dia seguinte: “Mundo horrível sem ti” (25 set. 1924, *T*, p. 172).

Por sua vez, Oswald escreve a Tarsila, falando de si mesmo como de terceira pessoa: “E ele tratará rapidamente dos negócios que também o prendem. Para isso tenho o caminho garantido e rápido. Mas ela precisa vir. Que estará fazendo ela a estas horas? Onde estará? Onde estará, meu Deus? Sofro e amo. Escreve-me. (*assinado*) Mme. Juzero” (3 out. 1924, *T*, p. 174).

As cartas de Tarsila dirigidas a Oswald são muitas vezes como a uma amiga, “Minha querida amiga”, assim como as dele, que se assina como mulher, “Mme. Juzero”. Até o nome de Nonê é nestas cartas disfarçado, passando para “Nanel” e figurando como feminino. Todas estas medidas de prudência parecem dizer respeito a que não houvesse qualquer elemento que pudesse prejudicar o processo de anulação de casamento então em andamento para a realização da futura união de Tarsila com Oswald.

A partir dessa época, Oswald começa a se preocupar com a projeção da artista. Vaidoso, capaz de “comprar o Cadillac somente por ter cinzeiro” (*T*, pp. 66-67), estimula seu cuidado no vestir-se, insistindo até por correspondência sobre a forma como ela *deveria* se apresentar. Já em carta de 3 de outubro de 1924, Oswald deseja sua mulher admirada, mas também não se esquece de acrescentar no verso para que ela seja “bem-comportada”:

(...) visita Poiret e Patou, as galerias atuais, espia tudo. Mando-te um telegrama destinado a Poiret. Entendes! (...) Antes de partires, *mostra os trabalhos* e sobretudo informa-te bem do que se passa este ano, qual o ponto da evolução dos mestres, etc. Qual a orientação, etc. Não deixes também de visitar os meus caros amigos *Patou* e *Poiret*. A esse respeito desejo enviar-te qualquer coisa. Um presente. Estou há uma semana sem notícias tuas. Porque? (*sic*) Esquecida? Toma sempre os cuidados que a solidão obriga. E vem! *Nada faças contra nossa felicidade!* (...) Nota séria: Se na despedida aí tiveres a mesma condescendência boba daqui *estragas a nossa felicidade*. Toma todo cuidado a bordo na volta. Como tenho sofrido! É incrível! (ANDRADE, 3 out. 1924, *T*, p. 174; grifos do

Autor)

E ainda Oswald lhe telegrafa, pedindo a volta de Tarsila: “Necessário voltar segue cheque destinado Poiret depois viajar crianças venha elegante mostre quadros telegrafe antecedência partida saudades terríveis” (12 out. 1924, *T*, p. 173).

Em carta de 15 de outubro de 1924, depois de se referir aos negócios que fazia ou estava liquidando, ele conta: “Não sei mas logo (irei), logo para te ver o coração se está como o meu. Fica com os bebês de fita<sup>308</sup> na cintura até lá. Sobretudo *nada faça contra a nossa felicidade*. Nada, não quero encontrar a menor gafe, a menor! (...) passei o dia todo chorando porque não vinha a resposta telegráfica dizendo que me esperavas. Amor amor amor beija-te beija-te tua Juzero” (15 out. 1924, *T*, pp. 174-175; grifos do Autor).

Enquanto isso, Tarsila lhe comunica ter estado com Blaise Cendrars (1887-1961)<sup>309</sup>, sempre evitando citar os nomes: “(...) o amigo que partiu para cá antes de mim sempre na casa de campo” (7 out. 1924, *T*, p. 173). Refere-se também ao telegrama recebido e, sobre a data de volta, esclarece que precisa trabalhar pois “ (...) o nosso amigo francês disse que viria aqui com De Maré para poder se combinar para o ano próximo (...) Que saudades de Nanel! Onde estará?” (8 out. 1924, *T*, p. 173)

Nessa viagem, Tarsila, além de preparar a sua primeira exposição, levava para Paris uma incumbência de Oswald junto a Cendrars, projeto de muitas cartas trocadas, mas, lamentavelmente, não realizado: era a idéia de um musical, cujo *script* seria de Oswald, a música de Villa-Lobos e os figurinos de Tarsila. No final de outubro de 1924, Tarsila telegrafa a Oswald comunicando-lhe a impossibilidade da idéia. (31 out. 1924, *T*, p. 175) De São Paulo, Oswald, aflito, responde: “(...) últimos acontecimentos. Recebi os telegramas. Ballet impossível. E a exposição? Se também impossível, vorte! Visite antes Poiret e Patou.” (s.d., *T*, p. 175)

E repete esse pedido com insistência, em três, quatro cartas seguintes: “Traga deslumbramentos para o noivado social — Eu esperinhos...” (16 out. 1924, *T*, p. 175) Saudoso e brincalhão, Oswald destaca mais uma vez a necessidade da vinda de Tarsila

<sup>308</sup> “Os bebês de fita” são Dulce, filha de Tarsila, e suas sobrinhas.

<sup>309</sup> Tarsila escreve posteriormente um texto sobre o poeta. Veja mais: AMARAL, Tarsila do. “Blaise Cendrars”, *Diário de São Paulo*, 19 out. 1938, *TC*, pp. 137-140.

em linguagem acaipirada<sup>310</sup>:

Mostra os quadros e informa-te do movimento nas galerias, vem bem elegante, bem-bem, visita Patou, Poiret, etc. etc., chapéu também. Vida. Escrevo-te esta carta e outra antes de tua volta. Deixa-me sonhar que vens em novembro. (...) o mais importante, o que me faz chamar-te é o teu negócio. Tenho medo de que tudo se entorte e escangalhe se tu, em pessoa, não estiveres aqui. — Se estiveres, confio na melhor e mais rápida das soluções. Estou convencido de que virás, depressa, depois de uma viagem com os bebês de fita na cintura. Beijo-te os olhos. Cuidado! Nada de combinar viagem com conhecidos. Cuidado! Não precisas dizer aí quando voltas. Cuidado! VORTE VORTE minha molhér. (ANDRADE, 31 out. 1924, *T*, p. 176)<sup>311</sup>

No entanto, Oswald muda de idéia e informa em carta de 13 de novembro de 1924 que vai primeiro à Inglaterra e indaga ansiosamente: “Onde nos encontramos? Aí? Ou em Londres? Telegrafarei combinando. Não sei como seja melhor. Em todo caso prepara-te para ser muito amada, muito, muito, muito (...)” (13 nov. 1924, *T*, p. 176). Quando o poeta chega a Paris, em dezembro, escreve a Tarsila que estava na casa de campo de Cendrars, pedindo-a em casamento:

Tarsila,  
Aos seus argumentos d’outro dia, oponho a minha vontade de terminar com este estado de coisas. Quero casar-me com você. Terá toda a minha felicidade e a sua. Autoriza-me você a agir nesse sentido? Pensei bem antes de lhe escrever essa carta. Posso considerar-me seu noivo, com a necessária reserva? Irei buscar a resposta amanhã à tarde.  
Seu, inteiramente seu  
Oswald  
Pode fazer o uso que quiser desta carta. (ANDRADE, 14 dez. 1924, *T*, p. 177)

Porém, em carta de 17 de dezembro, sem mencionar sobre o pedido de casamento de Oswald, Tarsila reafirma à família que só voltaria ao Brasil depois de sua exposição, que pensava fazer em Paris no começo de 1925. (*T*, p. 183) Mas seus planos

---

<sup>310</sup> Essas invenções na linguagem íntima, usada tanto por Oswald quanto por Tarsila, e mesmo por Dulce e Nonê, eram, segundo Tarsila, inspiradas na “língua de Justina”, empregada da família. (*T*, p. 175)

<sup>311</sup> O “teu negócio” ou o “caso de Albertina” — referido na carta de Oswald a Tarsila, datada de 19 de outubro de 1924 —, freqüentemente mencionado, provavelmente seja o processo de anulação do primeiro casamento de Tarsila.

logo se alterariam. Regressa ao Brasil em fevereiro, levando de volta suas duas sobrinhas, com o objetivo de preparar mais telas para sua futura exposição em Paris. E Oswald fica em Paris cuidando de negócios. Após a partida da artista, ele escreve sobre a sua saudade:

Prezada Dona Tarsila,

A sua partida deixou um vazio no coração das suas amigas e dos seus amigos. Todos se queixavam de ter deixado Paris no momento em que o Paulistano vai dar uma sova na Equipe de France. Em Paris há gente fútil e ruim. É por isso que, hoje mesmo, se Deus quiser, embarco para a Suíça. Minha vida é viajar. (...) (ANDRADE, 9 fev. 1925, *T*, p. 190)

De Lausanne, na Suíça, Oswald escreve para Tarsila, sempre com um toque de humor:

Prezada Senhora,

O lago Lemano é uma saudade azul. Lausanne parece o mar. As montanhas da Suíça fazem muito bem. Às vezes dão resfriado. Às vezes não. Na Suíça engordei 10 kilos em um dia e meio. Anuncie isso à boa D. Olívia.

Até breve.

Breve até.

Abreveté.

Continuo as lições de inglês. Estou no capítulo Zoological garden.

— Are you a monkey Mr. Andrade?

— Have you a revolver? (ANDRADE, 11 mar. 1925, *T*, p. 187)

Em carta de 29 de março, Oswald relata um almoço de saudade em Paris: “(...) Almoçamos eu e Cendrars, com Betita<sup>312</sup> em La Villette e mandamos a V. e D. Olívia e ao Paulo cartas cheias de Beaujolais. Os tais versos são assim: Caipirinha enfeitada por Poiret/ A fazenda paulista preguiça nos teus olhos/ Que não viram Paris nem Piccadilly nem Toledo/ Nem as exclamações dos homens/ À tua passagem entre brincos. Bonito? Talento não falta. Tem até demais. Falta é paz. Tranqüilidade, pot au feu. (...)” (29 mar. 1925, *T*, pp. 192-193) É um esboço do conhecido poema de Oswald, dedicado a Tarsila, intitulado “Atelier”, publicado depois em *Pau-Brasil*.

Em maio ele volta ao Brasil, mas já no mês seguinte retorna a Paris, na

---

<sup>312</sup> Albertina Guedes, irmã de D. Olívia Guedes Penteadó.

companhia de Washington Luís, futuro presidente da República. Tarsila, de São Paulo, apressa-se em escrever, dando conta dos inúmeros pedidos de Oswald relativos a missas, promessas a cumprir. Envia-lhe cuidadoso relatório:

Hoje, tratei das missas. A de S. Expedito será terça-feira próxima, 23, às 9 h. Irei. As outras mandarei dizer em outro lugar. No Coração de Jesus, o sacristão fez uma encrenca na maneira de marcar, e para economizar uma linha no livro marcou de uma maneira impossível de se entender, dizendo que era a mesma coisa. Resultado: fui-me embora sem dizer mais nada e o larguei escrevendo e resmungando. Vou encomendar as outras nos Franciscanos. Na notinha há qualquer coisa que não entendo. Fala em Consolação. Não sei o que é. Escreveste à última hora (...) (AMARAL, s.d., *T*, p. 194)

De fato, Tarsila conta, em depoimento, ter sido em grande parte a responsável por ter afastado Oswald de suas manias de religiosidade e promessas, dizendo-lhe continuamente que “deixasse disso”. Segundo ela, Oswald, ao partir de viagem, preocupado com seus negócios, mandava rezar missas nas igrejas de sua maior devoção, cumprindo ou fazendo promessas, ou deixava-lhe lista das que desejava fossem ditas. (*T*, p. 194) O próprio Oswald escreveria também a respeito de suas devoções: “O paganismo de certas festas religiosas enlevou longamente minha infância. Até poucos anos, enquanto a saúde me permitiu, fui freqüentador das festas do Bom Jesus de Iguape. Naquela época, Pirapora e Aparecida constituíram o refúgio místico da família. (...)”<sup>313</sup>

De Paris, Oswald conta a Tarsila suas primeiras atividades: “Cendrars não Blaise continua muito meu amigo, mas não precisa de mim por enquanto, mesmo até o ano que vem. Espero, se nada houver de extraordinário, ficar aqui até essa época. E você? Vem sempre com D. Olívia? (...) Quanto ao outro pessoal forte ao qual me referi na última carta, as relações continuam a se estreitar solidamente. São os maiores financistas que têm negócios com o Brasil.” (4 jul. 1925, *T*, p. 198)

Porém, Tarsila não estava com a viagem marcada. Responde-lhe justificando o motivo do adiamento e alerta-o informando que: “Recebeu os jornais contra você? Prepare umas boas respostas. Maria, filha de D. Olívia nossa querida amiga, ficou indignada de escreverem justo na sua ausência.” (primeiro de ago. 1925, *T*, p. 202)

---

<sup>313</sup> ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 28.

Oswald embarca de volta ao Brasil a 22 de agosto, trazendo seu livro *Pau-Brasil*, publicado em Paris, com ilustrações de Tarsila. Antes de partir, ele lhe envia uma carta:

(...) embarco no ‘Massila’ a 22. Pode você fazer-me um grande favor? Tocar o telefone para cid. 281 — casa do Paulo e dizer ao criado Augusto que mande o *chauffeur* Santo falar com você. A este você dirá que prepare a Cadillac para eu utilizá-la logo que chegar. Irei para o Hotel Esplanada. Meus dias têm sido agitadosíssimos. Subindo sempre. Graças a Deus. Levarei *Pau-Brasil*, impresso no Sans Pareil. E responderei aos que me atacam (...) (ANDRADE, 7 ago. 1925, *T*, pp. 202-203)<sup>314</sup>

Entusiasmado com a recepção ao seu livro, Oswald pensa candidatar-se à Academia Brasileira de Letras e manda o seguinte recado a Tarsila, sempre muito bem humorado:

Prezada ARTISTA, 1ª da capital  
 Escrevo-lhe para saber de como vão todos aí. Aqui todos vão bem e eu vou apresentar a minha candidatura na ilustre Academia Brasileira. Conto ser vencido, porém, com glória. (...) Os jorná só fala de *Pau-Brasil*. As moça também.  
 Oswald PhD 1º homem do Brasil! (ANDRADE, 13 out. 1925, *T*, p. 204)

O livro *Pau-Brasil* integra desenho e letra, ambos imbuídos de uma mesma “poética”, que o casal Tarsiwald teria descoberto através das viagens de “descoberta do Brasil”, seja na ida ao Carnaval do Rio de Janeiro, em 1924, seja no roteiro pelas cidades históricas de Minas Gerais, na Semana Santa do mesmo ano, com o grupo modernista e Cendrars, que visitava o Brasil pela primeira vez. Anos depois, a própria Tarsila registra as impressões da viagem a Minas e sua conseqüente adaptação à sua pintura:

As decorações murais de um modesto corredor de hotel: o forro das salas, feito de taquarinhos coloridas e trançadas; as pinturas das igrejas, simples e comoventes, executadas com amor e devoção por artistas anônimos; o Aleijadinho, nas suas estátuas e nas linhas geniais da sua arquitetura religiosa, tudo era motivo para as nossas exclamações admirativas.

---

<sup>314</sup> “Paulo”, Paulo Prado.

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto do outro. (AMARAL, 1939)<sup>315</sup>

De certa forma, o casal caminha junto na redescoberta do Brasil, Tarsila desenhando e Oswald poetando. A consciência nacional era denominador comum entre os modernistas. Entretanto, Mário ressalta, de forma especial, Tarsila e Oswald:

(...) Existem já francas e confiantes na tendência pau-brasil de Oswald de Andrade. Falo só de obras de ficção. E luminosas, violentas, na obra pós-cubista de Tarsila do Amaral. O Brasil não é para tais artistas um assunto literário escolhido entre mil. É preocupação imperiosa que abrange mesmo os seus gestos europeus. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas sentimental, caracteriza já claramente o trabalho desse grupo, não escola, grupo que por vários caminhos se dirige para o mesmo fim. É trabalho consciente. (...) (ANDRADE, set. 1924)<sup>316</sup>

Com a anulação de seu casamento em 11 de novembro, o casal embarca junto para a Europa, em viagem que Tarsila denominaria de “pré-nupcial” (*T*, p. 214), já levando na bagagem as telas para sua exposição do ano seguinte. Em fevereiro, planeja uma viagem para o Oriente Médio e envia uma carta conjunta e respeitosa à família de Tarsila, justificando-a “como recompensa a Dulce que foi muito boazinha no colégio e que a esperou com tanta paciência”. Oswald, na mesma carta, conta quem serão os acompanhantes na viagem: Cláudio de Souza e Sra., Altino Arantes<sup>317</sup> e Sra., além, evidentemente, de Dulce e Nonê.<sup>318</sup>

Mais uma vez o espírito desbravador de Tarsila se fez presente. Partiram em 13 de janeiro de 1926, de Marselha, a bordo do “Lotus”. Era uma viagem dispendiosa,

<sup>315</sup> AMARAL, Tarsila do. “Pintura pau-brasil e antropofagia”, *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939, pp. 31-35, *T*, p. 150.

<sup>316</sup> ANDRADE, Mário de. “Oswald de Andrade”, *Revista do Brasil*, São Paulo, set. 1924, pp. 26-33, *T*, pp. 166-167.

<sup>317</sup> Importante político e ex-presidente de São Paulo, Altino Arantes era deputado federal pelo PRP à época.

<sup>318</sup> *Carta de Dulce à família*, Paris, 27 fev. 1926, *T*, p. 220.

visto que o preço era 12.600 francos por pessoa na primeira classe.<sup>319</sup> Conheceram a Turquia, Grécia, Armênia, Palestina, Egito, Chipre, Rodes. Tarsila escreve um cartão-postal para a mãe, de Luxor: “Mamãe querida, Cairo, Luxor e Assuã, tudo no fundo da África com pó, hotéis de luxo e *smoking*. Uma beleza” (s.d., *T*, p. 220). Tarsila registrou cada detalhe dessa aventura em uma de suas melhores série de desenhos.<sup>320</sup> Em artigo de 1944, a pintora faz sua descrição:

Revejo a lendária Atenas com a sua Acrópole e o Partenon, onde parecem palpitar ainda os antigos dias da civilização helênica; Constantinopla e os seus templos crivados de minaretes com a sua ocidentalização recente, ainda cheia dos antigos hábitos orientais. E me parece um sonho dizer que estive em Jerusalém, Jericó, Nazaré, Tiberíades e outras cidades da Palestina, que passei às margens do Nilo e do Jordão; descansei à sombra das pirâmides; andei de camelo pelo deserto; encarei de perto o vulto formidável da Esfinge, que ainda desafia a devastação dos séculos; concentrei-me no passado de Tebas em ruínas e na grandiosidade dos templos de Luxor e Assuã. (AMARAL, 10 mai. 1944, *TC*, pp. 189-190)

De volta a Paris, com as telas já prontas para a exposição, Tarsila providencia os detalhes da sua exposição e ao mesmo tempo se ocupa dos preparativos do casamento com Oswald. Dulce escreve à família:

Agora Paris. Em vez da calma que esperávamos ter, tem sido um alvoroço que não acaba. Mamãe começou pelos vestidos no Poiret, já escolheu *toilettes* magníficas, que a deixam linda como a senhora. Eu, por ter sido muito *boazinha*, arranjei dois presentes extraordinários que são nada menos que dois vestidos lindíssimos, está visto que são de Poiret, pois eu tenho direito de seguir a pose de mamãe. (AMARAL, 27 fev. 1926, *T*, p. 222; grifo do Autor)

Depois do contato com os altos círculos sociais e artísticos que passou a freqüentar a partir de 1923, o casal não abre mão do luxo e esplendor da vida. Tarsila escreve para sua mãe:

Oswald já me fez presente de uma linda mobília de sala de jantar que

<sup>319</sup> AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 108.

<sup>320</sup> Dessa viagem também saiu o livro, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald, publicado posteriormente em 1933.

figurou na Exposição de Artes Decorativas. Uma mesa lindíssima, 12 poltronas de madeira amarela, forradas de veludo verde, 6 cadeiras e 2 buffetes. É muito moderna e decorativa. Já escolhi uma mobília de quarto extremamente simples e nova de linha. É muito bonita. Já comprei as louças, serviços de cristal etc. (AMARAL, 22 mar. 1926, *T*, p. 225)<sup>321</sup>

E no dia seguinte, escreve novamente:

(...) Estou esperando o Oswald que virá com o homem dos vinhos para me consultar sobre o que eu desejo para a nossa adega, que completará o que já tenho no Sertão. As louças e cristais que comprei completam perfeitamente para a nossa casa as que Oswald me fez presente aqui e aí. Além de dois serviços finíssimos de chá e um de sobremesa ele acaba de me oferecer um para frutas e anda procurando talheres de prata. (...) Ontem fomos ver o Souza Lima que já fez a encomenda do meu piano que vai ser igual ao seu, portanto ótimo. (AMARAL, 23 mar. 1926, *T*, pp. 225-226)<sup>322</sup>

Seria difícil justificar tantos gastos perante a família, no Brasil, tantos gastos, porém, tudo era explicável como investimentos necessários à vida artística e a uma nova posição social. Para finalizar os preparativos do casamento, Tarsila e Oswald, juntamente com D. Olívia Guedes Penteadó, vão a Roma a fim de obter a bênção do Papa. A audiência é marcada para primeiro de maio de 1926. Tarsila escreve de Roma à família: “(...) esperamos a anulação religiosa para fazer um casamento completo o que pensamos ser breve.” (2 mai. 1926, *T*, p. 228)

E, em São Paulo, em cerimônia civil, finalmente Oswald e Tarsila casam-se no dia 30 de outubro de 1926, oficializando sua união, tendo Washington Luís, já presidente eleito, como padrinho. Na ocasião, Tarsila vestia toailete assinada por Poiret, confeccionada com o tecido em brocado do casamento da mãe de Oswald.

Segundo desejo de Oswald, Poiret criou um vestido feito com a cauda do vestido do casamento da sua mãe, “de cor creme, de brocado e chamalote, em listas, tinha uma capa branca forrada de veludo creme, com gola em pé, à moda medieval” (*T*, p. 227). O matrimônio foi realizado exatamente como Oswald queria. É possível vislumbrar, no casamento, inclusive, uma insinuação forte da narrativa edipiana. A

---

<sup>321</sup> Segundo Tarsila, os móveis, que figuraram na Exposição de Artes Decorativas, são pertencentes a Poiret. (*T*, p. 225)

<sup>322</sup> O “Sertão” significa a Fazenda Sertão, de seu pai.

presença de Freud não se dá por acaso, pois para Oswald, em 1928, ele seria uma citação constante. (T, p. 286) Oswald escreve, na época, um bilhete para Tarsila:

Trolyr

Além do Diário de Viagem do Keyserling traga o volume novo de Freud “Psicologia da Vida Erótica” que o Garraud mandou em duplicata. É para devolver. Traga também um raminho de arruda e o coração inteiro da Trovolyr amorosin

Wolor (ANDRADE, 1928)<sup>323</sup>

Oswald era filho do segundo casamento de sua mãe, da família Inglês de Souza. Separada do primeiro marido, tendo seu pai obtido a anulação do casamento, ela se uniu depois, em segundas núpcias, ao pai de Oswald. Era uma grande coincidência que seu perfil fosse tão parecido com o de Tarsila.

Aqui é preciso abrir parênteses para esclarecer a relação entre a narrativa e o mito edipiano. Lauretis argumenta, em *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, que o desejo masculino gera a narrativa cujas diversas versões apenas reproduzem um mesmo enredo pré-estabelecido. Diz ela:

(...) All narrative, in its movement forward toward resolution and backward to an initial moment, a paradise lost, is overlaid with what has been called an Oedipal logic — the inner necessity or drive of the drama — its “sense of an ending” inseparable from the memory of loss and the recapturing of time. (...) (LAURETIS, 1984)<sup>324</sup>

Retomando a noção de Simone de Beauvoir (1949), que ressalta o fato de que as mulheres foram consideradas, historicamente, como o “outro”, em contraposição aos homens, que se colocaram como o “sujeito”, o “absoluto” e o “essencial”,<sup>325</sup> Lauretis afirma que, em narrativas, somente o herói masculino é capaz de progredir, de mudar, de satisfazer seus desejos, cruzando fronteiras e penetrando nos espaços diferentes. E segundo ela, o espaço de seu desejo é feminino: a figura da mulher é posicionada como

<sup>323</sup> *Bilhete de Oswald a Tarsila*, 1928. Reproduzido em AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 140.

<sup>324</sup> LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Op. cit. p. 125.

<sup>325</sup> BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos* (trad. Sérgio Milliet). V. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

um “objeto passivo” e um “cenário” do desejo sexual do herói masculino.<sup>326</sup>

A mulher, na teoria freudiana, é definida pela sexualidade. Esta sexualidade feminina, além de ser enigmática, não se dá conta do desejo de uma mulher, isto porque o desejo da mulher exige primeiramente uma identificação com a posição feminina construída a partir do ponto de vista normativo masculino, através do qual a mulher se transforma em um objeto, e por conseguinte, é obrigada a consentir na feminilidade ou ser seduzida para aceitá-la.

É curioso observar a “fábula” — segundo o próprio Oswald — em treze estrofes, intitulada “O macaquinho e a senhora”, em papel timbrado do Hotel Esplanada de São Paulo, escrita por ele quando chegou da última viagem para a Europa. São versos brincalhões, fazendo novamente um pedido de casamento:

Um dia uma senhora  
De rico parecer  
Entrou num velho parque  
A fim de espairecer

Olhou todas as flores  
Era na Primavera  
E pensou nos amores  
Pois linda e moça ela era

Eis quando numa gaiola  
Depara subitamente  
Com feio e pelado bicho  
O pobre macaco Clemente

Inútil, minha senhora,  
Seu macaquinho perdeu  
Não troca ele uma banana  
Por perfil de camafeu

Tarsila, bela Tarsila  
Não vá entornar o caldo  
Não perca tempo não perca  
Case-se logo com o  
Oswald (ANDRADE, 1925)<sup>327</sup>

<sup>326</sup> LAURETIS, Teresa de. *Alice Doen't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Op. cit. p. 121.

<sup>327</sup> ANDRADE, Oswald de. “O macaquinho e a senhora”, poema manuscrito, 1925. Reproduzido em AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 107.

Talvez nessa narração alegórica, cujas personagens se comportam de acordo com as “regras”, ou seja, seu papel atribuído pela sociedade e que encerra lição moral, possamos explicar o que está expresso na descrição que Oswald faz da pintora, descrição algo “romântica” que refletiria mais exatamente o que ele desejava que ela fosse do que o que ela era realmente:

Caipirinha vestida por Poiret  
 A preguiça paulista reside nos teus olhos  
 Que não viram Paris nem Piccadilly  
 Nem as exclamações dos homens  
 Em Sevilha  
 À tua passagem entre brincos  
 (...) (ANDRADE, 1925)<sup>328</sup>

### 2.2.2 Se eu fosse eu: auto-retratos

Tarsila, uma presença marcante que inspirou muitos artistas,<sup>329</sup> era considerada uma mulher bonita, notada em todos os lugares que freqüentava. Morena, de pele suave, olhos grandes e expressivos, nariz perfeito, lábios carnudos, rosto arredondado e bem-definido.

Além de viver na moda, era uma pessoa vaidosa por natureza: seus lábios estavam sempre pintados com batom vermelho e os olhos contornados com lápis preto;

<sup>328</sup> \_ . “Atelier”. Op. cit. p. 75.

<sup>329</sup> Obras dedicadas a Tarsila são: AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. Op. cit.; ANDRADE, Carlos Drummond de. “Brasil/Tarsila”. Op. cit.; ANDRADE, Mário de. “O ritmo sincopado (1923 a 1926)”. In: \_ . *Clan do jaboti (Poesias completas)*. São Paulo: Martins, 1955; ANDRADE, Oswald de. “Atelier”. Op. cit.; BOPP, Raul. *Cobra Norato*. São Paulo, 1931; CÉSAR, Osório. *Onde o proletariado dirige*. São Paulo: s/editora, 1932; DANTAS, Homero. “Tarsila”, *Diário de Capivari*, 10 jun. 1944; GALVÃO, Patrícia. *O álbum de Pagu*, 1929. Reproduzido em CAMPOS, Augusto de. *Pagu: vida-obra*. Op. cit. pp. 41-60; GAUTIER, Maximilien. “Banlieusard”, Paris, 8 jun. 1926; NEVES, David. *Tarsila*, curta-metragem, 12 min., Rio de Janeiro, 1969; MIRANDA, Murillo. “Poemas em louvor de Tarsila”, *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, set. 1940; MOREYRA, Álvaro. *Circo*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1929; PICCHIA, Menotti del. “Fazenda”. In: \_ . *República dos Estados Unidos do Brasil*. São Paulo: Hélios, 1928; Id., *A tormenta*. São Paulo: Nacional, 1932; SINHÔ (José Barbosa da Silva). *Nossa Senhora do Brasil*, canção em homenagem a Tarsila do Amaral, 1929; VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n.º 3 (Pica-Pau)*, coro masculino e sete instrumentos de sopro, Rio de Janeiro, Casa Vieira Machado, 1926/Paris, Editions Max Eschig, 1928.

“não permitia que alguém entrasse em seu quarto enquanto não estivesse bem-arrumada”<sup>330</sup>; e ainda, “não gostava de revelar a data de nascimento, alegando que ‘artista não tem idade’”<sup>331</sup>. E era uma mulher ativa: “mesmo quando se locomovia numa cadeira de rodas — depois de uma operação na coluna, ela não podia mais andar —, sempre com um sorriso e uma palavra amável para com todos”<sup>332</sup>.

Auto-retrato é como autobiografia, em que o autor se expõe e mostra a visão que tem de si mesmo: uma coisa íntima, uma visão pessoal, que revela não só a aparência, mas também algo que surge do interior. Porém, ao mesmo tempo, o auto-retrato constitui-se como auto-representação de um sujeito submetido às condições sócio-históricas. Ora, falar de auto-retrato é também falar daquilo que envolve e possibilita sua fala, ou melhor, o ato de retratar a si mesmo.

Tarsila pintou sete auto-retratos, de 1921 a 1926,<sup>333</sup> período que marcou sua iniciação e seu amadurecimento na carreira. São três os retratos que examinaremos aqui: *Retrato* (Figura XX), *Manteau Rouge* (Figura XXII) e *Auto-retrato I* (Figura XXIII).

Começamos, então, pela observação das obras. A aprendizagem com os mestres acadêmicos brasileiros e na Académie Julian, em Paris, na primeira viagem, ensinou a Tarsila o desenho, a harmonia, a composição, o uso equilibrado do espaço e a modelagem das formas, o que se evidencia em *Retrato*: a proporcionalidade da figura central, o sombreamento do pescoço ressaltando o volume do rosto, o meio corpo em semiperfil. A técnica suaviza o retrato em pinceladas ralas de tinta diluída, tanto no cromatismo das cores de rosa escarlata em efeito de transparência na roupa displicente, quanto no esfumaçamento dos contornos que integram a figura ao fundo, pelo uso da pincelada impressionista, em várias direções. O cabelo apanhado em coque forma a massa escura que, no contraste com a tez da pele, emoldura o rosto, sem fazer linha de

<sup>330</sup> AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 9.

<sup>331</sup> Tarsila alterava sua idade na carteira de identidade. Seu sobrinho e advogado, Guilherme Augusto do Amaral, era o único que sabia a data do seu nascimento. Respeitando o desejo dela, ele não revelou esse dado a ninguém até seu falecimento. Veja mais: Id., *ibid.*, p. 41.

<sup>332</sup> Id., *ibid.*, p. 9.

<sup>333</sup> *Retrato*, óleo sobre tela, 41 x 50 cm, Acervo do Banco Central, Brasília, 1921 (Figura XX); *Retrato*, óleo sobre tela, 46 x 38 cm, 1922 (hoje extraviado); *Retrato*, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, 1922 (hoje extraviado); *Auto-retrato*, pastel sobre papel, 39 x 29 cm, coleção Mário de Andrade, IEB-USP, São Paulo, 1922 (Figura XXI); *Manteau Rouge*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1923 (Figura XXII); *Retrato*, óleo sobre tela, 51 x 62 cm, coleção Oswald de Andrade, 1923; *Auto-retrato I*, óleo sobre tela, 38 x 32,5 cm, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 1924 (Figura XXIII).

contorno. Com um discreto sorriso, a coloração levemente carminada da boca des-sensualiza-se na diluição da forma.

Souza Lima recorda a Tarsila deste período como uma pessoa “muito simples, vestia-se modestamente, com discrição, saía às vezes para desenhar, no Jardim da Luz, cenas da rua” (*T*, p. 45). Entretanto, seria uma figura tipicamente “feminina” na acepção de delicadeza, sensibilidade, lirismo, a não ser o olhar meigo, mas curioso, fixado em algum ponto fora do quadro e desviado do espectador. Diria Sérgio Milliet: “(...) Tarsila não tinha um temperamento pacato de aluna modelo; queria da arte mais que uma simples coleção de fórmulas. (...)”<sup>334</sup>

Já em *Manteau Rouge*, percebe-se que sua imagem de mulher havia mudado: da simplicidade passa à extrema sofisticação de Patou e Poiret. Em companhia de Oswald, a pintora passa a freqüentar com assiduidade teatros, balés, concertos, exposições e também os ateliês dos principais artistas. Seu próprio ateliê se converte em ponto de reunião dos artistas e intelectuais que fizeram da Paris dos anos 20 o centro cultural do mundo. Tarsila se recorda: “Paris de 1923! As recordações fervilham, amontoam-se atropelando-se... Meu ateliê da rua Hégésippe Moreau, que Paulo Prado descobrira ter sido habitado por Cézanne, foi freqüentado por importantes personagens. (...)”<sup>335</sup> E sua memória vai revelando os nomes: Ambroise Vollard (1867-1939), Cendrars, Constantin Brancusi (1876-1957), Erik Satie (1866-1925), Fernand Léger (1881-1955), Sonia e Robert Delaunay, Jean Cocteau (1889-1963), John dos Passos (1896-1970), Villa-Lobos (1887-1959), etc.

Nessa mesma época, por sugestão de Oswald, o embaixador Souza Dantas oferece um banquete à vanguarda artística e literária francesa e ao grupo de artistas brasileiros presentes em Paris. Tarsila conta sobre o jantar em carta à família:

(...) Há oito dias tivemos o almoço com o Embaixador. A elite dos artistas franceses e uma elite brasileira. Ao todo 14 pessoas. Chez Joseph. Mesa régia, borbulhando rosas. Giraudoux, escritor notável e diplomata eminente, ao lado direito do Embaixador. Eu à esquerda, a única mulher. Durante o almoço fui distinguida com um lindo ramo de rosas, apresentado numa bandeja de prata, da parte do Embaixador. Cendrars, o

<sup>334</sup> MILLIET, Sérgio. “Artistas de nossa terra III”, *O Estado de São Paulo*, 17 jun. 1943, *T*, p. 452.

<sup>335</sup> AMARAL, Tarsila do. “Recordações de Paris”, *Habitat*, n. 6, São Paulo, 1952; *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 jun. 1952, *T*, p. 130.

grande poeta, mutilado de guerra, à minha esquerda para que eu cuidasse em servi-lo, cortando a carne, etc. Ele só tem o braço esquerdo. (...) Depois do almoço, fui, com um grupo de artistas, ao ateliê de Léger que também fez parte da nossa mesa. Depois, cada qual para a sua casa. Fui lindamente vestida por Patou, com um chapéu de 350 frs. Muito lindo. — Estive, um dia antes, num jantar dos artistas do Salão das Tulherias. Muita gente. Artistas de valor e outros medíocres. Estreei o meu vestido amarelo de chez Patou. Parecia uma rainha. Todos os olhares convergiram para mim. (...) (AMARAL, 5 jul. 1923, *T*, pp. 407-408)

Foi depois desse almoço que Tarsila pintou seu auto-retrato, *Manteau Rouge*, em que há dois espaços distintos, respectivamente representados pelo fundo e pela roupa. A roupa, com um decote no meio, pintada em gradações quentes de cor vermelha, é a forma que ocupa maior espaço na tela, expandindo-se em lateralidade na gola volumosa, criada na cor chapada que gradua luminosidade e sombra pelos esfumaçamentos das misturas com o acromatismo do preto e do branco. O rosto aparece realçado pelo clareamento do fundo em torno dos contornos geometrizes bem delineados na curva que desenha o cabelo. As sobrancelhas e a boca também são bem delineadas. O pescoço é alongado como se quisesse ressaltar a altura da gola do casaco. Ela parece ter orgulho de sua figura, de seus belos traços e de sua elegância.

Esses traços de beleza e elegância, então, seriam um retrato fiel e fidedigno de si mesma? Não podemos deixar de citar o poema de Gilka Machado:

Não creias nos meus retratos,  
nenhum deles me revela,  
ai, não me julgues assim!

Minha cara verdadeira  
fugiu às penas do corpo,  
ficou isenta da vida.

Toda minha faceirice  
e minha vaidade toda  
estão na sonora face;

naquela que não foi vista  
e que paira, levitando,  
em meio a um mundo de cegos.

Os meus retratos são vários

e neles não terás nunca  
o meu rosto de poesia.

Não olhes os meus retratos,  
nem me suponhas em mim. (MACHADO, 1947)<sup>336</sup>

Parece que no quadro ainda se vê seu rosto deslumbrado à imprevista beleza do “outro”. *Manteau Rouge* foi pintado na época em que Tarsila freqüentava aulas com Lhote, Léger, Albert Gleizes (1881-1953), que iriam encerrar o seu percurso como aluna e a levariam pouco a pouco em busca de “não ser o outro”<sup>337</sup>.

Antes desse auto-retrato, Tarsila havia pintado outros, inclusive o que vimos, em que também aparecia bonita e elegante, mas deixava transparecer a timidez: seu rosto aparecia de lado, e a técnica de pintura acentuava essa característica, com traços delicados e cores suaves. Já em *Manteau Rouge*, ela se retrata de frente, olhando diretamente para o público, e as cores contrastantes destacam sua imagem, o colo descoberto, ousada para a época.

Para refletirmos melhor esse uso de vistas “de perfil” e “frontais”, importa observar a análise semiótica, de Meyer Schapiro, em que este demonstra como os opostos de perfil e frontal funcionam em sistemas particulares de representação visual. Por exemplo, na arte medieval do Ocidente, o perfil é atribuído convencionalmente a Judas na Última Ceia, e no contraste com Cristo e os apóstolos, que eram representados de rosto inteiro ou a três-quartos. A assimetria do perfil era usada para significar o demoníaco, enquanto o “rosto inteiro tem um fechamento e uma redondez ideais — uniformemente regular e simétrico”.<sup>338</sup> Entretanto, segundo Schapiro, essa relação entre vistas “de perfil” e “frontais” deve ser considerada na obra específica e não devido a qualquer qualidade fixa que porte significado, como “um do par é o veículo do valor mais alto e o outro, por contraste, caracteriza o mais baixo”. A dualidade de frontal e perfil pode significar então “a distinção entre o bem e o mal, o sagrado e o menos sagrado ou profano, o celestial e o terreno, o dominante e o dominado, o nobre e o plebeu, o ativo e o passivo, o engajado e o alienado, o vivo e o morto, a pessoa real e a

<sup>336</sup> MACHADO, Gilka. “O retrato fiel”. In: \_\_. *Meu rosto*. Op. cit. p. 7.

<sup>337</sup> AMARAL, Tarsila do. “A escola de Lhote”. Op. cit. p. 56.

<sup>338</sup> SCHAPIRO, Meyer. *Word and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustrations of a Text*. Haia & Paris: Mouton, 1973, p. 45.

imagem”.<sup>339</sup>

A essas categorias opositivas do plano da expressão corresponde a mudança da sua postura. Porém, a questão não é só essa: em *Manteau Rouge*, entrevê-se uma tensão da co-ocorrência dos conteúdos de ocultamento e revelação. O auto-retrato mostra o rosto em público. E também desvela a personalidade do autor. É um espaço em que o eu revela sua intimidade e se põe a nu, à disposição do julgamento dos outros.

*Manteau Rouge* é “um retrato sob medida para atender às exigências de representação reiteradas pelo companheiro, poeta e herdeiro-especulador”.<sup>340</sup> Como se quisesse fazer-se bonita para o olhar do outro, como se provocasse com sutileza o desejo do outro, a mulher que posa, a mulher que se contempla no espelho da tela é a mulher que abre o decote, mas o encobre deliberadamente com a mão direita, e cujo olhar, embora de brilho e definição, sob o efeito do sombreamento, aparenta uma figura da expressão que constrói algo de turvação, de embaçamento, demonstrando a impossibilidade de ver tudo e representar como tal, mas revelando-se aí a pulsação de uma enunciação feminina, a figura fulgurante de uma nova mulher.

É o que vemos também no último auto-retrato de Tarsila, intitulado *Auto-retrato I*, pintado em 1924, e novamente em 1926, para sua primeira exposição em Paris — aliás sempre capa de seus catálogos —, em razão de ter deixado no Brasil a primeira versão do pequeno quadro, (*T*, p. 259) sobre o qual diz Renato Almeida: “O seu auto-retrato, apenas a cabeça, de que reproduzimos um desenho de estudo, é uma maravilha de justeza, de harmonia, de equilíbrio, mas por igual de intensidade psicológica”.<sup>341</sup>

Como indicam os comentários de Almeida, há em *Auto-retrato I* apenas o rosto de Tarsila, ainda com o vermelho na boca, os olhos delineados com lápis preto, cujo contorno é tão perfeito que parece artificial, como se fosse “quase uma máscara de beleza intocada e preservada” (*T*, p. 259), conforme as palavras de Aracy Amaral. A ousadia de um rosto solto no espaço destaca a contradição do ornamento extravagante que fere sua simplicidade, que distrai os olhos do espectador, e provoca a ilusão visual que atinge um exagero tal a ponto de se tornar uma qualidade irrelevante.

Elisabeth Lenk discorre a respeito da auto-representação de mulher:

<sup>339</sup> Id., *ibid.*, p. 43.

<sup>340</sup> MICELI, Sérgio. “Bonita sinhá cubista”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 1997.

<sup>341</sup> ALMEIDA, Renato. “Num ateliê cubista”, *América Brasileira*, ano III, n. 26, fev. 1924, p. 41, *T*, p. 146.

(...) The woman who attracted everyone's gaze was only apparently narcissistic. In reality she did not exist for herself but only for others. And what was even sadder and left this fairest of all women so empty was that others did not exist for her. This woman was purely passive, an object only. She was loved, but she herself did not love; she was seen, but she herself did not see. (LENK, 1985)<sup>342</sup>

Nos últimos dois auto-retratos, Tarsila está a dizer que esta não sou eu, mas uma “outra”, ou melhor, ela está a dizer sobre si mesma por trás desse “outro”, como poderia ser se ela fosse ela mesma sem qualquer máscara ou fantasia. Ao se exhibir, pondo em relevo certas marcas de *ser mulher* — o brinco, exagerado em *Auto-retrato I*, e a gola, avolumada em *Manteau Rouge* —, a pintora torna as características estereotipadas do gênero feminino em seu oposto. Desobedece uma expectativa de feminilidade e questiona a figura suave e diluída do primeiro retrato, o que lhe parecia tão “natural”. Assim sendo, Tarsila está a transformar-se em um sujeito produtor, não mais apenas um modelo.

### 2.2.3 Espaço de encenação aberta em *Antropofagia*

Falar da pintura *Antropofagia* (Figura XIII) é também falar das outras duas que a antecederam: *A negra* (Figura III) e *Abaporu* (Figura I), de cuja junção resultaria uma das telas mais significativas de Tarsila.

Muitos já destacaram a importância das pinturas pertencentes às fases pré e intra-antropofágica. Entre outros, Aracy Amaral resume sucintamente: “As fases ‘pau-brasil’ e ‘antropofágica’ de Tarsila são, sem sombra de dúvida, os pontos culminantes de sua carreira como pintora e as responsáveis por sua inscrição na história da arte no Brasil. (...)” (*T*, pp. 289-290) Em artigo de 1944, Oswald escreveu:

Se me perguntassem qual o filão original com que o Brasil contribuiu para este novo Renascimento que indica a renovação da própria vida, eu

---

<sup>342</sup> LENK, Elisabeth. “The Self-reflecting Woman”. In: ECKER, Gisela (ed.). *Feminist Aesthetics*. Boston: Beacon, 1986, pp. 56-57.

apontaria a arte de Tarsila. Ela criou a pintura *Pau-Brasil*. Se nós, modernistas de 22, anunciamos uma poesia de exportação contra uma poesia de importação, ela foi quem ilustrou essa fase de apresentação de materiais, plasticizada por Di Cavalcanti, mestre de Portinari. Foi ela quem deu, afinal, as primeiras medidas de nosso sonho bárbaro na *Antropofagia* de suas telas da segunda fase, *A Negra*, *Abaporu*, e no gigantismo com que hoje renova seu esplêndido apogeu. (...) (ANDRADE, 1945)<sup>343</sup>

Uma inadvertida operação antropofágica estava presente já em *A negra*, pintado em Paris, após uma visita ao *atelier* de Brancusi, que realizara uma escultura, no mesmo ano, em 1923, chamada *La Nègresse* (Figura XXIV), que provavelmente ter-lhe-ia inspirado. A atração pelo tema do “exótico” e do “primitivo” se reafirma e se aprofunda no agitado ambiente parisiense.<sup>344</sup> A própria Tarsila, numa carta enviada à família, confirma essa tendência do cenário artístico: “(...) Não pensem que essa tendência brasileira na arte é mal vista aqui. Pelo contrário. O que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense. (...)” (19 abr. 1923, *T*, pp. 101-102)

*A negra* demonstra de fato um novo interesse pelos temas primitivos e por um novo naturalismo, numa linguagem cubista de apuração das formas. E, nesse contexto, parece mais exato colocar a tela como parte da corrente européia de invenção do primitivo e do exótico em que se encontravam os maiores artistas da época.

Porém, produzida por alguém que teve por longo tempo uma convivência direta com as amas-de-leite, *A negra* não é uma pura metáfora, mas uma experiência *vivida*. Na peça *Tarsila*, diz-se:

(...)

TARSILA — Quando eu era menina, conheci antigas escravas que amamentavam meus irmãos. Elas costumavam amarrar pedras aos seios para eles ficarem compridos e assim poderem alimentar o filho que traziam amarrado às costas.

<sup>343</sup> ANDRADE, Oswald de. “Aspectos da pintura através de ‘Marco Zero’”. In: *... Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 125.

<sup>344</sup> ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil — A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 49.

(...) (AMARAL, 2004)<sup>345</sup>

O quadro mostra uma característica simplicidade figurativa, formas e planos sem profundidade, com aquele traço arcaico e onírico que, posteriormente, viria a caracterizar as suas pinturas. Afirma Aracy Amaral:

(...) a narração de fatos da infância são intermináveis; ali se situou a parte mais significativa de sua existência, todas as épocas posteriores não consistindo senão numa tentativa de expressão daquele tempo, ou interpretação sensorial, emocional, das sensações pressentidas. Esse conglomerado de esforço a faria desembocar na Antropofagia. (*T*, p. 210)

Tarsila pinta, em janeiro de 1928, o quadro que concluiria a fase “pau-brasil” e batiza-o de *Abaporu* na língua tupi-guarani — “aba”: homem; “poru”: que come. Esta tela se torna, então, o símbolo do movimento antropofágico que se articularia alguns meses depois com o Manifesto Antropofágico. O *Abaporu* também mostra a importância da linguagem figurativa, encontrada pela pintora inicialmente no quadro *A negra*. Aparecem novamente as formas gigantescas, arredondadas e voluptuosas forçando a dimensão e a figuração ao limite do absurdo e evocando motivos arquetípicos. Há, com efeito, muitas leituras em relação a essas características expressas em duas telas.<sup>346</sup>

Porém, a própria pintora descreve seu *Abaporu* como algo que vem de dentro dela:

(...) Uma figura solitária monstruosa, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda. Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por estórias que ouvira em criança.

<sup>345</sup> AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. Op. cit. p. 40.

<sup>346</sup> Há leituras que colocam as características arquetípicas expressadas pela figura como relacionadas às raízes da cultura brasileira, assim como as referências à fertilidade dos negros brasileiros e ao arquétipo da fertilidade pré-histórica. Veja mais: AMARAL, Aracy A. et alii. *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*. Op. cit.; BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *A imagem do ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 97; Em contraste, temos interpretações que nos falam de “melancolia dolorosa”, de como a imagem de *A negra* denuncia a exploração da mulher escrava que amamentava e trabalhava para os brancos. Veja mais: CHAUI, Marilena de Souza. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 223.

(AMARAL, 1939)<sup>347</sup>

E, no ano seguinte, Tarsila pintaria o quadro *Antropofagia*, que descreve paisagens tropicais imaginárias. Nele, o *Abaporu* encontra-se, explicitamente, com *A negra*, sem afetar sua figuratividade, resultando o novo quadro mais estilizado. Em outro depoimento, em agosto de 1969, Tarsila conta sobre a origem de sua pintura:

Era minha imaginação criada pelo medo das histórias. E tudo isso ficou guardado dentro de mim. Quando comecei a pintar, pintava meus próprios sonhos. Acordava e já pegava os pincéis, as tintas. As reminiscências da infância saltavam, como um pesadelo, o quadro onírico, a *Antropofagia*. (AMARAL, ago. 1969)<sup>348</sup>

Suas memórias parecem se tornar presentes e vivas nessas telas, *A negra* e *Abaporu*, e, conseqüentemente, em *Antropofagia*. Entretanto, a função que a memória exerce nessas narrativas ficcionais não é necessariamente a mais importante, já que ela pode ser suplantada pela força imaginativa do criador. O que importa, de fato, é o resultado em termos artísticos, ou seja, saber como foram elaboradas essas experiências do passado e transfiguradas através do imaginário, assim como foram transferidas para o próprio sonho da pintora.

O sonho é de certa forma “como veículo e criador de símbolos”.<sup>349</sup> Ou seja, o sonho pode ter as mesmas funções que têm as artes plásticas, a literatura ou os mitos. Muitas vezes o sonho é considerado como “um revelador do ego e do *self*”, mas ao mesmo tempo ele os dissimula, exatamente como um símbolo, sob imagens de seres distintos do sujeito. No sonho, o sujeito se projeta na imagem de um outro ser: aliena-se, identificando-se com o outro. As suas funções são “desvendar essas identificações e descobrir suas causas e fins”, e têm como finalidade “restituir a pessoa à sua identidade própria, descobrindo o sentido de suas alienações”.<sup>350</sup>

É certo que Tarsila pode aparentar não ter algo em comum com as figuras monstruosas no quadro *Antropofagia*, a não ser que apele à sua própria interpretação da

---

<sup>347</sup> Depoimento de Tarsila e texto de sua autoria no catálogo *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, 1939, T, p. 280.

<sup>348</sup> AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 129.

<sup>349</sup> CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p. 843.

<sup>350</sup> Id., *ibid.*, p. 846.

obra e à identificação da sua origem, confessadas posteriormente, mas justamente por essa razão, talvez possam ser intencionais para “explicar” sua arte, ou melhor, para que suas figuras monstruosas sejam aceitas.<sup>351</sup> Porém, se observarmos a estrutura de *Antropofagia*, descobriremos que no quadro há algo mais do que as simples histórias, guardadas na memória.

O quadro, que mede 142 cm x 126 cm, mostra uma distribuição quase simétrica da massa de figuras em relação às linhas medianas. A tela não apresenta, dessa forma, distribuições inéditas ou traços que seguem “apenas uma inspiração sem nunca prever os seus resultados”<sup>352</sup>, como diria a própria pintora, de maneira que o olhar do espectador se concentra diretamente nas formas das duas grotescas figuras presentes. Com o fundo numa brutal projeção da flora tarsiliana, essas figuras, despidas, sentadas, de pernas cruzadas, representam apenas uma mulher e um homem, sem a determinação de detalhes físicos. As características salientes são as cabeças minúsculas, o único seio realçado acima das pernas e os pés grandes, deformados, somente com quatro dedos.

A leitura estrutural de *Antropofagia* poderia ser vista dentro do compromisso “político” do próprio movimento modernista brasileiro. Esse lado implicaria uma produção em que o artista, mesmo através da ironia, exalta o seu posicionamento contra a tradição e critica a sociedade burguesa em que se encontra. As próprias escolhas formais das várias correntes artísticas do modernismo adquirem um sentido de busca intelectual no âmbito dos mais variados programas de desestruturação e mudança social e cultural. É nesse sentido que Haroldo de Campos destaca a “picturalidade” da arte tarsiliana:

A Tarsila dos anos 20 descobriu a “picturalidade” através do cubismo. Por esse termo gostaríamos de entender a pintura literal (“pictural”), a pintura da pintura, o que há de especificamente pictórico na pintura, como os formalistas russos da mesma década entendiam por *literaturnost* (literaturidade) o que existe de propriamente substancial na obra de arte literária. Não devemos esquecer que o cubismo, por intermédio de Braque, forneceu ao atual estruturalismo (sucessor daquele primeiro formalismo eslavo) um dos seus axiomas fundamentais: o interesse pela relação e não pelo objeto. Do cubismo soube Tarsila extrair essa lição não de coisas,

---

<sup>351</sup> “Confesso que, na época, ninguém gostava do quadro”, depoimento de Alice de Souza Amaral. In: AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 130.

<sup>352</sup> AMARAL, Tarsila do. *Diário de São Paulo*, 28 mar. 1943, T, p. 279.

mas de relações, que lhe permitiu fazer uma leitura estrutural da visualidade brasileira. (...) (CAMPOS, 1969)<sup>353</sup>

Então, seria essa colocação válida na interpretação das obras de Tarsila através de um enfoque de gênero, levando em conta seu *status* sócio-cultural? Não seria preciso utilizar outros parâmetros para desvendar uma produção mais especificamente “engendrada”?

Para entender as figuras monstruosas tarsilianas, talvez seja necessário rediscutir as formas mais tradicionais de se vincular as mulheres à “natureza” e os homens à “cultura”. A noção de “monstro”, associada sempre ao termo “grotesco”, inúmeras vezes vem sendo ligada à representação do gênero feminino, e, portanto, às obras das artistas femininas, como pode ser sucintamente definida nas palavras de Sidonie Smith quando diz a respeito das mulheres autobiógrafas: “A mulher intelectual é grotesca”.<sup>354</sup>

Porém, as noções do grotesco também são uma fonte importante para analisarmos grande parte da produção artística feminina do século XX. Para entender essa formulação, cabe aqui observar a maneira pela qual Bakhtin trata das diferenças entre a tradição cômica popular e a tendência ascética do cristianismo medieval. Esta última, que considera a mulher como a “encarnação do pecado”, a “tentação da carne”, serviu-se freqüentemente dos materiais e imagens da tradição cômica popular, pois ambas as partes se confundem muitas vezes:

(...) A primeira não é de forma alguma hostil à mulher e não lhe aplica nenhum julgamento desfavorável. (...) com efeito, nessa tradição, a mulher liga-se essencialmente ao *baixo* material e corporal: ela é a encarnação do “baixo” ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o *princípio da vida*, o *ventre*. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular. Mas quando essa base ambivalente dá lugar a uma pintura de costumes (*fabliaux*, facécias, novelas, farsas), a ambivalência da mulher se transforma em ambigüidade da sua natureza, em versatilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade, baixo materialismo. Entretanto,

<sup>353</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Tarsila: uma pintura estrutural”, catálogo *Tarsila: 50 Anos de Pintura*, op. cit. p. 463.

<sup>354</sup> SMITH, Sidonie. *Subjectivity, Identity, and the Body: Women’s Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 15.

na medida em que essas últimas não são as propriedades morais abstratas do indivíduo, não se deve isolá-las da trama das imagens (...) a mulher é o túmulo corporal do homem (marido, amante, pretendente), uma espécie de injúria encarnada, personificada, obscena, dirigida contra todas as pretensões abstratas, tudo que é limitado, acabado, esgotado, pronto. É um inesgotável vaso de fecundação que destina à morte tudo que é velho e acabado. (BAKHTIN, 1977; grifos do Autor)<sup>355</sup>

O poder do “monstro” assume precisamente uma conotação possível para essas mulheres encontrarem um espaço reconhecido, já que o “monstro” não é uma noção fixa, mas sempre “performativa”, que se posiciona como um ser mutante nas fronteiras entre o binarismo da representação: o gênero masculino e o feminino; o sujeito e o objeto; o espectador e o espetáculo. Assim sendo, o “monstro” permite um espaço aberto em que é possível reconfigurar e recriar a auto-representação a partir da experiência de cada um. É daí que surgem novos modelos para relações sociais, inclusive entre os gêneros.

Mary J. Russo, em *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (1994), aponta como:

(...) The grotesque body of carnival festivity was not distanced or objectified in relation to an audience. Audiences and performers were the interchangeable parts of an incomplete but imaginable wholeness. The grotesque body was exuberantly and democratically open and inclusive of all possibilities. Boundaries between individuals and society, between genders, between species, and between classes were blurred or brought into crisis in the inversions and hyperbole of carnivalesque representation. (...) (RUSSO, 1994)<sup>356</sup>

O *Antropofagia* de Tarsila consiste no *status* de seu autor — artista brasileira —, mais especificamente na sua posição “secundária”, em relação ao parceiro e aos colegas europeus, mais envolvidos no discurso “oficial” do modernismo. As massas de figuras com o seio mutilado e os pés deformados aparentam ser “monstruosas” e “grotescas”, formando uma imagem que seria, na verdade, o eu ficcionalizado da própria pintora. Porém, as técnicas utilizadas por Tarsila caracterizam seu autor não como um artista ou criador, mas precisamente como uma obra em si. As formas estilizadas e a ausência de

<sup>355</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (trad. Yara Frateschi Vieira). 2. ed. São Paulo/Brasília: HUCITEC/EdUNB, 1993, p. 209.

<sup>356</sup> RUSSO, Mary J. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. London & New York: Routledge, 1994, p. 78.

detalhes tornam as figuras neutralizadas e indeterminadas, em que se constrói um corpo bicorporal. Suas pernas se entrecetem e se entrecruzam como se formassem um elo entre si. Ali o eu sexuado/generizado foi eliminado, e o autor, Tarsila, encontra-se encenado e performatizado, ou seja, “sempre em estado de construção”, conforme as palavras de Bakhtin.<sup>357</sup>

Aqui, sua narrativa memorialística seria uma tentativa de dar sentido ao passado como forma de aprofundar o conhecimento de si mesma, pois o que Tarsila narra não é uma história determinada, mas uma história em *processo*. Sua memória não contém aquele tom nostálgico, usual nas narrativas memorialistas, de saudade pela perda do que ficou para trás, pois sua narrativa não é a da “falta do que eu fui”, mas muito mais a da “falta do que nunca fui”. Para a pintora, a memória só a interessa como ponto de partida para as suas narrativas.

Numa das suas crônicas, “Tendências da Arte Moderna”, Tarsila escreve o que me parece uma revelação sutil do que estivera “escondido”, mas sempre pronto para ser *contemplado, digerido e alterado*:

Arte moderna! Nessas duas palavras cabem todas as extravagâncias, todas as montruosidades (inclusive a minha arte antropofágica, *brutal* e *sincera*), todos os desabafos, pesadelos, recalques e delírios. Válvula através da qual o subconsciente se estampa na tela (...) (AMARAL, 21 jul. 1937, *TC*, p.126; grifos meus)

### 2.3 A fragmentação da memória

“Se o lar de Tarsila/ vacila/ é pelo angú/ da Pagu”, escreveu Oswald, em um guardanapo a um amigo, no fim de 1929, em jantar no Automóvel Clube.<sup>358</sup> Oswald, que era muito mulherengo, impulsivo e inquieto, assim que viu Pagu<sup>359</sup> encantou-se por

---

<sup>357</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Op. cit. p. 277.

<sup>358</sup> Depoimento de Carlos Pinto Alves, *T*, p. 333.

<sup>359</sup> “Pagu fora acolhida por Tarsila, que lhe dava presentes, emprestava-lhe vestidos para ir com eles a festas e eventos sociais e artísticos. Ela a tratava como uma filha. É sabido que Pagu admirava Tarsila, escreveu diversos artigos enaltecendo sua arte e sua pessoa, queria imitá-la, usar as mesmas roupas, frequentar os mesmos ambientes, e, graças à bondade de Tarsila, passou a fazer parte da roda de amigos do casal. E essa mesma Pagu viria a flertar com Oswald. Este, sedutor inquieto, retribuiu os olhares de

ela, atraído por sua jovialidade, sua beleza e seu espírito rebelde:

TARSILA VOLTA-LHE AS COSTAS.

OSWALD — Por que é que as mulheres têm que dar tanto valor às coisas mínimas?

TARSILA VOLTA-SE PARA ELE E O ENCARA SÉRIA.

OSWALD — (*Corta*) Como é que você, uma mulher moderna, pode ter mentalidade tão estreita?!

TARSILA — E por que não me contou que estava apaixonado por ela?!!!  
(...)

OSWALD — Você morou em Paris, onde o adultério é comum entre as pessoas da nossa classe!...

TARSILA — Eu não sou francesa nem estou disposta a ouvir suas teorias de vanguarda sobre o casamento!

OSWALD — Por que não vive a vida como vive a arte?! Por que não é capaz de uma atitude inusitada e nos aceita de volta, a mim e à Pagu, e voltamos a ser uma família feliz?!

TARSILA — Você está totalmente doido, não está Oswald?

OSWALD — Ela te adora, nós te adoramos, Trolyr! Eu e você somos mais que um casal, somos uma entidade: Tarsivaldo é sinônimo de criação e inventividade. A gente podia vir a ser um trio insuperável! Podíamos ser geniais, um estimulando e nutrindo o outro — os três juntos num saudável movimento antropofágico!

TARSILA — (*Calma*) Se ainda resta dentro de você alguma consideração por mim, não diga mais nada! Não me ofenda mais com o seu desvario! Vá embora desta casa, por favor!!!

OSWALD — Não era minha intenção te magoar... Realmente não pensei que você fosse reagir assim...

TARSILA OLHA PARA ELE COM ALTIVEZ MAGOADA E SAI.

OSWALD OLHA NA DIREÇÃO EM QUE TARSILA SAIU.

(...)

OSWALD EM *OFF* — Oswald errou. Tarsila castigou. (AMARAL, 2004)<sup>360</sup>

---

Pagu, e logo começaram o romance, mesmo com a constante presença de Tarsila. Depois ela lhe falou que estaria grávida. Oswald então planejou o casamento de Pagu com Waldemar Belisário, um pintor apaixonado por ela. Oswald e Tarsila foram os padrinhos. O casal foi para Santos, simulando uma viagem de lua-de-mel para Paris. No meio do caminho, Oswald os alcançou e seguiu com Pagu para a Bahia. Não se sabe que desculpa ele deu a Tarsila para se ausentar. Quando voltaram, o casamento com Tarsila acabou. (...)” Veja mais: AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 149.

<sup>360</sup> AMARAL, Maria Adelaide. Op. cit. pp. 59-61.

Mesmo sendo abalada pela separação<sup>361</sup> e ainda passando por sérias dificuldades financeiras, causadas pela quebra da Bolsa de Nova Iorque de 1929 e pela conseqüente crise do café, Tarsila mostra-se forte e determinada. Passa a trabalhar como diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, nomeada por seu amigo Júlio Prestes, mas logo perde o cargo, com o advento da revolução de 1930.

É nessa época que Tarsila conhece o escritor e jornalista carioca Luís Martins, após ter mantido efêmera ligação com o psiquiatra Osório César, de quem ficou sobretudo a recordação de uma viagem à União Soviética em 1931. Sua constante fidelidade à literatura parece dever-se a essa convivência com Luís. Sem deixar de pintar, Tarsila se dedicará ao texto jornalístico durante vinte anos.

### 2.3.1 A voz de uma artista do pincel

Aos cinquenta anos, Tarsila começa sua atividade de cronista no *Diário de São Paulo* — e eventualmente em *O Jornal*, do Rio de Janeiro. No período de 1936 a 1956, foram produzidos duzentos e sete textos pela artista para esses jornais, de início semanalmente, e depois sem manter uma estrita regularidade. Os textos se dividem em dois focos: o primeiro volta-se para o passado, para as lembranças de seus anos de formação artística, sobretudo em Paris, em que convivia com artistas iniciantes ou já famosos, e logo se dirige aos personagens do modernismo brasileiro. Giorgio De Chirico (1888-1978), Lhote, Léger, Picasso, Cendrars, Mário de Andrade, Luís Martins, Cândido Portinari (1903-1962), Lasar Segall (1891-1957), Anita Malfatti, Magdalena Tagliaferro (1894-1986), entre tantos outros, habitam suas crônicas, incluindo o registro das importantes exposições francesas ocorridas entre 1940 e 1945, em São Paulo.

Em crônica de 1936, sobre a arte dos cartazes, definindo o paradoxal de uma arte que se expressa na criação de algo tão “efêmero” e “fugaz” como os cartazes que são afixados aos muros da cidade, Tarsila parece estar referindo-se à própria arte das crônicas, especialmente aquelas que se destinam aos jornais diários:

---

<sup>361</sup> É dessa época a tela *Composição (Figura só)*, óleo sobre tela, 83 x 129 cm, coleção Ricardo Takeshi Akagawa, 1929 (Figura XXV).

Nascendo hoje para morrer amanhã, a arte dos cartazes, efêmera e fugaz, representa um esforço de criação para servir o momento presente — esforço bem parecido ao do jornalista, cujas energias se esgotam no brilho minúsculo de um dia. (AMARAL, 6 set. 1936, *TC*, p. 95)

E continua, sintonizada com o ritmo veloz da chamada “vida moderna”, vida das cidades, em que o olhar é roubado pelo inesperado, pelas “modas que passam”, espaço do “anonimato”:

O criador de cartazes se orienta pela sensibilidade e pela estética para fazer obra de arte, e pela agilidade da inteligência para fazer obra comercial e assim vencer, por meio de uma imagem, de um traço feliz e conciso, o tumulto das ruas, na carreira louca do homem que corre porque tem mesmo de correr para não se deixar esmagar nas engrenagens complicadas da vida moderna. (AMARAL, 6 set. 1936, *TC*, p. 95)

Assim é a crônica, escrita hoje para ser publicada amanhã e descartada em seguida no monte de jornais velhos ou ainda, para ser mais contemporânea, deletada de seu espaço *on-line* em seguida à leitura.

Com esse olhar, bem de cronista, Tarsila não dedica o seu entusiasmo apenas às artes plásticas, mas também à literatura e à música, e ainda passa por seu fascínio pela cidade que começa a receber os produtos da chamada “cultura de massa”, como cinema, histórias em quadrinhos, em geral publicadas em jornais diários e os desenhos animados de Walt Disney — com destaque para Mickey Mouse e o longa-metragem *Fantasia*<sup>362</sup> — e até o futebol: “Confesso que vibrei num enorme entusiasmo ao assistir, pela primeira vez em minha vida, ao encontro em que os brasileiros enfrentaram os seus colegas argentinos, no campo apinhado do Parque Antártica.” (“Cultura física”, 14 abr. 1940, *TC*, p. 147)

No entanto, um paradoxo se instala diante do acirrado debate sobre a divisão entre a “arte de massa” e a “arte de elite”. Apesar de uma incontestável erudição e um arguto olhar de leitora atenta que exerce uma criticidade rica e motivadora, Tarsila não hesita em definir a arte moderna como “arte de elite”, condição da produção dos

---

<sup>362</sup> O impacto de *Fantasia* (desenho animado acompanhado por música erudita), de Walt Disney, seria enorme sobre o meio cultural, além, evidentemente, do público em geral. Mário de Andrade também escreveria sobre essa realização cinematográfica em *Fantasia de Walt Disney*, em 1941.

grandes artistas daquele momento. Assim é a arte de Picasso, “arte cerebral, arte de elite que requer educação sentimental” (“Um mestre da pintura moderna”, 27 mar. 1936, *TC*, p. 50) e a de Segall, “Segall é um corajoso: sempre fez arte de elite, sem nenhuma concessão, mesmo nas piores circunstâncias econômicas da sua vida” (“Lasar Segall”, 24 nov. 1936, *TC*, p. 106).

Muitas vezes suas crônicas trazem consigo as necessidades ideológicas da classe social em que ela própria estava inserida. No texto “Cultura física”, Tarsila discorre sobre a educação moderna, cujo conceito foi produzido no contexto da imaginação nacional moderna:

Uma das preocupações dos educadores modernos é felizmente a cultura física. Todas as atenções se acham voltadas para o corpo são, o homem sadio de belo aspecto, bem proporcionado, rijo e corajoso — o soldado para as trincheiras, resistente às intempéries, o homem destinado às guerras, já que a paz universal até hoje tem falido. A mulher moderna é esportiva, bem feita, apta para a *maternidade*, para povoar o seu país de filhos fortes — a mulher *colaboradora* do homem no terreno da inteligência, da cultura e em toda a sua atenção social. A cultura física está preparando uma geração forte e feliz. A disciplina da ginástica, o exercício militar a que se submete a juventude despertaram a consciência coletiva e revigoram o caráter. (AMARAL, 14 abr. 1940, *TC*, p. 149; grifos meus)

É uma intrigante afirmativa, partindo de Tarsila, mulher que sempre foi dona de seu caminho, e autora da audaciosa pintura *Antropofagia*. Como se não bastasse, porém, ela diz ainda num outro texto intitulado “Feminilidade”:

Na arte, a feminilidade, longe de ser uma qualidade depreciativa, constitui uma afirmação de caráter, mas é preciso não confundir feminilidade com banalidade. A interpretação musical de uma mulher deve forçosamente refletir o seu temperamento resultante das células que trazem o caráter do seu sexo (...) e da sua constituição física muito mais delicada do que a do homem. Na pintura a mulher se iguala ao homem em técnica, supera-o no colorido, mas não o atinge na ousadia das concepções. (AMARAL, 8 ago. 1937, *TC*, pp. 128-129)

Onde Tarsila colocou aquela mulher forte, que chocou a sociedade, que mudou o seu país? Onde ela colocou aquela mulher que teve coragem de lutar por seus estudos

e seu amor? Aqui Tarsila parece tomar uma atitude de distanciamento, como que se esquecendo de si enquanto mulher artista.

Todavia, não podemos prescindir do *interesse* da sociedade, disposta a trazer a público tal tipo de produção discursiva. A imagem ideal da mãe moderna, tendo sido descrita como guardiã forte, inteligente e incansável do desenvolvimento físico, moral e intelectual de seus filhos-cidadãos, propunha novos padrões. Para que uma mãe fosse bem-sucedida como principal educadora e modelo de seus filhos, ela precisava, acima de tudo, ser mãe *competente*, não apenas ser mãe. Mas, esse argumento impede, ao mesmo tempo, toda redefinição fundamental do papel social das mulheres. A maternidade define vigorosamente e de maneira estreita as fronteiras entre os traços de caráter femininos e a ação social adequada às mulheres nas mentes das próprias mulheres, bem como para a nação moderna.

Seria então mais exato dizer que a vacilação das posturas de Tarsila deve ser vista como um resultado da situação sócio-cultural da época, em que as mulheres viviam numa contradição irreconciliável entre a esfera “pública” e a esfera “privada” para provar seu “valor social” e sua “virtude moral”. Aliás, na época, Tarsila sentiria essa contradição em sua própria pele mais do que em qualquer outro momento.

A partir dos anos 1930, a artista enfrenta um ostracismo no cenário das artes plásticas nacional. Até que, em 1954, por ocasião dos quatrocentos anos da fundação da cidade de São Paulo, a comissão organizadora dos festejos encomenda-lhe um grande painel com o tema “Procissão do Santíssimo”. Após a viagem para a Rússia, Tarsila pinta quadros de denso motivo social, como *Operários* (1933) (Figura XXVI) e *2ª Classe* (1933) (Figura XXVII), em que está evidente a denúncia, voluntária ou não.<sup>363</sup> Particularmente o quadro *Operário* pode ser considerado um marco histórico na arte de Tarsila: as cinquenta e três cabeças, justapostas, exibem a massa humana proletária do mundo industrial. Os rostos levitam suspensos tal como o próprio rosto da artista no seu *Auto-retrato I*. Cada um, de frente, fita o espectador e exhibe, de modo marcante, a sua

---

<sup>363</sup> Tarsila chega a ser presa durante um mês no presídio do Paraíso, suspeita de ter viajado à Rússia e ter participado de reuniões de esquerda. Porém, Osório César, que em 1932 lança livro ilustrado por Tarsila, intitulado *Onde o proletariado dirige*, nega participação efetiva da sua companheira em movimentos de caráter social revolucionário e afirma que Tarsila nunca se integrou, de fato, ao meio proletário. Pode ser que tenha adotado essa linha de comportamento mais por curiosidade que por firme ideologia. Veja mais: GOTLIB, Nádya Battella. Op. cit. p. 169.

fisionomia própria, na cor e na raça, o que lhes assegura identidade peculiar, são iguais enquanto frente de trabalho. Num dos cantos, as chaminés das indústrias se alçam verticalmente. Em todo o quadro, rostos colados, um ao lado do outro, em pirâmide que tende a se prolongar infinitamente, parecem mercadoria que se acumula. O teor reivindicatório existe sobretudo na constatação melancólica de fisionomias amargas, peças de uma engrenagem social subordinada ao poder esmagador e desumanizante do sistema industrial capitalista. Mas persiste um ar descontraído, que os quadros dos anos 1930 não mais permitem.

Para a maioria dos críticos da época, não houve propriamente um crescimento artístico de Tarsila nessa fase, a qual Pagu considerou como uma “fatalidade esgotante”:

Não sei por que vicissitudes Tarsila não continuou a ser a grande pintora que vinha sendo entre 1925 e 1930. Não lhe adiantou nada à sensibilidade a sua viagem à Rússia. Aliás, que é que podia mesmo adiantar? Ela como artista colocara-se marginalmente à camada social a que pertencia. Isto sem jamais deixar de ser individualizada, na sua criação e no seu esforço. A descoberta do social tendo produzido alguns quadros destroçadores de sua visão de vida, Tarsila retornou ao nível anterior da pintura gratuita. Não encontrei, entretanto, nela, nenhuma das descobertas mais de outrora... (GALVÃO, 10 dez. 1950)<sup>364</sup>

De fato, sua obra nesse período não era valorizada e estava plenamente esquecida. Até Tarsila, em nenhum momento, comenta sobre suas pinturas produzidas na época, como se essa fase não tivesse tido importância alguma para ela própria nem para a arte brasileira.

Abrir mão de uma vida de princesa, perder o poder aquisitivo, ter de trabalhar para sobreviver, com certeza deve ter sido um período difícil de sua vida. Essas dificuldades financeiras afetariam também a sua produção artística, quando viu-se forçada a produzir quadros sob encomenda — como flores e retratos — enquanto se afastava das preocupações vanguardistas, que a pautaram nos anos 1920, para paisagens bucólicas e vilarejos de sua infância no interior paulista, temas que seriam recorrentes durante o resto de sua vida.

---

<sup>364</sup> GALVÃO, Patrícia. “Tarsila do Amaral vai nos devolver alguma coisa nos dias idos e vividos, em sua mostra retrospectiva”, *Fanfulla*, 10 dez. 1950. Reproduzido em CAMPOS, Augusto de. Op. cit. pp. 203-204.

Contudo, o verdadeiro exílio das artes plásticas ao qual viu-se confinada deveu-se a uma discriminação da época. Tarsila se separara do primeiro marido, obtendo a anulação para se casar com Oswald, com quem manteria a união por sete anos, mas se separa também, ainda em circunstâncias desagradáveis. Após essa separação, Tarsila só viria a ter uma relação mais estável no final dos anos 1930 com Luís Martins, vinte e um anos mais jovem do que ela e com quem viveria por dezoito anos. Uma trajetória pessoal dessas não seria agradável para a provinciana elite cafeeira paulistana da qual a artista provinha. Tarsila teve que pagar alto preço por sua independência.

Basta lembrar, como exemplo, o caso de Pagu, que rotulada de “feminista, anarquista e libertária”, usava sua sexualidade, bem como suas maneiras extravagantes e rebeldes, para conquistar espaço na vanguarda paulista, logo passando a ocupar o centro da cena. Mais do que qualquer outra pessoa, Pagu encarnava o *antropofagista*: “A transformação permanente do Tabu em totem.”<sup>365</sup> Muito à frente de sua época, Pagu é gradativa mas sistematicamente marginalizada, e acaba permanecendo como indivíduo isolado, à margem, que jamais poderia formar um movimento que atraísse apoio significativo ou propusesse um desafio sério ao *status quo*.

Nesse sentido, a voz pública de Tarsila como cronista tem importância especial. Embora “o véu da discrição ou do convencionalismo que pareça revestir” (*TC*, p. 13), como aponta Aracy Amaral, no ensaio introdutório da coletânea de crônicas da artista, suas crônicas a ajudariam a vencer tais exílios, pois o engajamento num conjunto de manifestações públicas poderia servir como forma de recuperar seu estatuto na sociedade daquele período, uma vez que marcasse a inserção do pensamento do artista no circuito social da arte e sua tomada de posição em relação às poéticas contemporâneas. Com efeito, em larga medida, aqui parece haver algo que a artista queria resgatar.

Aracy Amaral chama a atenção para “o quanto de autobiográfico ou confessional é perceptível em trechos de suas crônicas” (*TC*, p. 42), seja como flagrantes do modernismo, dos anos de aprendizado em Paris, seja como traços do contato direto com figuras de expressão internacional e com bastidores marcantes nas artes plásticas brasileiras, Tarsila não deixa de vislumbrar suas impressões, com pouca

---

<sup>365</sup> ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. Op. cit.

preocupação de análise crítica da obra, permeadas de lembrança da sua vida passada, principalmente a de Paris. Esta cidade deixou-lhe sulcos profundos, o que, aliás, é perceptível em vários textos.

Só para citar apenas alguns, o texto que descreve seu regresso a Paris, rumo à União Soviética, e após essa viagem, entre 1931 e 1932, com Osório César, seu companheiro nessa época, registra nostalgia e encantamento pelas imagens que lhe trariam de volta os tempos antigos quando “passou tantos anos felizes” (“Que restará depois?”, 10 mai. 1944, *TC*, p. 189):

Depois de um ano e meio de ausência, Paris de novo. A ingênua alegria de rever, nos lugares onde vivemos, um pedaço da nossa vida! O grande salão do meu estúdio me esperava com fidelidade, me esperava como antigamente, todo atapetado, com seus móveis antigos e seus quadros modernos em perfeita harmonia. Bem bonito o meu salão! Sobre a estufa, as velhas porcelanas e os cristais da Boêmia eram, diante de meus olhos esquecidos, presentes novos, bem amáveis. (AMARAL, 23 jun. 1937, *TC*, p. 121)

Em divertidos passeios pela cidade, guiada freqüentemente por Cendrars, que a conduzia por “bares escondidos, com seus literatos e artistas de vanguarda” (“Cézanne”, 27 set. 1953, *TC*, p. 227), Tarsila vai traçando o mapa das influências que não apenas ela, mas vários de seus contemporâneos, mesmo os que não saíram do Brasil, receberam da arte européia das primeiras décadas do século.

Entretanto, sem lugar para a nostalgia imobilista, essa lembrança é fonte de reflexão. São lembranças “deliciosas”, conforme a sua expressão, aliás, repetida várias vezes, quando Tarsila se lembra do passado, porque trazidas sem melancolia, queixas ou suspiros, dos tempos de seu estúdio em Montmartre, em que “se reunia toda a vanguarda artística de Paris. Ali eram freqüentes os almoços brasileiros. Feijoadas, compota de bacuri, pinga, cigarros de palha eram indispensáveis para marcar a nota exótica” (“Blaise Cendrars”, 19 out. 1938, *TC*, pp. 137-138).

Essa característica se evidencia ainda mais num texto escrito a respeito da antológica conferência de Mário, na qual, segundo Tarsila, ele “fez uma confissão cheia de melancolia”, lastimando que “o meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado” (“O movimento modernista”, 6 set. 1942, *TC*, p. 178).

Quanto ao comentário, refere-se Tarsila:

Mas, francamente, não vejo razão para que Mário de Andrade se atormente tanto por um passado que poderia ter sido mais belo, mais voltado às questões sociais. Tudo quanto artistas e literatos produziram naquele tempo poderia ter sido melhor, mas a verdade é que não estavam preparados para encarar a vida com o espírito de hoje. A sensibilidade, o caráter e a inteligência também amadurecem, não se podendo nesse caso abstrair o fator tempo. Não se deve nunca sofrer pelo que fizemos nem pelo que deixamos de fazer: o passado é incondicionalmente bom, mesmo com seus sofrimentos, mesmo com suas misérias, porque pode resumir-se nessa coisa preciosa que se chama experiência. (AMARAL, 6 set. 1942, *TC*, p. 179)

Como cronista, Tarsila escreve sobre o que lhe é próximo e familiar. Mas sua narrativa pessoal, ao reconstituir a própria vida, refaz igualmente a história do tempo e da sociedade a que o autor pertence, uma vez que deles não se pode apartar.

Um fato curioso, nesse sentido, é que são muitos os textos de Tarsila focalizando consideravelmente “artistas invisíveis” tanto quanto “artistas visíveis”, como Marie Blanchard<sup>366</sup>; Sonia Delaunay<sup>367</sup>; Marie Laurencin<sup>368</sup>; Fernanda de Castro<sup>369</sup>; Jenny Klabin Segall<sup>370</sup>; Adelaide de Castro Alves Guimarães<sup>371</sup>, etc., assim

---

<sup>366</sup> “(...) Era Marie Blanchard, a pintora muito conhecida na Europa, cujos quadros figuram em coleções importantes e têm sido reproduzidos em inúmeras revistas de arte. Sente-se neles uma vaga influência de Lhote em relação ao ritmo mas Marie Blanchard se destaca pela ingenuidade poética, pela doçura do colorido. (...)”, “A escola de Lhote”, op. cit. p. 56.

<sup>367</sup> “Delaunay, apesar da teimosia em pintar sempre a mesma Torre, não deixou de ser um artista inquieto, não se contentou com o êxito que o colocou entre os grandes pintores cubistas e continua ainda na tarefa de melhorar a técnica. Suas tintas, antes frias e neutras, hoje cantam na alegria das cores limpas e sadias. Influência, talvez, de Sonia Delaunay, sua esposa, que traz nas veias o idealismo do povo russo traduzido na beleza do colorido aplicado em decorações elogiadas pelos críticos.”, “Delaunay e a ‘Torre Eiffel’”, *Diário de São Paulo*, 26 mai. 1936, *TC*, p. 72.

<sup>368</sup> “Muitos críticos lhe censuram por ter fixado seus temas com o meio de expressão limitado a cores sempre repetidas. Marie Laurencin tem estilo próprio, seus quadros dispensam assinatura, suas tintas são inconfundíveis. Ela se derrama toda na arte e limita a felicidade na contemplação do próprio eu, diariamente desdobrado na imensa produção de meninas que oferecem flores, passeiam pelos campos, cantam, brincam, dançam e vivem para a alegria do seu olhar que, do espelho das suas telas, onde ela toda se reflete, volta para si mesma numa introspecção serena, em sonhos bons que se repetem.”, “Marie Laurencin”, *Diário de São Paulo*, 2 jun. 1936, *TC*, pp. 75-76.

<sup>369</sup> “Fernanda de Castro é uma poetisa sentimental integrada na sua época: vê, pensa, sente e se manifesta livremente através dos moldes que se lhe ajustam ao temperamento, sem preconceitos de modernidade ou passadismo, aceitando como lei única a liberdade artística.”, “Fernanda de Castro”, 6 mar. 1937, *TC*, p. 115.

<sup>370</sup> “A primeira impressão que tive ao ser apresentada a Jenny Klabin Segall, isso já faz alguns anos, foi a que me poderia deixar uma mulher simplesmente bonita. (...) Mais tarde tive a surpresa de ver umas pinturas interessantes que Jenny timidamente mostrava aos amigos que freqüentavam o estúdio de seu

tentando trazer-lhes visibilidade, fato que demonstra que a artista desejava levantar ou discutir questões femininas e não apenas repousar sobre suas memórias.

No entanto, durante todo esse percurso, um dos aspectos que mais chama a atenção é o profundo senso ético da cronista em relação ao leitor. Em vez da mera alusão a fatos ou pessoas, Tarsila busca sempre contextualizar o leitor, na medida do possível aliando didatismo e clareza. Este aspecto ganha relevo maior quando trata de arte moderna. Diz Tarsila num texto intitulado “Beleza”:

Vênus é o equivalente da beleza plástica, a beleza ideal. O artista criou um tipo baseado na natureza, tirando de cada indivíduo, para reunir num só, o que ele tinha de mais perfeito. Mas para a escolha dos detalhes, conforme a perfeição ideal, era preciso, sem dúvida, que o artista tivesse uma preferência entre os seus inúmeros modelos. O conceito da beleza é certamente influenciado pelo meio. Até hoje sofremos a ascendência estética dos gregos antigos. Se eles escolheram para o tipo ideal de uma Vênus ou um Apolo uma forma convencionada, essa forma era a resultante da forma predominante. (...) No campo da arte moderna, é do contato com ela que lhe sentimos o que tem de belo, tratando-se naturalmente do moderno realizado com talento. Observei isso com a pintura e a escultura moderna da minha coleção. Todos os amigos que freqüentavam assiduamente o meu ateliê passaram a sentir e admirar Picasso, Léger, Chirico, Brancusi, Lhote, Gris e Gleizes, mesmo aqueles que os haviam repellido de início. O conceito da beleza física, para não sofrer alterações, deveria ser baseado em leis imutáveis. Vemos, entretanto, que os sentidos se educam e se afinam pelo diapasão do ambiente. No fundo, a apatia dos estetas que se agarram à tradição não passa de preguiça intelectual, é uma questão de comodidade, lei do menor esforço... (AMARAL, 16 ago. 1936, *TC*, pp. 91-92)

Por outro lado, a manifestação da ética também está presente quando, em vários momentos, Tarsila discorda da postura de Marinetti — o pai do futurismo italiano — para quem era necessário queimar livros, quadros e derrubar estátuas das escolas

---

marido, o consagrado pintor Lasar Segall. Notei-lhe então a personalidade bem nítida naqueles quadros, onde o equilíbrio se mantinha num sentimentalismo feminino bem dosado com um cunho forte de energia. Jenny passou para mim a figurar entre as mulheres de talento. (...)”, “Molière em português”, *Diário de São Paulo*, 29 set. 1937, *TC*, p. 129.

<sup>371</sup> “Quem não conhece no Rio a Dona Adelaide? Dona Adelaide, já se sabe, é Dona Adelaide de Castro Alves Guimarães, a irmã do Poeta dos Escravos. (...) Dona Adelaide mostra-me agora os seus desenhos. São cópias ampliadas. Vejo nelas uma técnica perfeita. São admiráveis as suas miniaturas, executadas a lápis com uma paciência nipônica. Penso que esses trabalhos deveriam ser legados ao Estado, mas Dona Adelaide repele a idéia, dizendo que são cópias, e eu afirmo que são cópias belíssimas, executadas por uma Dona Adelaide.”, “Dona Adelaide”, *Diário de São Paulo*, 6 out. 1937, *TC*, p. 132.

estéticas anteriores para erguer-se a arte nova. É interessante perceber-se nesses relatos a maneira que Tarsila pratica sua proposta antropofágica. Para ela, o bom artista é o que tem os pés bem fincados na tradição para, a partir daí e como a criatividade permitir, efetuar o avanço com novas propostas.

É o que está evidente, entre outros momentos, quando ela afirma, num texto publicado a 14 de abril de 1936, sua postura ao contemplar qualquer trabalho de seus contemporâneos, atitude rara entre críticos de arte: “(...) Nunca entro numa exposição com a idéia preconcebida de destruir. Respeito qualquer tendência, embora contrária ao meu temperamento e às minhas idéias.” (TC, p. 57)

Tarsila sempre mantinha e continuaria a manter os valores de uma personalidade marcante, sobretudo pelo seu caráter “emancipador”, como tão bem descreve Pagu:

Uma personalidade de escol, quase de fora, não fôra a sua inclusão na rotina da produção rural, como beneficiária das fazendas paternas, como proprietária depois — essa mulher superou um padrão alto demais para o meio. Ela me parece ser o nosso primeiro caso de “emancipação mental” entre as mulheres paulistas, e não por uma questão de riqueza, de formação intelectual, ou de viagem. Sacudida nas alturas de uma pretensiosa “high life” ou deixada no quadro modesto de um *atelier* de pintura, o sonho nas mãos, Tarsila do Amaral manteve o seu sorriso bom e acolhedor, a sua compreensão superior, a sua inteligência sempre aberta à Pesquisa, e com tudo isto uma dose de infinita modéstia, de esquivança nobre, nunca deixando de ser a primeira, mas fazendo tudo para que não o percebessem (...) (GALVÃO, 10 dez. 1950)<sup>372</sup>

Em suas crônicas, colhendo o universal dentro do particular, Tarsila projeta sua outra faceta, a de cronista meticulosa em suas pesquisas e observações, mas acima de tudo, a de mulher sábia e generosa.

### 2.3.2 Entrelinhas do coração

---

<sup>372</sup> GALVÃO, Patrícia. “Tarsila do Amaral vai nos devolver alguma coisa nos dias idos e vividos, em sua mostra retrospectiva”. Op. cit. p. 203.

Meu pai, Luís Martins, foi o último companheiro da pintora Tarsila do Amaral. Tinha vinte e seis anos quando a conheceu. Ela, quarenta e sete. Uma diferença de idade de mais de vinte anos que, se nos dias de hoje ainda é capaz de chocar — quando a mulher é que é mais velha —, em 1933 era considerada quase uma perversão. (...) Em 1952, após quase décadas de vida em comum, meu pai se separou de Tarsila para casar com minha mãe, Anna Maria, na época Coelho de Freitas (Coelho do pai, e Freitas do primeiro marido, morto em 1944). Ocorre que minha mãe era filha de uma prima-irmã de Tarsila e dezessete anos mais jovem que meu pai. Por várias razões, mas basicamente por conta desse parentesco próximo, a separação de Tarsila e o subsquente casamento de meus pais suscitaram uma celeuma em meio à família Amaral, que encarou o caso todo como um trágico escândalo a ser, se possível, escondido de tudo e de todos. (MARTINS, 2003)<sup>373</sup>

Assim conta Ana Luisa Martins, na introdução de uma coletânea das cartas de Tarsila e Anna Maria Martins para Luís Martins, a história das cartas trocadas entre os três personagens.

Ana Luisa, filha de Luís com Anna Maria, aos sete ou oito anos de idade, pouco depois de aprender a ler, abre uma das gavetas da escrivaninha do pai, em busca de um barbante, e encontra algumas cartas e uma foto da pintora Tarsila, com uma dedicatória instigante. Aí se inicia um longo processo até que ela venha descobrir e desvendar toda a história por detrás dos papéis guardados naquela gaveta, trazendo à tona as vozes silenciadas de uma história que era dita entre “sussurros, frases interrompidas e palavras ditas a meia-voz” (AVMC, p. 12), e que gerava sempre “uma aura de mistério e mal-estar” (AVMC, p. 12), ou talvez até uma “fantasia”, aquilo que os outros criam e de que os protagonistas estão ausentes e excluídos. É o que corresponde às palavras de Barthes:

Como termina um amor? — O quê? Termina? Em suma ninguém — exceto os outros — nunca sabe disso; uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, afirmada, vivida como se fosse eterna. O que quer que se torne objeto amado, quer ele desapareça ou passe à região da Amizade, de qualquer maneira, eu não o vejo nem mesmo se dissipar: o amor que termina se afasta para um outro mundo como uma nave espacial que deixa de piscar: o ser amado ressoava como um clamor, de repente ei-lo *sem brilho* (o outro nunca desaparece quando e como se

---

<sup>373</sup> MARTINS, Ana Luisa. *Aí vai meu coração: cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003, p. 19. As notas seguintes referentes ao livro aparecerão com o número da página e a sigla AVMC, entre parênteses.

esperava). Esse fenômeno resulta de uma imposição do discurso amoroso: eu mesmo (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor: sou o poeta (o recitante) apenas do começo; o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros; eles que escrevem o romance, narrativa exterior, mítica. (BARTHES, 1977; grifos do Autor)<sup>374</sup>

Para não se deixar levar por “fantasia”, a autora deixa a história desenrolar-se por si mesma através de diferentes vozes, como se fosse uma *colagem*. Em vez de narrar, a autora retira até mesmo seus comentários e suas análises para que o próprio leitor vá tecendo um conjunto de fios passados entre esses fragmentos costurados e que com eles construa uma história, na verdade, por meio de quatro vozes: Tarsila, Anna Maria, Luís e a própria autora, Ana Luisa, que não podia *concluir* suas histórias, seja por “julgar pessoais demais” (AVMC, p. 14), seja por parecer “um ato imperdoável de invasão” (AVMC, p. 16).

As cartas publicadas foram escritas entre o final de 1950 e o início de 1952. Elas mostram que esse triângulo amoroso não apenas conta com elementos novelescos — repleto de paixão, traição, sofrimento e generosidade —, mas também denuncia preconceitos morais e sociais que imperavam entre as famílias tradicionais de São Paulo, com os “Amaral”.

Infelizmente, porém, de Luís não restaram cartas dessa época, porque todas as que ele destinou a Tarsila foram queimadas mais tarde por sua cunhada Alice Carmen de Souza Amaral — apelidada “Liloca” — a pedido expresso da artista. As cartas que ele escreveu para Anna Maria foram rasgadas imediatamente após a leitura, também pedindo que ele fizesse coisa igual, pois temia deixar evidências da ligação dos dois.

Entretanto, Luís, guardião profissional de documentos importantes,<sup>375</sup> preservou-as, até que elas foram lidas por sua filha. Aliás, tal como a correspondência de *A carta roubada* (1844), de Edgard Allan Poe, as cartas estavam em local de fácil acesso, “bem organizadas e protegidas das traças” (AVMC, p. 17). Em lugar de suas cartas, temos outra forma de saber como foi dialogada a história por parte de Luís: há trechos das suas crônicas que coincidem com os momentos descritos nas

<sup>374</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Op. cit. p. 86.

<sup>375</sup> Ele foi diretor do arquivo do Estado por anos, sua biblioteca foi vendida para a Universidade Federal de São Carlos, as caixas de cartas e documentos que mantinha em casa se dividem hoje entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

correspondências de Tarsila e Anna Maria. As crônicas teriam sido respostas a fatos ou cartas já que não havia outro meio de fazer chegar correspondência às mãos dos destinatários.

Assim as cartas falam por si. A história começa pelas cartas de Tarsila escritas entre o final de 1950 e o início de 1951. Tarsila, na ocasião, atravessava um grande momento de sua carreira: a primeira retrospectiva, *Tarsila: 1918-1950*, começava a recolocar sua obra em evidência. Entusiasmada com os preparativos da exposição, escreve uma carta a Luís, enquanto este passava uma temporada na Europa:

(...) Preciso aproximar-me de m/ amigos. Tenho encontrado tanto carinho por parte deles que estou perdendo meu complexo de inferioridade que dura mais de 10 anos. Os jornais têm anunciado minha exposição até em Santos. E mesmo o rádio, conforme me disse m/ costureira. Não sei quem está fazendo isso. Noticiou-se na Difusora e Bandeirante. Todos estão prometendo ir ao *vernissage*. Se for a metade, já está ótimo. Estou sentindo que vou trabalhar muito em pintura, mesmo durante a exposição. Tomei gosto. (AMARAL, 4 dez. 1950, *AVMC*, p. 65)

Alguns dias depois, irradiante por descobrir-se “famosa”, Tarsila completa seus comentários, referindo-se à abertura da exposição:

(...) Ontem foi um dia triunfal p<sup>a</sup> mim. O imenso salão do Museu estava repleto apesar da pouca publicidade. Muitas vendas. Muitos autógrafos nos catálogos que ficaram lindos assim como os convites com desenhos meus. Apresentei-me bem vestida e de chapéu, motivo pelo qual o nosso querido Luis Coelho (*sic*)<sup>376</sup> disse que eu não era “dereita” porque esperei você ir-se embora para me embelezar. (AMARAL, 20 dez. 1950, *AVMC*, p. 68)

Na época, Tarsila assinava nos envelopes enviados a Luís como “T. A. M.” ou “T. A. Martins”, sobrenome do companheiro, embora a união jamais fosse oficializada, o que seria mais um motivo para provocar insinuações malévolas por parte da família de Tarsila, que se referia a ele, com “a voz meio tom mais baixa” (*AVMC*, p. 19), como “o homem que vive com Tarsila” (*AVMC*, p. 19).<sup>377</sup>

<sup>376</sup> Luiz Lopes Coelho, advogado e escritor de livros policiais, muito amigo de Luís Martins.

<sup>377</sup> “Principalmente os irmãos da artista sentiam-se tão ofendidos por seu modo de vida que um deles ameaçava recebê-la a chicotadas se ela ousasse pisar em sua fazenda; outro virava-lhe as costas

Apesar da grande oposição tanto da família quanto da sociedade por causa da diferença de idade, Tarsila e Luís tiveram uma união feliz por longos anos. Tinham muitas afinidades e levavam uma vida social ativa e requintada, embora ela não tivesse tantos recursos como tivera antes. Em 1933, num jantar de que participaram escritores e artistas em geral, inicia-se o relacionamento entre os dois. Luís registrou em seu livro de memórias o impacto diante da personalidade da artista quando a conheceu, de volta de sua viagem à Rússia, no Palace Hotel do Rio de Janeiro.<sup>378</sup>

(...) quando a vi pela primeira vez, levei um choque. Tarsila já não era a “caipirinha vestida por Poiret”, de Oswald de Andrade; nem aquela mulher elegantíssima que em Paris, ao entrar numa frisa de teatro — como contava Sergio (*sic*) Milliet —, fazia com que toda a platéia se voltasse para vê-la. Sua fazenda Santa Teresa do Alto estava hipotecada. Vestia-se modestamente, sem nenhum vestígio de luxo. Mas conservava ainda uma surpreendente, radiosa e espectacular beleza. (MARTINS, 1983, *AVMC*, p. 29)

Mas a diferença de idade entre eles começou a pesar aos poucos. É nesse meio tempo que Luís escreve seu livro de poesia, *Cantigas da rua escura* (1950), que apresenta um tom geral deprimido e angustiado, sobre o qual ele diz:

E isto não era mistificação literária; refletia, de fato, um estado de espírito, uma crise de sensibilidade, uma realidade psicológica e humana. A minha vida esbarrara num “impasse”. A mocidade chegava ao fim. E a minha ligação com Tarsila também ia chegando. (...) (MARTINS, 1983, *AVMC*, p. 51)

Foi em julho de 1948 que Luís e Anna Maria se encontraram pela primeira vez. Nos passeios pelas fazendas da família, em Itupiva, e nos encontros em São Paulo foi

---

ostensivamente quando a via na rua. Não a visitavam, não a recebiam em suas casas nem permitiam que os filhos se aproximassem dela, o que entristecia Tarsila. Somente anos mais tarde, quando ela já estava doente, eles se reaproximariam da irmã.”, *AVMC*, p. 23.

<sup>378</sup> Foi uma exposição em que Tarsila incluiu pinturas e desenhos de vários períodos, com a intenção evidente de vender a fim de amenizar sua situação financeira. Luís comenta a exposição: “A retrospectiva de Tarsila realizou-se no saguão do Palace-Hotel, na avenida Rio Branco. Enquanto durou, foi muito visitada, não só por jornalistas, artistas e intelectuais, como também por pessoas da sociedade, industriais, banqueiros, políticos, diplomatas. Mas, ao que parece, nada se vendeu. Eu tinha a impressão de que todos aqueles homens, importantes e bem-vestidos, interessavam-se mais pela pintora do que pelos quadros.” Veja mais: MARTINS, Luís. *Um bom sujeito*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Secretaria Municipal de Cultura, 1983, *AVMC*, p. 30.

surgindo o amor. Mas o casal escondeu o romance por quase um ano e meio. Em suas memórias, Luís conta como começou o namoro:

(...) Foi durante esse passeio campestre que, sem dizer “água vai”, sem aviso prévio, “de repente, não mais que de repente”, o amor entrou em cena, fazendo palpitar este hoje velho e já naquele tempo experimentado coração, que eu julgava imune a tais palpitações. Situação profundamente incômoda para nós ambos, por causa de Tarsila. (MARTINS, 1983, *AVMC*, pp. 95-96)

Tarsila não desconfiava da relação entre os dois. Anna Maria relutou muito diante da consideração que tinha por Tarsila, bem como diante dos laços familiares envolvidos, mas o amor por Luís foi mais forte, e o romance foi por eles assumido. Mas ele não tinha coragem de contar à sua companheira. Até que, em agosto de 1951, sem conseguir mais suportar o sentimento de culpa em relação a Tarsila, Anna Maria a procurou e lhe contou sobre seu relacionamento com Luís. Embora sempre Tarsila soubesse que a diferença de idade entre eles algum dia iria pesar, o conhecimento da traição deve ter sido doloroso. Mesmo assim, ao fim da conversa entre as duas, Tarsila agradeceu a Anna Maria “por sua franqueza”, e lhe disse, “Não é culpa de ninguém” (*AVMC*, p. 98).

O que Luís e Tarsila combinaram então não há como saber. Mas através da volumosa correspondência de Tarsila, entre o final de 1951 e o início de 1952, fica revelado como terminou seu último relacionamento duradouro, já em sua fase madura, com sessenta e quatro anos. Numa das cartas escritas depois da revelação, de tom confessional e memorialista, Tarsila solta sua angústia que talvez já esteja lá desde o primeiro momento em que se encantara por ele:

8-12-51

Luis (*sic*), estou com um espinho no coração. Preciso dar a você uma explicação e, para não ser interrompida, acho melhor escrever. Passei um ano (ou pouco menos) no mesmo estado de espírito em que hoje você se acha: uma angústia que eu sei como doi (*sic*). Nesse tempo, o Cândido (Dr. Cândido da Silva) fez-me ver, como amigo, que eu estava errada, dizendo: “O Luis (*sic*) Martins é muito moço para você. Agora as coisas vão bem, mas o tempo é inexorável. Um dia você se arrependerá”. O tempo demonstrou que o Cândido tinha razão. Quando conversávamos

hoje pela manhã, à hora que você chegou, repeti, num instinto maternal, o que há tantos anos ouvira de um amigo, como advertência de um perigo. Deveria, antes, ter refletido que vocês já (*sic*) resolveram o caso, mas juro que não pensei nisso e não tive absolutamente intenção de ofender você, que foi sempre tão delicado comigo nessa questão de idade. Já (*sic*) tive ocasião de falar com Dulce a esse respeito. Notei que você se ofendeu e isso me ficou doendo a manhã inteira. Não quero que você conserve uma impressão má em relação a mim. Se estou tocando nesse assunto agora é porque precisava dar uma explicação. Portanto, peço perdão pela ofensa involuntária. Esqueça tudo, ou antes, esqueçamos tudo. Talvez seja melhor você não tocar no assunto, não acha?

Sua amiga verdadeira,

Tarsila

São 11 1/2. (AMARAL, *AVMC*, p. 109; sublinhas do Autor)

Logo depois Tarsila e Luís se separam definitivamente. Ele se muda para o Rio de Janeiro, onde fica hospedado na casa de sua irmã, Nadir — apelidada “Didi” —, mas ambos continuam a manter contatos. Algumas cartas de Tarsila, nessa época, endereçadas ao “Dr. Luis (*sic*) Martins a/c do Snr. A. Machado”, marido de Nadir, ainda trazem no verso “Tarsila do Amaral Martins” ou, simplesmente, “TAM”. A partir de 17 de fevereiro de 1952, após um envelope sem remetente, o “Martins” desaparece.

Anna Maria encontrava-se a maior parte do tempo em Santos, onde morava com os pais, e às vezes na fazenda das Pedras. A maioria das suas cartas está endereçada à “Exma. Snra. D. Nadir Machado” e não tem remetente. Suas cartas encontram-se às vezes envoltas por outras folhas de papel que as protegem contra a transparência dos envelopes aéreos, nos quais se vê escrito, levemente, a lápis: “Luís” — num provável alerta a “Didi”, a destinatária oficial. Nesse período, ela e Luís estão a elaborar um plano para se casarem em segredo na Bahia, pela ajuda dos amigos, já que era evidente que os pais de Anna Maria jamais seriam a favor da relação:

(...) Creio que será preferível (*sic*), mesmo necessario (*sic*), deixarmos nossos projetos para a 2ª quinzena de Fevereiro. Em 1º lugar por Tarsila. Como você diz seria extremamente cruel, desumano deixá-la enfrentar a situação sozinha. Meu bem, imagino o que você deve ter sentido quando Tarsila embarcou, sabendo ser talvez a última vez em que você ia vê-la antes de tudo resolvido e sem poder contar-lhe, ser sincero com ela! Em 2º lugar penso que seria impossível (*sic*) neste mês pela falta de tempo e

de notícias de Antonietta<sup>379</sup>. Veja si (*sic*) você consegue a tal licença. Será tão melhor si (*sic*) tudo puder ser feito na Bahia. Longe, tem-se a ilusão de que as coisas são mais faceis (*sic*), pelo menos há maior distancia (*sic*) para o eco das reações chegarem até nós. (...) No “Estado” de hoje além de sua cronica (*sic*) saiu um artigo seu sobre (*sic*) “Uma Exposição do Saps” e no último Anhemi sobre (*sic*) os Premios (*sic*) da Bienal. Tive hoje um dia bem gostoso (apesar do calor de matar), li com grande prazer tudo que você escreveu para todos e com prazer intraduzível a carta que você escreveu só para mim. (...) (MARTINS, 11 jan. 1952, *AVMC*, pp. 116-117)

Por outro lado, entretanto, Luís passa por momentos de desespero, consumido pela culpa e por não saber como terminar seu relacionamento com Tarsila, ocasião em que chega a cogitar suicídio. Tarsila, preocupada, escreve-lhe cheia de ternura e afeição, mas principalmente, tristeza:

S. Paulo — 21-1-52, às 9 1/2 da noite

Meu Luis (*sic*) querido,  
 Chegando em casa às 8 1/2 da noite (fui entrevistar Yara Bernette), achei sua carta de 19 e 20 debaixo da porta. Você fez bem em me escrever abrindo seu coração. Era justamente o que lhe pedia na carta que seguiu hoje, 2ª feira. Ah! meu (*sic*) querido Luis (*sic*), como estou sofrendo com sua carta! (...) Mas por que? meu (*sic*) Deus, por que tanto sofrimento? Ah! Se eu pudesse ser indiferente a você... Eu também tenho momentos de desespero e quero também desabafar para sentir-me mais aliviada, como aconteceu a você. Não quero que você torne a falar em morrer. Essa idéia me é intolerável. Antes venha a morte para mim, o que seria uma solução menos má. Vou deixar esta carta para amanhã. Estou sofrendo demais e, como não posso deixar de ser sincera, poderia concorrer para aumentar sua angústia. As palavras escritas me doeram muito mais do que as faladas: “Amo, etc. ...” nem quero repetir suas palavras: elas são punhais que se enterram nas feridas do meu coração. Ah! meu (*sic*) querido Luis (*sic*), mas por que estou eu dizendo estas coisas? Perdô-me se estou sentindo necessidade premente de expansão. E eu que não quero ser estorvo na sua vida (...) Mais uma vez peço que me perdô por não ter forças para fingir e mandar uma carta animada. Você sabe que eu o quero muito, muito, e não posso ser indiferente ao que se passa e me martirizo pensando que o faço sofrer. Como seria bom se eu fosse indiferente! ... Mas, depois de 18 anos e 5 meses (*sic*) de convivência, isso não é humanamente possível. Adeus, meu querido Luis (*sic*), beijo-te o coração e envio o meu com a minha dolorosa saudade.

---

<sup>379</sup> “Antonietta”, Maria Antonietta Montenegro, amiga íntima de Anna Maria.

Truly.

(...) (AMARAL, *AVMC*, pp. 129-132)

Seja por se sentir culpada em relação ao seu amado, seja por querer impressioná-lo com sua infelicidade, Tarsila expressa a dor que sente em relação a Luís, como se dissesse: “volte-se”, “olhe-me”, “veja o que você faz de mim”. Mas, contudo, como mostra Barthes, talvez o verdadeiro motivo de sua tristeza não seja por “sofrer a perda do objeto amado”, mas seja por constatar “o aparecimento de uma manchinha na pele da relação, sintoma de morte certa”: pela primeira vez faz mal a quem ama, embora sem querer, mas “*sem se desesperar*”.<sup>380</sup>

Enquanto isso, apesar de todo cuidado, o plano de casamento entre Luís e Anna Maria não foi realizado. Os pais da jovem souberam das pretensões da filha e a viagem foi cancelada na véspera do embarque. Começa aí o período mais dramático em que uma seqüência de intrigas familiares leva à separação de Luís e Anna Maria. Tarsila também é envolvida na confusão:

S. Paulo, 15-fevereiro, 1952 às 11 3/4 h.

Meu pobre e querido Luis (*sic*),  
Estou perplexa! Há 15 minutos Ana (*sic*) Maria saiu daqui. A Eulalia (*sic*) me tinha dito que era a filha do Luis (*sic*), m/ irmão. Desci pensando encontrar Heloisa (*sic*). Imagine meu susto quando vi da escada que era Ana (*sic*) Maria. Ela me contou que não resistiu ver os pais chorando e Lucia passando mal a ponto de pensar q. ela estava morrendo. A. Maria disse que Lúcia (*sic*) adivinhou quando a viu chorando o dia todo na véspera do embarque. Ninguém poderia ter contado alguma coisa a Lúcia (*sic*), pois eu absolutamente não disse nada a ninguém. Dulce e Luisa também. Aliás, eu, mesmo depois da viagem a (*sic*) Baía, não tencionava tocar no assunto c/ ninguém. Disse a Ana (*sic*) Maria que, por mim, não queria o sacrifício dela mas ela disse que pensava também nos pais. Falei sobre a reação q. tive nestes últimos dias de completa resignação e serenidade. Mostrei a ela o telegrama q. passei ontem a você e frisei na expressão “perfeita resignação”. Ao despedir-me, com lágrimas e abraços, disse q. mantinha minha afirmação e que, por mim, ela não desistisse da felicidade dela. Ah! meu (*sic*) querido Luis (*sic*)! Queria estar neste momento junto de você p<sup>a</sup> q. suas lágrimas caíssem (*sic*) nos meus ombros como você já fez outras vezes. Aí vai m/ coração c/ o maior

<sup>380</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Op. cit. p. 106.

carinho. Sou sua grande e incondicional amiga. Nada peço para mim.  
Truly. (AMARAL, *AVMC*, pp. 140-141; sublinhas do Autor)

Ao “ter perfeita resignação”, só lhe resta então o exílio: não seria afastar-se de Luís, mas exilar-se da sua imagem para que ela *viva*. Tarsila tenta soltar-se do imaginário amoroso, esbanjando amor “incondicional” e exaurindo tudo que *lhe* resta: “Aí vai meu coração”. É a frase com que Tarsila encerrava a maioria de suas cartas destinadas a Luís, cuja expressão caracteriza seu “coração” como se fosse um objeto de dádiva, seja ele ignorado, ou rejeitado.

Já por parte de Anna Maria, dá-se um mal-entendido sobre o relacionamento entre Tarsila e Luís, a ser realçado ainda mais por intrigas. Isso faz com que ela decida terminar a relação com Luís:

Santos, 18/2/1952

Luís querido,

Sim, querido apesar de tudo você ainda o é, Luís. Algumas horas de decepção e desilusão não poderiam repentinamente esmagar o que sinto por você. Até a véspera de nosso embarque, eu estava firme, certíssima de tudo, mas muito nervosa e deprimida. Aquela luta entre sentimento e razão que se vinha processando em mim há tantos meses (*sic*) chegara ao auge. Na hora do almoço tive um descontrole enorme, uma crise de choro, cuja razão naquele momento consegui ocultar. Passei o resto do dia triste e em silêncio. À noite, nova crise. Dessa vez, minhas forças esgotadas, não consegui esconder o motivo. Então a cena foi das mais emocionais. Meus pais (*sic*) ficaram transtornadíssimos (*sic*) com o choque; mamãe teve um disparo de coração que só à custa de coramina cedeu. Prometi-lhes que desistiria da ida à Bahia. No dia seguinte depois de ter telegrafado a você e a Antonietta, seguimos para S. Paulo. Procurei Tarsila; disse-lhe que havia prometido a meus pais renunciar a tudo. Ela me abraçou, também muito emocionada, e me falou no seu sofrimento todo, proveniente da resolução em abandoná-la. Era ela a confidente, em quem, abraçado, você chorava contando tudo que se passava comigo! Em todo caso, eu ficasse certa, a atitude dela continuaria a ser de renúncia (Ah! (*sic*) naquele instante, si (*sic*) eu pudesse imaginar como seria essa renúncia (*sic*!)) Depois, Luís, eram todos a me fazer ver que o nosso casamento seria uma verdadeira loucura, não só pela sua situação de amante durante tantos anos, de uma prima-irmã de minha mãe mas pelo meio em que eu teria que viver. Com os meus princípios, minha educação, eu jamais seria feliz nesse meio. E contra você vinha tudo aquilo que me repugna repetir: suas ligações por interesse, sua pouca firmeza de caráter, etc. ... Você jamais

poderia ser um orientador, um guia para meu filho. Com você, a vida para mim seria o início do despenhadeiro. Pois bem, Luís, tudo, tudo que me disseram não conseguiu abalar minha confiança em você. Eu achava absurdo, impossível ser real toda essa montruosidade. Você, que comigo sempre fôra (*sic*) bom, respeitoso, cheio de cuidados! Você, que na minha vida ocupara o lugar maior, a ponto de me fazer passar por cima do sofrimento de meus paes (*sic*), da tristeza da família, do desespero de Tarsila, do escândalo, e, mais, ainda do meu filho! Ah! Luís, tudo, tudo pus à margem, mas quando eu soube hoje, de fonte segura, que Tarsila tem carta sua prometendo que depois de casado comigo, você iria procurá-la como amante, então tudo desmoronou. Não foi apenas minha confiança em você a ficar irremediavelmente abalada, mas minha confiança no ser humano. Você matou o que de melhor havia em mim. Mês(es) (*sic*) e mês(es) (*sic*) de sonho, de esperança e fé, com uma frase desfizeram-se na mais torpe das mentiras. Então Luís, você pretendia me sujeitar a essa situação infame, a mim que por você estava disposta a tudo? (...) Fique com Tarsila, Luís. Ela talvez seja mais compreensiva e concorde em repartir você com outras. Eu jamais poderia. Tenho do Amôr (*sic*) e da Dignidade noções bem diferentes. Seja feliz, si (*sic*) você ainda o puder; é o que lhe desejo de todo o coração e em nome de tudo que você foi para mim até há alguns momentos.

Anna Maria.

(...) (MARTINS, *AVMC*, pp. 147-149; sublinha do Autor)

Em crônicas contundentes, Luís mostra sua indignação com a acusação injusta e a situação de abandono. Responde a Anna Maria com a voz cheia de ironia:

O homem já tinha mulher. Mas amou outra. E esta segunda lhe disse: — Larga a tua mulher e casa comigo. Ora, a sua velha companheira vivia com ele havia longos, longos anos, era muito boa, nunca o incomodava, amava-o sinceramente e ainda por cima estava doente. E o homem tinha o coração de banana. Mas amava. Então, endureceu o coração e largou a mulher. A segunda, a que queria casar com ele, disse: — Precisamos fazer uma viagem. Ora, o homem não era rico. Não era rico e achava que o pouco que tinha poderia ser bem melhor empregado na arrumação do futuro apartamento. Mas amava. Então, tirou o dinheiro do banco e foi à companhia de navegação comprar passagens. (...) Tudo pronto, depois de meses de lutas e de dramas íntimos, de noites sem dormir, de dias fatigados, de trabalhos adiados e interrompidos, e de vida toda complicada, procurou enfim a mulher, com as passagens na mão e um sorriso vitorioso e feliz no rosto cansado: — Enfim, querida. Agora vamos? — Não — respondeu a mulher. — Não posso. Não posso porque mamãe não quer que eu vá. (...) (*assinado*) L. M. (MARTINS, “Apólogo

Cruel”, *O Estado de São Paulo*, 19 fev. 1952, *AVMC*, p. 150)

Anna Maria, por sua vez, critica a estratégia do escritor de tornar pública a situação dos dois. Escreve-lhe no mesmo dia em que a crônica foi publicada:

Santos, 19/2/1952

Querido Luís,

Você deve estar amargurado e sofrendo muito. Avalio pelo que tenho passado. Mas, tenho certeza, isso não teria ditado a sua crônica de hoje: Apólogo Cruel! Cruelíssimo (*sic*), torturante para mim, ver-me injustamente taxada de leviana, e por você. Se o seu intuito foi me fazer sofrer, pode ficar satisfeito, pois conseguiu-o plenamente. (...) Peço-lhe que não devesse nossos sentimentos apenas pra satisfazer seu amô-proprio (*sic*). Não é justo que você torne público o que se passou entre nós, aproveitando-se de suas vantagens como escritor, de sua coluna diária no “Estado”. Eu jamais teria chance de refutar qualquer coisa, seria só você a escrever, a escrever tudo que quisesse. Quando você precisar ou quiser (*sic*) me dizer alguma coisa, faça-o diretamente. Eu continuo a mesma, apenas muito mais triste, mais cética e mais vivida.

Anna Maria.

P.S. — Ainda posso lhe pedir que continue rasgando minhas cartas, como você sempre o fez e eu também o fiz com todas as suas? (MARTINS, *AVMC*, p. 151)

O amor entre Luís e Anna Maria era tão mal visto pela família que, em certo momento, a própria Tarsila se oferece para explicar a situação, prestando a solidariedade ao ex-companheiro. É impressionante a dignidade que ela mantém perante essa situação tão desagradável. Sem se rebaixar um só momento, Tarsila conserva o carinho que nutria por Luís:

S. Paulo — 19-2-52 — Terça-feira às 9 horas.

Meu querido Luis (*sic*),

Quando disse a você, pelo telefone, que podia mandar a carta à (*sic*) A. Maria, não sabia ainda a minha situação perante a família (*sic*) do Renato e Marieta.<sup>381</sup> Sou muito mal vista por eles pelo fato de não ter contado o que se passava. Devo ser para eles uma pessoa indigna, pois só agora (sou

---

<sup>381</sup> “Renato”, Renato de Andrade Coelho, pai de Anna Maria; “Marieta”, irmã da mãe de Anna Maria, mulher do irmão de Tarsila.

mesmo muito ingênua) estou ligando a atitude de Marieta não entrar em minha casa e ficar o tempo todo no jardim enquanto A. Maria e eu conversávamos demoradamente. Podia ser por discricção, mas, quando estávamos no meu quarto, a Eulália insisitiu p<sup>a</sup> q. ela entrasse um pouco para descansar. A família do Renato seguiu domingo para Santos e a carta que tenho em mãos só pode ser entregue pessoalmente. Deve haver por lá uma grande fiscalização. Portanto, devolvo-a para que você a mande pelo corréio, numa tentativa de que ela a receba. É claro q. não posso pôr meus pés na casa deles. (...) Agora outro assunto: fiquei sentida com você pelo medo que V. tem que eu o “bombardeie” (carta à Dulce) com telegramas e insistência para ir ao Rio. (...) V. diz: “peço que não venha ao Rio agora”. Eu ja (*sic*) tinha dito que não iria, pelo telefone, e minha carta, q. você deve ter recebido ontem dizia o motivo pelo qual me ofereci para ajudá-lo. Você deve saber q. eu tenho bastante dignidade para não solicitar a sua piedade — coisa humilhante p<sup>a</sup> mim. Enfim, perdôo porque você deve estar desesperado. Soube de muitos pormenores em relação ao escândalo da viagem mas acho melhor pôr um ponto final nessas coisas, pois tenho a impressão de q. estou fazendo mexericos, coisa q. sempre achei repugnante. Se houver alguma coisa importante q. o afete, comunicarei. Termino enviando aos queridos amigos Didi e Machado (dê o recado) um grande abraço. Não tenho tempo de escrever à querida Didi.

Para você a grande amizade de sempre de

Tarsila.

Se me pedirem informações a seu respeito, darei as melhores. (AMARAL, *AVMC*, pp.153-154; sublinhas do Autor)

E, na outra carta, destinada a Luís, Tarsila comenta também a respeito das crônicas, cujo tópico se transformou agora apenas em desabafos pessoais como desgosto, queixa e suspiro de tristeza: “(...) Acho que as crônicas pessoais estão muito insistentes. Ontem saiu ‘A eterna história’. Toda a gente está sabendo que é com você. Mostre-se superior. (...) Adeus, meu querido Luis (*sic*), que as bençãos de Deus e a paz desçam sobre seu coração. (*assinado*) T.” (AMARAL, 25 fev. 1952, *AVMC*, p. 166)

Na época, magoado com boatos oriundos da família de Anna Maria, que chegou a acusar Luís de querer se aproveitar do seu dinheiro, ele chega a elaborar um “questionário” — cuja intenção era enviá-lo aos pais de Anna Maria, porém, mais tarde parece ter desistido de fazê-lo — e pede a Tarsila que o preencha, junto com o qual, ela envia-lhe uma carta detalhada, dando-lhe notícias de seu interesse:

S. Paulo — 29-2-52, Às 11 horas. Sexta-feira

Meu querido Luis (*sic*),  
 Estou apreensiva sem notícias suas. Hoje também (*sic*) não saiu a crônica. Vou, nesta carta, dar todas as notícias que soube ontem, em casa de Liloca. (...) conversei com ela a respeito do seu telefonema aflito e indignado, falei da irritação que senti ao ver que você parecia estar atribuindo a mim a tal notícia de “amante”. Liloca falou com Marieta (eu ao lado) e vi que ela, Marieta, estava comentando as suas crônicas. Contou que a Ana (*sic*) Maria tinha recebido carta sua na fazenda e disse que não sabia como você foi avisado de que A.M. ia para lá. (Naturalmente atribuí a mim a informação.) Marieta afirmou que não disse absolutamente que você, depois de casado, continuaria meu amante. Liloca disse que você me telefonou e escreveu a respeito. Marieta disse: “Então deve ser exagero dele”. Liloca: “Pode ser também que seja exagero de Ana (*sic*) Maria que, talvez, procure pretexto para terminar tudo”. Mostrei (antes do telefonema) a Liloca a cópia da carta que lhe mandei e ela disse: “Acho que essa carta tão carinhosa só vem provar os bons sentimentos do Luis (*sic*), pois ele seria até desumano se não conservasse por você uma amizade profunda, depois de tantos anos de convivência.” Ouí o que ela disse a Marieta, afirmando que ela, Liloca, nunca pensou que você iria ser meu amante, “coisa que Tarsila não aceitaria e que viria depôr (*sic*) contra a dignidade dela”. E insistiu em dizer que sua carta era de profunda amizade e sofrimento pela separação e comentou que amizade não era amor. Bem, meu querido Luis (*sic*), depois dessas notícias, quero ver se não toco mais nesse assunto. Disse a Liloca que escreveria a você, contando o q. se passou, e não queria mais envolver o nome dela nesses falatórios e nem saber de mais nada, com o que ela concordou, dizendo que quanto mais se fala mais aparecem coisas desagradáveis. Estou com uma imensa pena de você. (...) Mostre-se agora um homem forte. Lembre-se de que nós não somos os únicos a viver um drama doloroso e aceitemos as coisas como elas vieram. Você insistia em me dizer: “Tout passe, tout casse, tout lasse”, apesar de que eu não gostava de ouvir suas palavras, pois era uma alusão à nossa vida. Mas na vida tudo se refaz. Quanto a mim, sinto que estou resistindo aos sofrimentos e, sinceramente, preferiria que os sofrimentos recaíssem (*sic*) unicamente em mim. Peço a Deus que nada mais de absurdo aconteça com você e que eu não tenha notícia nenhuma desagradável a transmitir. (...) Meu querido Luis (*sic*), que as bênçãos dos céus se derramem sobre você. Aí vai meu coração com a profunda amizade de sempre.

T.

(no verso)

Quando Marieta falou com Liloca sobre suas crônicas, tive, pelo que Liloca respondia no telefone, a impressão de que ela comentava sobre sua insistência. Não dê mais confiança. (AMARAL, *AVMC*, pp. 168-171; sublinha do Autor)

Pouco mais de um mês após o rompimento, Anna Maria volta a escrever a Luís.

Entretanto, provavelmente tocada pela intriga, escreve-lhe uma carta na qual se mostra enciumada com a constante relação amigável entre ele e Tarsila, produzida pelo medo de que seu amado prefira a outra:

Fazenda 12/4/1952

Meu querido Luís

Pedi tanto que você não comentasse com Tarsila minhas atitudes, minhas palavras, porque eu tinha receio de que a família toda ficasse ciente através das fontes de sempre. E como num círculo vicioso tudo volta para mim. (...) Isto me aborrece profundamente pois se há coisa que me desagrade é ver tantas pessoas (*sic*) sabendo o que se passa comigo, minha maneira de agir, de sentir. Tenho verdadeiro horror em ver meu íntimo tão devassado. (...) Foi por isso, Luís que com você eu me abri tanto, dei tanto de mim. E agora me magoa profundamente ver outras pessoas, ainda que sejam de minha família terem conhecimento de certos detalhes: o lugar onde nos encontrávamos (*sic*), a maneira como surgiu o nosso amor, frases suas, frases minhas, etc. ... Luís, isto tudo era tão nosso, só nosso! (...) Mas eu não sou egoísta em meu amor por você, Luís. Se o nosso casamento for mesmo irrealizável, acho que se você voltasse para Tarsila sua vida seria menos solitária, menos triste; você teria a seu lado uma pessoa (*sic*) que realmente lhe quer bem. Eu compreenderia sua atitude; além disso me sentiria, ainda que em parcelas mínimas, menos culpada. (...) Luís, por mais que eu queira me convencer do contrário (*sic*), sinto que você está preso à (*sic*) Tarsila. Não são apenas laços de amizade, é qualquer coisa mais profunda, vinda de longe, concretizada pelos anos. Você quer me convencer e convencer a si próprio de que isto não é verdade. Analise suas atitudes. Procure bem e veja se ela é apenas a amiga muito querida ou a mulher que sempre dominou sua vida pela beleza, cultura, inteligência. E o que o tempo pudesse tê-la feito perder na parte física aumentou-lhe na intelectual, no prestígio, na consagração. E é isto também, além da longa convivência, que prende você, Luís. Você tem amigos, amigos íntimos com quem poderia se abrir num momento de amargura e depressão. No entanto não é um deles que você procura para o desabafo. É Tarsila. A ela você conta tudo, mesmo que futuramente isto possa me prejudicar, a mim, a mulher que você ama. Vê, Luís, são essas coisas que eu não compreendo. (...) Você sabe o quanto eu admiro Tarsila. Acho que ela foi extraordinária (*sic*) não dando uma palavra sobre nós, durante todo aquele tempo. Agora, uma vez não sendo mais segredo, não ha (*sic*) motivo para que ela se cale. Não ha (*sic*) razão para que não leve ao conhecimento da família (*sic*) nossos encontros, nossa correspondência (*sic*). Aí, o papél (*sic*) de evitar que isto se dê é seu, Luís. Só você, se quiser (*sic*), poderá fazê-lo. Meu bem, você deve estar aborrecido, triste com o tom desta carta, com o que ela encerra; mas a quem, senão você, eu poderia confiar estas coisas? (...) De Santos

escreverei novamente (para, alguns dias mais tarde, ouvir dizer: “você escreveu a Luís outra vez.”). Magoada, triste, cada vez mais afastada de você, eu o amo muito.

Anna Maria. (MARTINS, *AVMC*, pp. 201-205)

A história pára por aí depois de mais duas ou três cartas de Tarsila e Anna Maria, enviadas a Luís. Em março, ele já tinha alugado um pequeno apartamento no Rio de Janeiro, onde passou a morar quando se casou com Anna Maria, no dia 8 de setembro de 1952. Porém, as coisas não se resolveram assim tão simplesmente. Em julho desse ano, Luís escreveria uma carta ao pai de Anna Maria. Seu rascunho, cheio de rasuras, sem assinatura, escrito a mão numa letra apressada e nervosa, que dificulta o entendimento de certas palavras, contesta seus argumentos contrários à união da filha:

27.7

Sr. Renato Coelho

Ana (*sic*) Maria escreveu-me contando (*sic*) tudo que houve aí. (...) O que me assombrou e me deixa até agora trêmulo de indignação é a acusação que me fazem gratuitamente, ultrajando a minha honra, e a minha dignidade de homem. Com que direito, posso perguntar? Nunca pensei que viesse um dia a ser parte da calúnia da forma da qual estou sendo. Que conhecimento tem (*sic*) o (*sic*) senhores de mim para dizerem o que disseram à (*sic*) Ana (*sic*) Maria? Sinceramente, acha o sr. justo, acha humano, acha decente que se atabalhe assim a dignidade de um homem, firmado em coisa nenhuma, em nenhuma base, em nenhum fato concreto, em nenhuma evidência? Eu já sabia — porque Anna Maria várias vezes me disse — que a sua família não gostava de mim. Mas nunca imaginei que pudessem descer a detalhes totalmente imaginários pelo desejo desumano de prejudicar a vida e a honra de quem nunca lhes fez mal nenhum e que o senhor conheceu apenas superficialmente. (...) Nada tenho por que me envergonhar. Vivi com Tarsila por 18 anos por amor, pela paixão que tive por ela quando a conheci e depois pela lealdade e a ternura que sempre lhe dediquei. Economicamente, nunca lhe devi nada, antes pelo contrário, pois sempre fui o sustentador da casa. Por Tarsila, tive grande trabalho com a fazenda, da qual jamais tirei um tostão para mim. Tarsila está aí e poderá atestar: tenho confiança de que, não obstante a situação em que nos encontramos, ela saberá dizer a verdade. Filho de um homem que foi conhecido no Rio, onde viveu, trabalhou e morreu, pela sua inatacável e inquestionável honestidade, eduquei-me nos princípios da probidade mais irrepreensível, que aliás é apanágio de toda a minha família. (...) Jornalista e escritor, sou indivíduo bastante conhecido não só em S. Paulo como no Rio. Tenho amigos excelentes, em vários ramos de atividade, todos da maior e da mais sólida (*sic*) reputação.

(...) Comigo os srs. agiram da maneira mais deshumana (*sic*) e cruel possível. Sabendo me arrancarem a mulher que eu adoro e que constituiria tudo para mim, deixando-me totalmente desamparado, prostrado, aniquilado, sem nenhum gosto mais pela vida, ainda não contentes com isso, empenharam-se em conspurcar o que sempre constituiu para mim o patrimônio mais sagrado que meu pai me legou: a honra.

Atenciosamente (MARTINS, *AVMC*, pp. 225-227)

Não há como saber se ele chegou a enviar essa carta. Seja como for, porém, o tom não seria muito diferente daquele da carta citada por Tarsila em 4 de março de 1952: “(...) Disse que recebeu de você uma carta mal-criada e depois outra na qual você se desculpava. (...)” (*AVMC*, p. 184) Um mês e pouco depois, Anna Maria tomou uma resolução repentina, arrumou uma pequena mala e, sem falar com ninguém, procurou Luís em seu apartamento em São Paulo. Os dois se casaram alguns dias mais tarde. Deserdada pelos pais em testamento, Anna Maria abriu mão do antigo sobrenome, passando desde então a assinar apenas Anna Maria Martins. Seus pais ficaram por treze anos sem manter qualquer tipo de contato com Luís. Somente depois que este fez um grande favor a eles é que as relações se restabeleceram.

Todavia, por trás desse romance de amor, há mais uma história que nos deixa muito curiosos a respeito dos valores morais e sociais da época. Ana Luisa conta as histórias sobre os avós:

As irmãs Marieta e Lucia, primas de Tarsila, também são mencionadas com frequência nas cartas. Marieta casara-se com o primo Luís Estanislau do Amaral, irmão caçula de Tarsila; era, portanto, também sua cunhada. Sofisticada, autoritária, severa nos hábitos e na maneira de pensar, parecia-se muito, física e psicologicamente, com a mãe, Anna Cândida (ou dona “Candinha”, como a chamavam), que, segundo consta, tinha personalidade oposta ao nome. Já Lucia puxara mais ao pai, o médico Estanislau do Amaral (cujo nome era quase idêntico ao do irmão mais novo, José Estanislau do Amaral, pai de Tarsila). Lucia era tida por todos como uma pessoa moderna, de mente aberta e idéias avançadas, talvez um pouco liberais demais para o gosto da família. Tanto que, em 1923 — protagonizando uma cena que, por ironia, sua própria filha repetiria anos depois —, fugira de casa para se casar com Renato de Andrada Coelho, contra a vontade dos pais. Ocorre que o noivo, embora de família tradicional (era descendente direto do “Patriarca da Independência”), não era visto com bons olhos por Estanislau e “Candinha”, sobretudo por “Candinha”. Entre os motivos estavam sua então precária situação

financeira, a fama de boêmio e a personalidade forte de sua mãe, Gabriela, que horrorizava a sociedade paulista da época por fumar charuto em público, nas leiterias e casas de chá. Lucia era minha avó. (...) (MARTINS, *AVMC*, pp. 23-24)

Tarsila nunca se afastou completamente de Luís. Conforme haviam combinado,<sup>382</sup> eles mantiveram a amizade até a morte dela, em janeiro de 1973. Durante vinte anos, e com a anuência de Anna Maria, ele a visitava quinzenalmente, e Tarsila sempre mandava presentes para sua filha, Ana Luisa, que sempre quis saber quem era a mulher que lhe dava aqueles lindos presentes. Recordo Luís os últimos traços da artista:

A infinita bondade, a recatada modéstia, a extrema polidez, a extraordinária simplicidade, a grande generosidade, eram atributos que completavam a notável personalidade dessa criatura de exceção. E a coragem, o estoicismo, a resignação. A única neta, ainda adolescente, foi-lhe arrebatada pela morte. Anos depois, perdeu a filha única. Depois, foi a cruel, impiedosa enfermidade: há muitos anos, Tarsila vivia numa cadeira de rodas. E nunca se queixou, nunca se lamentou, nunca se revoltou. Pelo contrário. Sua atitude diante da vida era uma constante, inalterável e comovente lição de otimismo, de coragem, de alegria de viver. (MARTINS, “Tarsila”, *O Estado de São Paulo*, 18 jan. 1973, *AVMC*, p. 242)

As palavras de Luís Martins parecem corroborar os versos de um poema escrito por Tarsila em 1946, “Rainha de Sabá”, que praticamente compõe um auto-retrato da autora. Objeto de atenção mais prolongada mais adiante neste trabalho, o poema termina assim:

(...)  
 Sois escravos  
 Eu rainha,  
 A rainha de Sabá;  
 Vós morreis,  
 Eu vivo sempre;  
 Pois o meu reino é o de Sabá;  
 Vossos olhos choram lágrimas,

---

<sup>382</sup> Anos antes, diante do sofrimento de Tarsila pela morte da neta Beatriz, em 1945, Luís havia jurado solenemente que jamais a deixaria.

Os meus encaram o sol,  
Sou a rainha de Sabá. (AMARAL, 1946)<sup>383</sup>

### 3. FRIDA KAHLO

---

---

*La pintura me completó la vida. (...)*  
(Frida Kahlo, 1953)<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> AMARAL, Tarsila do. “Rainha de Sabá”, *Diário de São Paulo*, 24 set. 1950. Reproduzido em AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. Op. cit. p. 189.

<sup>384</sup> TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*. México: Cultura Popular, 1977, p. 50. Este texto foi reproduzido em ZAMORA, Martha (ed.). *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo* (trad. Vera Ribeiro). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 157. (As notas seguintes referentes ao livro aparecerão com o número da página e a sigla CAFK.) Mas sua tradução é inadequada. Portanto, aqui utilizo o texto original citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas* (trad. M. J. & R. C.).

Depois da Revolução de 1910, nasce no México uma corrente de pensamento cujo objetivo fundamental era, entre outros, a reivindicação dos valores culturais próprios frente à esmagadora influência européia.<sup>385</sup> De certa forma, surge um interesse especial pela arte pré-hispânica, novamente valorizada, e pela fonte inesgotável de inspiração das artes populares.

É particularmente na pintura, embora o movimento se faça extensivo à música, à literatura e à dança, que se cristalizam as idéias de fazer uma arte monumental, pública, realizada coletivamente e dirigida principalmente para as massas populares. Uma arte realista e figurativa que exalta através das cenas sintéticas as grandes figuras da história nacional e a luta do povo contra o imperialismo. A temática dessas produções, marcadas por uma linguagem grandiloqüente, realizadas nos muros da Secretaria de Educação Pública, do Hospício de Cabanas, da Escola Nacional Preparatória, do Instituto de Artes de Detroit, do Palácio de Belas Artes, e do Instituto de Arte de São Francisco, apresenta o avanço tecnológico e a glorificação da luta de operários e camponeses contra as forças que os oprimem. Essa corrente de pensamento, destinada a restituir à arte sua função social, convertir-se-ia numa estratégia de caráter estético-político que culminaria no aparecimento do Muralismo, que assinalou uma nova e importante etapa na história da arte moderna mexicana.<sup>386</sup>

Assim surge a época dos primeiros muralistas mexicanos, Diego Rivera, José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1898-1974), que contribuíram para colocar a arte como um meio de transmissão de ideais comunistas e testemunhos da história, a serviço das massas. Época de vitalidade, os anos vinte no México consideraram a arte, no mesmo nível da ciência, como uma dinâmica essencial do

---

México: Diana, 1994, p. 75.

<sup>385</sup> Antes da Revolução de 1910, o México estava sob a influência dos cânones estéticos franceses: na arquitetura o estilo neoclássico deixou traços importantes na estrutura da cidade; na pintura, o simbolismo marcou as obras de diversos artistas como Rodríguez Lozano (1896-1971) e Julio Ruelas (1870-1907) e, a vida literária da época se concentrava nos “salões”, à maneira francesa.

<sup>386</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX* (trad. Hugo Mariani). Barcelona: Destino, 1994, pp. 49-68.

progresso.

É nesse contexto de efervescência nacional que Frida Kahlo teria sido alimentada. Ela estava consciente de que as questões sociais e políticas eram cruciais para a arte. Ao escrever no seu diário nos princípios de 1950, demonstra sua devoção “revolucionária”:

1ª Convicción de que no estoy de acuerdo con la contrarevolución — imperialismo — fascismo — religiones — estupidez — capitalismo — y toda la gama de trucos de la burguesia — (sic) Deseo de cooperar en la Revolución para la transformación del mundo en uno sin clases para llegar a un ritmo mejor para las clases oprimidas (sic) 2ª (sic) Momento oportuno para clarificar a los aliados de la Revolución (...) Siempre revolucionario nunca muerto, nunca inútil (sic) (KAHLO, s.d.; sublinhas do Autor)<sup>387</sup>

De fato, a sua identificação com a Revolução foi tão forte que Frida dizia haver nascido em 1910, (*D*, p. 94; p. 151) embora na verdade tenha nascido em 1907. Foi militante socialista desde sua adolescência. Entretanto, um acidente de ônibus quando tinha dezoito anos marcou sua vida, que a partir desse momento se converteria em “uma eterna luta contra uma lenta desintegração”<sup>388</sup>. Diz ela:

Mis cuadros están bien pintados, no con ligereza, sino con paciencia. Mi pintura lleva dentro el mensaje del dolor. Creo que cuando menos a unas pocas gentes les interesa. No es revolucionaria, para qué me sigo haciendo ilusiones de que es combativa; no puedo. (KAHLO, 1953)<sup>389</sup>

Ao passo que os muralistas exaltavam eloqüentemente a ação política e militar, Frida narrava seu mundo pessoal, sendo este imposto por problemas físicos e pelos conflitos nas relações familiares. É impossível separar sua vida e sua obra. Seus quadros quase são sua autobiografia.<sup>390</sup> Todavia, por mais reduzido que seja seu universo pictórico, a temática não é apenas “autobiográfica”, mas concreta e real, ao contrário do

<sup>387</sup> KAHLO, Frida. *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait* (intr. by Carlos Fuentes & Sarah M. Lowe). London: Bloomsbury, 1995, p. 93. As notas seguintes referentes ao livro aparecerão com o número da página e a sigla *D*, entre parênteses.

<sup>388</sup> HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 36.

<sup>389</sup> TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*. Op. cit. p. 50. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 75.

<sup>390</sup> HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. New York: Harper & Row, 1983, p. xii.

que a dos muralistas, retórica e estereotipada.

Talvez seja por essa razão que Diego Rivera valoriza a figura de Frida enquanto artista mexicana e destaca a importância de sua arte:

Embora sua pintura não se estenda sobre as grandes superfícies dos nossos murais, pelo seu conteúdo, tanto em intensidade quanto em profundidade, melhor do que o equivalente da nossa quantidade e qualidade, Frida Kahlo é o maior dos pintores mexicanos (...) É um dos documentos plásticos melhores e maiores e um dos documentos humanos verdadeiros mais intensos do nosso tempo. Será de um valor inestimável para o mundo do futuro. (RIVERA, s.d.)<sup>391</sup>

Com efeito, mais além do que simplesmente ser uma história pessoal, encontra-se em Frida uma preocupação pela busca de suas origens como um indivíduo que pertence às sociedades modernas e se empenha em descobrir sua tradição cultural, o que virá contribuir também para apreendermos sua maneira de *ser* e de *sentir*.

### 3.1 “Encarnação do esplendor mexicano”<sup>392</sup>

Frida, “encarnação do esplendor mexicano”, como foi descrita por seu marido Diego Rivera, é uma consagrada pintora mexicana<sup>393</sup> e hoje uma das mais principais artistas da América Latina e seus quadros figuram nos mais importantes museus, como o Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova Iorque. Suas produções artísticas representam, na maioria das vezes, as experiências pessoais de uma forma explícita e significativa, como se realizasse um auto-retrato íntimo de sua vida.

Carlos Fuentes, num ensaio introdutório do diário da pintora, diz que “sua dor e seu corpo são duas fontes da arte de Kahlo” (*D*, 1995, p. 13) e André Breton, em *Le*

---

<sup>391</sup> JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo* (trad. Luiz Claudio de Castro e Costa). São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 239.

<sup>392</sup> Id., *ibid.*, p. 179.

<sup>393</sup> As maiores exposições em homenagem à artista foram realizadas no Palácio de Belas Artes, na Cidade do México, em 1977; no Museu de Arte Contemporânea, em Chicago, em 1978; e na Galeria Whitechapel, em Londres, em 1982. O México deu início em abril de 2004 a uma série de homenagem à pintora, dois meses antes de 13 de julho, dia do cinquentenário do aniversário de sua morte. A exposição, que os alunos de Frida, conhecidos como os “Fridos” — entre eles se destacam os pintores mexicanos Guillermo Monroy, Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Reina Lazo, Fany Ravel —, dedicaram à sua mestra reuniu trinta telas em óleo, técnicas mistas, fotografias, esculturas e arte objeto. A exposição foi aberta no Salão da Plástica Mexicana (SPM), na Cidade do México.

*surréalisme et la peinture* (1938), considera que “a arte de Frida Kahlo de Rivera é um laço de fita em torno de uma bomba”<sup>394</sup>.

No entanto, todo esse reconhecimento é obtido apenas nos últimos anos a partir da década de 1980. Artisticamente, ela vivia à sombra do marido. Durante sua vida, Frida era considerada digna de respeito principalmente por causa de sua posição como “Madame Rivera”, mulher do legendário pintor muralista Diego Rivera. Ela foi apresentada no cenário artístico, primeiramente, como “uma jovem e exótica noiva de Rivera”, depois, como sua “terceira mulher traída”, e por fim, como sua “sofrida companheira da vida inteira”.

Frida conheceu Diego ainda adolescente e manteve este amor até sua morte. Influenciada pelo amor, adotou as roupas e adereços das índias da região de Tehuantepec, no sudoeste do México, como saias compridas, xales, brincos e colares enormes, fazendo com que se torne um ícone da “mexicanidade”.<sup>395</sup> Carlos Fuentes, que a conheceu pessoalmente, descreve sua figura:

I only saw Frida Kahlo once. But first, I heard her. I was at a concert in the Palacio de Bellas Artes — the Palace of Fine Arts — in the center of Mexico City, a construction begun under the administration of the old dictator Porfirio Díaz in 1905 and very much in tune with the tastes of the Mexican elite at the turn of the century. (...) All of this in order to say that as Kahlo entered her box in the second tier of the theater, all of these splendors and distractions came to naught. The jangling of sumptuous jewelry drowned out the sounds of the orchestra, but something beyond mere noise forced us all to look upwards and discover the apparition that announced herself with an incredible throb of metallic rhythms and then exhibited the self that both the noise of the jewelry and the silent magnetism displayed. It was the entrance of an Aztec goddess, perhaps Coatlicue, the mother deity wrapped in her skirt of serpents, exhibiting her own lacerated, bloody hands the way other women sport a brooch. Perhaps it was Tlazolteotl (*sic*), the goddess of both impurity and purity in the Indian pantheon, the feminine vulture who must devour filth in order to cleanse the universe. Or maybe we were seeing the Spanish Earth Mother, the Lady of Elche, rooted to the soil by her heavy stone helmet, her earrings as big as cartwheels, her pectorals devouring her breasts, her rings transforming her hands into claws. A Christmas tree? A piñata?

<sup>394</sup> BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965. Reproduzido em JAMIS, Rauda. Op. cit. p. 280.

<sup>395</sup> KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo (1907-1954): dor e paixão* (trad. Sandra Oliveira). Köln: Taschen, 1994, pp. 26-27.

Frida Kahlo was more like a broken Cleopatra, hiding her tortured body, her shriveled leg, her broken foot, her orthopedic corsets, under the spectacular finery of the peasant women of Mexico, who for centuries jealously kept the ancient jewels hidden away, protected from poverty, to be displayed only at the great fiestas of the agrarian communities. The laces, the ribbons, the skirts, the rustling petticoats, the braids, the moonlike headdresses opening up her face like the wings of a dark butterfly: Frida Kahlo, showing us all that suffering could not wither, nor sickness stale, her infinite variety. (FUENTES, *D*, 1995, pp. 7-8)

Talvez essa seja a cena que mais possa exprimir a intensidade de Frida. Uma aura enigmática que ronda a figura pequena e frágil da pintora seria capaz de atrair os olhares das pessoas que lhe interessam, inclusive seu marido Diego Rivera. Dor e paixão caracterizaram este relacionamento que, como as outras experiências de sua vida, está revelado em seus desenhos e pinturas e nos textos de seu “diário íntimo”. Conviver com Diego, certamente representou um elemento positivo para Frida.<sup>396</sup> Por outro lado, porém, ele teve várias relações extraconjugais com outras mulheres, inclusive, com uma irmã de Frida, Cristina, o que precipitaria uma separação do casal. Frida manteve-se, contudo, sempre disposta a perdoá-lo e recebê-lo quando ele a desejasse. Seria um amor de toda a vida, intenso, vigoroso, apaixonado, obcecado, sofrido e submisso.

Sua impressionante aparência e sua dramática história de vida fizeram-na famosa não apenas como uma “esposa” mas também como uma excêntrica “personalidade”. Mas, ao mesmo tempo, esses dois papéis ofuscaram também o entendimento da sua identidade como artista. Embora fizesse parte das exposições coletivas no México, nos Estados Unidos, e na Europa, e fosse incluída em várias antologias da arte mexicana, a artista realizou apenas duas exposições individuais durante toda a sua vida.<sup>397</sup>

Retomemos o texto de Breton, *Le surréalisme et la peinture*, publicado também

---

<sup>396</sup> HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 48.

<sup>397</sup> Em novembro de 1938, aos trinta e um anos, Frida faz seu *début* artístico na Galeria de Julien Levy, em Nova Iorque. Em abril de 1953, um ano antes da sua morte, sua segunda exposição — seu *début* mexicano — foi realizada na Galeria de Arte Contemporânea, na Cidade do México. Para uma lista completa de exposições, veja mais: ZAMORA, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*. México: M. Zamora, 1987, pp. 403-405. As maiores antologias publicadas durante sua vida, em que Frida está incluída, são: HELM, MacKinley. *Modern Mexican Painters: Rivera, Orozco, Siqueiros and Other Artists of the Social Realist School*. New York: Harper & Brother, 1941, p. 11, p. 38, pp. 50-61, p. 142, p. 166-171; STEWART, Virginia. *45 Contemporary Mexican Artists: A Twentieth-Century Renaissance (Stanford Art Series)*. California: Stanford University Press, 1951, pp. 120-121; CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *La nube e el reloj: pintura mexicana contemporánea*. Ciudad de México: Landuci, 1952, pp. 85-95.

no catálogo da primeira exposição individual de Frida, em 1938. Foi nesse ano que Breton “descobriu” Frida Kahlo quando chegou pela primeira vez ao México. Entretanto, mesmo que ele pareça ter percebido uma estreita ligação de complexidade nas obras de Frida, em que a fantasia, o humor negro, e o paradoxo são seus fios condutores, o breve ensaio de Breton focaliza mais *outros* assuntos. O poeta inicia sua narrativa pela descrição sobre a “surrealística” natureza mexicana e sobre sua própria expectativa pessoal ao visitar o país. Neste percurso, é curioso observar que, à medida que Breton vai retratando Diego Rivera como uma “estatura física e moral de grande lutador”, Frida é introduzida como um objeto do olhar subjetivo do poeta francês, “uma princesa de lenda” e “a personalidade feérica”.<sup>398</sup> E, no decorrer do texto, ele brevemente comenta sobre os dois quadros de Frida: um, *Autorretrato* (1937) (Figura I), dedicado a León Trotsky<sup>399</sup>; e o outro, *Lo que me dio el agua* (1938) (Figura II). Quanto à primeira pintura, descreve Breton:

Na parede do gabinete de trabalho de Trotski (*sic*) admirei demoradamente um retrato de Frida Kahlo, feito por ela mesma. Com um vestido de asas douradas de borboletas, é realmente sob esse aspecto que ela entreabre a cortina mental. É-nos dado assistir, como nos mais belos dias do romantismo alemão, à entrada de uma jovem mulher dotada de *todos os dons de sedução*, que tem o hábito de evoluir entre *os homens de gênio*. Do seu espírito, pode-se esperar, do mesmo modo, que seja um território geométrico: nele acontecem, para encontrar sua solução vital, uma série de conflitos do tipo daqueles que afetaram em sua época Bettina Brentano ou Caroline Schlegel. (...) (BRETON, 1938; grifos meus)<sup>400</sup>

Aqui Breton traça um retrato de Frida como “uma jovem mulher dotada de todos os dons de sedução, que tem o hábito de evoluir entre os homens de gênio”, associando-a com as imagens de mulheres do romantismo alemão que eram

<sup>398</sup> BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Op. cit. p. 278.

<sup>399</sup> No final de 1936, Diego Rivera fez uma petição ao governo mexicano para assegurar asilo político a León Trotsky (1879-1940), que fora expulso da Noruega por pressão da União Soviética. O presidente Lázaro Cárdenas (1895-1970), que na época procurava implantar condições democráticas no México desde que assumira o seu posto em 1934, assegurou o pedido de asilo. No dia 9 de janeiro de 1937, Natalia Sedova e León Trotsky chegaram a Tampico, onde foram recebidos por Frida Kahlo. A artista pôs a “casa azul”, casa da sua família em Coyoacán, ao seu dispor e os Trotsky viveram aí até abril de 1939. Os dois casais passavam muitas horas juntos, nascendo assim um romance entre a artista e Trotsky. Veja mais: KETTENMANN, Andrea. Op. cit. pp. 40-41.

<sup>400</sup> BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Op. cit. pp. 278-279.

consideradas “brilhantes” em relação aos “grandes homens”. Sua leitura sobre a pintura de Frida, da mesma forma, parece abordar sua aproximação à própria artista, não à sua obra. Por mais valorizado que esteja o talento de Frida, sua narrativa traz em si certo preconceito. Para ele, a legitimidade da pintora Frida Kahlo nasce exatamente de seu vínculo íntimo com os “homens de gênio”, como Diego Rivera e León Trotsky.

Essa característica se evidencia ainda mais ao referir-se à segunda pintura *Lo que me dio el agua*. Sem tratar diretamente desta obra rica pela sua argumentação complexa, Breton simplesmente a une às palavras da sua ex-amante, a *femme-enfant* Nadja: “Sou o pensamento sobre o banho no cômodo sem espelho.”<sup>401</sup> Uma década após ter deixado Nadja, Breton “descobre” novamente a outra *femme-enfant*, aquele ser não disciplinado e que possui irracionais forças da psique.<sup>402</sup> Anunciando sua descoberta, escreve o poeta: “(...) sua obra, concebida em *completa ignorância* das razões que puderam fazer agir meus amigos e eu, florescia com suas últimas telas em pleno surrealismo. (...)” (grifos meus)<sup>403</sup> Mas essa constatação de que Frida encontrava-se em “completa ignorância” do surrealismo até a visita de Breton é sob certo ângulo inverdadeira, pois é muito provável que Frida teria conhecido os manifestos dessa corrente artística quando de sua estada nos Estados Unidos, entre 1930 e 1933. Porém, seja verdadeira ou não, a afirmação de Breton acabou afetando a maioria dos ensaios subsequentes que considerariam a arte de Frida meramente como “intuitiva” e “ingênua”.

Contudo, já em outro texto, “Rise of Another Rivera” (1938), a respeito da exposição de 1938, escrito por Bertram D. Wolfe para a revista *Vogue*, Frida transforma-se no palco central. Mas, mesmo assim, semelhantemente ao ensaio de Breton, Wolfe enfatiza o relacionamento de Frida com Rivera — o que acontece já no título do artigo —, sua “excentricidade”, e a “ingenuidade” de sua arte:

Apesar de André Breton (...) lhe ter dito que ela era uma *surrealiste (sic)*, ela não abandonou o seu estilo para seguir os métodos daquela escola. (...) Bastante liberta, também, dos símbolos e da filosofia freudiana que

<sup>401</sup> Id., *ibid.*, p. 279.

<sup>402</sup> Sobre o relacionamento de Breton com Nadja, veja mais: CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. 2 ed. New York: Thames & Hudson, 1991, pp. 34-35; BRETON, André. *Nadja* (trans. Richard Howard). New York: Grove Press, 1960.

<sup>403</sup> BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Op. cit. p. 279.

obcecava os pintores oficiais surrealistas, o dela é uma espécie de surrealismo *naive* (*sic*), que ela inventou. (...) Enquanto o surrealismo oficial se preocupa sobretudo com as informações dos sonhos, pesadelos e símbolos neuróticos, na variante de Madame Rivera predominam a inteligência e o humor. (WOLFE, 1938; grifos do Autor)<sup>404</sup>

Provavelmente, o fato de ter sido ele biógrafo de Diego Rivera possa defender sua ênfase no relacionamento entre os dois. Entretanto, indubitavelmente, Wolfe destaca mais sua “interessante” história de vida do que a sua própria arte, visão que, infelizmente, ainda prevalece na nossa contemporaneidade<sup>405</sup>, apesar de tantos trabalhos de qualidade.<sup>406</sup>

Talvez a mais notável exceção desse espectro elaborado por Breton e Wolfe seja um artigo de 1943, escrito por Diego Rivera, “Frida Kahlo y el arte mexicano”, no qual argumenta convincentemente que Frida é “uma pintora superior”. Sem reduzir sua arte a uma mera ilustração biográfica, nem realçar sua excentricidade como uma “personalidade” ou seu papel como “mulher”, Diego Rivera tenta desvendar a singularidade de sua criação na medida em que ressalta sua alusão deliberada à arte popular mexicana.<sup>407</sup>

Acontece que morre a pessoa mas fica a artista e a sua arte. Sua história de vida e sua personalidade extraordinária compõem, sem dúvida, uma narrativa fascinante.

---

<sup>404</sup> WOLFE, Bertram D. “Rise of Another Rivera”, *Vogue*, v. 92, n. 1, Out./Nov. 1938, p. 64; p. 131. Citado em KETTENMANN, Andrea. Op. cit. p. 41.

<sup>405</sup> Um exemplo mais evidente seria o artigo da revista brasileira *Isto é Gente*, datado de 23 de agosto de 1999, em que se divulga a abertura da exposição de “Coleção Gelman de arte mexicana”, no Paço Imperial, do Rio de Janeiro, descrevendo brevemente a propósito da arte de Frida: “(...) No mercado atual, Frida ganhou a cena com seu tom subjetivo e onírico. Mais interessante na biografia do que na obra, ela, porém, não supera a importância histórica dos muralistas. Paineis da arte mural.”

<sup>406</sup> Para citar apenas alguns trabalhos marcantes: ANKORI, Gannit. *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. London: Greenwood, 2002; CROMMIE, Karen & CROMMIE, David. *The Life and Death of Frida Kahlo*. longa-metragem, 45 min., San Francisco, 1966; DEL CONDE, Teresa. *La vida de Frida Kahlo*. Ciudad de México: Secretaría de la Presidencia-Departamento editorial, 1976; HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Op. cit.; id., *Frida Kahlo: The Paintings*. New York: Harpercollins, 1991; KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo (1907-1954): dor e paixão*. Op. cit.; LOWE, Sarah M. *Frida Kahlo (Modern Women Artists)*. New York: Universe Publishing, 1991; OCERANSKY, Abraham. *Las Dos Fridas*, encenado no Laboratório Teatral, México, D.F., dez. 1985; PONIATOWSKA, Elena & STELLWEG, Carla. *Frida Kahlo: The Camera Seduced*. San Francisco: Chronicle Books, 1992; PRIGNITZ-PODA, Helga et alii (eds.). *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main, 1988; RICO, Araceli. *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*. Op. cit.; TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: crónicas, testimonios y aproximaciones*. Op. cit.; id., *Frida Kahlo: una vida abierta*. Ciudad de México: Oasis, 1983; ZAMORA, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*. Op. cit.

<sup>407</sup> RIVERA, Diego. “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *Boletín del Seminario de Cultura Mexicano* 1, n. 2, oct. 1943, pp. 89-102. Citado em ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 3.

Vários aspectos dessa narrativa podem ser um alicerce para sua arte. Mas a arte de Frida não é um sinônimo de sua vida. Ela a transcende.

### 3.2 A máscara de *naïveté*

Com as primeiras exposições — uma coletiva, na Cidade do México, em 1937, e a outra individual na Galeria de Julien Levy, em Nova Iorque, no final de 1938 —, Frida começa a construir sua reputação artística. No entanto, a própria artista descreve suas pinturas como “perfeita ingenuidade”. Escreve Frida à sua amiga Lucienne Bloch<sup>408</sup>, contando-lhe as novidades pessoais, de notícias e comentários sobre a sua arte:

(...) Desde que voltei de Nova York, pintei uns doze quadros, todos pequenos e *sem importância, com os mesmos temas pessoais que só interessam a mim e a mais ninguém*, mandei quatro deles para uma galeria aqui no México, a galeria da Universidade, que é um lugar pequeno e uma droga, mas é o *único que aceita qualquer tipo de coisa*, então os mandei para lá sem nenhum entusiasmo, quatro ou cinco pessoas me disseram que eram geniais, o resto acha que eles são muito loucos. Para minha surpresa, Julien Levy me mandou uma carta, dizendo que alguém lhe falou de meus quadros e que ele estava muito interessado em fazer uma exposição em sua galeria, respondi mandando umas poucas fotografias de minhas últimas coisas, e ele mandou outra carta, muito entusiasta com as fotos, e me pedindo uma exposição de trinta peças em outubro deste ano, (...) Agora que sei que terei essa exposição em Nova York, estou trabalhando um pouco mais, para aprontar os malditos trinta quadros, mas tenho medo de não terminá-los. Veremos. (...) (CAFK, 14 fev. 1938; grifos meus)

Muitas vezes, como se quisesse se enquadrar na denominação de Breton, Frida quase menosprezava a si própria e dizia: “Pinto mi propia realidad. Lo único que sé es que pinto porque siento necesidad de hacerlo, y pinto cualquier cosa que me pasa por la

---

<sup>408</sup> Lucienne Bloch começou a trabalhar como assistente de Diego no fim de 1931, um dia depois de conhecer o casal num banquete na cidade de Nova Iorque. Morou com eles em Detroit em 1932 e, depois de se casar com Stephen Dimitroff, outro dos assistentes de Diego, Frida tornou-se madrinha do filho deles.

mente sin ninguna otra consideración.”<sup>409</sup> Ou simplesmente declarava: “No sé pintar.”<sup>410</sup>

E ainda reforçava tal postura “ingênua”, transfigurando-a em suas composições visuais. Ao contrário da maioria dos auto-retratistas, que geralmente ressaltam sua identidade profissional, Frida, mesmo tendo mais de cem auto-retratos produzidos entre 1926 e 1954, raramente se identificava como artista pela paleta e pelos pincéis. Isso é o que acontece também com as outras duas artistas, Hye Seok Rha e Tarsila do Amaral, aliás com a grande maioria das mulheres artistas.<sup>411</sup> Apenas duas vezes ela se retrata segurando a paleta e, através disso, passa a estabelecer cautelosamente um vínculo entre sua vida e sua arte: uma, a litografia *Frida y el aborto* (1932) (Figura VIII), em que relata claramente o fracasso em “reproduzir” e tenta superá-lo através de sua criatividade artística, e a outra, *Autorretrato de Frida y el doctor Farill* (1951) (Figura IX), em que a paleta se funde literalmente com o coração.

Conseqüentemente, será mesmo uma “ingenuidade”? Um “menosprezo” de si mesma, como escreve a biógrafa Rauda Jamis, quando a descreve como alguém que se considerava que “não tem tanto valor”, por ser “uma autodidata”, e “não tem o menor desejo de glória ou ambição”, por pintar “por prazer seu, sobretudo”?<sup>412</sup> Mas tudo isso não seria uma tática que serviria aos maiores interesses da própria artista? Por que não?

Frida veste deliberadamente uma “máscara de *naïveté*”. No decorrer de toda a sua produção artística, ela nunca foi uma pintora espontânea. Até nos desenhos e pinturas de seu “diário íntimo”, exceto em algumas últimas imagens antes da sua morte, é possível ver as linhas originais, substituídas por uma imagem ulterior, ou seja, por

<sup>409</sup> WOLFE, Bertram D. “Rise of Another Rivera”. Op. cit. p. 64. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 4.

<sup>410</sup> Depoimento de Rina Lazo ao documentário *Frida Kahlo: A Ribbon around a Bomb* (1991), escrito por Jeff Hurst e dirigido por Ken Mandel.

<sup>411</sup> Poucas pintoras que produziram seus auto-retratos em que se reproduzem o cavalete, a paleta e os pincéis. Entre eles, os mais notáveis são: Judith Leyster (alemã: 1609-1661), *Self-portrait*, óleo sobre tela, 65,3 x 72,3 cm, National Gallery of Art, Washington, 1635 (Figura III); Artemisia Gentileschi (italiana: 1593-1652/3), *Self-portrait as La Pittura*, óleo sobre tela, 74 x 97 cm, Royal Collection, Londres, s.d. (Figura IV); Adélaïde Labille-Guyard (francesa: 1749-1803), *The Artist with Two Female Pupils*, óleo sobre tela, 152 x 210 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1785 (Figura V); Angelica Kauffman (sueca: 1741-1807), *Angelica Hesitating between the Arts of Painting and Music*, óleo sobre tela, 226 x 147,3 cm, coleção de Lord St Oswald, Nostell Priory, Wakefield, 1794 (Figura VI); Elisabeth Vigée-Lebrun (francesa: 1755-1842), *Self-portrait*, óleo sobre tela, 70,5 x 98 cm, National Gallery, Londres, s.d. (Figura VII).

<sup>412</sup> JAMIS, Rauda. Op. cit. p. 180.

uma imagem mais refletida. Ela era, de fato, uma artista extremamente intelectual e sofisticada cujos trabalhos se baseiam num profundo conhecimento de história, filosofia e cultura. Entretanto, sua erudição; a complexidade e profundidade de sua arte; as ricas, variadas e multifacetadas fontes que inspiravam sua imaginação; e seu diálogo constante com a arte e a literatura de outros artistas foram totalmente ofuscados pelo auto-inventado mito de “Frida” — “a pintora inválida e autobiográfica que trabalhava que nem uma eremita, dialogando com a própria imagem refletida no espelho”.

Sempre com a mesma face, o mesmo olhar e a mesma postura, os auto-retratos de Frida são “recorrentes”. No entanto, essa repetição corporal em suas obras poder-se-ia definir como um procedimento de instauração do trabalho artístico, levando em conta a soma de condutas criativas e recursos artísticos, ou seja, no respaldo teórico da *poética*, como foi empregada por Paul Valéry, que se propôs a estudar a gênese do poema, de acordo com o critério de poética estabelecido por Aristóteles.<sup>413</sup> Ou ainda, poderia ser vista sob uma reflexão que surge a partir de algo já existente no universo das formas, o que seria tratado como *estilo*. Segundo Meyer Schapiro, o estilo é a “forma constante — e às vezes os elementos, as qualidades e a expressão constantes — que se dá na arte de um indivíduo ou de um grupo”.<sup>414</sup> Ora, o estilo é algo intencional numa obra.

Já que é assim, poderemos dizer que, em Frida, a reflexão do corpo não consiste nas simples repetições, mas vai mais além, adquirindo novos significados. A esse respeito, importa ressaltar o conceito de Gilles Deleuze:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a *transgressão*. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística. (DELEUZE, 1968; grifo meu)<sup>415</sup>

A lei está do lado da generalidade, contra a qual a repetição, na arte, se eleva

<sup>413</sup> VALÉRY, Paul. “Primeira aula do Curso de Poética”. In: *Variedades* (trad. Maiza Martins de Siqueira). São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 187-200.

<sup>414</sup> SCHAPIRO, Meyer. *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte* (trad. Francisco Rodríguez Martín y prol. José Jiménez). Madrid: Tecnos, 1999, p. 71.

<sup>415</sup> DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição* (trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado). Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 24.

porque ela adere à *diferença*. Em sua arte, Frida aborda o corpo reiterado, através do qual cria uma poética de transgressão que será mostrada sob a máscara de *naïveté*.

### 3.2.1 De onde eu sou?

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu em Coyoacán, próximo à Cidade do México. Seus pais foram Matilde Calderón y González, católica e mestiça, e Guillermo Kahlo, fotógrafo, judeu, nascido na Alemanha com o nome Wilhelm, descendente de austro-húngaros. Ela foi a terceira filha do casal.

Em 1932, quando Frida iniciou uma série de quadros de cada momento de sua vida, ela imaginava em princípio sua própria origem — sua genealogia, concepção e nascimento —, de uma maneira inovadora e deliberada, em quatro obras: *Mi nacimiento* (1932) (Figura X), *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936) (Figura XI), *Mi nana y yo* (1937) (Figura XII), *Retrato de don Guillermo Kahlo* (1951) (Figura XIII).

*Mi nacimiento* é o primeiro quadro que nos mostra a visão que a artista tinha da sua própria origem. Num quarto vazio, uma cama de casal está posta no centro da composição estritamente simétrica, sobre a qual vê-se um corpo feminino deitado, parcialmente nu da cintura para baixo, mas, da cintura para cima coberto por um lençol. As pernas morenas estão flexionadas e abertas, expondo sua região vaginal e pelos pubianos, dentre as quais a cabeça de um bebê está a sair do corpo sobre um leito manchado de sangue, parecendo ter seu pescoço cortado e sangrado. Suas sobrancelhas são juntas e grossas. E seus olhos estão fechados. Por cima da cama, está pendurado um retrato da Virgem das Dores, com a cabeça coberta por um véu azul e com duas apunhaladas no pescoço que a fazem chorar e sangrar. A parede do quarto é pintada em dois tons de azul e o chão é composto por tábuas de madeira marrom-clara. O campo, na bandeirola, em que deveriam estar escritas palavras, está vazio.

A própria pintora explica sua criação, numa entrevista concedida ao curador americano Parker Lesley, em Coyoacán, no dia 27 de maio de 1939. Em suas anotações não publicadas, escreve Lesley:

Frieda's birth. "How I imagined I was born. (*sic*) The bed was her

mother's and she and her sister were born in it. The madonna is included as part of the memory image, not for symbolic or religious reasons. Reason for painting the picture: "I wanted to make a series of pictures of every year of my life. My (*sic*) head is covered because, coincidentally with the painting of the picture, my mother died." Frieda came from Detroit to Mexico, and five days after her mother died. (LESLEY, 27 mai. 1939)<sup>416</sup>

As informações contidas nesse relato sugerem que a cabeça da mulher, coberta por um lençol, seria uma alusão à morte da mãe que coincide com a pintura do quadro, e a cabeça do feto, com suas sobrancelhas juntas e grossas, evidentemente a própria Frida, que expressa dor e sofrimento. Mas, ao mesmo tempo, "Minha cabeça", diz Frida, indicando que a mulher "morta" poderia ser ela mesma, igual à sua mãe. Assim sendo, em *Mi nacimiento*, Frida não só nasce mas também dá à luz a si mesma. Em vez da cabeça oculta da mulher morta, Frida pintou a imagem da Virgem das Dores chorando e sangrando, recordando que havia incluído a Virgem como "uma parte da imagem memorizada e não por razões simbólicas ou religiosas". Esta imagem, muito provavelmente, poderia ser o tipo de pintura que sua religiosa mãe tivesse pendurado numa das paredes de sua residência.<sup>417</sup>

No entanto, quanto a *Mi nacimiento*, Diego Rivera destaca mais a sua íntima afinidade com a arte mexicana. Ele diz que *Mi nacimiento* se refere a uma escultura pré-colombiana tanto como ao *retablo*<sup>418</sup>, e simultaneamente, associa o quadro não só ao nascimento físico de Frida como mulher, mas também ao nascimento metafórico como artista.<sup>419</sup> Semelhantemente, Hayden Herrera compara especificamente a tela com uma escultura asteca da deusa Tlazoltéotl. (Figura XIV)<sup>420</sup>

Essa comparação, repetida pela maioria das discussões subseqüentes, está baseada no fato de que tal escultura descreve o nascimento em que a cabeça de um

---

<sup>416</sup> LESLEY, Parker. "Transcription of Notes Taken during Conversations with Frida Kahlo de Rivera and Diego Rivera", manuscrito não publicado, p. 2. Citado em ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 28.

<sup>417</sup> HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 9.

<sup>418</sup> Frida tinha uma grande coleção de *retablos*, painéis ex-votivos, que tinham vindo das igrejas fechadas pelas autoridades em seguida à Revolução, onde haviam sido pendurados pelos crentes em súplica ou dando graças à Virgem e a outros santos. Entre os trabalhos mais antigos deste tipo, originalmente pintados em madeira ou tela por artistas anônimos e sem prática, só um pequeno número é que ainda sobrevive hoje em dia. O material de metal mais barato e que durava mais só passou a ser usado a partir do século XIX. Veja mais: KETTENMANN, Andrea. Op. cit. p. 35.

<sup>419</sup> RIVERA, Diego. "Frida Kahlo y el arte mexicano". Op. cit. p. 99; p. 101.

<sup>420</sup> HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 10.

homem já grande surge dentre as pernas de uma mulher cujo rosto se contorce de dor. Porém, apesar das semelhanças entre as duas imagens, não podemos deixar de ver uma diferença importante entre ambas. O que é dominante na escultura pré-colombiana é a face exageradamente expressiva da mulher em contraste com o corpo maternal que foi relativamente reduzido e desenfático. Além do mais, a figura maternal está se acocorando numa posição que esconde deliberadamente a abertura vaginal do olhar do espectador. E ainda, a criança nascente, com seus olhos abertos e mãos esticadas, é descrita como ser cheio de vida e sentimento humano. Ora, as ênfases propostas em *Mi nacimiento* são completamente diferentes das perspectivas na escultura pré-colombiana. Embora sejam as duas imagens brutais e frontais, a obra de Frida parece ser mais proveniente de outras fontes.

Pouco antes de pintar *Mi nacimiento*, em julho de 1932, Frida teve um aborto espontâneo, após o qual pediu que os médicos lhe emprestassem livros de medicina, de maneira que ela pudesse estudar as ilustrações de anatomia e se inspirar para traduzir o seu estado em pintura, o que a levaria até o quadro *Hospital Henry Ford* (1932) (Figura XV).<sup>421</sup> Frida, ainda adolescente que sonhava em ser médica, tinha uma grande coleção de livros de medicina. Na sua biblioteca, encontram-se vários volumes ilustrados com fotos de operações obstétricas e partos, que forneceriam os possíveis antecedentes visuais para *Mi nacimiento*.<sup>422</sup> Nesses livros, a mulher é conceitualizada exclusivamente como Mãe ou Ser Mãe. Como tal, ela é muitas vezes visualizada como sendo limitada a um conjunto das pernas abertas e a vagina. Neles, o corpo feminino da cintura para cima jamais seria representado. Deste modo, o gênero feminino é reduzido apenas a um *corpo*, um órgão que carrega um feto. Ora, essas imagens apresentam a mulher e sua descendência como *fragmentos* corporais.

*Mi nacimiento* é evidentemente baseado em tais ilustrações. Por representar seu próprio nascimento dessa maneira, Frida identifica também sua mãe e a si mesma como fragmentos corporais. Dentro desse contexto médico-científico, as imagens obstétricas do corpo fragmentado da mulher deveriam ser funcionais, para ser imediatamente compreendidas, e destituídas de todos os sentimentos. Entretanto, a cena mostrada em *Mi nacimiento* é difícil de ser compreendida, e ainda extremamente perturbadora. De

---

<sup>421</sup> JAMIS, Rauda. Op. cit. p. 159.

<sup>422</sup> ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 29.

fato, o quadro choca pela própria austeridade com que é representada a violência desse nascimento. Ao ser exposta ao espectador, sua imagem é percebida imediatamente como algo que não deveria ser visto, ou seja, algo proibido.

Uma das razões para isso seria o fato de que *Mi nacimiento* transgride dois tabus: ostenta o sangue uterino e revela enfaticamente o órgão sexual da Mãe. Ambos seriam aceitáveis para exibição pública no contexto médico-profissional, mas completamente provocantes no contexto da arte.

Em seu estudo sobre experiências corporais das mulheres e suas implicações sócio-psicológicas, Jane M. Ussher se refere aos temas da menstruação e do “sangue feminino” em vários capítulos. Ussher mostra a maneira pela qual a sociedade constrói visões negativas acerca do sangue uterino, rotulando as mulheres como “úteros sangrados” propensas à degradação, loucura, ou insensatez. Segundo Ussher, essas atitudes tomadas em relação ao tópico traz consigo uma certa conspiração do silêncio, que perpetua o tabu, com o qual a imagem do sangue feminino permanece como um ser misterioso, mau e capaz de possuir algum poder desconhecido.<sup>423</sup>

Ao descrever seu aborto em *Hospital Henry Ford*, pintado pouco antes de *Mi nacimiento*, Frida já quebrou o tabu do sangue, ostentando seu sangue vaginal, e amplifica essa revolta em *Mi nacimiento*, trazendo à mostra o sangue “não exibível”, que é o da Mãe.

O segundo tabu ultrapassado é um corpo sexualizado da Mãe. Talvez um entendimento melhor do significado desta imagem possa ser obtido pela comparação com algumas imagens criadas pelo pintor belga René Magritte (1898-1967). Tendo experiências e preocupações semelhantes às de Frida, Magritte transpõe para sua tela as imagens bizarras de um corpo feminino.

A origem de algumas imagens representadas por Magritte está intimamente ligada com a morte da sua mãe, uma mulher profundamente deprimida, que uma certa noite saiu de casa e alguns dias depois foi encontrada afogada no rio Sambre, com a camisola a tapar-lhe o rosto. Esta imagem de um rosto encoberto por um pano está fortemente presente nas telas de Magritte. Não é certo se ele realmente viu ou não o corpo de sua mãe, ou meramente o imaginou. Entretanto, o que é importante é que as

---

<sup>423</sup> USSHER, Jane M. *The Psychology of the Female Body*. London & New York: Routledge, 1989, pp. 31-38.

variações das imagens de uma mulher com sua cabeça oculta — coberta ou inexistente — e seu corpo exposto são compulsivamente repetidas ao longo das produções do artista.<sup>424</sup> Ellen Handler Spitz, em *Art and Psyche: A Study in Psychoanalysis and Aesthetics* (1985), diz que, para Magritte, a morte da sua mãe seria associada à memória da infância quando ele foi “suplantado nos braços da mãe” pelas duas irmãs mais novas. A partir dessa premissa, Spitz interpreta as pinturas de Magritte como suas próprias expressões de “amarga hostilidade em relação a sua mãe, sua raiva contra ela por ter morrido e tê-lo abandonado”, mas também como “uma maneira de desviar seu sentimento de culpa por haver violado o tabu do incesto através do ato de olhar.”<sup>425</sup>

É óbvio que os detalhes da vida de Frida e da morte de sua mãe são completamente diferentes das experiências de Magritte. Sua mãe, Matilde Calderón não cometeu suicídio e nem seu corpo foi descoberto nu, com sua cabeça dramaticamente oculta. E acima de tudo, a diferença mais significativa seria o fato de que, como uma mulher, o desenvolvimento psicosssexual de Frida, seu relacionamento com sua mãe, e sua resolução do complexo de Édipo, teoricamente, não deveriam seguir a mesma trajetória freudiana<sup>426</sup> que se embasa na interpretação das imagens de Magritte.

No entanto, apesar das diferenças, é inegável haver uma certa semelhança entre ambos. Quando Frida estava com dois meses de idade, sua mãe engravidou novamente e nasceu sua irmã Cristina. Frida foi entregue aos cuidados de uma ama-de-leite índia. Em um artigo intitulado “Frida Kahlo’s Loneliness”, o psiquiatra infantil Salomon Grimberg argumenta que, devido ao fato de que sua mãe ficou doente pouco depois de seu nascimento, Frida nunca desenvolveu laços afetivos com ela. De fato, a artista considerava sua mãe “calculadora” e “cruel”.<sup>427</sup> Como não podia separar-se totalmente de sua mãe, Frida sentiu-se perseguida por uma ânsia insaciável de sentir que existia alguma relação com ela. Através de toda sua vida adulta, Frida escaparia da solidão, mediante mil maneiras diferentes, inclusive a pintura, “tentando recriar a nutritiva

---

<sup>424</sup> *Les amants*, óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm, coleção particular, Bruxelas, 1928 (Figura XVI); *Le viol*, óleo sobre tela, 25 x 18 cm, Courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelas, 1934 (Figura XVII).

<sup>425</sup> SPITZ, Ellen Handler. *Art and Psyche: A Study in Psychoanalysis and Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1985, pp. 81-84.

<sup>426</sup> CHODOROW, Nancy J. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. 2. ed. New Haven: Yale University Press, p. 1991, pp. 66-78.

<sup>427</sup> TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*. Op. cit. p. 26. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 18.

experiência que lhe faltou durante sua infância”.<sup>428</sup>

Contudo, o abandono maternal, embora seja indubitavelmente um aspecto importante de *Mi nacimiento*, parece não poder explicar suficientemente o efeito gerado pela pintura. Talvez a estranheza da “cena proibida” apresentada em *Mi nacimiento* possa ser compreendida se levarmos em conta as tendências bissexuais da artista.<sup>429</sup> Pois seus desejos lésbicos poderiam ser comparados com a atração proibida de Magritte pelo corpo maternal. Tendo ambigüidades sexuais, então, sua visualização do corpo sexualizado da Mãe implica na quebra de um tabu duplo: a expressão do amor incestuoso e o desejo homoerótico. Desta maneira, Frida “castigou” sua mãe, apresentando-a como se fosse um ser sexualmente disponível e repulsivo, e fazendo com que tanto ela quanto a criança Frida se tornassem incapazes de ver, o que poderia também ser interpretado como um castigo para seu desejo edipiano.

E ainda, Frida substituiu sua mãe pela Virgem das Dores, assim como ela foi substituída por sua irmã Cristina. Mas sua escolha parece querer dizer algo mais. Mais além de ser um símbolo da maternidade, a imagem da Virgem das Dores apunhalada relaciona-se ao sofrimento da perda de uma criança. Frida, que acabara de ter sido submetida a um aborto traumático, ter-se-ia identificado com essa mãe aflita. As imagens típicas da Virgem das Dores mexicana apresentam apenas uma punhalada no seu coração, diferentemente da do retrato de Frida, apunhalada duas vezes no seu pescoço, o que parece aludir às duas perdas recentes da artista: a do bebê e a morte da sua mãe.

Outro aspecto importante que reforça a hipótese da identificação de Frida com a Virgem é a visualização do véu azul que cobre sua cabeça, cuja cor, símbolo do céu, pode ser associada também à cor da parede, pintada de azul claro. Em contraste, Frida representa Matilde Calderón como uma morena que ocupa a área marcada pelo chão pintado em marrom claro. Através do cuidadoso uso de cores e composições, Frida cria deliberadamente uma dicotomia entre as partes de baixo e de cima, entre o marrom e o

---

<sup>428</sup> GRIMBERG, Salomon. “Frida Kahlo’s Loneliness”, manuscrito não publicado, p. 20. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 14.

<sup>429</sup> Sua primeira experiência homossexual, segundo Salomon Grimberg, aconteceu aos treze anos, quando ela foi seduzida por sua professora de educação física Sara Zenfl. Veja mais: GRIMBERG, Salomon. “Two Nudes in a Forest”, manuscrito não publicado, set. 1989, pp. 1-2. Citado em ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 19.

azul, e entre a terra e o céu. Dessa forma, a artista se identifica como “cabeça” e não como “corpo”, como “azul” e não como “marrom”, revelando sua ansiedade de transcender o legado de sua mãe, de ir além da esfera circunscrita à existência feminina, presa no “quarto”, um símbolo arquetípico, um local de nascimento e morte.

Assim sendo, *Mi nacimiento* oferece uma visão inovadora sobre a noção de nascimento, cuja imagem transgride convenções e tabus, trazendo à superfície as próprias experiências físicas e psicológicas da artista. Nesse sentido, poderíamos dizer que *Mi nacimiento* foi pintado a partir da “visão feminina”. Porém, o quadro não pode ser entendido simplesmente como uma expressão positiva do “poder criativo de mulher”, como constata Diego Rivera,<sup>430</sup> nem como um mero protesto feminista contra a situação da mulher, ou mais especificamente, da mulher mexicana na sociedade patriarcal, como afirma a maioria dos pesquisadores.<sup>431</sup> Pois, a arte de Frida não é uma “celebração” da maternidade, nem um “protesto” contra ela, mas sim, uma “análise” da própria condição feminina, que se processa de uma forma ambivalente.

Sua característica ambivalente ainda se evidencia mais em *Mi nana y yo*. Uma ama índia grande, de pele morena, de cabelo hirsuto e preto, nua da cintura para cima, tem no rosto uma máscara negra de pedra pré-colombiana, descrita como tendo suas sobrancelhas juntas, da mesma forma que as de Frida. As glândulas do seio esquerdo da ama são expostas como na visão de raio X. Frida, com rosto de adulta e corpo de bebê, é alimentada nos braços da índia. Porém, em vez de sugar, sua boca está aberta, esperando que o leite goteje dos mamilos da ama. Apesar de estar o bebê sendo amamentado, o relacionamento parece não ter laços emocionais. A ama não o abraça nem o acaricia, mas olha fixamente para a frente. No fundo da pintura, uma chuva branca cai do céu cinzento e há folhagens selvagens no meio das quais se destaca uma enorme folha branca, que parece ter sido embebida em leite. Enquanto Frida se alimenta do seio, uma louva-a-deus e uma lagarta que se transforma em mariposa alimentam-se das folhas. O espaço, na bandeirola, onde deveriam estar escritas palavras, está vazio mais uma vez.

Em uma entrevista com a crítica de arte Raquel Tibol, Frida disse que *Mi nana*

---

<sup>430</sup> RIVERA, Diego. “Frida Kahlo y el arte mexicano”. Op. cit. p. 101.

<sup>431</sup> FER, Briony. “Surrealismo, mito e psicanálise”. In: \_ et alii. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras* (trad. Cristina Fino). São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 244-245.

y yo era uma das suas pinturas prediletas.<sup>432</sup> Em outra entrevista com Tibol, a artista contou fatos de sua infância relacionados com esse quadro:

Mi madre no pudo amamantarme (...) Me alimentó una nana a quien lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos. En uno de mis cuadros estoy yo con cara de mujer grande y cuerpo de niña en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la leche cae como del cielo. (TIBOL, 7 mai. 1954)<sup>433</sup>

Frida se refere ao quadro *Mi nana y yo*, pelo qual reflete uma relação fria e distante. Essa impressão é realçada ainda mais pela falta de troca de olhares e pela máscara que cobre o rosto da ama. Quanto à tela, podemos encontrar um fator importante numa correspondência enviada a Emmy Lou Packard<sup>434</sup>, no dia 15 de dezembro de 1941. Na carta, Frida lhe pede para convencer Walter e Mary Arensberg a comprar *Mi nana y yo* em vez de *Mi nacimiento*, já que o quadro estava com Edgar Kaufmann, e Frida estava urgentemente precisada de dinheiro naquele momento: “(...) diga-lhes que é um quadro que pintei na mesma época de *O nacimiento* e que você e Diego gostam horrores dele. Você sabe qual é, não? Aquele em que estou com minha babá, mamando puro leite! Lembra-se? (...)” (CAFK, p. 115) Embora na verdade Frida tenha pintado *Mi nacimiento* cinco anos antes de *Mi nana y yo*, as informações contidas na carta revelam que a artista considerava as duas obras como tendo sido realizadas conforme o relatado.

Mais uma vez Frida associa suas experiências autobiográficas à obra. Entretanto, interessantemente, por mais que ela insista em destacar o cunho autobiográfico dessa obra, grande parte dos pesquisadores têm enfatizado mais sua natureza política e qualidade mexicana. Esta visão é baseada no fato de que a ama é índia de pele morena, cuja característica indígena é ressaltada ainda pela máscara pré-colombiana que cobre seu rosto. Herrera resume sucintamente esse ponto de vista, escrevendo que o quadro “é uma declaração de sua fidelidade e continuidade à cultura

---

<sup>432</sup> TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: An Open Life* (trans. Elinor Randall). New Mexico: University of New Mexico Press, 1999, p. 55.

<sup>433</sup> Id., “Fragmentos para una vida de Frida Kahlo”, *Novedades*, n. 259, México, mayo 7 de 1954, p. 32. Citado em RICO, Araceli. Op. cit. p. 94.

<sup>434</sup> Emmy Lou Packard começou a trabalhar como assistente de Diego quando ele estava pintando o mural do Junior College de San Francisco, em 1940. Ela e Frida tornaram-se amigas íntimas.

mexicana. É nessa idéia que o antigo patrimônio mexicano renasce em cada nova geração, e que Frida, como uma artista adulta, continua sendo alimentada pelos seus antepassados índios.”<sup>435</sup> Mas, ao mesmo tempo, Herrera não deixa de mencionar que sua aparência faz lembrar ritos de sacrifício asteca e a figura da Virgem e do Menino.<sup>436</sup> A própria pintora também reconhece que a pintura tem algum simbolismo cristão quando diz que dos seios da ama “o leite caía como do céu” e que as gotas de chuva são “leite da Virgem”.<sup>437</sup> Porém, o quadro jamais transmite descrições convencionais da maternidade.

Salomon Grimberg, baseado na carta de Frida a Packard, considera *Mi nana y yo* como uma “peça companheira” de *Mi nacimiento*, e considera ambos trabalhos como expressões visuais sobre o relacionamento negativo de Frida com sua mãe. Nas duas pinturas, segundo Grimberg, os espaços vazios na bandeirola indicam a impossibilidade do “milagre” de Frida conhecer a ternura da mãe.<sup>438</sup> Com efeito, as duas imagens se completam entre si: a mãe está desnuda da cintura para baixo, enquanto a ama é exposta da cintura para cima; uma é visualizada como uma vagina, enquanto a outra, como seios. Somente com os quadros juntos elas podem constituir um corpo “todo”. Além disso, ao juntar as duas tradições diferentes, cristã e pré-colombiana, ambas poderiam ser vistas também em relação a sua própria mãe, Matilde Calderón, que era uma católica devota com filiação étnica dos mestiços, cuja característica é quintessencialmente mexicana.

Conforme essas interpretações de Herrera e Grimberg, evidencia-se que *Mi nana y yo* surgiu de um processo complexo entre significados pessoais e políticos. E, se observarmos atentamente, descobriremos que há algo ainda mais impressionante no meio desses achados.

*Mi nana y yo* deriva, antes de mais nada, de um amálgama entre a tradição cristã e a tradição pré-colombiana. Nesse sentido, afirma Andrea Kettenmann que “a ama se torna um símbolo das próprias origens mestiças da artista”.<sup>439</sup> E diz Herrera que “o quadro manifesta a fidelidade de Frida a sua herança pré-colombiana, a qual absorve

---

<sup>435</sup> HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Op. cit. p. 220.

<sup>436</sup> Id., *ibid.*, p. 221.

<sup>437</sup> LESLEY, Parker. Op. cit. p. 3.

<sup>438</sup> GRIMBERG, Salomon. “Frida Kahlo’s Loneliness”. Op. cit. p. 26.

<sup>439</sup> KETTENMANN, Andrea. Op. cit. p. 8.

no leite de sua ama”.<sup>440</sup> Mas, mesmo assim, sua posição ambivalente em relação a sua matriz mexicana, expressa através da imagem, exclui tais interpretações simples. A própria artista dá a entender que sua ama índia era uma substituta “inferior” da mãe verdadeira, quando diz a Tibol que “seus seios eram lavados imediatamente antes de eu mamar”. Esta constatação sugere que Frida internalizou uma atitude negativa em relação à ama, que era vista como alguém “sujo” e necessitado de lavar. Isso, provavelmente, reflete também seu desejo inconsciente de comprovar a si mesma que sua mãe cuidou dela, embora a tivesse entregue à ama, pois pelo menos assegurava que os seios desta eram limpos antes de cada amamentação. Mas, seja como for, a ambigüidade de sua postura seria resultante da internalização das forças sociais que ensinavam a criança a mostrar-se distanciada da ama “inferior”. Apesar de estar sendo amamentada por uma forte ama índia, Frida não consegue sugar propriamente seu leite. E apesar de estar cercada pela rica vegetação e pelo céu repleto de leite, ela se enxerga como um ser mal formado e profundamente infeliz.

Dessa maneira, *Mi nana y yo* traz em si uma narrativa dentro da narrativa e, até certo ponto, reflete a experiência de rejeição materna. E, além disso, Frida mesma afirma que a pintura relata o nascimento de sua irmã Cristina. Isso significa que o quadro não representa apenas a experiência de abandono materno mas também, ou talvez até mais enfaticamente, a dor de ser rejeitada e substituída por sua irmã. Nesse aspecto, *Mi nana y yo* difere de *Mi nacimiento*. Embora ambos tratem da rejeição materna, *Mi nana y yo* alude também à experiência da rivalidade entre irmãs.

Significativamente, Frida pintou *Mi nana y yo* após sua irmã ter tido um caso com seu marido Diego. Mesmo que a relação estivesse provavelmente acabada em 1935, é evidente que em suas memórias a dor ressurgiu e se mantém. Sob essa perspectiva, parece que o envolvimento de Diego com Cristina recriou nela a primeira experiência de rejeição: mais uma vez Cristina “tirou” o amor de Frida e a “substituiu”. Apropriadamente, *Mi nana y yo* mostra Frida com corpo de bebê e cara de adulta. A artista até disse que o quadro mostrava a “continuidade da vida”.<sup>441</sup> Com efeito, tanto como um bebê de onze meses de idade quanto como uma mulher adulta, Frida passou pela trauma de ver sua irmã ser amada em seu lugar. Talvez o fato de ter a máscara

<sup>440</sup> HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 12.

<sup>441</sup> LESLEY, Parker. Op. cit. p. 3.

feições masculinas indique que Frida teria reunido as duas experiências isoladas de traições amorosas, com as quais construiu uma imagem singular.

Ora, *Mi nana y yo* amplifica o sentimento de abandono já presente em *Mi nacimiento*. Frida disse que a imagem da Virgem das Dores em *Mi nacimiento* era “uma parte da imagem memorizada e não por razões simbólicas ou religiosas”, e agora afirma ter pintado a máscara em *Mi nana y yo* devido ao fato de que ela estava sem “nenhuma memória” do rosto da ama.<sup>442</sup> Esses comentários mostram seu trauma na infância, resultante da falha na função materna, que tem sido lembrada na memória e transfigurada pela arte. A esse respeito, a escritora Toni Morrison propõe uma visão mais clara sobre visualizações da memória da infância:

The act of imagination is bound up with memory. You know, they straightened out the Mississippi River in places, to make room for houses and livable acreage. Occasionally the river floods these places. “Floods” is the word they use, but in fact it is not flooding; it is remembering. Remembering where it used to be. All water has a perfect memory and is forever trying to get back to where it was. Writers are like that: remembering where we were, what valley we ran through, what the banks were like, the light that was there and the route back to our original place. It is emotional memory — what the nerves and the skin remember as well as how it appeared. And a rush of imagination is our “flooding”. (MORRISON, 1990)<sup>443</sup>

Ora, sua “memória emocional” propõe uma penetrante interpretação subjetiva das imagens. Além das figuras principais, Frida incluiu ainda vários elementos simbólicos no fundo de *Mi nana y yo*. Com o “céu repleto de leite”, uma variedade de folhagens e insetos é integrada na cena. Em *Mi nana y yo*, o homem e a natureza estão intimamente interligados. Particularmente, sua escolha de insetos é bastante significativa. A lagarta que se transforma em mariposa pode simbolizar a morte de Cristo e a ressurreição. Uma vez que a Virgem e o Menino constituem a imagem, talvez Frida tenha-se identificado com a figura de Cristo. Em tal contexto, a lagarta e a mariposa poderiam ser consideradas como seu desejo de transcendência. Ou ainda outro

<sup>442</sup> Id., *ibid.*, p. 3.

<sup>443</sup> MORRISON, Toni. “The Site of Memory”. In: FERGUSON, Rusell et alii (eds.). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. 2. ed. Cambridge/New York: The MIT Press/The New Museum of Contemporary Art, 1992, p. 305.

significado dessa transformação da lagarta em mariposa seria a própria constituição de Frida, da menina como uma mulher.

Enquanto isso, a louva-a-deus do outro lado da composição é um símbolo comum, entre os surrealistas, do perigoso poder feminino. Baseado no fato de que a fêmea come a cabeça do macho após a cópula, esse símbolo é usado entre os surrealistas masculinos para expressar seu desejo sexual e medo de mulheres.<sup>444</sup> Mas aqui a louva-a-deus é utilizada com sentido diferente. Parece que a fêmea simboliza a mãe impiedosa e não a *femme fatale*. Como a mulher sexualmente desejada, a “mãe má” evoca ambivalência e perigo: paradoxalmente, a presença materna, precisamente vista como afirmação da vida e confortadora, provoca uma sensação de alienação e ameaça. Com essas várias representações fragmentadas, Frida forma uma totalidade inter-relacionada, que visa transmitir ao espectador não apenas sua própria realidade mas também sua história mais “íntima” do eu, a qual está escondida por trás do que aparece nas imagens camufladas pela máscara de *naïveté*.

Outro aspecto importante que reforça essa hipótese da falha da mãe como protetora, como foi evidenciada pelas duas obras *Mi nacimiento* e *Mi nana y yo*, seria a excessiva ligação de Frida com a figura paterna, embora em nenhuma das duas esteja presente sua marca. O retrato que Frida pintou depois da morte do pai alude ao seu papel importante na sua vida, cuja representação é completamente oposta às das duas telas anteriores.<sup>445</sup>

Wilhelm Kahlo morreu no dia 14 de abril de 1941 aos sessenta e nove anos. Pouco depois da sua morte, Frida refere-se à sua ausência, numa carta dirigida ao Dr. Leo Eloesser<sup>446</sup>, em 18 de julho de 1941: “A morte de meu pai foi horrível para mim. Acho que é por isto que estou abatida e perdi tanto peso. Você se lembra como ele era meigo e bondoso?” (CAFK, p. 113) Em 1951, Frida pinta *Retrato de don Guillermo Kahlo* em homenagem ao décimo aniversário da morte do pai. O quadro deliberadamente reúne três temas diferentes: um retrato verbo-visual de Wilhelm Kahlo,

<sup>444</sup> ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 73.

<sup>445</sup> Outra tela que Frida pintou em relação a seu pai é *Autorretrato con Bonito*, óleo sobre tela, 55 x 43,5 cm, coleção particular, Estados Unidos, 1941 (Figura XVIII), em que a artista aparece de luto.

<sup>446</sup> Frida conheceu o Dr. Leo Eloesser — que se tornou o médico de sua maior confiança — quando estava em São Francisco, em dezembro de 1930. Dez anos depois, dedicou-lhe um auto-retrato com a inscrição: “Pinte meu retrato no ano 1940 para o Dr. Eloesser, meu médico e melhor amigo. Com todo o amor, Frida Kahlo.” Eloesser foi fundamental na reconciliação de Frida e Diego, após o divórcio.

uma imagem simbólica de concepção de Frida, e uma reflexão do relacionamento entre o pai e a filha. Nele, Wilhelm Kahlo aparece retratado da cintura para cima, vestido de terno e gravata, como um jovem de penetrantes olhos verdes. Atrás do seu ombro direito, há uma máquina fotográfica de chapa de grande formato. O fundo da pintura está cheio de pontinhas e círculos de vários tamanhos: as formas maiores apresentam-se evidentemente como uma célula oval, e as marcas pequenas parecem imagens microscópicas de espermatozóides. Na bandeirola que atravessa a parte de baixo da tela, está inscrito em vermelho: “Pinte (*sic*) a mi padre Wilhelm Kahlo de origen húngaro alemán artista fotógrafo de profesión, de carácter generosos (*sic*), inteligente y fino valiente porque padeció durante sessenta años epilepsia (*sic*), pero jamás dejo (*sic*) de trabajar y luchó contra Hitler, con adoracion (*sic*). Su hija Frida Kahlo.”

A figura foi copiada de uma fotografia tirada em 1907, o ano em que Frida nasceu. Visto que tinha vários outros retratos que poderia escolher, sua escolha seria algo significativo. Ela não selecionou aquele mostrando-o como ele era no final de sua vida, inclusive porque essa fotografia não era a que ele gostava mais, aquela que ele dera a sua filha em 1925, e que ficou presa à cabeceira da cama de Frida até os últimos momentos de sua vida. (Figura XIX)<sup>447</sup> Mesmo assim, Frida escolheu essa fotografia e transformou-a num retrato pintado. Durante esse processo, a artista fez uma série de mudanças significativas. Primeiramente, ela cortou a parte de baixo da foto, e desta forma, enfoca a atenção no corpo de Wilhelm da cintura para cima, particularmente no seu rosto. Em seguida, ela eliminou completamente o antigo cenário burguês no fundo da foto e substituiu-o pela câmera e pelas células, fazendo com que Wilhelm seja identificado como um artista e como seu pai.

Frida retratou seu pai com grande carinho e ternura. Esses sentimentos por ele estão claramente expressos na própria imagem, em tonalidade quentes de amarelo que impregnam a tela, e na legenda escrita na parte de baixo do retrato. A legenda é cuidadosamente escrita a mão duas vezes: uma vez, a lápis e a outra, em tinta vermelha sobre o mesmo risco, simulando sangue.

Uma análise atenta do texto que Frida zelosamente compôs revela vários fatores importantes. Já no início da legenda, Wilhelm Kahlo é enfaticamente definido como

---

<sup>447</sup> ZAMORA, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*. Op. cit. p. 18.

“meu pai”. Frida termina seu texto assinando “com devoção, a sua filha Frida Kahlo.” Aqui o relacionamento entre ambos e a declaração de seu amor por ele estão literalmente expressos. O testemunho verbal tende a aumentar os laços genéticos simbolizados pelo cenário celular do fundo do retrato e pela cor vermelha das letras.

Ao chegar no México, o pai de Frida trocou o seu nome alemão pelo equivalente em espanhol, Guillermo. Entretanto, quando ela pintou seu retrato uma década após a sua morte, Frida identifica-o como “Wilhelm”. Além disso, sua origem húngaro-germânica não é indicada apenas pelo seu nome mas também enfaticamente mencionada nesta curta legenda. Outro fator que Frida ressalta neste texto é a posição antinazista de Wilhelm Kahlo. Isto pode parecer estranho dentro de um contexto mexicano mas passa a ser entendido quando lembramos que Wilhelm era um judeu alemão. A importância desta constatação torna-se clara se levamos em conta o desentendimento que ocorreu dentro da comunidade imigrante alemã no México nas décadas de 1930 e de 1940, quando muitos imigrantes alemães residentes no México apoiaram a ideologia nazista.<sup>448</sup> Muito provavelmente, Frida, uma devota comunista e ativista antinazista, queria destacar o fato de que seu pai de origem alemã nunca se identificara com o passado obscuro alemão, e sua posição moral contra o nazismo era uma das heranças deixadas à sua filha.

Ao mesmo tempo, Frida também ressalta a vocação de seu pai como artista tanto pela afirmação na legenda quanto pela máquina fotográfica, a ferramenta da sua profissão, representada na imagem. O fato de que Wilhelm era um artista estabelece um elo entre o pai e a filha, o qual se torna ainda mais forte e realçado através do comentário de que ele “sofreu de epilepsia durante sessenta anos e nunca deixou de trabalhar, nem de lutar contra Hitler”, assim como Frida, que ficaria doente durante uma grande parte de sua vida mas nunca deixou de pintar, nem de lutar pela sua ideologia. É evidente que Frida se identifica com seu pai e considera-o como seu “protetor”. Escreve ela no seu diário, em meados de 1954:

Mi niñez fué maravillosa porque aunque mi padre era un enfermo (tenía vértigos cada mes y medio. ( *sic*) Fué inmenso ejemplo (Fotografo (*sic*) también y pintor) y sobre todo de comprensión (*sic*) para todos mis

---

<sup>448</sup> ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 39.

problemas que desde los cuatro años fueron ya de indole (*sic*) social. (*D*, s.d., p. 153)

Com efeito, Frida descreve o pai como sendo “generoso, inteligente e delicado”. Interessantemente, essas qualidades que a artista lhe atribui são exatamente o que falta a sua mãe. Matilde Calderón, de acordo com as palavras de Frida, era “cruel” e “não sabia nem ler nem escrever; só sabia contar dinheiro”.<sup>449</sup> Ela o descreve como seu progenitor e a fonte de sua vida, transformando-o em uma figura linda e jovem e oferecendo-lhe uma carinhosa e merecida dedicatória. Já a mãe ela representa através de uma figura sanguinária e repulsiva, sem oferecer dedicatória específica, deixando simplesmente o espaço em branco. Frida se coloca de modo direto frente a seu pai. É com ele com quem se sente mais identificada e não com a mãe.

Ora, a visão que Frida tem de seu pai é deliberadamente oposta àquela em relação a sua mãe. “Tenho os olhos de meu pai e o corpo de minha mãe”, dizia Frida.<sup>450</sup> Mas, levando em conta suas características físicas, essa constatação é incorreta. Frida tinha olhos castanhos como os de sua mãe e não como os verdes de seu pai. Então, supondo que a palavra “olhos” deva ser considerada em um sentido metafórico, poderíamos perceber o verdadeiro significado com que aparecem os olhos de seu pai, que seria um símbolo de seu espírito, ou seja, do artista visual. Talvez seja por essa razão que Frida retrata seu pai da cintura para cima, focalizando principalmente seus olhos e espírito, enquanto sua mãe é apresentada, em *Mi nacimiento*, da cintura para baixo, somente com corpo, sem cabeça. Pois sua mãe lhe deixou apenas uma imagem da Virgem das Dores, que simboliza uma herança de dor e morte, enquanto, de seu pai, Frida recebe o consolo e herda a criatividade.

Essas características, talvez até mais especificamente, têm persistido desde *Mis abuelos, mis padres y yo*, pintado em 1936,<sup>451</sup> em que a artista traça a história da sua descendência. Frida é a figura central na árvore genealógica e aparece como uma menina de dois anos, forte e saudável, desnuda, em pé, no jardim de “La Casa Azul” em Coyoacán, em que nasceu e onde iria morrer. A menina segura uma corda vermelha com

<sup>449</sup> TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*. Op. cit. pp. 20-21; p. 26. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 18.

<sup>450</sup> Id., *ibid.*, p. 23.

<sup>451</sup> Embora a maioria dos pesquisadores considere o quadro como sendo pintado em 1936, seu esboço preparatório é datado de 1943. Veja a figura XX.

a mão direita: as duas pontas circundam os pais, terminando nos avós, cujos retratos aparecem nas nuvens. Os seus avós maternos estão suspensos sobre uma montanhosa paisagem mexicana e um tipo de cacto que figura no mito da fundação do estado de Mejiçca. Esse cacto pode ser visto, sob forma simbólica, na bandeira mexicana, e representa a planta nacional do México.<sup>452</sup> Os avós paternos, no lado oposto da composição, flutuam sobre o mar que vem do outro lado do oceano. Seus pais surgem por cima de Frida numa pose copiada de uma fotografia do dia do seu casamento em 1898. A artista mostra sua existência pré-natal através do feto que se encontra no útero da mãe. Utilizando o motivo da polinização de uma flor vermelha de cactos, à esquerda, ela traça sua vida desde o primeiro momento da concepção.

Bertram Wolfe rotula o quadro como sendo “uma divertida árvore da família”.<sup>453</sup> Herrera diz a respeito da obra que “a encantadora inocência no estilo da pintura está em perfeita harmonia com o ponto de vista infantil”.<sup>454</sup> Contudo, Gannit Ankori afirma que *Mis abuelos, mis padres y yo* fornece a chave para a identificação do “processo de tornar-se Frida”, ou seja, sua formação como mulher e artista.<sup>455</sup>

Um olhar atento ao esboço preparatório comprova que *Mis abuelos, mis padres y yo* contém uma visão singular do seu processo criativo. No topo direito do esboço, Frida desenha e rotula claramente retratos de seus avós paternos, Henriette Kaufmann e Jakob Kahlo, baseados em suas fotografias.<sup>456</sup> Porém, no esboço, as características de Henritte Kaufmann foram alteradas para que ficasse parecida com sua neta Frida. As figuras dos avós paternos têm no fundo um mapa do continente europeu que inclui a Alemanha e sua bandeira tricolor. Seus nomes estão escritos em letras maiúsculas em negrito entre as duas linhas que os circundam, das quais desce um rótulo perpendicular, onde consta o nome “Guillermo Kahlo”, e se dirige a um retrato do pai de Frida, em cuja parte inferior, delinea-se o jardim de “La Casa Azul”, dentro do qual há um esboço de nenê sentado — presumidamente Frida que iria ser representada como uma criança que começa a andar. Paralelamente, no lado esquerdo da composição, Frida desenha retratos de Antonio Calderón e Isabel González, seus avós maternos, com o mapa e a

<sup>452</sup> KETTENMANN, Andrea. Op. cit. p. 7.

<sup>453</sup> WOLFE, Bertram D. “Rise of Another Rivera”. Op. cit. p. 131.

<sup>454</sup> HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. pp.15-16.

<sup>455</sup> ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 43.

<sup>456</sup> Id., *ibid.*, p. 44.

bandeira do México no fundo. As linhas simbólicas que marcam sua união e contêm seus nomes escritos são dirigidas a um retrato da mãe de Frida, Matilde Calderón, cujo nome também é claramente escrito, tendo em sua cintura um esboço incompleto do perfil de um feto.

Do lado paterno, vislumbra-se um desenho incompleto de uma câmara, o atributo inconfundível de seu pai, em baixo da qual Frida desenhou espermatozóides, simbolizando a contribuição paterna a sua concepção e gestação. Do lado materno, está cuidadosamente descrito um processo de fertilização entre o óvulo e o espermatozóide.

O esboço evidencia claramente o fato de que a união entre Guillermo e Matilde era resultante de um casamento entre as tradições diferentes. Frida apresenta a si própria como um produto gerado pela mistura de patrimônios de diversas culturas. Ela menciona várias vezes esse aspecto de suas origens, inclusive em seu diário, em meados de 1954:

Mis abuelos paternos Hungaros (*sic*) — nacidos en Arat Hungria (*sic*) — ya casados fueron a vivir a Alemania donde nacieron varios de sus hijos entre ellos mi padre, en Baden Baden alemania (*sic*) — Guillermo Kahlo. Maria — Enriqueta Paula y otros. El, emigró a Mexico en el siglo 19. Radicó aqui siempre toda su vida. Se casó con una muchacha mexicana, madre de mis hermanitas Luisita y Margarita. Al morir muy joven su señora se casó con mi madre Matilde Calderón y Gonzalez (*sic*), hija entre doce de mi Abuelo (*sic*) Antonio Calderón de Morelia de raza indigena (*sic*) mexicana michoacana y de mi abuelita Isabel Gonzalez (*sic*) y Gonzalez (*sic*) hija de un general español (...) (*D*, s.d., pp. 151-152)

Como no caso de *Retrato de don Guillermo Kahlo*, Frida não escolheu uma fotografia recente de seus pais. A fotografia na qual Frida baseou seus retratos era do casamento do casal. Isto indica que ela não quis meramente descrever como eles eram, mas sim expressar sua própria *origem*. Por isso, ela resolveu representar exatamente aquele momento em que tudo começou: o momento do matrimônio.

Do esboço ao trabalho final, Frida manteve a composição básica mas fez algumas alterações importantes. Elaborou e desenvolveu desenhos de projetos, sobrepondo duas auto-imagens por cima dos retratos de seus pais: uma, Frida como um feto, posta sobre o abdômen de Matilde Calderón; e a outra, Frida como uma criança

que recém começou a andar, colocada à frente de seu pai e em pé dentro do jardim de “La Casa Azul” — construída pelo próprio pai em 1904 — que transmite uma sensação de proteção pelo fato de aparentar ter um formato de útero.

De um modo bem claro, aqui Frida comunica ao espectador seu relacionamento com cada um dos seus pais, e reforça ainda mais as visões expressas nas três telas anteriores, *Mi nacimiento*, *Mi nana y yo* e *Retrato de don Guillermo Kahlo*. Enquanto a presença da mãe é reduzida apenas à função biológica, a presença do pai torna-se realçada pelo seu papel de protetor e provedor.

À medida que Frida se identifica com seu pai, ela compartilha também da sua visão, judeu, descendente de alemães austro-húngaros. Nem Frida nem ele praticavam a religião judaica. De fato, ela escreve em seu diário que rejeita toda e qualquer religião, como vimos anteriormente. (*D*, s.d., p. 93) Além disso, no sentido estrito da lei judaica, Frida não é judia porque o judaísmo utiliza a definição matrilinear. Mas, como Frida deveria saber muito bem, o judaísmo não é apenas uma religião mas também uma identidade genealógica. De acordo com as leis racistas, chamadas Leis de Nuremberg, proclamadas em 1935, Frida certamente era considerada judia. Ela devia estar profundamente consciente de que, se morasse na Europa na época, poderia ser considerada judia e teria tido o “destino judaico”. O fato de que Frida era meio-judia tem sido comentado na maioria dos textos que tratam de sua vida. Entretanto, seu vínculo com o judaísmo tem sido reduzido a uma “divertida” anedota, como mostra Rauda Jamis:

Numa festa em casa de Henry Ford, quando Frida dançava com seu anfitrião, este lhe disse:

— Você está com um vestido muito bonito, cara Frida.

— Também acho, caro senhor — respondeu-lhe ela. — O senhor acha então que os comunistas devem andar mal vestidos?

— Não foi isso que eu quis dizer — disse Ford, fazendo-a girar no ritmo da música.

— Disseram-me que estamos hospedados no melhor hotel da cidade...

— De fato, de fato...

Frida lançava ao seu par olhares de desafio. Continuavam a girar, e ela insistiu:

— Também nos disseram por que é o melhor hotel da cidade.

Henry Ford sorriu com amabilidade.

— Porque lá não recebem judeus — acrescentou Frida, afastando-se um

pouco para observar melhor o efeito das suas palavras.

Ford não respondia. Acabou dizendo:

— Sabe, o que contam...

— Em todo caso, sei que Diego e eu temos sangue judeu nas veias. E que o senhor está dançando comigo.

Frida provocava Ford de propósito: ele era considerado anti-semita. Ford não reagia, estava acostumado com esse tipo de injúria. Mas sobressaltou-se quando, depois de se insinuar entre os pares que dançavam, levando-a para um lugar à parte, Frida perguntou-lhe à queima-roupa:

— Diga-me, senhor Ford, o senhor é judeu? (JAMIS, 1987)<sup>457</sup>

Os casamentos exogâmicos eram proibidos, conforme as leis de Nuremberg, pelo motivo de preservação da “pureza racial”, vedando assim todo processo de assimilação étnica entre os alemães “puros” e os povos “impuros”, a saber, os judeus, os latinos, os negros, os eslavos, os ciganos, os asiáticos, etc. Um importante método de provar ou refutar “pureza de sangue” era construir esquemas genealógicos. Tais esquemas — geralmente baseados na análise de três gerações antecedentes — tornam-se uma ferramenta proeminente na Alemanha nazista.<sup>458</sup>

Suas repercussões também chegam ao México. Até 1936, os manuais distribuídos pelos nazistas que fornecem orientações sobre como conduzir “pesquisa genealógica” foram utilizados no Colégio Alemão da Cidade do México,<sup>459</sup> em que inclusive Frida teve sua instrução primária. Aliás, Frida estava extremamente envolvida com o assunto. Sua opção pelo esquema genealógico como um modelo do retrato da família não pode ser vista como algo simplesmente “encantador” ou “infantil”. Frida adota exatamente o mesmo método, aquele que foi utilizado pelos seus ex-professores da escola alemã para provar “pureza de sangue”, a fim de ressaltar o contrário, suas origens “impuras” e “misturadas”. Esse uso subversivo e simultaneamente deliberado deve ser visto como uma reflexão sobre a identificação implícita de sua origem judaica.

Assim, desde o começo, Frida concebe a si mesma como uma descendente de imigrante que se encontra fortemente carregada de ressonância transverso-cultural, ou seja, do *entre-lugar*. Por mais que se empenhe em afirmar sua mexicanidade, Frida sempre permanece, sob um certo ponto de vista, como “outro”, assim como seu pai que

<sup>457</sup> JAMIS, Rauda. Op. cit. p. 150.

<sup>458</sup> SCHELEUNES, Karl A. *The Twisted Road to Auschwitz: Nazi Policy Toward German Jews 1933-1939*. Chicago, 1970, pp. 92-132. Citado em ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 49.

<sup>459</sup> ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 49.

jamais se integrou completamente à sociedade mexicana, mesmo trocando seu nome “Wilhelm” por “Guillermo”.<sup>460</sup> Um aspecto importante que leva a essa observação é o fato de que Frida usava freqüentemente a ortografia alemã do seu nome: “Frieda”, com o qual ela assinava cartas “íntimas” e desenhos e até algumas pinturas “públicas”. Na verdade, Frida tinha cinco opções para assinar: “Magdalena Frida Carmen Kahlo Rivera”. Se ela quisesse, poderia escolher os nomes mais mexicanos como “Magdalena” ou “Carmen”. De fato, durante um breve período, em 1932, ela assinou pelo menos um quadro, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (Figura XXI), com o nome “Carmen Rivera”. Mesmo assim, parece ter sido com o nome “Frida” que ela realmente se identificou: por exemplo, o quadro *Hospital Henry Ford* foi assinado em princípio com as letras iniciais maiúsculas “CR” (Carmen Rivera), mas depois alterado para “FK” (Frida Kahlo), que seria o nome com que o seu eu verdadeiro se identificava.

*Mis abuelos, mis padres y yo* amplifica seu conceito do eu, ou seja, explícita ou implicitamente, incluindo sua raiz étnica e cultural, e não se limitando a seu princípio biológico. Nele, Frida se define como um ser cultural através da análise da sua própria situação de uma mexicana nativa de origem européia, aliás, característica que é típica do México.

### 3.2.2 As duas Fridas

1910-1953

En toda mi vida he tenido 22 operaciones — quirurgicas (*sic*) —, El (*sic*) Dr (*sic*) Juanito Farill, a quien considero un verdadero hombre de ciencia y además un ser heróico por que ha pasado su vida intera salvando a los enfermos siendo el un enfermo también (*sic*) 1ª enfermedad a los 6 años — parálisis infantil (poliomielitis) 1926 — accidente en camión con ALEX. (*D*, s.d., p. 94)

Assim narra Frida sua história de dor e sofrimento. Em 1914, aos seis anos, é acometida de poliomielite. A poliomielite deixou-a com uma perna mais curta que ocasionalmente lhe produzia dores e ulcerações até que, pouco antes da sua morte, teve de ser amputada. São muitos desenhos e quadros em que esta situação é retratada direta

<sup>460</sup> HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Op. cit. pp. 4-8; pp. 18-21.

ou indiretamente como, por exemplo, *Mis abuelos, mis padres e yo*, em que a perna direita da criança, tendo evidentemente uma lesão, fica parcialmente encoberta por uma árvore. Em várias fotografias e quadros podemos perceber como Frida oculta sutilmente sua perna defeituosa.

Frida sofre pela doença em si e pelo intensivo tratamento de reabilitação. E ainda, não seria menor o sofrimento ao ser chamada pelas outras crianças de “Frida da perna de pau”, o que a faz tornar-se uma criatura introvertida. Desde então, ela começou a apreciar os longos momentos de solidão. Mesmo quando não estava fisicamente só, era capaz de se abstrair do que a rodeava, para mergulhar em histórias que ela inventava, em um mundo imaginário que ela criava para si mesma. Assim surge sua amiga imaginária, o seu outro eu. Frida recorda essa experiência da infância em seu diário e escreve um “texto memorialístico” de quatro páginas, intitulado “Origen de Las Dos Fridas = Recuerdo (*sic*)”, acompanhado de um desenho:

Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña.. (*sic*) de mi misma edad más o menos. En la vidreira del que entónces (*sic*) era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende. Sobre uno de los primeros cristales de la ventana. (*sic*) echaba “baho”. E con un dedo dibujaba una “puerta”..... Por esa “puerta” salía en la imaginación con gran alegría (*sic*) y urgencia. atravezaba (*sic*) todo el llano que se miraba hasta llegar a una lecheria (*sic*) que se llamaba PINZÓN... Por la O de PINZÓN entraba, y bajaba impetuosamente al interior de la tierra, donde “mi amiga imaginaria” me esperaba siempre. No recuerdo su imagen ni su color. Pero sí sé que era alegre — se reía mucho. Sin sonidos. Era ágil. (*sic*) y bailaba como si no tuviera peso ninguno. Yo la seguía en todos sus movimientos y le contaba, mientras ella bailaba, mis problemas secretos. ¿Cuales? (*sic*) No recuerdo. Pero ella sabía por mi voz todas mis cosas.. (*sic*) Cuando ya regresaba a la ventana, entraba por la misma puerta dibujada en el cristal. ¿Cuando? (*sic*) ¿Por cuanto tiempo habia estado con “ella”? No sé. Pudo ser un segundo o miles de años... Yo era feliz. Desdibujaba la “puerta” con la mano y “desaparecía”. Corría con mi secreto y mi alegría (*sic*) hasta el último rincón del patio de mi casa, y siempre en el mismo lugar, debajo de un árbol de cedros, gritaba y reía. Asombrada de estar sola con mi gran felicidad y el recuerdo tan vivo de la niña. Han pasado 34 años desde que viví esa amistad mágica y cada vez que la recuerdo se aviva y se acrecenta más y más dentro de mis mundos. 1950. Frida Kahlo. (*D*, 1950, pp. 82-85; sublinhas do Autor)

Embora não esteja tão evidente ou explícita a relação entre essa memória e sua

poliomielite, o fato de ambos acontecerem simultaneamente não pode ser lido como uma mera coincidência. Sua “amiga imaginária” precisamente possuía alegria, agilidade, liberdade para se movimentar, ou seja, tudo que Frida queria ter mas não podia. Além disso, essa “amiga imaginária” era a única pessoa que sempre esperava por ela, capaz de entender todos os seus problemas sem que falassem uma com a outra e, por conseguinte, substituiria as crianças que a ostracizaram e magoaram, ao zombar dela chamando-a de “Frida da perna de pau”.

Além dessas características da menina imaginária, certos detalhes específicos da narrativa também evidenciam sua ligação com a doença. O nome que Frida deu à leiteria — “Pinzón” — não é arbitrário. “Pinzón” é o nome de um pássaro, especificamente um fringilo. Com efeito, a imagem de pássaro repete-se ao longo do seu diário. Num dos textos, ela mesma declara: “Soy ave.” (*D*, s.d., p. 18) E, posteriormente, após a amputação da perna direita, diz: “Pies para qué los quiero si tengo alas pa’ volar.” (*D*, 1953, p. 134) Assim o símbolo de pássaro seria seu desejo refletido de querer voar e não poder por causa da doença.

Outro fator importante que deve ser considerado é a ilustração que acompanha o texto. (Figura XXII) Muito mais do que apenas ornar ou elucidar um texto, sua imagem simboliza, narra e persuade. O desenho é verticalmente dividido na mesma proporção em três partes. No lado esquerdo da composição, aparece uma moldura com o título, escrito em maiúscula: “LAS DOS FRIDAS”. É curioso observar que Frida quebra a palavra “FRIDAS” em duas partes — “FRI-DAS” —, o que, de certa forma, visualiza tipograficamente a existência de dois eus, inclusive o texto em si é escrito também duas vezes: na primeira versão, em tinta azul, e na segunda, em tinta marrom, sobreposto ao original, cujas cores, inclusive, estavam constantemente presentes nos quadros que já vimos. O próprio texto é duplicado como se fosse narrado em duas vozes. Ora, esses fatos reforçam a noção de que sua companheira imaginária realmente era seu alter-ego ou segundo eu. Embaixo da moldura, registra-se o endereço de “La Casa Azul”, e sendo assim, a cena se encaixa dentro de um cenário “real”. O lado direito da composição, sob a legenda “PINZÓN”, está cheio de figuras abstratas, feitas por linhas, espirais, ziguezagues e manchas, que produzem um sentimento inseguro e dispersivo. Na parte central é ilustrado o que seria a narrativa verdadeira, em que se vê uma menina de costas dentro de um quarto, que é dominado pelas caóticas cores preto e vermelho

misturadas. A menina olha de dentro para fora através de uma grande janela gradeada. As duas vidraças que estão na frente da menina contêm imagens diferentes das outras transparentes. Com a mão direita, a menina desenha uma porta na vidraça direita, enquanto à sua esquerda é observada por uma imagem de olho pintada no vidro.

Evidentemente, a ilustração revela outro aspecto que o texto não possui: por exemplo, Frida se mostra como uma presa dentro de um quarto, situação que provoca um sentimento de desamparo e desorientação. Como uma reação conseqüente a esses sentimentos de ameaça, a menina se vira de costa para o quarto e dirige o olhar para fora, em busca de alívio. Assim sendo, a razão para que Frida inventasse sua companheira imaginária está bem explícita visualmente.

A janela, em cujos vidros duas imagens aparecem, uma porta e um olho, tem função dupla. Essa janela exerce uma função de barreira transparente entre o mundo interior e o mundo exterior. Simbolicamente, a artista cria uma porta no vidro através da qual ela tenta fugir de sua realidade dura e implacável e vai procurar consolo no ombro de uma amiga imaginária. Talvez o fato de desenhar a porta fechada signifique que tal consolo seja difícil obter. Mas, ao mesmo tempo, à medida que a menina olha pela janela, ela vê seu próprio reflexo no vidro, que lhe retribui o olhar. A janela se torna um espelho que reflete a outra Frida, sua amiga secreta. Pelo contato olho no olho, essa outra Frida lhe oferece consolo. Então, poder-se-ia dizer que a memória de Frida seria uma viagem metafórica para dentro de si, através da qual encontraria seu outro eu.

Em tal contexto, o título do texto “Origen de Las Dos Fridas” seria uma interpretação própria do sentido dessa existência dupla. Embora a maioria dos pesquisadores tenha associado o texto ao quadro *Las Dos Fridas*, pintado em 1939, ele deveria ser considerado num sentido mais amplo. O fato de terem as memórias sido escritas em 1950, quando Frida já tinha pintado uma série de auto-retratos duplos, constata que a artista teve intenção de relacioná-la com sua atividade artística que focalizava principalmente expressões diversas dos seus eus.

Frida cria seus auto-retratos assim como a criança de seis anos de idade inventara uma amiga imaginária, que era seu alter-ego. Um acidente de ônibus obriga-a mais uma vez a permanecer na cama, imobilizada por mais de três meses, quando para vencer o tédio ela começa a pintar.

Em 17 de setembro de 1925, o ônibus que Frida pegou para voltar a casa, junto

com seu namorado Alejandro Gómez Arias, colidiu com um trem, resultando em um grave acidente no qual morreram vários passageiros. Frida sofreu muitos ferimentos e fraturas que exigiram um longo tempo de recuperação e resultaram em seqüelas e sofrimentos, que a marcariam para o resto da vida. O laudo médico revelava o seguinte: “Fratura da terceira e quarta vértebras lombares, três fraturas da bacia, onze fraturas no pé direito, luxação do cotovelo esquerdo, ferimento profundo do abdômen, produzido por uma barra de ferro que entrou pelo quadril esquerdo e saiu pelo sexo, rasgando o lábio esquerdo. Peritonite aguda. Cistite precisando de sonda durante muitos dias.”<sup>461</sup>

Além de sofrimentos físicos, como no caso da poliomielite, o acidente trouxe-lhe um forte impacto na personalidade, na visão do mundo e na forma de pensar em si mesma. Em uma carta enviada a Alejandro Gómez, escreve Frida:

Por que você estuda tanto? Que segredo está procurando? A vida logo o revelará a você. Por mim, já sei tudo, sem ler nem escrever. Algum tempo atrás, talvez uns dias, eu era uma moça caminhando por um mundo de cores, com formas claras e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo oculto; adivinhar-lhe a natureza era um jogo para mim. Se você soubesse como é terrível obter o conhecimento de repente — como um relâmpago iluminando a Terra! Agora, vivo num planeta dolorido, transparente como gelo. É como se houvesse aprendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. Minhas amigas e colegas tornaram-se mulheres lentamente. Eu envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano. Sei que não há nada escondido; se houvesse, eu veria. (CAFK, 29 set. 1926, p. 27)

Nas inúmeras cartas que escreveu a Alejandro Gómez, Frida desabafa tudo o que sente durante sua longa convalescência em que esteve completamente isolada do mundo, ou melhor, praticamente abandonada. Embora seu estado fosse consideravelmente desesperador, seus pais não foram os primeiros a chegar. Ao saber da notícia, sua mãe, afetada pelo choque, ficou doente e não veio vê-la no hospital. Seu pai também ficou doente e só pôde visitá-la vinte dias depois. Isso tê-la-ia magoado profundamente. E ainda, para sua maior consternação, nem Alejandro Gómez visitou-a e foi embora para a Europa sem se despedir dela. Não é difícil imaginarmos, particularmente nesse estado vulnerável, o quanto Frida teria sofrido por esses

---

<sup>461</sup> JAMIS, Rauda. Op. cit. p. 78.

abandonos e negligências. “Ninguém prestou atenção em mim”, ela contou a Tibol.<sup>462</sup>

É por essas razões que Frida teria começado a pintar a si mesma em busca de companhia. Sua cama foi coberta por um dossel em que foi fixado um espelho que lhe permitia ver-se e, desta maneira, tornar-se seu próprio modelo.<sup>463</sup> Sobre sua pintura Frida diz, numa entrevista privada, concedida ao crítico da arte Antonio Rodríguez, em agosto de 1977, que: “Me retrato a mí misma porque passo mucho tiempo sola (...)”.<sup>464</sup> Esta afirmação é geralmente interpretada como explicação sobre o fato de Frida ter tomado o seu próprio rosto como modelo. Porém, há um significado ainda mais profundo que poderíamos tirar dessas poucas palavras. Para ela, a pintura seria um modo de vencer sua própria solidão. Ora, Frida pintou a si mesma como um segundo eu, ou uma companheira, *porque* muitas vezes ela estava sozinha.

Herrera escreveu que apesar de sua grande importância, “Frida era incapaz de pintar seu acidente”.<sup>465</sup> Da mesma maneira, a própria artista menciona também em 1939, como demonstram as anotações de Lesley:

(...) wanted to paint the accident, but has never done so: so complicated and important that she feels it could never be reduced to comprehensible images. (LESLEY, 1939)<sup>466</sup>

Essa constatação é somente parcialmente correta. De fato, muitas obras da artista referem-se direta ou indiretamente ao acidente e ao seu efeito devastador no seu corpo e personalidade. Além disso, em 17 de setembro de 1926, no primeiro aniversário do acidente, Frida produz um desenho que estará evidentemente relacionado à própria história da tragédia. Faz um esboço a lápis que denomina *El accidente* (Figura XXIII), em dupla perspectiva: em termos de composição, o desenho divide-se em duas partes horizontais; em termos de imagem, ele mostra duas Fridas e, por conseguinte, assina duas vezes, uma, como “Frieda”, e a outra, como “Frida”, cujas letras se sobrepõem às primeiras.

<sup>462</sup> TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: An Open Life*. Op. cit. p. 40.

<sup>463</sup> LESLEY, Parker. Op. cit. p. 1.

<sup>464</sup> RODRÍGUEZ, Antonio. “Una pintora extraordinaria: la vigorosa obra de Frida Kahlo surge de su propia tragedia, con fuerza y personalidad excepcionales”, arquivo pessoal, não publicado. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 3.

<sup>465</sup> HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Op. cit. p. 74.

<sup>466</sup> LESLEY, Parker. Op. cit. p. 1.

Na metade superior a artista desenha a colisão entre os dois veículos e os feridos caídos pelo chão. Na metade inferior, com o corpo inteiro enfaixado exceto a perna esquerda, está Frida em destaque, sobre uma maca, rotulada “Cruz Roja” — que é o nome do hospital em que estava internada —, como que flutuando no ar. Por cima do seu corpo se apresenta uma casa parecida com “La Casa Azul”, ou seja, ela se mostra fora do lar, o que talvez indique o fato de se sentir rejeitada e abandonada. Ao seu lado, uma cabeça grande decapitada paira sobre o corpo ferido de Frida. Como essa cabeça tem suas sobrancelhas cerradas, pode ser visualizada como sendo seu segundo eu.

Tal distanciamento da casa da família e o conseqüente sentimento de rejeição e abandono dos pais ainda serão retomados em 1943, quando Frida transforma um *retablo* de um artista popular anônimo — que lhe pareceu retratar fielmente seu acidente — acrescentando nele apenas os indicativos de direção dos veículos e sobrancelhas cerradas — como as suas — na vítima e, como um ex-voto, oferecido à Virgem das Dores, cuja imagem aparece no canto superior esquerdo, escreve: “Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. de Kahlo dan las gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuauhtemotzin y Calzada de Tlalpan.”

É curioso observar que a artista recria o *retablo* depois de seus pais terem morrido. Ainda que pudesse ter sido uma declaração que expressa sua própria gratidão, Frida faz questão de escrever “gratidão dos pais” pela sua sobrevivência. Como vimos anteriormente, nenhum deles veio vê-la logo após o acidente. Infelizmente, mesmo sendo quase duas décadas depois do acidente, a artista aparentemente ainda não consegue perdoá-los por terem-na abandonado. O *retablo* reflete indiretamente sua gratidão pelo fato de ter sobrevivido mesmo não recebendo os cuidados de seus pais.

Em *El accidente*, a presença da cisão e da identificação projetiva do eu constitui-se como mecanismo de defesa. Consistindo de operações mentais, tal mecanismo tem por objetivo proteger o ego da ansiedade excessiva, tal como dor, tristeza, inquietude e medo, produzida pelo contato com uma experiência que não pode ser assimilada.<sup>467</sup> Em Frida, essa visualização da cisão já estava presente desde a primeira experiência da infância de inventar uma companheira imaginária. Como o caso

---

<sup>467</sup> FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1996, pp. 273-278.

do desenho em seu diário, a cisão do eu é um meio de superar ou enganar sua sensação de incompletude, perda e rejeição. O acidente realmente marcou profundamente sua vida. A partir de então ela padece de uma série de sofrimentos que a marcaram até o final de sua vida. O acidente, entretanto, com seus iniludíveis traumas, marca também o início da atividade pictórica da, agora, artista.

São essas experiências de traumas que geram constantemente em sua arte os eus duplos — ou às vezes até múltiplos e híbridos — semelhantes e diferentes. Com efeito, as três obras, *Recuerdo* (1937) (Figura XXIV), *Las Dos Fridas* (1939) (Figura XXV) e *Árbol de la esperanza* (1946) (XXVI), são diretamente relacionadas a essa cisão do eu.

O *Recuerdo* mostra explicitamente como foi sua transformação de menina em mulher, que teve seu processo marcado por uma série de traumas. O quadro foi primeiramente mencionado no artigo de Bertram Wolfe “Rise of Another Rivera” e intitulado *Self-Portrait with Heart*. Wolfe apresenta a obra como uma expressão dos “tempos solitários e miseráveis” após a traição de Diego com Cristina.<sup>468</sup> Herrera também associa o quadro diretamente com o romance entre esses dois, mas ao mesmo tempo, acrescenta que a pintura alude à transformação de Frida, de menina para mulher, após o seu acidente de 1925.<sup>469</sup>

Longe de ser uma simples ilustração da experiência biográfica, *Recuerdo* visualiza algo de “memória emocional”. O quadro deve ser visto como um prolongamento de *Mis abuelos, mis padres e yo* tanto temática quanto formalmente. Em 1936, Frida descreveu a si mesma como uma criança desnuda, carregada de diversas fontes ancestrais, psicológicas e culturais, que se situa na composição binária: entre terra e mar; entre mãe e pai; e entre duas culturas. Um ano depois, em *Recuerdo*, uma Frida adulta ocupa o lugar da criança como a protagonista da cena.

Ainda que mantendo a mesma postura da criança em *Mis abuelos, mis padres e yo*, Frida está em pé na fronteira entre terra e mar, e dessa forma, torna-se um ser cindido e não íntegro como a criança no quadro anterior. Duas cordas vermelhas, que parecem ser as veias, descem do céu e sustentam dois cabides vermelhos nos quais estão postos os dois vestidos: um, uniforme do Colégio Alemão, que Frida freqüentava quando criança, tendo apenas o braço esquerdo; e o outro, vestido indígena de

<sup>468</sup> WOLFE, Bertram D. “Rise of Another Rivera”. Op. cit. p. 64.

<sup>469</sup> HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Op. cit. pp. 188-190.

Tehuantepec, que se tornou seu figurino “favorito” depois de se casar com Diego, somente com o braço direito. Além de dividir os braços, os dois vestidos simbolizam uma escolha de identidade entre criança e adulto; entre sua meia parte alemã ou europeia e sua raiz mexicana; e entre seu eu interno e sua imagem autoconstruída, “personagem” extrovertida. A figura central Frida, de cabelo curto e frisado, de braços dados com o vestido tehuana, está vestida de modo europeu, com uma saia, blusa branca e uma jaqueta de couro de cores misturadas marrom e branca.

Sua escolha parece não ter sido fácil nem feliz. Ela parece chorar de pena de si mesma. Seu pé direito está enfaixado, suas mãos amputadas, e seu peito aberto. Pela cavidade do peito, passa a outra corda vermelha com suas duas pontas atadas aos cabides pendurados, e uma barra de aço sobre a qual dois cupidos brincam de gangorra, ameaçando com seus movimentos a estabilidade das ligações entre as cordas. Ela está presa a cordas como uma marionete. Desse modo, Frida ilustra seus sentimentos de incapacidade e desespero.

Ao contrário do quadro *Mis abuelos, mis padres y yo*, o vestido mexicano está pendurado acima do mar, um símbolo de tradição europeia, enquanto o uniforme alemão é visualizado acima da terra mexicana. Sendo assim, torna-se explícita sua situação ambivalente no circuito cultural, embora a escolha já tenha sido feita. Importa-nos observar ainda o fato de que seu nome alemão “Frieda Kahlo” está assinado precisamente abaixo do enorme coração arrancado, aos pés da figura central, evidenciando sua relutância em abandonar a identidade alemã. Ora, *Recuerdo* representa seu fracasso em formar uma identidade. Frida transfigura sua incapacidade de encontrar seu verdadeiro eu.

Além disso, através do pé direito enfaixado, a barra que penetra no coração e os cupidos que brincam em cima dela, Frida reúne deliberadamente as três histórias marcantes em sua vida: a poliomielite, o acidente de ônibus e “o outro acidente”, Diego, como declara a própria artista: “Sufrí dos accidentes graves en la vida. El primero ocurrió cuando me atropelló un tranvía... El otro accidente es Diego.”<sup>470</sup>

No entanto, se observarmos atentamente, perceberemos que há ainda outro fator importante a ser destacado em *Recuerdo*. Frida não retrata a si mesma fisicamente ferida,

---

<sup>470</sup> FREUND, Gisèle. “Imagen de Frida Kahlo”. In: Novedades. México. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 55.

mas deixa seu peito “aberto”. Ela se torna literalmente “um ser aberto”, ou seja, a *chingada*.

No México, os significados da palavra *chingada* são inumeráveis. Octavio Paz, em *O labirinto da solidão e post-scriptum* (1984), tenta transmitir tal pluralidade de significações da palavra. Paz indica a presença de pensamento dicotômico, entre o “fechado” e o “aberto”, que embasa a cultura mexicana. Segundo ele, dentro dessa estrutura polarizada, a palavra *chingar* possibilita uma ação dialética entre ambos. Paz aponta o conceito de *chingar* como algo *engendrado*:

O vocábulo está carregado de sexualidade, mas não é sinônimo do ato sexual; pode-se *chingar* uma mulher sem possuí-la. E quando se alude ao ato sexual, a violação e a sedução lhe emprestam um matiz peculiar. O que *chinga* jamais o faz com o consentimento da *chingada*. Em suma, *chingar* é exercer violência sobre o outro. É um verbo masculino, ativo, cruel: pica, fere, mancha, dilacera. E provoca uma amarga e ressentida satisfação em quem o executa. O *chingado* é o passivo, o inerte e aberto, por oposição ao que *chinga*, que é ativo, agressivo, fechado. O *chingón* é o macho, o que abre. A *chingada*, a fêmea, a passividade pura, inerme ante o exterior. (...) (PAZ, 1984)<sup>471</sup>

Em *Recuerdo*, Frida visualiza a si mesma como um ser aberto, passivo e violado, que é a *chingada*. Frida parece demonstrar sua impotência diante da realidade cruel: a poliomielite, o acidente e as traumas familiares. Como a *chingada*, Frida é “infringida” pela vida.

No entanto, a *chingada* não significa meramente um ser passivo ou um gênero feminino “aberto”. Paz examina a origem da palavra e relaciona-a com as construções sócio-culturais da feminilidade, assim como uma figura específica da história mexicana, a Malinche, a amante índia de Hernán Cortés. A Malinche tornou-se uma figura que representa as índias fascinadas, violadas ou seduzidas pelos espanhóis. Para os mexicanos, a Malinche é considerada como uma traidora, a índia que ajudou a conquista espanhola. Ainda hoje o termo “malinchista” contém em si um sentido pejorativo. Paz nos demonstra que a Malinche é concebida como a Eva mexicana, que desempenha um papel ambíguo: ela é portadora do “pecado original”, mas ao mesmo tempo a Grande

---

<sup>471</sup> PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum* (trad. Eliane Zagury). 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, pp. 72-73.

Mãe.<sup>472</sup> Mas, a própria Malinche, embora tivesse se entregado voluntariamente ao conquistador, foi traída e abandonada ao deixar de ser-lhe útil. Sua triste e complexa história mostra também que ela mesma era uma vítima traída. Abusada e usada tanto sexual quanto politicamente, ela encarna não só a traição mas também o sacrifício.

Em *Recuerdo*, o “ser aberto” reflete sua identificação com a “violada” Malinche, que foi acusada por ser traidora mas, na verdade, ela mesma sendo traída também. Frida foi repetidamente traída por Diego, e após sua traição com Cristina, ela também começou a ter relações extraconjugais. E até assina, numa das cartas enviadas ao Dr. Leo Eloesser, datada a 15 de março de 1941, como “la Malinche, Frida”.<sup>473</sup> Como a Malinche, ela se percebe tanto como vítima quanto como traidora. A partir dessa perspectiva, sua posição entre a terra e o mar poderia ser interpretada como uma referência direta à sua própria infidelidade. Essa identificação com a *chingada* ainda se repete em suas obras posteriores.

Os anos 1937 e 1938 foram produtivos para Frida. Ela renova suas atividades políticas e faz a sua primeira grande exposição em Nova Iorque e em Paris. De fato, Frida aproveitou a viagem que fez sozinha ao exterior. Teve vários envolvimento amorosos com seus admiradores e, inclusive, com o fotógrafo húngaro Nicholas Muray.<sup>474</sup> Durante sua ausência, Diego se envolve também com outras mulheres. Por esses ou outros motivos, quando de volta ao México, os membros do casal se tornam distantes um do outro. Ela sai da casa de ambos em San Ángel no verão de 1939 e vai viver com sua família em Coyoacán. Nesse mesmo outono, eles começam a tratar do divórcio. Frida escreve a Nickolas Muray em 13 de outubro:

Hace dos semanas solicitamos el divorcio. No tengo palabras para describirte lo que he sufrido. Tú sabes cuánto amo a Diego y comprenderás que estos problemas nunca desaparecerán de mi vida. Después de la última pelea que tuve con él (por teléfono, porque no lo veo desde hace casi un mes), me di cuenta de que abandonarme fue lo mejor para él. (...) Ahora me siento tan mal y sola que no creo que persona alguna en el mundo haya sufrido como yo, pero por supuesto que

<sup>472</sup> Id., *ibid.*, pp. 62-82.

<sup>473</sup> Citado em ANKORI, Gannit. *Op. cit.* p. 89.

<sup>474</sup> Frida conheceu o fotógrafo húngaro Nickolas Muray no México, em 1938. Ele a ajudou a planejar sua exposição em Nova Iorque, e os dois tiveram um romance apaixonado do final de 1938 até abril de 1939.

será distinto, espero, en unos meses. (KAHLO, 13 out. 1939)<sup>475</sup>

Pintado durante esse período, quando estava em processo o divórcio, *Las Dos Fridas* evoca as emoções que rodearam a separação e a crise matrimonial. Como o próprio título indica, o quadro mostra uma Frida composta por duas personalidades diferentes, que são a mesma pessoa, mas ao mesmo tempo, a outra. Ela assume novamente o papel de vítima, mas por outro lado, exerce a função manipuladora. Em tamanho natural ou maior, diante do céu cinzento de nuvens carregadas, duas Fridas, cujos corações expostos e ligados um ao outro apenas por uma artéria, estão sentadas, de mãos dadas, olhando para o espectador: uma, vestida com uma blusa e uma saia de tehuana, tem na mão um amuleto com a fotografia de Diego criança; a outra, com um vestido branco de gola alta rendada, como uma noiva do século passado, tenta com uma tesoura de cirurgião deter a hemorragia que sai do seu coração aberto. Mas o sangue segue gotejando e sua mancha transformando-se em flores vermelhas bordadas em sua saia branca.

O historiador da arte americano McKinley Helm encontrou Frida enquanto ela pintava essa tela em dezembro de 1939. Naquele mesmo dia, Frida recebeu “uma série de papeladas para anunciar o acordo para seu divórcio de Rivera”, que se tornou definitivo em 6 de novembro de 1939. Escreve Helm:

She was working then on her first big picture, a huge canvas called “Las Dos Fridas”, a symbolic piece in a sufficiently Surrealistic manner to be included in the subsequent Mexican showing of the exhibition brought by Paalen from Paris. There are two full-length self-portraits in it. One of them is the Frida that Diego had loved. This Frida derived her life’s blood from a miniature portrait of Diego which she holds in her hand. The blood stream runs in an exposed purple artery to her heart, which is also laid out upon her bosom; winds thence around her neck and proceeds to the second Frida, the woman whom Diego no longer loves. There the artery is ruptured. The Frida scorned tried the flow of blood, momentarily, with a pair of surgeon’s forceps. (HELM, 1941)<sup>476</sup>

Conforme as observações de Helm, as duas Fridas visualizam respectivamente

<sup>475</sup> Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 134.

<sup>476</sup> HELM, McKinley. *Modern Mexican Painters: Rivera, Orozco, Siqueiros and Other Artists of the Social Realist School*. New York: Harper & Brother, 1941, pp. 167-168.

as imagens da mulher amada e da rejeitada. Herrera acrescenta ainda que o quadro reflete sua “dupla herança cultural — a mexicana e a européia”.<sup>477</sup>

No entanto, as duas Fridas não representam meramente a amada e a rejeitada, ou a mexicana e a européia, mas também são duas personagens que atuam nos papéis socialmente construídos em relação a seu parceiro masculino.

Como se estivesse em frente de um espelho, explorando as próprias imagens, talvez Frida tenha percebido uma cisão entre o que ela vê e o que se vê, ou melhor, entre o que ela realmente *é* e o que ela está *obrigada a ser* — pura, passiva, amorosa, delicada, etc. Essa presença da cisão poderia indicar o fato de que as duas instâncias psíquicas não conseguem se comunicar. Mas, suas figuras estão presas em si mesmas, de mãos dadas, e ligadas uma à outra por uma artéria. Ambas são testemunhas das duas existências tão distintas, mas cujos limites são indefinidos, que se migram de um espaço ao outro para que alguma forma de unidade venha a ser encontrada. Assim sendo, as duas Fridas se tornam ainda mais capazes de simbolizar e, portanto, de pensar as emoções de forma mais rica.

Em *Las Dos Fridas*, a pintora tenta reintegrar duas identidades de uma maneira natural: ora a mexicana, ora a européia; ora a mulher passiva, ora a mulher decisiva e manipuladora. Ambas se completam apoiando uma à outra. A dualidade recebida como um todo é outro componente permanente em sua arte, um elemento contínuo da luta entre o bem e o mal, entre o dia e a noite, a luz e a obscuridade, o *yang* e o *yin*, e por conseguinte, ostentando em relevo as forças que o ser humano necessita manter em equilíbrio com o universo, o que retoma em *Árbol de la esperanza*.

A saúde de Frida piorava com o passar dos anos. Em 1946, foi constatado, a partir da opinião dos médicos, que era indispensável uma operação da coluna vertebral. No mês de maio, Frida, acompanhada de Cristina, parte para Nova Iorque. A operação é realizada em junho. Tratava-se de soldar quatro vértebras lombares com um pedaço de osso pélvico e uma chapa metálica de quinze centímetros.<sup>478</sup> Pouco depois da operação, ela escreve dos Estados Unidos ao seu ex-namorado Alejandro Gómez:

Nova York, 30 de junho de 1946

<sup>477</sup> HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Op. cit. pp. 278-279.

<sup>478</sup> JAMIS, Rauda. Op. cit. p. 241.

Alex querido,

Não estou autorizada a escrever muito, mas esta é só para lhe dizer que já passei pela *the big* operação. Faz três *weeks* que eles cortaram ossos e mais ossos. Os médicos são tão maravilhosos e meu *body* está tão cheio de vitalidade que hoje eles me fizeram ficar sobre meus pobres *feet* por dois minutinhos. Eu mesma não *belivo* (*sic*). Nas *first* duas semanas, tive dores terríveis e fiquei em prantos. A dor é tamanha que eu não a desejaria a ninguém. É muito intensa e ruim. Mas esta semana ela diminuiu, com a ajuda de medicamentos, e estou passando relativamente bem. Tenho duas grandes cicatrizes nas costas, *in this* forma. (*desenhado*) (...) (CAFK, p. 130; sublinha do Autor)

O desenho que aparece na carta parece ter servido de base para o auto-retrato *Árbol de la esperanza* (Figura XXVII). Frida passa sua convalescença em Nova Iorque, proibida de pintar, proibição que ela transgride ainda enquanto hospitalizada. Ela pinta o quadro *Árbol de la esperanza* e, numa carta dirigida a Eduardo Morillo Safa<sup>479</sup>, datada a 11 de outubro de 1946, chama-o de “o resultado da horrível operação”.<sup>480</sup>

Frida divide o quadro em dois, uma parte clara e a outra escura, uma, de dia e a outra, de noite. Sol e lua, representando os gêneros masculino e feminino, aparecem ao mesmo tempo em harmonia. A natureza bipartida do universo estende-se ao seu próprio eu, que é apresentado sob duas personalidades divididas e passará a ser completo na integridade das duas. O sol ilumina a Frida operada, a noite está sobre a outra. Frida, nua, estendida numa maca, exhibe as novas cicatrizes que acabam de ser feitas em suas costas. No fundo da tela vê-se uma paisagem desabrigada e gretada, que tem inclusive uma cova para enterrar defunto, visualizando assim sua angústia e desespero profundo. Por outro lado, uma outra Frida, chorona, usando um vestido vermelho de tehuana, está sentada diante da primeira, como sua guardiã, segurando em uma das mãos um colete ortopédico cor-de-rosa e na outra, uma bandeira onde se lê: “*Árbol de la esperanza* mantente firme.” Em seu diário, Frida repete também várias vezes essa expressão (*D*, p. 79; p. 130), retirada de uma canção popular mexicana.<sup>481</sup> Dessa forma, o quadro torna-se não apenas uma manifestação de seu sofrimento mas também uma exaltação da vida. Herrera apresenta uma análise profunda sobre o quadro, dizendo que:

<sup>479</sup> Eduardo Morillo Safa era o principal patrocinador de Frida e o comprador de *Árbol de la esperanza*.

<sup>480</sup> Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 191.

<sup>481</sup> Id., *ibid.*, p. 193.

(...) Al unir a Frida, la víctima trágica, con Frida, la sobreviviente heroica en una imagen, *Árbol de la esperanza* es un acto de fe, como un retablo. Pero en el retablo de Frida no hay ningún tejedor de milagros; Frida queda a cargo de su propia salvación y se convierte en su propia intercedora sagrada. (HERRERA, 1991)<sup>482</sup>

Como vimos anteriormente, essa dualidade já estava presente desde sua infância. As experiências de encontrar seu outro eu são quase sempre as que recorrem à arte de Frida. Em *Árbol de la esperanza*, através da confrontação com seu segundo eu, como a amiga imaginária da infância, Frida reafirma a própria imagem e, ao mesmo tempo, aperfeiçoa e ilumina a consciência da própria identidade.

### 3.2.3 Corpo: o porta-voz do desejo

Às vezes pergunto se minha pintura não foi, pela maneira como a conduzi, mais parecida com a obra de um escritor do que de um pintor. Uma espécie de diário, a correspondência de toda uma vida. O primeiro seria o lugar onde eu teria liberado minha imaginação tanto quanto analisado meus feitos e gestos, pela segunda eu teria dado notícias de mim, simplesmente, aos entes queridos. Aliás, meus quadros, eu os ofereci quase todos, sempre foram destinados a alguém desde o começo. Como cartas. (KAHLO, s.d.)<sup>483</sup>

Assim narra a personagem Frida em sua biografia escrita por Rauda Jamis. Sua pintura trata de si mesma, ou melhor, os seus próprios corpos. Para Frida, o corpo é um espaço de seu ser, uma corrente de sua existência por onde passam suas “imaginações”, mas ao mesmo tempo onde explora seus desejos. Pois, como declara ela mesma, uma vez que seus quadros podem ser considerados como “cartas”, um meio que se dirige a um outro, poderíamos dizer que eles são motivados pelo desejo de se fazer reconhecer pelo outro, e portanto, às vezes podem ser impregnados pelo desejo do outro mais do que do próprio autor. É desta maneira que a pintura de Frida reflete o que está por trás

---

<sup>482</sup> Id., *ibid.*, p. 193.

<sup>483</sup> JAMIS, Rauda. *Op. cit.* pp. 186-187.

do seu corpo retratado, exigindo um trabalho de penetração psicológica.

Frida vivia numa sociedade que a ensinou a desejar ser uma mulher idêntica ao modelo sócio-culturalmente construído. Nas ações e nas obras de Frida, evidencia-se uma mulher angustiada com o papel dado a ela naquela sociedade. Com efeito, Frida representa a si mesma através de figuras femininas convencionalmente aceitas, como a amante, a esposa e a mãe. Mas, por outro lado, a artista assume também um papel sexualmente ambíguo, auto-retratando-se como um andrógino. Contudo, por mais que tenha tentado se identificar com esses papéis, Frida não consegue descobrir sua verdadeira identidade. Seus auto-retratos constantemente geram tensões entre o seu ser interno e os modelos sócio-culturais com que ela tenta, em vão, se identificar.

O primeiro auto-retrato de Frida foi pintado em 1926, sob a assinatura “Frieda Kahlo” (Figura XXVIII), como presente para o seu namorado da época de adolescência, Alejandro Gómez, que a tinha deixado e a quem ela esperava reconquistar. Cuidadosamente executado, esse primeiro auto-retrato faz dela a imagem de uma jovem perfeita. Bela, usando um vestido cor de vinho, gola bordada, decote profundo, ela olha diretamente para dentro dos olhos do espectador. Sua mão direita, fina, alongada, destacando-se para a frente do quadro, é pura como marfim, fazendo com que se aproxime da pose chamada “Vênus Pudica”. Com efeito, a própria artista se identifica com essa imagem quando escreve a Alejandro Gómez, chamando-se a si mesma de “Boticeli” (*sic*).<sup>484</sup> Frida parece oferecer-se a quem quiser pegá-la. Sua tentativa não foi em vão. Após um longo período de indiferença, a pintura de Frida serve para reatar uma relação que ela não suportava ver rompida.

Um ano depois, em 1927, Frida pinta *La Adelita, Pancho Villa y Frida* (Figura XXIX), através do qual tenta se identificar com a “soldadera” Adelita. “Soldaderas” são as mulheres que marchavam ao lado do exército durante a Revolução Mexicana. Embora algumas delas tenham realmente participado do combate, a maioria atua nos papéis “tradicionais” das mulheres na esfera doméstica: cozinheiras, enfermeiras e amantes dos soldados. A “soldadera” Adelita é a protagonista da famosa canção folclórica mexicana *Adelita*.<sup>485</sup>

---

<sup>484</sup> HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 45.

<sup>485</sup>

Si Adelita se fuera con otro

*La Adelita, Pancho Villa y Frida* também apresenta Adelita como tema. Embora a obra não seja acabada, ela tem um valor em si mesma, visto que nos ajuda a descobrir como se constrói sua auto-imagem. Como indica o próprio título, a pintura representa dois heróis específicos da Revolução Mexicana: Pancho Villa e Adelita. A imagem consiste de uma composição cubista, que se divide em três partes sob forma simbólica. No topo da parte central da tela, um pequeno retrato de Pancho Villa está pendurado na parede. À direita da composição, há uma tela de construção geométrica, cuja imagem provavelmente seja baseada em *The Anxious Journey* (1913) (Figura XXX), de Giorgio De Chirico (1888-1978), que foi reproduzida numa revista existente na biblioteca de Frida.<sup>486</sup> À esquerda, há uma outra tela que mostra em detalhe um trem apinhado de soldados e “soldaderas” até o teto, atrás do qual um vulcão coberto de neve nos lembra o quadro *Citlaltepctl* (1879) (Figura XXXI), de José María Velasco (1840-1912). Desta forma, Frida demonstra suas duas linhagens em paralelo: uma, européia e a outra, mexicana.

E precisamente por baixo dos retratos, Frida se coloca no meio da composição, com um olhar sedutor, usando um vestido com babado no decote extravagante. Ela se posiciona atrás de uma mesa de bilhar que oculta deliberadamente seu corpo da cintura para baixo, aliás, o que alude ao seu acidente de ônibus devido ao fato de que, após a colisão, Frida foi colocada sobre uma mesa de bilhar: “(...) Un hombre me vio con una tremenda hemorragia, me cargó y me puso en una mesa de billar hasta que me recogió la Cruz Roja.”<sup>487</sup> Em tal contexto, talvez haja uma razão mais profunda para a escolha do quadro de De Chirico *The Anxious Journey*, o fato que parece aludir à fatalidade do

---

La seguiría por tierra y por mar  
Si por mar en un buque de guerra  
Si por tierra en un tren militar

Si Adelita quisiera ser mi esposa  
Si Adelita ya fuera mi mujer  
Le compraría un vestido de seda  
Para llevarla en un coche al cuartel

Y si acaso yo muero en la guerra  
Y si mi cuerpo en la sierra va quedar  
Adelita, por Dios te lo ruego  
Que por mi no vas a llorar

<sup>486</sup> ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 106.

<sup>487</sup> TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*. Op. cit. p. 31. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 34.

acidente. Diz Frida: “(...) En lo primero que pensé fue en un balero de bonitos colores que compré ese día y que llevaba conmigo. Intenté buscarlo, creyendo que todo aquello no tendría mayores consecuencias.”<sup>488</sup>

É interessante observar o fato de que as duas figuras anônimas, que seriam supostamente seus “admiradores”, parecem estar inacabadas ou simplesmente, não *podiam* ser completadas já que ela sempre esteve sozinha e “ninguém prestava atenção nela”. Pois, então, por mais que Frida queira ser uma mulher “cobiçada” por vários homens, o quadro indica que ela mesma estava consciente de que jamais poderia “viver feliz” como uma personagem de conto de fadas.

Aparentemente, a tal deusa do amor Vênus e a *soldadera* mexicana Adelita nada parecem ter em comum, a não ser em termos de desenvolvimento artístico da pintora através da configuração da mexicanidade. Entretanto, se examinarmos em termos de gênero, compreenderemos que ambas imagens são manifestações sutis mas claramente insinuadas do mesmo protótipo feminino: a mulher amada, justamente por ser sexualmente atraente.

No período em que foram produzidos os dois quadros, as cartas de Frida dirigidas a Alejandro Gómez expõem seus desejos sem reserva, empregando todo o vocabulário de que dispunha para externar seus afetos e emoções. Frida deseja ser sua “pequena mulher” para que ele a possa “carregar no bolso”.<sup>489</sup> As cartas contêm sinais de seu amor absoluto pelo namorado, prometendo-lhe ser “boa” para seu homem, e “disposta a cumprir ordem” de acordo com sua vontade.<sup>490</sup> Num certo momento, ela revela até profundos sentimentos de autodepreciação, que foram internalizados como uma forma de misoginia. Ao contar a Alejandro Gómez sobre seu tratamento médico, Frida escreve numa carta, datada de 20 de outubro de 1925: “(...) Você pode imaginar como dói; todas as vezes que eles me puxam, derramo um litro de lágrimas, mesmo que digam que não se deve confiar no coxear dos cachorros ou em lágrimas de mulher. (...)” (CAFK, p. 24)

Além disso, seus comportamentos são caracterizados por uma certa

---

<sup>488</sup> Id., *ibid.*, p. 31.

<sup>489</sup> *Carta de Frida a Alejandro Gómez*, 25 dez. 1924. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 40.

<sup>490</sup> *Carta de Frida a Alejandro Gómez*, 17 mar. 1926. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 60.

ambivalência. Embora Frida tenha sido considerada como uma figura ícone da transgressão das normas sexuais e dos códigos sociais, parece que ela nunca foi capaz de esquecer completamente os ensinamentos rigorosos que teriam sido recebidos pela sua mãe devota cristã e pelas convenções sociais da época. É o que evidencia em outra carta enviada a Alejandro Gómez, no dia 19 de dezembro de 1925, tentando recuperar desesperadamente sua reputação “manchada”: “I will never forget that you, whom I have loved as I love myself or more, saw me as a Nahui Olin<sup>491</sup> or even worse than she, who is an example of all of those women.”<sup>492</sup> Mas, poucos anos depois, ela mesma passa a encarnar essa figura “negativa” de Nahui Olin.

No quadro *Frida y Diego Rivera* (1931) (Figura XXXII), baseado numa fotografia de casamento, Frida usa uma jóia asteca, cuja imagem foi reproduzida fielmente a partir de um colar de jade que ela realmente tinha e que usava freqüentemente, como mostram muitas pinturas e fotografias da época.<sup>493</sup> Gannit Ankori identifica a grafia inscrita sobre a pedra que forma o corpo central do colar: um círculo do qual emanam quatro linhas, que significa um “movimento”. Os astecas o chamavam de “olin”, no idioma nahuatl, e o número quatro das linhas entalhadas, de “nahui”.<sup>494</sup> Portanto, em termos nahuatl, a grafia seria lida “nahui olin”. Assim sendo, ao contrário do fato de que a Frida de 1926 tentava se distanciar da imagem de mulher “liberal”, a Frida de 1931 se identifica com Nahui Olin, a quem Diego visualizou como uma encarnação da poesia erótica.

O relacionamento entre Frida e Diego foi bastante conturbado. Além de muitas traições, Diego se ligava a Frida de uma maneira infantil e exigente, de forma que ela o retrata muitas vezes como um bebê, um menino ou como um filho que ela embala. Os relatos disponíveis desse casamento confirmam essas observações. Num ensaio intitulado “Retrato de Diego”, escrito em 1949 para o catálogo que acompanhou uma

---

<sup>491</sup> Carmen Mondragón (1893-1978), artista e poeta mexicana, mais conhecida como Nahui Olin, desafiou abertamente os costumes e a moral da sociedade mexicana na década de 1920. Ela posou como modelo para a pintura mural da Escola Preparatória, de Diego Rivera — com quem inclusive teria um romance —, como uma figura alegórica, representando a poesia erótica.

<sup>492</sup> *Carta de Frida a Alejandro Gómez*, 19 dez. 1925. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. pp. 58-59.

<sup>493</sup> *Autorretrato*, óleo sobre masonite, 86 x 68 cm, coleção de Antony Bryan, 1929 (Figura XXXIII); *Autorretrato con monos*, óleo sobre tela, 81,5 x 63 cm, coleção de Roberto Brady, Cuernavaca, México, 1945 (Figura XXXIV); Quanto às fotografias, veja mais: PONIATOWSKA, Elena & STELLWEG, Carla. *Frida Kahlo: The Camera Seduced*. Op. cit.

<sup>494</sup> ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 140.

exposição feita em homenagem a Diego Rivera, Frida escreve:

(...) Diego nunca foi nem jamais será “marido” de ninguém. Tampouco como amante, porque ele vai muito além das limitações sexuais. Se falasse dele como um filho, tudo o que eu faria seria escrever ou pintar minhas próprias emoções; quase meu auto-retrato (...) (CAFK, p. 142)

Mas, por outro lado, diante das conturbadas relações de seu marido, Frida também reagia, se separando, recusando seu auxílio financeiro e vivenciando outras histórias amorosas. Mesmo assim, nem a partir do momento em que começa a ganhar seu dinheiro da venda das pinturas, Frida toma atitudes de independência e muito menos atenta para o seu reconhecimento como artista, pois a presença ou a ausência de Diego na sua vida fazia com que demonstrasse certa instabilidade emocional.

O quadro *Frida y Diego Rivera* reforça essa constatação, apresentando a si mesma em proporções bem “inferiores” a Diego. Frida deu este quadro ao colecionador de arte Albert Bender para lhe agradecer por tê-los ajudado a obter os vistos de entrada nos Estados Unidos, que haviam sido recusados por causa das suas simpatias comunistas. Por cima da tela, Frida escreveu sobre uma fita cor-de-rosa que um passarinho segura: “Aquí nos véis, a mí, Frida Kahlo, junto a mi amado esposo Diego Rivera. Pinté estos retratos en la bella ciudad de San Francisco, California, para nuestro amigo Mr. Albert Bender, y fue en el mes de abril del año 1931.”

É assim que surge o quadro *Frida y Diego Rivera* em que Frida se representa ao lado de “seu amado” Diego. Os dois estão em pé, de mãos dadas. Diego, vestido de terno escuro e camisa azul, com um cinto na cintura, em cuja fivela vê-se inscrita a letra “D”, segura uma paleta com pincéis na mão direita, assim sendo identificado como artista. Frida, de cabelos penteados com fita, usando um vestido verde, um xale vermelho e um colar de jade sobre o qual está entalhada a expressão “nahui olin”. Ela inclina a cabeça, com ternura, na direção do seu marido, a quem ela chega só até os ombros, enquanto o corpo de Diego se dirige ao outro lado. Ele tem pés imensos, os dela quase não são vistos.

No ensaio “Retrato de Diego”, Frida ressalta essa aparência peculiar de seu marido:

Diego é um menino grande, imenso, de rosto bondoso e olhar meio tristonho (...) Seus olhos saltados, escuros, grandes e muito inteligentes, são sustentados quase fora das órbitas, com dificuldade, por pálpebras inchadas e protuberantes. Parecem olhos de batráquio, mais separados entre si do que outros. (...) Quanto a seu peito, eu diria se ele desembarcasse na ilha governada por Safo, não seria executado pelos guerreiros dela. A delicadeza de seu busto o tornaria aceitável. (...) Sua barriga enorme, macia e suave, é como uma esfera apoiada sobre suas pernas fortes e belas, semelhantes a pilastras. Estas terminam em pés grandes, que se abrem para fora num ângulo obtuso, como que para abarcar a Terra inteira e postar-se de maneira ímpar sobre ela, como um ser antediluviano do qual emergisse, da cintura para cima, um exemplo da humanidade futura, dois ou três mil anos distante de nós. (CAFK, pp.143-144)

Enquanto Diego é descrito como um “grande artista”, mais do que um simples “marido”, Frida se coloca diante dele, com toda a modéstia: “uma adorável mulher mexicana de Diego Rivera”. Quando encontrou Diego, Frida trocou sua roupa de homem, seu macacão, seu jaleco de trabalhador, seu ar de garoto, pela imagem de uma mulher mexicana usando anáguas, rendas e saias longas, vestidos coloridos, penteados com fitas, jóias pesadas e, sobre os ombros, sempre um xale.<sup>495</sup> Ela queria agradar a Diego, e aos poucos ficou mais “mexicana” do que as mexicanas, seja por vontade própria ou por motivo de força “maior”. Inclusive, vários estudos têm demonstrado que, sempre que sua relação com Diego estivesse a ponto de ser dissolvida, Frida tirava seu vestido tehuana e cortava seu cabelo. Ora, por mais irônico que possa parecer, até seus comportamentos “transgressivos” compunham uma das partes do seu desejo de ser “devidamente” amada como uma esposa tradicional.

Num certo momento, Frida passa a considerar sua própria existência de uma forma ainda mais reduzida, tudo nela girando em torno de Diego. Escreve ela em seu diário:

Diego — principio  
 Diego — constructor  
 Diego — mi niño  
 Diego — mi novio  
 Diego — pintor  
 Diego — mi amante

---

<sup>495</sup> HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Op. cit. pp. 109-113.

Diego — “mi esposo”  
 Diego — mi amigo  
 Diego — mi madre  
 Diego — mi padre  
 Diego — mi hijo  
 Diego = yo =  
 Diego — Universo  
 Diversidad en la unidad. (D, s.d., p. 60; sublinhas do Autor)

Ao se referir a Diego como seu marido, Frida escreve as palavras “mi esposo” entre aspas, porque não o considera como tal. Entretanto, nem mesmo quando ela está sendo forçada a desistir de seu papel como “esposa”, sua identificação e auto-criação como “a mexicana” persistem nela e passaria a ser um aspecto central de sua auto-imagem. Esse fato se torna ainda mais visível em sua atitude com relação à maternidade.

O mito criado em torno do casal “Diego e Frida”, como são chamados familiarmente no México, é o fato de que desde a adolescência, o maior desejo de Frida era ter um filho de Diego. Este mesmo perpetua esse mito e faz questão de ressaltá-lo em suas várias biografias.<sup>496</sup> E numa autobiografia escreve ele:

Since the age of 12, as a wild and precocious schoolgirl, she had been obsessed with the idea of having my baby. When asked her greatest ambition, she would announce to her flustered teachers and schoolmates: “To have a baby by Diego Rivera as soon as I can convince him to cooperate.” (RIVERA, 1960)<sup>497</sup>

No entanto, a questão de ter filhos nunca foi simples para o casal. Talvez Frida até quisesse ter de verdade um “Dieguito”, como ela dizia<sup>498</sup>, mas ele não. Sua pintura está sempre na frente de todo o resto, e, além disso, ele já tinha outros filhos dos casamentos anteriores.

Depois de passar por São Francisco e Nova Iorque, em abril de 1932, Diego e Frida chegam a Detroit. Ele já recebera de Nova Iorque uma proposta dos Rockefeller oferecendo-lhe a incumbência de pintar um mural em um de seus edifícios. Frida fica

<sup>496</sup> WOLFE, Bertram D. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. 2. ed. New York: Scarborough House, 1984, p. 242.

<sup>497</sup> RIVERA, Diego. *My Art, My Life: An Autobiography*. New York: Dover, 1992, p. 201.

<sup>498</sup> “Tenía yo tanta ilusión de tener a un Dieguito chiquito que lloré mucho, pero ya que pasó no hay más remedio que aguantarme.” *Carta de Frida a Dr. Leo Eloesser*, s.d. Citado em HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 83.

grávida pela segunda vez, mas acabou tendo um aborto traumático no dia 4 de julho de 1932. Ela reproduz cruamente essa questão e expressa essa sua experiência no quadro *Hospital Henry Ford*.

Uma fonte importante esclarece o fato: as cartas de Frida dirigidas ao Dr. Leo Eloesser, mais especificamente uma carta manuscrita que ocupa umas dez páginas, datada de 26 de maio de 1932. Ela escreveu pedindo-lhe a opinião sobre sua gravidez. Em sua carta, Frida revela com franqueza os motivos que levariam à interrupção da gestação com dois meses. Já havendo tido um aborto “mais ou menos nas mesmas circunstâncias” (CAFK, p. 47) dois anos antes, Frida parece não ter dilema ou dúvida quanto à realização do aborto. De acordo com seu próprio testemunho, ela pediu diretamente ao seu médico, Dr. Pratt, para ajudá-la a interromper sua gravidez, e ele lhe deu um medicamento para induzir um aborto: “(...) Considerando minha saúde, achei que seria melhor fazer um aborto. Disse-lhe isso e ele me deu quinino e um óleo de rícino muito forte como purgantes. (...)” (CAFK, p. 47; sublinha do Autor)

Após tomar o líquido, Frida teve uma ligeira hemorragia e parece ter ficado contente por ter conseguido abortar: “(...) Um dia depois de tomar isso, tive um sangramento muito ligeiro, quase nada. Perdi algum sangue durante cinco ou seis dias, mas muito pouco. Seja como for, achei que havia abortado e fui consultar o dr. Pratt outra vez. (...)” (CAFK, p. 47; sublinha do Autor) Contudo, Frida ainda estava grávida, e o Dr. Pratt lhe diz que a criança pode, contrariamente à sua primeira experiência catastrófica, agüentar até o fim da gestação, desde que ela fique tranqüila durante toda a gravidez e que se faça o parto por cesariana:

(...) Ele me examinou e disse estar totalmente certo de que não abortei e de que seria muito melhor conservar a criança, em vez de provocar um aborto através de uma cirurgia. Que, (*sic*) apesar das más condições de meu corpo, eu poderia ter um filho sem grande dificuldade, através de uma cesariana, mesmo considerando a pequena fratura da pélvis, da coluna etc. etc. Disse que se encarregará de cuidar de mim com todo o rigor, se ficarmos em Detroit nos próximos sete meses de minha gestação. (...) (CAFK, p. 47; sublinhas do Autor)

Apesar dessas afirmações, sua carta nada contém que possa indicar que ela realmente queria ter o bebê. E ainda Frida enumera várias razões contra a sua gravidez:

(...) Primeiro, em função da hereditariedade que trago no sangue, acho que a criança não poderia ser sadia. Segundo, não estou forte e a gravidez me enfraqueceria ainda mais. Além disso, minha situação está meio difícil, pois não sei de quanto tempo Diego precisará para terminar o afresco. Se for em setembro, como calculo, a criança nasceria em dezembro e eu teria que voltar ao México três meses antes do parto. Se Diego terminasse depois, seria melhor eu esperar para ter o bebê aqui, e ainda haveria os terríveis problemas de viajar com uma criança de dias. (...) (CAFK, p. 48)

Ao mesmo tempo, mais enfaticamente, Frida se refere a uma reação negativa por parte de Diego: “Não creio que Diego esteja muito interessado em ter um filho, já que o que mais lhe interessa é seu trabalho, e tem toda a razão. Os filhos viriam em terceiro ou quarto lugar. (...)” (CAFK, p. 48) E, para finalizar, revela sua própria ambivalência em relação à opção de maternidade, evidenciando que sua prioridade é permanecer ao lado de Diego: “(...) Não sei se seria bom eu ter um filho, pois Diego está sempre viajando e de modo algum eu quereria deixá-lo sozinho e ficar no México. Isso só traria problemas e aborrecimentos para nós dois, não acha? (...)” (CAFK, p. 48)

Os “problemas” a que Frida se refere seriam provavelmente outras mulheres de Diego. Não é difícil imaginar o motivo da sua relutância em deixá-lo sozinho, nem que seja por um curto período. Ela sabia muito bem que Diego jamais ficaria sozinho, durante sua ausência, sem ser acompanhado por uma mulher. Tudo isso parece tê-la perturbado enormemente e deixado transtornada. Frida decide fazer o aborto para ficar ao lado de Diego, “custe o que custar”.

Para isso, ela pede ao Dr. Eloesser para convencer o Dr. Pratt a realizar sua operação, pois acha que a ilegalidade do aborto lhe serve de estorvo:

(...) Caso o aborto seja mais recomendável, rogo-lhe que escreva ao dr. Pratt, pois talvez ele não tenha pleno conhecimento de todas as circunstâncias. Uma vez que praticar abortos é contra a lei, talvez ele esteja assustado ou coisa assim, e, mais tarde, seria impossível fazer essa operação. (...) Não tenho comido nada bem. Não sinto fome e, com muito esforço, bebo dois copos de leite integral por dia e (*sic*) um pouco de carne e legumes. Agora, porém, estou sempre com náuseas por causa desta gravidez e, sendo assim, estou ferrada! (...) (CAFK, p. 49)

Como se vê, sua carta mostra indubitavelmente que ela não era, como apresenta

o mito, “uma mulher cuja maior ambição era ter um filho de Diego Rivera”. Pelo contrário, Frida considerava claramente sua gravidez como um mero acidente indesejado que viesse a ocorrer. Ela estava pronta a aceitar o aborto, e não a ser mãe. Por mais que os médicos lhe garantissem quanto ao parto seguro, ela se colocava na situação de ter de fazer uma escolha crucial.

Herrera afirma que Frida já tinha decidido continuar a gravidez mesmo antes de receber a resposta do Dr. Eloesser.<sup>499</sup> Entretanto, parece que ela ainda estava em dúvida sobre ter ou não esse filho, mesmo após ter tomado a decisão de não abortá-lo. Segundo o depoimento de Lucienne Bloch, embora tivesse constantemente um sangramento e sentisse uma dor anormal, Frida não foi consultar o médico e nem seguiu o conselho dele para ficar de repouso, mas fazia muitas coisas que fora aconselhada a evitar. E ainda, suas amigas íntimas da época testemunham que ela poderia ter um filho se ela cuidasse de si mesma propriamente.<sup>500</sup>

Seis dias depois de ter perdido o filho no dia 4 de julho de 1932, ainda no hospital, Frida desenha um esboço sobre o tema da maternidade interrompida, que vai se transformar na pintura a óleo, de pequeno formato, sobre uma placa de metal, *Hospital Henry Ford*. No quadro, ela está deitada em uma cama de grade, em que estão inscritos o nome do hospital e a data da execução do quadro. Está nua, a barriga redonda, os cabelos desfeitos. Seu corpo é reduzido consideravelmente em relação ao tamanho da cama grande. Lágrimas correm dos seus olhos e o lençol está manchado de sangue. Em uma das mãos segura cordões que a ligam a seis elementos dispersos no espaço: um caracol, como um símbolo da concepção, da gravidez e do nascimento; um feto masculino que simboliza seu filho perdido; o perfil do seu corpo à altura do ventre que alude a sua perda; uma autoclave metálica, um esterilizador a vapor que se utilizava no hospital na época; uma orquídea violeta que Diego lhe dera quando ela estava no hospital; e a ossatura da sua bacia que nos indica a causa do aborto. Na linha horizontal, entre o céu de cor azul-claro e a terra de marrom escuro, vê-se a cidade industrial de Detroit.

Quanto à imagem, Andrea Kettenmann comenta:

---

<sup>499</sup> HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Op. cit. p. 140.

<sup>500</sup> Id., *ibid.*, p. 147.

A solidão e a inutilidade que a pequena figura da artista evoca, tão vulnerável numa cama enorme perante uma vasta planície, refletem, sem dúvida, os próprios sentimentos de Frida Kahlo a seguir a ter perdido o bebê e durante a sua estada no hospital. Esta impressão é reforçada pela paisagem industrial abandonada que se vê no horizonte, perante a qual a cama parece flutuar. Trata-se do complexo de Rouge Rivera em Dearborn/Detroit, uma parte da Ford Motor Company. Os Rivera tinham-no visitado juntos pois Diego queria aí fazer estudos para o seu mural *Homem e Máquina* para o Detroit Institute of Arts. O complexo de Rouge Rivera indica-nos a cidade onde se deu o traumático acontecimento. Sendo um símbolo de progresso tecnológico, contrasta com o destino humano da artista. (KETTENMANN, 2001)<sup>501</sup>

No entanto, talvez as observações de Gannit Ankori possam ajudar a elucidar ainda melhor o significado de *Hospital Henry Ford*. Ankori propõe que o quadro represente a figura mitológica mexicana conhecida como “La Llorona”, cuja entidade mítica funde numa mesma figura mãe e amante, as duas faces de uma idealização do papel feminino que serve como modelo de conduta para as mulheres:

The work is an anti-Nativity scene. The naked and bloody Kahlo is clearly not immaculate. Moreover, unlike the Madonna, she does not produce a child. Hers are the attributes of maternal failure. The pelvis, snail, autoclave, torso, and orchid symbolize the physical malfunctioning of Kahlo’s body. Her identification with La Llorona exposes her inner metaphysical failure to mother. Whereas Kahlo wanted to be Rivera’s wife without reservations, she clearly did *not* wholeheartedly desire to become a mother. She herself aborted all her children. She herself must have known that the myth about her great desire for a child was a lie. Sadly, Kahlo’s upbringing did not allow her to view childlessness as a legitimate option. *Henry Ford Hospital* is about Kahlo’s triple failure: the failure of her body to produce a child; her failure to fulfill the social role of mother; her failure to fully accept and live in peace with her choices. Kahlo’s tragedy was not simply that she was unable — whether for physical or psychological reasons or by choice — to have a child. Her deeper tragedy was that she was unable to fully accept her childless Self. (ANKORI, 2002; grifo do Autor)<sup>502</sup>

*Hospital Henry Ford* é o primeiro quadro em que Frida descreve a si mesma como chorona. No folclore mexicano, “La Llorona” é tida como uma assombração em

<sup>501</sup> KETTENMANN, Andrea. Op. cit. pp. 34-35.

<sup>502</sup> ANKORI, Gannit. Op. cit. p. 158.

forma de mulher, vestida de branco, chorosa e descabelada, que atrai as pessoas nas margens de rios, lagos e nas encruzilhadas. Como de todos os mitos populares, há várias versões que associam “La Llorona” a um arquétipo feminino, traída por seu amante, que perde filho, habitualmente nas margens de um rio/lago. Em algumas versões é ela própria quem afoga seus filhos. Em desespero tenta resgatá-los e acaba por afogar-se também. A partir daí, quem passa nesse local ouve “La Llorona” chorar, pelos filhos, pelo homem que a traiu e por si própria. Em algumas versões, consta que ela afoga os homens que traem suas mulheres.<sup>503</sup>

Essa genealogia e historicidade dos mitos que deram origem à figura de “La Llorona” permitem compreender parte do projeto político mexicano que articulou imagens femininas pré-colombianas com as do culto cristão à Virgem Maria, ainda hoje presentes no imaginário popular.

Uma das maiores preocupações dos mexicanos desde a sua emancipação política, no século XIX, é a definição de sua identidade como parte do processo de construção do estado nação. Tal poderia ser observado no mito de “La Llorona”, que contém em si uma estratégia institucional e patriarcal de controle, que se pretendia forjar durante o século XIX, articulada com o projeto de construção da mulher, no moderno estado mexicano.

*Hospital Henry Ford* não é um simples auto-retrato de uma mulher que queria desesperadamente ter um filho mas não podia, nem mesmo uma mera representação de sua incapacidade e vulnerabilidade que Frida sentiu durante sua convalescença no hospital. Embora reflita evidentemente a dor e a tristeza causadas pela perda do filho, o quadro expressa uma tristeza muito mais profunda e complexa que se torna algo mais do que puramente pessoal. Como “La Llorona”, Frida sente-se culpada e chora pelos seus filhos que ela mesma deixou morrer para “agradar” seu amado, por quem, porém, como “La Llorona”, acaba sendo traída e abandonada.

Frida luta contra suas consternações traumáticas interiores, e procura transformá-las em suas obras de arte. Quanto mais desesperada, ela torna-se mais produtiva. Isso a fazia alcançar certo domínio sobre os efeitos do trauma. Sua criação artística sempre reflete as suas lutas contra as perdas, as frustrações e as ameaças de

---

<sup>503</sup> TOOR, Frances. *A Treasury of Mexican Folkways*. 2. ed. New York: Crown, 1988, pp. 531-532.

desintegração. É assim que sua falha como mãe também seria superada pela construção de sua outra identidade como artista, o que está claramente representado na litografia *Frida e o aborto*.

Na gravura, Frida se mostra desnuda, dividida em duas partes: no seu lado direito, um feto masculino está ligado à placenta da mãe, cujas pernas estão enroladas pelo cordão umbilical. Por cima do feto, duas imagens de ovários divididos estão descritas minuciosamente; no outro lado, as gotas de sangue que caem da vagina de Frida fertilizam a terra e alimentam as ervas astecas que simbolizam a fertilidade e a cura. As minhocas, que têm forma de espermatozóide, também contribuem para aumentar a fertilidade da terra. Uma de suas duas mãos esquerdas segura uma paleta de formato igual à que Diego segura no quadro *Frida y Diego Rivera*. Dessa forma, Frida se torna uma artista como já é. No topo da imagem, a lua, um símbolo da fertilidade feminina, chora pela esterilidade da pintora. A própria Frida também chora. Mas esse choro não parece ser aquele choro de desespero de “La Llorona”. Ela está bem arrumada e enfeitada com um colar de pedras, demonstrando estar-se recuperando.

Sintetizando os aspectos até aqui apontados, é possível afirmar que para Frida, a arte é identificada como um meio de proteção e salvação de si própria. Em seus quadros, de coloridos incríveis, ela reflete suas ambigüidades, ambivalências, lutos e limitações. Repetidamente, a artista desenvolveu temas de descendência e ascendência, retratando seus abortos, seus antepassados e os dois mundos que compõem a sua história, as tradições européias e as mexicanas.

### 3.3 “Estou escrevendo com meus olhos”<sup>504</sup>

Frida escrevia muito. Além de ser uma fértil redatora de cartas, ela escreveu um diário íntimo que contém ao todo cento e setenta e uma páginas, incluindo auto-retratos, cartas, desenhos, textos autobiográficos, coletados e produzidos durante dez anos, até a data de sua morte em 1954. Eles nos levam a conhecer o processo criativo da artista e o modo original de referir-se às vicissitudes que estava vivendo. Ela escrevia com

---

<sup>504</sup> KAHLO, Frida *The Diary of Frida Kahlo*. Op. cit. p. 13.

franqueza e sem reservas. Seu diário retira os véus protetores de aspectos íntimos de sua personalidade de um modo que seria impossível a qualquer biografia. A pesquisadora da vida de Frida Kahlo, Sarah M. Lowe, constata no ensaio introdutório ao diário:

(...) unlike the classic intimate journalist, Kahlo is inattentive to day-to-day goings-on, and uses her journal (as did Virginia Woolf) as a repository for feelings (and images) that do not fit anywhere else. Thus, these pages must be approached with some trepidation; the portrait Kahlo paints here, with color and lines, with prose and poetry, is an image of the artist unmasked. (LOWE, *D*, 1995, p. 26)

Antes de começar nossa leitura, creio ser importante lembrar aqui alguns dos mecanismos de funcionamento desse modo de escrita, seus aspectos formais, cujo caráter é forjado na imanência do próprio texto.

A marca inequívoca de um diário é a sua prisão e fidelidade ao calendário, característica primária a distinguí-lo das outras formas memorialísticas. Mesmo que não se escreva todos os dias, assinalar as datas da escrita é indispensável para que ela se configure como diário. Prender-se à realidade do cotidiano também assume papel importante na sua composição, pois, pelo menos aparentemente, é nela que o sujeito se enraíza para, na fragmentação do dia-a-dia, tentar compor uma unidade, uma identidade.

A escrita clássica do diário íntimo se assemelha a um espelho, no qual o indivíduo procura ver sua imagem refletida. O diarista quer se conhecer por inteiro. Portanto, a escrita ora avança sobre o espaço vazio, ora debruça-se sobre si mesma para preencher possíveis lacunas que ameaçariam turvar a unidade da imagem. Mas a busca tanto do autoconhecimento quanto da unidade do sujeito é ilusória. Quando o diarista crê que está complementando, acrescentando, o que ocorre é que o perfil que se acreditava completo está sendo novamente desenhado. Isto seria porque a imagem, na verdade, não é refletida, mas construída. E o objeto que se acredita ter atingido não é real, mas virtual. Em lugar dessa promessa de um eu inteiro, temos que tomar consciência de um eu fragmentado, de um sujeito cindido, não total, como algo que cintila para em seguida desaparecer.<sup>505</sup>

---

<sup>505</sup> As noções de “eu” como “outro”, de sujeito descentrado em relação ao indivíduo, sujeito decomposto e despedaçado, são tratadas em LACAN, Jacques. *O seminário: o eu na teoria de Freud e na técnica de psicanálise* (trad. Marie Christine Lasnik Penot e Antônio Luiz Quinet de Andrade). V. 2. 2. ed. Rio de

O diário, não se prevendo como obra destinada à publicação, caracteriza-se ainda pela forma de fechamento ao olhar do outro, uma vez que se trata, a princípio, de um texto “íntimo”, sem destinatário. É oportuno lembrar as palavras de Barthes, que confessa, em seu ensaio intitulado “Deliberação”, a relutância em escrever um diário:

(...) Eis-me aqui em face de um problema que me ultrapassa: o da “publicabilidade”; não: “É bom, é ruim?” (forma que todo autor dá à pergunta), mas: “É publicável ou não?” Não é apenas uma questão de editor. A dúvida é deslocada, desliza da qualidade do texto para a sua imagem. Levanto a questão do texto sob o ponto de vista do outro; o outro não é aqui o público, ou um público (esta questão é a do editor); o outro, tomado numa relação dual e como que pessoal, é *quem vai ler-me*. Enfim, imagino que as minhas páginas de Diário estão colocadas sob o olhar de “para quem olho”, ou sob o silêncio de “para quem falo”. — Não é a situação de todo texto? — Não. O texto é anônimo, ou pelo menos produzido por uma espécie de Nome de Guerra, o do autor. O diário, de forma alguma (mesmo que o seu “eu” seja um nome falso); o Diário é um “discurso” (uma espécie de palavra “writada” (*sic*) segundo um código particular), não um texto. A questão que me coloco: “*Devo manter um diário?*” é imediatamente dotada, na minha cabeça, de uma resposta indelicada: “*Não ligam a mínima*”; ou, mais psicanaliticamente: “*O problema é seu*”. (BARTHES, 1979; grifos do Autor)<sup>506</sup>

Desconhecendo regras fixas, carecendo de uma lógica de narrativa por que dela prescinde, praticando a ausência de leis estéticas pré-fixadas, o diário converte-se num exercício de coadunação entre sujeito e palavra. Forma de apropriação do discurso, constitui-se como um jogo bastante livre de escrita, em que a possibilidade de inserção de variados elementos contribui para radicalizar sua configuração de texto cifrado, fendido, pontilhado de brancos e vazios, em que o paradoxo e a ambivalência coexistem com a linearidade e a univocidade.

Sob essa perspectiva, Barthes afirma que o diário é como um “álbum”, um álbum de folhas “suprimíveis”, ou simplesmente, declara que o diário é “inessencial” ou “inautêntico”. Pois pergunta-se: “O Diário, por mais ‘bem escrito’ que seja, será escritura?”<sup>507</sup> É realmente uma questão que abre discussões infundáveis. No entanto, o

---

Janeiro: J. Zahar, 1985.

<sup>506</sup> BARTHES, Roland. “Deliberação”. In: \_\_. *O rumor da língua* (pref. Leyla Perrone-Moisés; trad. Mário Laranjeira). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 458.

<sup>507</sup> Id., *ibid.*, pp. 459-461.

diário escrito pelas mulheres talvez exija um outro modo de ser olhado. É nesse sentido que Lucia Helena Vianna propõe uma maneira de tratar das obras íntimas escritas pelas mulheres:

(...) 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. (...) (VIANNA, 2003)<sup>508</sup>

O diário de uma mulher deve ser visto como parte de uma trama discursiva em cuja teia se alojam as estratégias, conscientes ou instintivas, para a construção da imagem-de-si e de um nome identitário. Ora, o diário de uma mulher funciona como o que Foucault chama de “a escrita de si”, ou seja, um projeto da construção de “uma estética da existência e o governo de si e dos outros”.<sup>509</sup>

No caso de Frida, escrever um diário teria sido uma representação de esforços do seu eu em dar um suporte à integração de um eu fragmentado, possibilitando a passagem do imaginário ao simbólico, por intermédio de suas cores, linhas e palavras, como Carlos Fuentes o denomina de “Diário pintado” (*D*, 1995, p. 10). Sendo um gênero híbrido que combina as formas verbais e as visuais, seu “diário pintado” completa algo que falta em seus quadros.

O diário de Frida, iniciado em 1944,<sup>510</sup> quando ela tinha trinta e sete anos, revela sua personalidade e narra sua vida. Nele é possível penetrar um retrato íntimo da artista e mergulhar em suas alegrias, confissões, fantasias e memórias. Seu diário mostra, antes de mais nada, a vitalidade perene que palpita em si mesma. Suas cores, linhas, figuras e palavras são tão palpáveis que se tornam vivas e até parecem cair no colo dos

<sup>508</sup> VIANNA, Lucia Helena. “Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector”, *Revista Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, edição eletrônica, Florianópolis, jan./jun. 2003.

<sup>509</sup> FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. Op. cit. p. 144.

<sup>510</sup> No diário de Frida, as páginas datadas são esporádicas. Devido ao fato de ser a primeira data registrada o ano de 1944, a maioria dos pesquisadores considera o início da escrita como sendo a partir desse ano. Entretanto, a historiadora e crítica de arte Araceli Rico constata que o diário foi escrito de 1942 até 1953, um ano antes da sua morte, durante onze anos. Veja mais: RICO, Araceli. Op. cit. p. 135.

leitores, seduzindo-os, tal como sua autora o faria. Com efeito, por mais interiorizada que seja, seu diário é ligado ao mundo material e próximo da natureza e, até mesmo, seus aromas.

De fato, Frida parece exalar e materializar os cinco sentidos. No diário podemos sentir seus gritos, ora por dor, ora por mágoa, ora por desejo. Aí se expõem seu amor por Diego, suas tantas outras experiências amorosas que teve com homens e mulheres, suas feridas que purgavam só depois das inúmeras injeções, sua perna que aos poucos era consumida pela gangrena, a poliomielite que a fazia mancar. Mas, ao mesmo tempo, ela coloca palavras de fé na revolução comunista, o culto às filosofias orientais, e sobretudo, destaca sua fidelidade à cultura mexicana, aliás, o que faz dessa escrita íntima um território político-cultural, compondo a teia em que a experiência “pessoal” e a “pública” se permeiam.

Sarah Lowe, num dos comentários sobre o diário, chama a atenção dos leitores para sua representação da cultura mexicana, descrita no léxico de cores e referências:

(...) “*mole*” is the color of the deep brown, piquant chocolate sauce of that name used in Mexico for meats and poultry. *Solferino* (magenta) reminds Kahlo of the “blood of the prickly pear”, that is, the juice of the nopal cactus flower. The flowers appears in several of her paintings (*My Grandparents, My Parents and I*, and *Fruit of the Earth*, for example), where it bears a strong resemblance to female genitalia, thus reinforcing Kahlo’s association between the red blossom and blood. (...) (LOWE, *D*, 1995, p. 211)

No ensaio introdutório, Carlos Fuentes ressalta a força da sua pintura e seu compromisso político com a nacionalidade:

Born with the Revolution, Frida Kahlo both mirrors and transcends the central event of twentieth-century Mexico. She mirrors it in her images of suffering, destruction, bloodshed, mutilation, loss, but also in her image of humor, gaiety, *alegría*, that so distinguished her painful life. The resilience, the creativity, the jokes that run through the *Diary* illuminate the capacity for survival that distinguishes the painting. All together, these expressions make her fantastically, unavoidably, dangerously, symbolic — or is it symptomatic? — of Mexico. (FUENTES, *D*, 1995, p. 10)

Ainda segundo Carlos Fuentes, esse diário escrito durante o período que antecede a morte da pintora é um documento de seu declínio físico (*D*, 1995, pp. 12-13). Parece que Frida o teria mantido para encontrar sua própria salvação.

De fato, numa das páginas de seu diário, declara ela: “Yo soy la DESINTEGRACIÓN...” (*D*, s.d., p. 41). Esta afirmação é acompanhada pela figura mista do Minotauro com Janus, da mitologia greco-romana, pintada ao longo de duas páginas (Figura XXXV). A imagem de Minotauro era um símbolo surrealista, introduzido por Picasso quando se juntou ao grupo. No mito, o Minotauro é uma criatura gigantesca, com cabeça de touro e corpo de homem, que vive nas profundezas de um labirinto em Cnossos, a principal cidade da antiga Creta.<sup>511</sup> Nas suas muitas aparições na arte de Picasso, o Minotauro é uma figura aterrorizante, capaz de matar e estuprar, mas nem bom nem mau, uma espécie de força da natureza. Significativamente, Picasso se identifica com a fera.

Talvez Frida chegasse a conhecer o Minotauro de Picasso, a quem já tinha encontrado em Paris em 1939, mas ela o transforma em sua própria imagem, com corpo de uma mulher. E acrescenta a figura de Janus, que representa com duas faces: uma olhando para o passado, e a outra para o futuro. Quando Janus olha para o passado, o seu lado esquerdo, vê-se uma mulher forte e cheia de orgulho. Mas, quando olha para o futuro, apresenta-se uma marionete, sobre uma coluna, cujo corpo dilacerado em pedaços está caindo pelo o chão. Por cima da marionete, lê-se: “Yo soy la DESINTEGRACIÓN...”

Devido à doença e ao acidente, a letra firme com que Frida inicia o diário, ao longo do tempo, vai-se tornando trêmula, traçando assim no corpo do texto a fragilidade que avança no corpo físico. Outras vezes, a dor se inscreve diretamente na página, quando se dissolve a tinta da escrita, por efeito das lágrimas, dando lugar a borrões. Sua saúde piora a ponto de ter que amputar a perna direita abaixo do joelho. Uma série de auto-retratos nus mostra seu processo de deterioração.

No primeiro auto-retrato (Figura XXXVI), pintado a *crayon*, a autora demonstra seu sentimento de vulnerabilidade. Com uma cabeça pequena e asas quebradas, Frida está em pé, desnuda, cercada de um arbusto espinhoso. Parece ter sido

---

<sup>511</sup> BRUNEL, Pierre. Op. cit. pp. 645-650.

levada à fogueira, em que pode ser miseravelmente queimada. Sofrendo uma dor insuportável, ela se pergunta: “Te vas?”. E responde a si mesma: “No. ALAS ROTAS.” (*D*, s.d., p. 124)

O desenho de 1953 (Figura XXXVII) apresenta uma mulher nua, em pé, com a cabeça decapitada, tendo asas em vez de mãos. Com o apoio de um cinto grosso, uma coluna rachada em todas as partes toma o lugar da sua coluna fraturada. Sobre seu ombro, há uma pomba pousada. Ao lado da perna direita, Frida coloca as palavras: “apoyo numero (*sic*) 1”. E no lado oposto: “apoyo numero (*sic*) dos 2”. Seu pé esquerdo está enrolado por linhas espirais como o da sua litografia *Frida y el aborto*. Na parte inferior do desenho, pode-se ler: “Se equivocó la paloma. Se equivocaba.....” (*D*, 1953, p. 141)

Na terceira imagem (Figura XXXVIII), a autora substitui sua caneta por *crayon* e pincel, do que resulta uma textura que traz em si uma fusão de dor e júbilo. Sua postura e seios grandes parecem mostrar ousadia e firmeza. Entretanto, um gesto ambíguo de seus braços abertos provoca um cisma para os espectadores: alegria ou resignação? A dúvida fica ainda mais reforçada pelas cores contundentes: uma mistura de azul, púrpura e cor-de-malva sobrepõe-se à cor-de-laranja. Em torno da figura, encontra-se escrito, em cor-de-laranja e letras rudimentares — que deixam algumas palavras quase ilegíveis: “con mi amor a mi niño Diego, Diego” (*D*, s.d., p. 158)

Na última imagem da série (Figura XXXIX), desenho a lápis, Frida, com sua perna direita amputada, está em pé novamente. Sua lágrima simboliza a dor e o sofrimento. Onze pontos indicados pelas flechas são os lugares que foram submetidos a cirurgias, exibindo assim sem pudor sua decadência física.

A manifestação de sua dor transpõe-se também para os textos verbais. Um texto escrito em 11 de fevereiro de 1954, pouco antes da sua morte, mostra seu desespero e sua agonia:

Me amputaron la perna hace 6 meses Se (*sic*) me han mucho (*sic*) siglos de tortura y un (*sic*) momentos casi perdí la razón. Sigo sintiendo ganas de suicidarme (*sic*) Diego es el que me detiene por mi vanidad de creer que le puedo hacer falta. El me lo ha dicho y yo le creo. Pero nunca en la vida he sufrido más. Esperaré un tiempo. (*D*, 11 fev. 1954, p. 144; sublinha do Autor)

Frida conhecia a dor mais do que ninguém, mas também a alegria, conforme seus quadros e seu diário atestam. Para ela, os dois sentimentos não eram algo distintos, mas complementares:

MADERA  
CITLÁLI<sup>512</sup>  
AMOR  
CALOR  
DOLOR  
RUMOR  
HUMOR  
DADOR  
AMOR (D, s.d., p.117; sublinhas do Autor; figura XL)

No poema, embora as palavras sobrevivam independentes umas das outras, estão fortemente ligadas pelo contexto, pois é por meio dele que elas se unem para dar-lhe uma montagem significativa. Além disso, a composição tem uma imagem muito forte. Cada palavra possui uma cor, uma textura, as quais contribuem para o enriquecimento “imagético” do texto poético e, quando reunidas para a construção da obra, deixam fluir todo o seu potencial “artístico”. É como se cada uma delas representasse uma “imagem” específica, que ao combinar-se uma com as outras formam uma unidade totalmente harmônica.

Essas palavras e imagens não buscam decifrar coisa alguma, talvez busquem exatamente o oposto, cifrar. Elas são neutras porque não pretendem transmitir qualquer sentido. Aí não estão nem a verdade, nem a verossimilhança, ou sentença moral a ser extraída. Tais imagens e palavras prenunciam a existência de um corpo. Esse corpo é feito de disponibilidade: disponibilidade de sentidos, de gozo, de linguagem, de audição, de olhar. A disponibilidade seria um estado em que o corpo deixa os signos emergirem, não propriamente se apagando sob eles, mas constituindo-se como um depósito para tudo o que nele incide, tudo que toca o olhar e os demais sentidos.

Para Frida, o corpo e a linguagem estão intimamente envolvidos. Suas fronteiras são imprecisas, de modo que a desejada transição de um sentido concreto e corporal para o significado lingüístico não possa mais ser realizada teoricamente. Se ela

---

<sup>512</sup> “Citláli”, no idioma nahuatl, significa “estrela”.

*pode* sentir seu corpo, logo ela *existe*. Pois falar de seus sentimentos significa afirmar sua *voz*, e portanto, sua existência. Em Frida, palavra, tinta e corpo se mesclam. É nesse sentido que ela diz ser através da sua própria arte que ela consegue exprimir livremente seu modo de ser, de viver e de pensar. O texto foi escrito com tinta marrom, sendo posteriormente adicionado a lápis:

¿Quien (*sic*) diría que las manchas viven y ayudan a vivir? Tinta, sangre, olor. No sé qué tinta usaría, que quiere dejar su huella en tal forma. Respeto su instancia y haré cuanto pueda por huir de mi mundos (*sic*) mundos entintados — tierra libre y mia. Soles lejanos que me llaman porque formo parte de su núcleo. Tonterias. ¿Que haría yo sin lo absurdo y lo fugaz? (*adicionado*) 1953 entiendo. Ya hace muchos años la dialéctica materialista. (*D*, s.d., p. 47)

Através da arte, sua pessoa se transforma em suas pinceladas e palavras. Porém, seu diário não visa a constituir um eu, mas, como denomina Barthes, o “eu”, ou seja, uma “pose” que foi tomada exatamente como o próprio autor queria na “situação de diário”.<sup>513</sup> Barthes diz que “a justificação de um Diário íntimo (como obra) não pode ser senão *literária*, no sentido absoluto, ainda que nostálgico, da palavra”.<sup>514</sup> Sua constatação estaria endossada por quatro motivos: poético (“oferecer um texto colorido por uma individualidade de escrita”); histórico (“espalhar em poeira, dia a dia, os vestígios de uma época”); utópico (“constituir o autor em objetos de desejo”); e amoroso (“constituir o diário em oficina de frases”; “afinar continuamente a justeza da enunciação — e não do enunciado”).<sup>515</sup>

Nesse contexto, ao escrever seu diário, Frida está condenada à simulação. De fato, a própria autora se define como “a grande ocultadora” (*D*, s.d., p. 125). Ela rasgou várias páginas do diário, seja porque não lhe agradou, seja porque queria se proteger do olhar público. Mesmo que tivesse escrito sem pensar em publicá-lo, Frida dissimulava suas imagens, sendo consciente de que seu diário jamais seria um espaço onde seria absolutamente livre de si.

Com isso, ao narrar suas histórias, ela separa-se do mundo à sua volta,

<sup>513</sup> BARTHES, Roland. “Deliberação”. Op. cit. p. 446.

<sup>514</sup> Id., *ibid.*, p. 447.

<sup>515</sup> Id., *ibid.*, pp. 447-448.

abrigando-se na sua própria narrativa, através da qual projeta seus “eus” e lança-os nas páginas do seu texto, como forma de salvar-se, fragmentando-se e recompondo-se. Sob esse aspecto, Araceli Rico afirma:

(...) a Frida, tomándose como modelo, no le era necesario lograr un perfecto parecido en sus retratos, a pesar de que en varios de ellos lo logró; Es evidente que todo lo que hallamos en sus creaciones la representa: las hojas de las plantas, una cama de hospital, la tierra, un animal, las manchas de sangre, todo, absolutamente todo nos habla de ella. Aunque es cierto que nadie es verdaderamente el modelo de una obra: sus composiciones la reflejan, sí, pero igualmente nos engañan. Aún cuando tiene el coraje suficiente para gritar la palabra “yo”, ese “yo” miente, pues se trata de un “yo” imaginario que existe virtualmente en la obra, ¡curioso juego lleno de artificios que es el arte! (RICO, 1987)<sup>516</sup>

Já que era assim, por que escreveria um diário senão para fixar sobre o papel o perfil de seu rosto como se fosse um auto-retrato? Para Frida, o diário vem a ser uma extensão de seus auto-retratos: em busca de uma intimidade, de modelar a si mesma, e de dar-se outros rostos.

Aqui está Frida Kahlo, que expressa através da sua arte uma história de amor, de alegria e tristeza, que deriva das vicissitudes de sua vida, mas — e principalmente — registra sua dor e sua existência. Sua arte é uma história de “busca da porta de saída”<sup>517</sup> de alguém que sempre esteve irremediavelmente presa *lá dentro*, no seu mundo cujos limites não podiam ser *ultrapassados*, e nas lágrimas eternas pelo que não podia *explodir* fora de si, igual a tantas outras histórias de mulheres. Sua história não seria apenas dela mesma mas também da situação de muitas outras.

Frida termina seu diário dizendo: “espero que a saída seja feliz e espero não voltar mais” (*D*, s.d., p. 160) Mas voltará e se tornará viva mais do que nunca já que, como diz ela mesma, “existem aqueles que não querem me esquecer” (*D*, s.d., p. 132).

<sup>516</sup> RICO, Araceli. Op. cit. p. 136.

<sup>517</sup> Comentário de Raquel Tibol ao documentário *Frida Kahlo: A Ribbon around a Bomb* (1991), escrito por Jeff Hurst e dirigido por Ken Mandel.



## MEMÓRIAS DE MULHERES: NOS ENTRECruzAMENTOS DE IMAGEM E PALAVRA

---

*(...) That is my fear. Also I'm uneasy at taking this role  
in the public eye-afraid of autobiography in public. (...)*  
(WOOLF, 1938)<sup>518</sup>

Eu devia ter uns sete anos, recém entrada no ensino fundamental, quando meu pai me deu como presente um caderno especial, de capa verde dura ou imitando couro, sobre a qual estava grafado o título, com letra dourada, “Caderno de Redação”. Meu pai era bibliotecário municipal em Seul. A cada duas semanas ele me trazia um livro para ler e me fazia escrever no mesmo. Não me lembro com precisão sobre o que escrevia. Infelizmente não o guardei. Mas me lembro muito bem que a maioria dos livros que lia eram biografias de grandes nomes da história mundial, cheios de ilustrações, escritos especialmente para crianças.

O caderno era personalizado para os exercícios de redação, contendo folhas pautadas que fornecem espaços específicos para as informações gerais do livro — o título e o nome do autor — e para a redação dos tópicos abordados na obra. Em baixo de cada folha estavam escritas frases célebres, em belíssimas letras de cor marrom, cujas palavras me davam uma sensação de nobreza, autoridade e sabedoria, embora eu

---

<sup>518</sup> WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary*. New York: Harvest, 2003, p. 282.

mal entendesse o que elas diziam. O caderno, realmente, era sofisticado demais para uma criança de sete anos, mas justamente por esta razão, vim a adquirir a vontade de escrever. Antes de mais nada, porém, talvez quisesse agradar meu pai, que era a minha principal referência na época.

A cada dois fins de semana, quando eu terminava de escrever a redação, meu pai a lia e corrigia suas falhas. E toda vez que encontrava alguma coisa nela que o intrigava, ele me fazia reescrever até que a redação ficasse “perfeita”. Isso me angustiava muito, pois além de ter que ficar horas e horas em casa refazendo lições do pai, me tirava tempo dos meus prazeres “mundanos”, as brincadeiras na rua. Aliás, o fim de semana era a única ocasião em que minha mãe me deixava sair para brincar na rua. Mas logo fiquei sabendo que a situação poderia mudar. Descobri o que meu pai *queria* que eu escrevesse, ou melhor, o que *deveria* ou *não* escrever. Foi assim que eu *aprendi* a escrever.

Quando estava na sexta série do ensino fundamental, minha família se mudou para outro bairro bem longe de onde morava. Tive que ficar longe da maioria dos meus amigos. Fiquei praticamente sozinha durante um bom tempo, sem ter até mesmo com quem conversar. Eu era extremamente tímida. Levava muito tempo para fazer amizade. Foi mais ou menos nessa época que comecei a escrever o diário. Mas quando comecei a escrever para mim mesma, vi-me de repente num vácuo. Não sabia por onde começar. E ainda, sabendo que minha mãe sempre mexia nas minhas coisas enquanto eu não estava em casa, não me sentia segura a ponto de contar todos meus segredinhos — meu primeiro namorado, aos treze anos, eu achava que era a paixão da minha vida; meu orgulho adolescente; minha rebeldia sem lógica; minhas fantasias; etc.

Não queria que minha mãe soubesse de tudo isso e muito menos meu pai. Nem precisava pensar nas conseqüências futuras. Já sabia muito bem o que aconteceria comigo se meus pais lessem o diário. Mas não demorei muito para encontrar meios mais diplomáticos de expressar minhas verdades, desejos e sonhos. Comecei a inventar palavras que somente eu seria capaz de entender, ou às vezes até eu mesma confundia as palavras. Muitas vezes usava letras iniciais em coreano ou em inglês misturadas com desenhos ou sinais de pontuação, e outras vezes escrevia com letra chinesa cuja frase poderia ser entendida em vários sentidos. Minhas palavras eram tão artificiais que se tornavam até ridículas, mas serviam perfeitamente.

Recordo-me da minha passagem da infância à adolescência como sendo o período em que aprendi não apenas a escrever mas principalmente expressar-me de forma escrita. Isso me leva a tentar compreender o significado de (d)escrever memórias, ato de (d)escrever que, historicamente, tem sempre representado um risco para a mulher e as razões que forçaram-na a recorrer à utilização de máscaras como forma de expressar sua linguagem artística.

A criação da mulher artista veste as máscaras que a sociedade lhe impõe, usando-as, no entanto, pelo avesso como sendo a única forma de sobrevivência. Assim em Hye Seok, Tarsila e Frida parece surgir um dilema: a necessidade urgente de se comunicarem e a necessidade igualmente urgente de não serem decifradas, fazendo com que elas reconheçam em cada situação a ambivalência que as compõem.

Todavia, essas máscaras não escondem, mas revelam a existência de um rosto real por trás das mesmas, pois o verdadeiro eu do portador é imutável, não sendo afetado por essas manifestações contingentes. Vale a pena conferir de que perspectivas se refere o dicionário ao símbolo da máscara:

(...) a máscara não é inócua para quem a usa. Essa pessoa, tendo desejado captar as forças do outro lançando-lhe as ciladas de sua máscara, pode ser, por sua vez, *possuída* pelo outro. A máscara e seu portador se alternam e a força vital que está condensada dentro da máscara pode apoderar-se daquele que se colocou sob a sua proteção (...) A força captada não se identifica nem com a máscara, que não passa de uma aparência do ser que ela representa, nem com o portador que a manipula sem se apropriar dela. A máscara é *mediadora* entre as duas forças e indiferente em relação a qual delas vencerá a luta perigosa entre o cativo e o captador. (...) Se a linguagem cifrada das máscaras está difundida universalmente, o código das significações não é sempre nem em toda parte o mesmo. (CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, 1982; grifos dos Autores)<sup>519</sup>

Dessa “linguagem cifrada das máscaras” podemos inferir algo fundamental para a mulher artista de narrativas autobiográficas: quando está sendo privada de apreender o mundo e de se apreender em interação com ele. É nessa interdição que vemos as mulheres irmanadas desde a culturalização do homem.

Tanto as palavras quanto as imagens ocupam, assim, para a mulher artista, um

---

<sup>519</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit. pp. 597-598.

frágil lugar entre a existência e a não-existência. Pois o que liga as suas produções verbais às visuais também é um processo de elaboração artística que utiliza essas máscaras para poder articular uma arte voltada não apenas para a realidade e suas representações, mas para algo cujas trajetórias se definem como espaços autônomos.

Para nos aprofundar mais nessa questão, retomemos os poemas e os autorretratos das três artistas. Neles, a palavra e a imagem, além de serem a matéria-prima de sua criação, são os instrumentos utilizados pelas artistas para poetizar ou mascarar seus estados da alma, extravasando, dessa forma, os seus mais íntimos sentimentos. O peso e o valor dessas linguagens dependem, e muito, do modo como estas são articuladas e, principalmente, dos acréscimos de significação que o autor lhes dá.

Todorov, ao caracterizar o discurso poético, diz que: “(...) sem significar outra coisa, o poema significa de outro modo. Uma maneira diferente de dizer a mesma coisa seria: as palavras são (somente) signos na linguagem cotidiana, ao passo que elas se tornam, em poesia, símbolos (...)” (TODOROV, 1978).<sup>520</sup>

Na poesia, as palavras não são apenas um sistema orgânico do qual lançamos mão para nos expressar e comunicarmos com as outras pessoas. Nela, as palavras apresentam-se como um “ser vivo” e, como tal, possuem vida, personalidade e determinadas nuances que as tornam singulares quando comparadas com as demais formas de manifestação discursivas. Assim como todo sistema discursivo, a linguagem poética possui um método de organização da sua estrutura interna, em que a disposição das partes, ou elementos de um todo coordenados entre si, funcionam como a base sobre a qual irá apoiar-se e constituir-se como um conjunto de signos uno e significativo.

Nesse sentido, Todorov afirma citando as palavras de R. P. Blackmur, em “Le langage comme geste”: “O discurso da poesia se distingue porque nele as palavras se tornaram gestos.”<sup>521</sup> Na poesia, as palavras estão integradas por meio de um sistema muito mais rígido e rigoroso do que na linguagem cotidiana. Elas se intercalam no que diz respeito às posições que ocupam no texto. Ou ainda, “as palavras, em poesia, iluminam-se com chamadas recíprocas”.<sup>522</sup>

Esse tipo de interligação faz com que as palavras se fundam umas às outras,

---

<sup>520</sup> TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Op. cit. p. 97.

<sup>521</sup> Id., *ibid.*, p. 97.

<sup>522</sup> Id., *ibid.*, p. 99.

formando um conjunto que se torna “intraduzível” e contém um sentido “plural” e “inesgotável”, o qual, inclusive, muitas vezes é obtido não só por meio das palavras, mas também, e sobretudo, pelo não verbal, ou seja, por intermédio de imagens. Ora, a palavra e a imagem são duas formas de manifestação artística que caminham paralelamente e, por isso, se completam. Ambas têm em si a “imagem” como fator determinante da sua constituição.

Levando em conta essas perspectivas e tendo por objetivo exemplificar como tal fenômeno se manifesta tanto nas obras pictóricas como nos escritos das três artistas aqui focalizadas, retorno a algumas dessas produções para que seja possível estabelecer, mesmo que sucintamente, pontos de contato e de divergência entre elas.

Por várias vezes em suas obras Hye Seok repete a imagem solar que deixa transparecer seu desejo de aumentar a intensidade da força interior e ser percebida por outros como precursora, o que verificamos inclusive no poema “Gwang (Luz)”, de 1918. A “luz” é contrastada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução.<sup>523</sup> Tal como a luz sucede às trevas, Hye Seok, aquela que “estava completamente adormecida”, acorda-se e almeja encontrar sua verdadeira natureza, mas, como se temesse se perder, pede para a “luz” ficar “ao seu lado para sempre” e acender suas “chamas”, cuja ação iluminadora poderá servir para orientar a sua caminhada na condição de precursora da arte e da cultura.

É ainda por esse viés que resulta ser interessante examinar sua outra interpretação de si própria, que constitui um campo de representações revelador, especialmente no cenário cultural, de um processo de fragmentação do sujeito feminino: o auto-retrato. *Ja Hwa Sang (Auto-retrato)* (Figura I), pintado em 1928, revive essas sensações ambivalentes de medo e de desejo que ela carrega dentro de si. Mas aqui Hye Seok representa a si mesma não apenas como uma artista mas também como uma mulher.

Em Paris, Hye Seok pinta *Ja Hwa Sang (Auto-retrato)*, seu primeiro quadro de caráter fauvista, que mede 60 cm x 48 cm. A pintura de Hye Seok passa, desde então, por transformações. É bem visível a diferença entre os quadros anteriores, mais leves e

---

<sup>523</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p. 567.

difusos, de tendência impressionista, e o que cria, inclusive, neste auto-retrato.<sup>524</sup> Aqui Hye Seok conta a história de sua vida através de outra linguagem que a mostra como uma mulher madura, cujo rosto é exótico e apresenta olhos tristes, profundos, de cor castanho escuro. Sua roupa é pintada em gradações escuras de azul através das quais se destaca um forte contraste cromático que ressalta ainda mais ares melancólicos. A imagem distancia-se dos fatos e não se faz idéia da sua aparência física. Porque, então, ela prefere se olhar a distância? Será que esse olhar se distancia mesmo da realidade? Ou aproxima-se ainda mais dela?

*Ja Hwa Sang (Auto-retrato)* parece conter um alto grau de introspecção, como uma declaração a respeito da forma de conhecer a si mesmo: o eu interior sobrepõe o eu aparente, ou seja, a imagem palpável. O auto-retrato não se configura apenas como uma representação narcísica, mas como uma forma de representação da própria identidade, incluído aí o próprio estranhamento característico de um indivíduo, que pode ser ilustrado através da sensação provocada pelo ato de olhar-se no espelho sem ser reconhecido. Nesse sentido, seu auto-retrato nos suscita uma Hye Seok composta por duas personalidades diferentes, que são a mesma pessoa e ao mesmo tempo, a outra. Mas, nele, a identidade cindida parece que transmite algo mais do que se percebe à primeira vista.

Seu rosto se distancia da sua aparência real, como se não conseguisse identificar sua verdadeira imagem. Situa-se aí uma contradição com a reflexão mais profunda sobre si. Pintado durante sua viagem pela Europa, pouco antes da volta para a Coreia e logo após o rompimento da relação extraconjugal com Lin Choi, o quadro deixa transparecer seus sentimentos íntimos.

Hye Seok tenta adquirir um sentido de busca artístico-intelectual durante a viagem pela Europa, preocupação que se reflete em vários textos escritos na sua volta à

---

<sup>524</sup> Entre várias outras telas, destacam-se: *Muhee (Dançarina)*, óleo sobre tela, 39 x 33,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Seul, 1927-1928 (Figura II); *Seon Juk Kyo (Ponte da Lealdade)*, óleo sobre madeira, 23 x 33 cm, coleção particular, 1933 (Figura III); *Hwa Yeong Jeon Jak Yak (Peônias no Templo da Sombra da Flor)*, óleo sobre madeira, 34 x 23 cm, Museu de Hoam, Yongin, 1935 (Figura IV); *Byeol Jang (Casarão de campo)*, óleo sobre madeira, 22,5 x 33 cm, coleção particular, 1935 (Figura V); *Suwon Seo Ho (Lago do oeste de Suwon)*, óleo sobre madeira, 30 x 39 cm, coleção particular, 1935 (Figura VI); *Hae In Sa Eui Seok Tab (Uma torre de pedra no Templo da Sabedoria do Buda)*, óleo sobre prancha de madeira, 33 x 21 cm, coleção particular, 1938 (Figura VII).

Coréia.<sup>525</sup> Seu conceito moderno se inspira em idéias originadas na Europa. Desde a primeira fase, com efeito, Hye Seok almeja despertar nas mulheres coreanas a consciência de si próprias através dos conhecimentos aprendidos com os estrangeiros:

É a hora de termos uma vida digna. É a hora de tornarmo-nos uma verdadeira *mulher*. As norte-americanas se destacam pela racionalidade e pela filosofia. As francesas revelam talentos nos ramos da ciência e da arte. As alemãs são conhecidas como mulheres corajosas e trabalhadeiras. Então, onde é que estamos? É só agora que começamos a dar o primeiro passo para a mudança. É muito cruel admitir nossa realidade. (“Jabgam” (Sentimento diverso), *Hakjigwang*, mar. 1917, *OC*, p. 316; grifo meu)

Tomando por base essa atitude, em seu entender, diante da inevitabilidade do confronto com os estrangeiros, em certos casos a influência pode representar, em relação à cultura do colonizado, uma espécie de influxo positivo, de modo que a absorção do empréstimo adquire um novo significado. Assim, segundo ela, o conceito de influência somente será valorizado na medida em que ele representar uma assimilação criativa, ou seja, uma “coreanização”.

A artista vive e respira a atmosfera parisiense tentando *digerir* tudo que encontra. Para isso, entregou-se às suas paixões. Tomou coragem de avançar o sinal e colocar a sua criação sem medo na frente de todos os obstáculos. Talvez esse sentimento que vence medo, fraqueza e limitações fosse imprescindível para aquela que fez opção por algo que quis profundamente. Contudo, seu desejo parece não ter sido satisfeito: “Tenho uma doença incurável. É que absolutamente nada domino. Tenho inveja de quem é capaz de dominar alguma coisa. Porém, eu não consigo. Por isso me detesto e me odeio. Mas não adianta eu me esforçar porque sou uma idiota congênita. (...)” (“Ah Ah Jayu Eui Paris Ga Keuriweo” (Saudades de Paris), *Samcheonri*, jan. 1932, *OC*, p. 439)

*Ja Hwa Sang* (Auto-retrato) evoca essas sensações de insegurança e

---

<sup>525</sup> Veja mais: “Rha Hye Seok Ssi Wa Mun Dab Ki” (Entrevista com a artista Hye Seok Rha) (1929); “France Gajeong Eun Eolmana Dareul Gga” (Como é o lar francês) (1930); “Kkikyeon Sil” (Palco livre) (1930); “Paris Easeo Bon Keod Neukkin Keod” (Relatório sobre Paris) (1930); “Ah Ah Jayu Eui Paris Ga Keuriweo” (Saudades de Paris) (1932); “Ihon Gobaek Jang” (Confissão: o divórcio) (1934); “Gumi Yeoseong Eul Bogo Bando Yeoseong Eakea” (Para as mulheres coreanas depois da convivência com as européias) (1935); “London Guseagun Takaso Eul Tambang Hago” (Visita à Creche do Exército da Salvação de Londres) (1936).

sentimentalismo que a rodeiam. Explorando a si mesma, Hye Seok talvez tenha percebido uma contradição entre a observada e a observadora, ou melhor, entre o que ela é e o que gostaria de ser.

Pouco difere disso o que vemos no último auto-retrato de Tarsila, *Auto-retrato I* (Figura XXIII, II-2), de 1924, em que a artista não consegue se identificar com a sua própria imagem, por mais parecida que seja com a verdadeira: o cabelo preto esticado para trás, os olhos grandes delineados com lápis preto, o nariz perfeito, o vermelho nos lábios carnudos, cujos contornos, de tão perfeitos chegam a parecer artificiais. O rosto não é para si mesmo, é para o outro, pois ninguém jamais vê o seu próprio rosto diretamente, só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem. Quer queiramos, quer não, apresentamos o rosto aos outros, mas nele o nosso eu íntimo é apenas parcialmente desnudado. É justamente esse aspecto que parece assinalar a originalidade de *Auto-retrato I*. Aquela Tarsila que é amada e admirada por Oswald de Andrade e por outros importa muito pouco para comprovar a sua própria identidade. Aquela Tarsila “linda” que é vista por outros não pode substituir seu indivíduo todo. Talvez seja por isso que seu rosto parece tão artificial como uma máscara, para mostrar o fato de que esse rosto “não passa de uma aparência do ser que ela representa”.

Em 1946, Tarsila escreve um poema, já anteriormente referido, e que aqui aparece reproduzido na íntegra. É praticamente um auto-retrato, que parece mais revelador do que o seu próprio rosto no quadro *Auto-retrato I*:

Sou a rainha de Sabá  
 Vossos gritos, vossas vaias  
 São hosanas  
 À rainha de Sabá  
 Num mundo vil vós viveis,  
 O meu reino é o de Sabá  
 Comeis comidas da terra,  
 Me sustento de maná;  
 Dormis em camas estreitas,  
 Meu leito é feito de nuvens;  
 Vossas narinas aspiram  
 Suores, pântanos, pó,  
 Eu vivo só de perfumes  
 Entre rosas e jasmíns;  
 Vossas roupas são tão feias,  
 Me enrolo em tules efêmeros,

Tecidos e retecidos  
 Por aranhas-guarda-pó;  
 Vossos dentes, ossos brancos,  
 Só servem para mastigar,  
 Meus dentes são jóias caras  
 Que sustentam meu sorriso;  
 Vossos olhos só enxergam  
 As coisas feias da terra,  
 Meus olhos estão voltados  
 Para o céu de lona azul;  
 Vossos braços prendem fardos,  
 Os meus apertam vulcões;  
 Vós bebeis água dos rios,  
 Bebo chuvas consternadas;  
 Vós pisais charcos e lodo,  
 Eu caminho pelos ares;  
 Vossos ouvidos só ouvem  
 Ruídos rudes, desconexos,  
 Os meus ouvidos só ouvem  
 ‘Viva a Rainha de Sabá’;  
 Vós sois tristes,  
 Eu alegre;  
 Sois escravos,  
 Eu rainha,  
 A rainha de Sabá  
 Vós morreis,  
 Eu vivo sempre;  
 Pois o meu reino é o de Sabá;  
 Vossos olhos choram lágrimas,  
 Os meus encaram o sol,  
 Sou a rainha de Sabá. (AMARAL, 1946)<sup>526</sup>

Assim sendo, Tarsila se auto-retrata como alguém que pertence a um outro mundo, um reino sagrado, “rainha de Sabá”, aquela que visitou o Rei Salomão tendo como objetivo testar sua sabedoria e que, de acordo com a autora, possui “dentes de jóias” que “sustentam seu sorriso”, se alimenta de “maná” e de “chuvas consternadas”, dorme num leito “feito de nuvens”, vive no meio de “perfumes”, e se veste de “tules efêmeros, tecidos e retecidos por aranhas-guarda-pó”. É importante também observar que a palavra “sabá” pode igualmente significar “um *tempo consagrado a Deus*”, o sétimo dia da criação, o “descanso” após exaustiva atividade. Porém, não se trata apenas de abandonar todo trabalho, mas de “banir do espírito todas as angústias e opressões

<sup>526</sup> AMARAL, Tarsila do. “Rainha de Sabá”. Op. cit. p. 189.

interiores: um *descanso libertador da alma*”, já que consagrado a Deus. (grifos dos Autores)<sup>527</sup>

Escrito em 1946, um ano após a morte de sua neta Beatriz, afogada durante uma excursão do colégio, o poema “Rainha de Sabá” deixa transparecer os sofrimentos que Tarsila tenta superar, e ainda parece ser uma resposta a todos os que a criticaram e não a entenderam. Entretanto, aqui o “sabá” talvez traga consigo outras significações e não simplesmente religiosas. A palavra que consta no dicionário de símbolos é definida da seguinte forma:

(...) As imprecções dos profetas Isaías e Oséias contra os sabás e as festas ligadas aos ciclos lunares, às neomênias, “parecem mostrar que existiam, então, vestígios de uma tradição antiga da época nômade, segundo a qual o sabá, ligado a um culto lunar, era celebrado com uma festa de alegria” que nada tinha em comum com o dia do Senhor. (...) É a esta tradição antiga, e não ao relato bíblico do Gênesis, que se liga o sabá das feiticeiras. (...) (CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, 1982)<sup>528</sup>

“Ela é feliz! A arte dela tem ar de festa. A arte dela respira felicidade”, escreveu Mário de Andrade.<sup>529</sup> Para Tarsila, o “sabá” é o *seu* dia de festa e não o do Senhor, pois ele está associado ao culto “lunar”, o símbolo feminino, portanto, da *sua* vida mesma e não ao da vida “claustral” e “celestial”. O que a salva não é a fé, mas a sua arte, “o céu de lona azul”, que pertence ao “reino de Sabá”, em que ela se torna feliz e cheia de si. Diz Tarsila: “(...) vós pisais charcos e lodo, eu caminho pelos ares; vossos ouvidos só ouvem ruídos rudes, desconexos, os meus ouvidos só ouvem ‘Viva a Rainha de Sabá’; vós sois tristes, eu alegre; sois escravos, eu rainha, a rainha de Sabá (...)” Nessa passagem, inclusive, ela passa a ser capaz de abraçar “vulcões”, enquanto os meros “mortais” não vão além de carregar “fardos”; de “caminhar pelos ares”, enquanto os aqueles andam pelos “charcos e lodo”; e de “encarar o sol” — o símbolo de “vida”, “autoridade” e “sexo masculino” —, por mais que ele possa queimá-la e ser-lhe fatal, enquanto os mortais “choram lágrimas” ao enfrentá-lo. Por isso, ela é coroada “rainha

<sup>527</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit. pp. 793-794.

<sup>528</sup> Id., *ibid.*, p. 794.

<sup>529</sup> ANDRADE, Mário. “Decorativismo”, *Revista Acadêmica*, n. 51, Rio de Janeiro, set. 1940, *CMT*, pp. 133-134.

de Sabá”, a soberana do seu reino, o sujeito da sua arte. Através do poema “Rainha de Sabá”, Tarsila procura sublinhar sua altivez, sua elegância e principalmente sua disposição para ser feliz.

Frida, por sua vez, publica um poema intitulado “Recuerdo” para a revista *El Universal Ilustrado* a 30 de novembro de 1922, quando tinha apenas quinze anos. Muito jovem, Frida já era “uma leitora ávida”<sup>530</sup> e, ao publicá-lo, torna-se precocemente também uma escritora. Diz o poema:

Yo había sonreído. Nada más. Pero la claridad fue en mí y  
 En lo hondo de mi silencio  
 El (*sic*) me seguía. Como mi sombra, irreprochable y ligera.  
 En la noche, sollozó un canto...  
 los indios se alargaban, sinuosos, por las callejas del pueblo.  
 Iban envueltos en sarapes, a la danza, después de beber mezcal.  
 Un arpa y una jarana eran la música, y la alegría eran las morenas  
 sonrientes  
 En el fondo, tras del “Zócalo”, brillaba el río. Y se iba, como los  
 momentos de mi vida.  
 El (*sic*), me seguía.  
 Yo terminé por llorar, arrinconada en el atrio de la parroquia,  
 Amparada por mi rebozo de bolita, que se empapó de lágrimas. (KAHLO,  
 30 nov. 1922)<sup>531</sup>

O “rio” que a “segue como sombra irrepreensível e leve” e “se escoia, como os minutos da sua vida” fica por trás do “Zócalo”, o nome do bairro em que a Escola Preparatória Nacional estava situada. Em 1922, Frida é aprovada no exame para entrar na Escola Preparatória Nacional, que na época era considerada como a melhor instituição educativa para quem se preparava para o ensino superior. Antiga e respeitável escola jesuíta, berço de algumas gerações de cientistas, acadêmicos, intelectuais, nomes responsáveis pela nação, a Escola tinha sofrido algumas modificações desde 1910. Durante o governo de Porfirio Díaz (1830-1915), ela havia sido submetida a uma série de mudanças devido a políticas nacionalistas provocadas por revoluções. A escola tornara-se um dos focos do ressurgimento do sentimento patriótico mexicano. A volta às origens era exaltada, toda e qualquer proveniência de raízes

<sup>530</sup> HERRERA, Hayden. *Frida Kahlo: las pinturas*. Op. cit. p. 31.

<sup>531</sup> KAHLO, Frida “Recuerdo”, *El Universal Ilustrado*, 30 nov. 1922. Reproduzido em ZAMORA, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*. Op. cit. p. 213.

indígenas valorizada.<sup>532</sup> Sob essa influência, Frida introduz em seu poema cenários compostos de paisagens, traje e acessórios tipicamente mexicanos, embebidos na música popular.

Quando Frida ingressa na Escola, Diego Rivera fora designado pelo ministro da Cultura para pintar um mural no seu anfiteatro Bolívar. Rauda Jamis conta sobre o primeiro encontro entre os dois:

Uma noite, após as aulas, também Frida foi tomada pela curiosidade de olhar o pintor em ação. O anfiteatro estava silencioso e vazio, exceto quanto à presença de Diego Rivera empoleirado e de uma mulher que lhe fazia companhia. Frida perguntou ao pintor se podia ficar um pouco. Tendo obtido seu consentimento, sentou-se a um canto sem mais aquela. Com o rosto apoiado na mão, muito séria, ela observava os traços evoluindo na parede, as cores sendo integradas ao movimento do conjunto. Esqueceu o relógio. Passou-se uma hora, e a mulher que lá estava, que outra não era senão a esposa de Diego Rivera, Lupe Marin, não suportando mais a intrusa, aproximou-se da jovem, convidando-a a sair. Como Frida não se mexesse, não se dignando a responder e nem mesmo a olhar para sua interlocutora, Lupe Marin ficou muito agastada. “Ora vejam só, pensou, não faz caso do que lhe dizem. Que insolência na sua idade!” Frida acompanhava atentamente o pincel de Diego Rivera. Lupe Marin se aborrecia. O pintor só se interessava pelo que acontecia diante dos seus olhos. Lupe Marin continuava a insistir. Frida ficou obstinadamente imóvel e em silêncio. (...) Quando, por fim, ela resolveu ir embora, (...) disse apenas: “Boa noite.” (JAMIS, 1985)<sup>533</sup>

Foi alguns meses depois desse encontro que Frida escreveu o poema “Reuerdo”. Provavelmente não foi para Diego, nem para qualquer outro, que ela o escreveu. Seja qual for, o poema foi descrito como se fosse um sonho que revela espontaneamente a sua juventude, a época da vitalidade. Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, “escoando-se” nos lagos ou nos mares, o “rio” simboliza sempre a “existência humana” e o “curso da vida”, com “a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e, a variedade de seus desvios”.<sup>534</sup> “A palavra-chave da minha adolescência foi: euforia. (...) Não tive que sofrer questionamentos do tipo ‘quem sou eu?’ de certos adolescentes. Cada passo *era*. E eu *era* com.” (grifos do

<sup>532</sup> JAMIS, Rauda. Op. cit. p. 48.

<sup>533</sup> Id., *ibid.*, pp. 60-61.

<sup>534</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit. p. 781

Autor), recordou-se Frida.<sup>535</sup> Conforme as suas próprias palavras, o “rio” que a “segue” “cintila”. Mas, como um rio pode desviar-se do seu rumo, ela acaba “chorando”, “encolhida a um canto do pórtico da igreja”, “agasalhada por seu xale de *bolita*<sup>536</sup>”, “encharcado de lágrimas”. Esse trecho nos lembra muito “La Llorona” que chora, pelos filhos, pelo homem que a traiu e por si mesma. Será que foi um pressentimento do seu destino? Talvez.

Em 1945, Frida pinta o quadro *La máscara* (Figura VIII), através do qual se identifica mais uma vez com a Malinche. Mas, em vez de se auto-retratar, ela se oculta por trás de uma máscara vermelha. Apenas a parte superior da cabeça de Frida, que pode ser identificada pelo seu cabelo preto, é vista acima do cabelo violeta-claro da máscara. Este quadro tem sido ignorado pela maioria dos pesquisadores, exceto Andrea Kettenmann que observa atentamente a importância do quadro:

Muito dos auto-retratos da artista sugerem que a cara que aí surge é, na verdade, uma máscara, atrás da qual se escondem os seus sentimentos verdadeiros. Em *A Máscara* este princípio é invertido: uma máscara em papel mâché mostra-nos os sentimentos que a cara de Frida Kahlo, por sua vez, não revela. (KETTENMANN, 2001)<sup>537</sup>

No entanto, em seu breve comentário sobre o quadro, Kettenmann não identifica o verdadeiro sentido da máscara, nem especifica a natureza dos seus sentimentos “revelados”.

A máscara de Frida é uma máscara típica de Malinche (Figura IX). Tradicionalmente, as máscaras populares de Malinche são vermelho-claras, simbolizando, por um lado, a “sexualidade e (...) lascívia que a leva a tornar-se a amante de Cortés”, e por outro, “a violência e a morte sangrenta que a Malinche trouxe ao seu povo”.<sup>538</sup> Porém, a Frida-Malinche mascarada não parece sensual nem traiçoeira. As lágrimas caem por suas bochechas, tendo como fonte não só os olhos da máscara mas também os daquela que está por trás. No lado esquerdo da sua figura um cacto parece lacrimoso. As plantas são apresentadas como sendo destituídas de vida, tendo atrás de si

<sup>535</sup> JAMIS, Rauda. Op. cit. pp. 51-52.

<sup>536</sup> Fio de algodão.

<sup>537</sup> KETTENMANN, Andrea. Op. cit. p. 46.

<sup>538</sup> CORDRY, Donald Bush. *Mexican Masks: Their Uses and Symbolism*. Austin: University of Texas, 1980, p. 38; p. 170.

sombras escuras que reforçam ainda mais seus ares sombrios e tristes. Essa autoimagem em *La máscara* pode representar uma espécie de fixação de sua identificação com a *chingada*, a Malinche e “La Llorona”: a traiçoeira e ao mesmo tempo a vítima. Dessa forma Frida encarna duas personagens que atuam nos papéis socialmente construídos em relação a seu parceiro masculino.

Questões básicas nas histórias das três artistas se repetem: todas buscaram na figura paterna uma compreensão, um consolo ou uma saída, e mantiveram com seus parceiros masculinos vínculos fortes e ambivalentes. Mas as suas conseqüências diferem conforme as escolhas feitas e as posições tomadas por cada uma delas.

Hye Seok começa e continua a pintar incentivada pelo seu irmão e posteriormente pelos parceiros masculinos, apresentados justamente pelo próprio irmão, que, como um substituto da autoridade paterna, interfere constantemente no processo de sua formação artística. Entretanto, mesmo que a consciência que ela tem de si fosse forjada sob a óptica da ideologia masculina, a artista se recusou a ser colocada nos moldes determinados pela *lei do pai* e saiu do seu lar em busca de um reconhecimento maior. Mas, por “ousar” e “desafiar” o *status quo*, acabou sendo severamente castigada e eternamente rotulada como “a pecadora”.

A personalidade e formação artística de Tarsila, por sua vez, estão intimamente ligadas à figura do pai, de quem obteve, inclusive, todo o cuidado necessário, sabendo convencê-lo sempre com muita sutileza para obter apoio a suas decisões. Ela era uma mulher que nunca falou alto, mas explodia à sua maneira. Mesmo quando passou por momentos difíceis, gritou silenciosamente e soube lidar com o esquecimento nos anos 1930, com a perda da neta, da filha e dos amores. Talvez por essa razão pudesse manter vínculo com quem amou, mesmo este sendo casado com outra, até os últimos momentos de sua vida. Devido a esses comportamentos que parecem conformistas, Tarsila tem sido considerada como alguém que se sujeita ao silêncio ou ao “segundo plano” em relação a seus colegas e parceiros, ora como “uma musa inspiradora”, ora como “uma grande mulher atrás de um grande homem”. Porém, ela não era simplesmente uma “sinhazinha”, com todas as conotações que o termo possa carregar, mas era mais do que tudo uma artista transgressora, principalmente nas formas que criava, através das quais soube obter um reconhecimento por parte do público.

Frida, extremamente identificada com seu pai, seguiu caminho semelhante ao

dele, não com a máquina fotográfica mas com seus lápis e pincéis, retratando tanto a si própria como aos outros. Quando, após o acidente de ônibus aos dezoito anos, Frida se viu presa a uma cama, foi seu pai quem lhe ofereceu uma “saída”. Ele, um artista, soube como aliviar a dor da filha, dando-lhe tintas coloridas, pincéis, telas brancas e colocando um espelho no teto, onde ela podia ver seu rosto e se ter a si própria como modelo. Talvez essa intensa identificação, que tinha um sentido de salvação, tenha levado Frida a desenvolver características masculinas, inclusive vestindo-se como um rapaz e mantendo esporadicamente relações homossexuais. Com a mesma intensidade com que havia confiado sua vida a seu pai, ela a entrega posteriormente ao seu parceiro masculino. Com ele Frida viveu de maneira instável, sofreu abandonos e traições. Mas esta mulher cheia de contradições também era assustadora para seu parceiro: tanto o ameaçava com sua fragilidade e dependência como com sua força e autonomia. Talvez por essa razão Diego Rivera, apesar dos afastamentos, tenha-se mantido vinculado a ela até a sua morte, tendo-a, oficialmente, como sua esposa e companheira.

As criações das três artistas sempre refletiram a disposição de cada uma delas para a vida e as suas lutas contra as perdas, frustrações e ameaças de desintegração. Elas se tornam espaço de apreensão entre a forma almejada e a realidade negada, escapando ao determinado, dissimulando sua existência através da máscara. Neste processo, a imagem e a palavra transformam-se em um instrumento utilizado pelas três para retratar suas visões de e sobre o mundo. São os códigos por elas utilizadas para traduzir os seus sentimentos e desnudar as suas emoções diante do leitor e do espectador. Elas possuem sua própria vida, são auto-suficientes e criadoras de outras imagens e palavras que, por sua vez, geram um novo significado.

No entanto, seja qual for a forma de expressão, talvez o que importasse mesmo às três fosse o próprio ato de *falar*, de pôr para fora uma série de coisas que carregavam dentro de si e não necessariamente aquilo que se comunicava. Para que Xerazade sobrevivesse era preciso que ela falasse (bem), pouco importando o que diria. Também sob esse aspecto devem ser valorizadas suas narrativas autobiográficas, com atenção especial prestada ao próprio fato de que *elas falam*, seja através de imagens ou de palavras, e ao fazê-lo vão muito além de cumprir o necessário para a sobrevivência, porque trata-se de uma *fala* carregada de expressivo conteúdo.



## CONCLUSÃO

---

---

*Quero que a minha vida se torne uma obra-prima.*  
(Hye Seok Rha, 1935)

*Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra.*  
(...) (Tarsila do Amaral, 1923)

*La pintura me completó la vida. (...)*  
(Frida Kahlo, 1953)

Hye Seok, Tarsila e Frida são personalidades que se encontram hoje, sem sombra de dúvida, firmemente presentes no imaginário coletivo em suas respectivas culturas de origem. Elas ressurgem na atualidade, despertando imensas admirações. Em comum elas têm uma história que retrata um surpreendente potencial para usar a criatividade na tentativa de suportar ou, até mesmo, superar as situações adversas, a ponto de se tornarem verdadeiras representantes da perseverança, da coragem e do talento.

Suas obras criativas nos fascinam, como nos fascinam suas personalidades, conduzindo-nos por caminhos cheios de emoções e reflexões. Mas, talvez, o que nos capture ao admirarmos suas obras ou suas histórias de vida, seja o próprio ato de criar. É através desse processo que elas trazem consigo, de alguma maneira, as marcas, as

cicatrizes da deformação que cada artista sofre e cujas conseqüências se refletem em sua produção e que, afinal, contribuem decisivamente para sua constituição como um sujeito.

Philippe Lejeune vê a criação artística como um ato de auto-retratar, ao qual se refere da seguinte forma:

I see the self-portrait as a particular situation, somewhat irregular, in which in the middle of the most coded genre (the portrait) a spark abruptly bursts forth (which is at times only in the mind of the spectator), allowing the essence of the art to be seen in a staggering way: the self-representation of humans (and not the representation of the world), the self-portrait becoming the allegory of art itself. (LEJEUNE, 1989)<sup>539</sup>

Se o auto-retrato pode ser visto como uma alegoria da arte, por que não consideramos as narrativas de cunho pessoal de autoria feminina como uma especulação ou uma metáfora quanto a seus relacionamentos com a história da arte e seu *status* de representação como sujeito.

No tocante às narrativas autobiográficas praticadas por mulheres, Sidonie Smith e Julia Watson comentam:

(...) In visual/textual self-portraiture, the sign of the autobiographical is the identity of the name of the artist (...) and the subject of the work. (...) During the last century women have been naming themselves by making art and performance from their own bodies, experiential histories, memories, and personal landscapes in myriad textual and visual modes and in multiple media. These autobiographical acts situate the body in some kind of material surround that functions as a theater of embodied self-representation. At times these materializations of autobiographical subjectivity function as self-portraiture in a traditional mode, as painted or photographic representations of head and torso. Often, however, the likeness of the artist may be nowhere visible although the imprint of autobiographical subjectivity is registered in matter or light. Sometimes in performance art, voice and body register heterogeneous or dispersed autobiographical subjectivity. In contemporary self-presentations women have expanded the concept of the self-portrait once considered the mode of visual autobiography. The modes of self-reference now include visual, textual, voiced, and material imprints of subjectivity, extending the

---

<sup>539</sup> LEJEUNE, Philippe. "Looking at a Self-Portrait". In: \_ & EAKIN, Paul John (eds.). *On Autobiography* (trans. Katherine Leary). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p. 114.

possibilities for women to engage both “woman” and “artist” as “a social and cultural formation in the process of construction” and reconstruction. (SMITH & WATSON, 2003)<sup>540</sup>

Se lançarmos um olhar sobre as narrativas autobiográficas examinadas até aqui, notaremos como as imagens e as palavras se entrecruzam constantemente nelas: as palavras colocam em movimento o que foi captado nas imagens; e as imagens ressuscitam ou reavivam as palavras.

Dotadas de múltiplos espaços/tempos, as narrativas autobiográficas são exercitadas e reproduzidas não só pelo meio visual e o verbal, mas também nas suas interseções, pois, sem um estudo interdisciplinar, fica difícil entender e chegar a possíveis conceitos das mesmas, já que elas estão explícita ou implicitamente intertecidas nas juntas, entre imagem e palavra. Essa ênfase dada à interdisciplinaridade nos possibilitou realizar uma leitura de narrativas de cunho pessoal de autoria feminina.

Quando hoje abordamos a Literatura Comparada o fazemos com a aceitação implícita de não nos referir apenas a estudos comparativos no senso estrito. Conforme as palavras da Professora Tania Franco Carvalhal, no campo da literatura comparativa cada vez mais acentua-se “um traço de mobilidade, enquanto se preserva sua natureza *mediadora*, intermediária, característica de um procedimento crítico que se situa ‘entre’ dois ou mais elementos, explorando seus nexos e relações”, fixando assim “seu caráter *interdisciplinar*”.<sup>541</sup> A Literatura Comparada tornou-se um “campo expandido” que continua abrindo-se para outras áreas, outras disciplinas e para um leque de temas que cruza as fronteiras tradicionais entre as mesmas.

Ainda cabe evocar que Barthes, já em seu ensaio “A pintura é uma linguagem?” (1969), esboçava seguir nessa direção. Ele afirma que a criação artística não pode ser “reduzida” a um sistema. O conceito de “interdisciplinaridade” deve tratar de “anular a distância (a censura) que separa institucionalmente o quadro e o texto”, porém, ele deixa claro que “não são as disciplinas que se devem intercambiar”, mas “são os objetos”.<sup>542</sup>

<sup>540</sup> SMITH, Sidonie & WATSON, Julia. “Introduction: Mapping Women’s Self-Representation at Visual/Textual Interfaces”. In: \_ (eds.). *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003, p. 5.

<sup>541</sup> CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003, p. 36.

<sup>542</sup> BARTHES, Roland. “A pintura é uma linguagem?”. In: \_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Op. cit. pp. 135-137.

São essas premissas a partir das quais nos interessa saber como as mulheres artistas se apropriam e se utilizam de todos os meios, indistintamente, para empreender a árdua tarefa de reconstruir-se e vencer as resistências que até agora as impediam de ver-se além da condição de “meio-sujeito” ou “sujeito atópico”, “enigmático” e “inalcançável”, colocado alhures, sob a chancela do incognoscível. Vale a pena lembrar as palavras de Clarice Lispector:

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: (*sic*) como se me lembrasse. Com um esforço de *memória*, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva. (LISPECTOR, 1971)<sup>543</sup>

No decorrer das pesquisas acerca das narrativas autobiográficas praticadas pelas três artistas aqui focadas, foram surgindo possíveis paralelos entre elas. Paralelos que marcam inquietantes semelhanças e oposições, os quais se enlaçam também com alguns desenvolvimentos teóricos acerca do seu ato de criar vinculado à marginalização no campo da estética e da cultura.

É desse contexto que Hye Seok retrata a si mesma incessantemente seja em papel, em madeira ou em telas. Tanto seus quatro romances curtos *KH*, *HSSY*, *WH* e *HS* quanto as demais narrativas verbais, visuais e verbo-visuais tentam retratar o que é ser *mulher* na era moderna, abordando direta ou indiretamente a questão das novas mulheres. As relações entre eles não são sempre imediatas, mas são intimamente ligadas, uma vez que o “‘eu’ que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)”<sup>544</sup>.

Embora desvelem certas contradições, suas narrativas são bastante representativas para aquela que sempre procurou fazer sua vida “se tornar uma obra-prima”, trabalhando ao longo de sua vida para a emancipação das mulheres. A consciência política que Hye Seok tinha induziu-a a rejeitar os legados tradicionais, não só em relação a uma leitura “feminina” da sua obra, mas também no que diz respeito à sua colocação em segundo plano em relação ao companheiro. Suas personagens

<sup>543</sup> LISPECTOR, Clarice. “Lembrar-se do que não existiu”, 6 nov. 1971. In: *\_. A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 385.

<sup>544</sup> BARTHES, Roland. *S/Z* (trad. Léa Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 44.

femininas são dominadoras, como Kyeong Hee, a narradora “Vovó” e Hyeon Suk, enquanto seus personagens masculinos são representados como sendo fracos, distantes e passivos em relação aos incidentes que fazem avançar a narrativa. Dessa forma, a artista domina o processo significativo e gera cultura: de mulher-musa, objeto da criação masculina, passa a realizar-se como sujeito criadora. Mas sua ousadia custou-lhe caro. Ela acaba sendo absolutamente ostracizada pela própria família e pela sociedade, e morre esquecida, internada na condição de paciente sem-teto num hospital de Seul, após quarenta e três anos sem produzir uma obra sequer. Aliás, ela se tornou tão anônima que não se sabe onde se encontra sua sepultura, nem mesmo se ela existe ou não.

Já Tarsila, como a poeta, a pintora, a cronista e a fértil redatora de cartas, investe-se da energia criadora para mostrar, pela arte, a consciência que tem da sua situação na época, das influências das quais ela não está isenta, por ser ela mesma um produto dos elementos discursivos da sua época. Com muita prudência e inteligência, a artista instala a pluralidade de estilos e a variedade de vozes num espaço performativo, tanto por parte dos textos literários quanto por parte dos textos pictóricos, rompendo clichês artísticos e o estereotipado dos papéis femininos através de um olhar antropofágico, que a leva a encontrar suas próprias palavras, cores vivas, formas abstratas e temas essencialmente brasileiros, o que lhe garante, inclusive, um lugar merecido na vanguarda brasileira.

A função exercida pela obra de Tarsila em relação à construção da brasilidade está ligada explicitamente à questão da busca de sua identidade como mulher artista. Há, na prática poética de Tarsila indicadores de uma integração dialética entre o estético e o político articulada pelo gênero. Em vez de simplesmente mascarar significados, suas narrativas autobiográficas são altamente reveladoras ao trazer à tona uma experiência culturalmente mantida nos “fundos da gaveta”, ao desvendar o que tem em comum com os pontos de vista e com a trajetória da mulher, que, a cada geração, ao descobrir-se *sem* história, é forçada a redescobrir seu passado, a tentar reunir os fragmentos de sua tradição artística em busca de identidade e legitimação numa sociedade na qual se sente ausente e invisível. Elaine Showalter mostra, em seu livro *A Literature of Their Own*, a opinião geral que circulava no final do século XVIII de que “somente mulheres infelizes e frustradas escrevem livros, esposas felizes e mães ocupadas jamais se tornam

escritoras”.<sup>545</sup> Porém, creio que tal opinião possa ser contestada pelo caso de Tarsila, cuja “arte respira felicidade”.<sup>546</sup>

Em Frida, por sua vez, o corpo aparece no meio do espaço branco e sugestivo da tela, de uma lâmina de metal e de uma folha de papel, como um produto voluntariamente transfigurado, mascarado e metamorfoseado. Sua imagem e sua palavra não são expressões de um código mas são uma variação de um trabalho de codificação. Frida representa a si mesma em um ambiente aparentemente pessoal e familiar, usando o espelho que seus pais lhe haviam dado para retratar a si mesma de forma obstinada, como quem busca desesperadamente uma saída. De fato, ela usou repetidamente a si própria como modelo, tentando construir-se e reconstruir sua história: suas lutas, sua força, suas paixões, seus sentimentos, suas fragilidades e, por fim, suas discrepâncias. Ela lê sua própria experiência corpórea e a aplica às suas obras. Entretanto, em sua obra, existe algo que transcende seu mundo particular e que passa a gerar um novo significado. Com efeito, a artista ataca seu corpo, transforma-o, ameaça-o, exhibe-o e reconforta-o, pois ela sabe muito bem que esse corpo é um espaço de seu ser, uma corrente de sua existência por onde passam suas intensidades, através do qual mantém uma voz integrada perfeitamente ao ritmo de seu interior, criando deliberadamente uma narrativa em que a palavra “eu” retumba e sacode todas suas escritas e telas, e (d)escrevendo as trajetórias de sua experiência composta pelas duas tradições: a européia e a mexicana.

Apesar de algumas diferenças que nos auxiliam a levantar hipóteses sobre os distintos caminhos que cada uma dessas três artistas trilhou ao final de suas vidas, as suas narrativas autobiográficas vêm traduzir a tentativa de descobrimento da mulher artista através de sua própria perspectiva, mesmo quando de forma inconsciente. Elas vêm denunciar ainda um desejo milenar de que lhes sejam concedidos os direitos abstratos e as possibilidades concretas de se instituírem como sujeito de linguagem.

A meu ver, isso tem fundamental importância para a avaliação da narrativa de cunho pessoal de autoria feminina. A partir da história do “pessoal” e do “íntimo”, a mulher artista acaba estabelecendo as estruturas de sua resistência e de sua permanência

---

<sup>545</sup> SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Op. cit. p. 85.

<sup>546</sup> ANDRADE, Mário. “Decorativismo”. Op. cit. p. 133.

num dado sistema sócio-cultural. Com a publicação de sua história, ela acaba traçando uma outra face da história “oficial”. Por sua vez, a combinação da voz “pública” com a voz “íntima” constrói a história que nunca foi contada, rompendo a cadeia ideológica erigida pela História. Quanto mais fragmentada seja essa construção, mais ela se torna verdadeira e real, pois capaz de trazer mais variadas formas que possam levar em conta as experiências *vividas* por mulheres.

É ainda por esse viés que um outro aspecto merece ser destacado. Separadas tanto geográfica quanto culturalmente, mas, talvez, unidas pelo mesmo intuito, as três mulheres mostram a mesma linguagem em suas produções artísticas, como uma estratégia de construção da identidade através do olhar feminino, qual seja, a “antropofagia”, que se baseia no seu próprio *status* de mulheres artistas, não só em relação ao gênero masculino mas também às culturas européias. Embora o termo “antropofagia” fosse cunhado para o caso específico brasileiro a partir de uma obra pintada por Tarsila, creio que o conceito antropofágico poderia ser aplicado igualmente em outros cenários histórica e culturalmente distintos, como Coréia e México. Pode parecer um tanto arrojado ou mesmo precipitado defini-las todas como antropofágicas. No entanto, a antropofagia é, na verdade, uma tomada de consciência do processo histórico de formação de uma nação. Hye Seok e Frida, da mesma maneira que Tarsila, também empreenderam várias viagens ao estrangeiro e como ela devem ter sentido na pele em tais ocasiões um olhar “diferente” por parte dos estrangeiros. Na sua volta às origens, Hye Seok e Frida reescrevem a história dos seus países, a partir de suas experiências sentidas e vividas, tentando “digerir” a arte que vinha de fora, assim como Tarsila.

As tendências estéticas européias da época, tais como o expressionismo, o cubismo e o surrealismo, foram por elas digeridos e antropofagicamente decodificados quando apresentaram uma face híbrida, na mistura da identidade nativa com a européia. E assim, sem dissociar os vários elementos culturais, Hye Seok, Tarsila e Frida conquistaram uma liberdade criativa e fizeram com que a história fosse contada de maneira diversa, a partir de *suas* respectivas perspectivas.

Estas três admiráveis pintoras que escreviam têm muito em comum em suas vidas, tanto no campo pessoal, como no político e no social. Suas narrativas autobiográficas ultrapassam as fronteiras do individual e do familiar e são capazes de se

tornar referência por grandes feitos nas artes, na cultura e na conquista de espaços para as mulheres das gerações seguintes. Elas foram mulheres *ex-cêntricas*, que no exercício da “antropofagia”, encontraram um gesto diferente e original na exploração de temas nacionais: Hye Seok, coreanamente; Tarsila, brasileiroamente; e Frida, mexicanamente.

Finalizando, espero que este trabalho tenha sido capaz de mostrar a narrativa de cunho pessoal de autoria feminina como sendo uma realidade que vai muito além da condição de ser considerada meramente como uma produção discursiva do início do século XX. Espero tê-la suficientemente caracterizado como um sistema de inscrição da mulher em si mesma e na sociedade em que atua, como foi constatado por Gilmore: “(...) A autobiografia foi usada estrategicamente como meio de resgatar os discursos que têm sido considerados como ‘marginais’ (...)”.<sup>547</sup> Afinal, como afirmam os estudiosos da autobiografia, escrever memórias é, de alguma forma, ficcionalizá-las. Mas torná-las em parte ficção não significa também transformá-las em arte? Então encontro mais uma razão que leva tantas mulheres, de tão variadas procedências, à publicação de suas memórias. Transformar a vida em arte significa tirá-la da nulidade, pois a arte pode dar um valor ao que foi criado e fornecer um estatuto a quem criou.

---

<sup>547</sup> GILMORE, Leigh. Op. cit. p. 228.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

---

### Corpus Literário

- AMARAL, Tarsila do. “A escola de Lhote”, *Diário de São Paulo*, 8 abr. 1936. In: \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). São Paulo: EdUSP, 2001, pp. 54-56.
- \_\_\_\_\_. et alii. *Aí vai meu coração: cartas de Tarsila do Amaral e Anna Maria Martins para Luís Martins* (org. Ana Luisa Martins). São Paulo: Planeta, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Beleza”, *Diário de São Paulo*, 16 ago. 1936. In: \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 90-92.
- \_\_\_\_\_. “Blaise Cendrars”, *Diário de São Paulo*, 19 out. 1938. In: \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 137-140.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Tarsila do Amaral à família*. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34/EdUSP, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Tarsila do Amaral a Oswald de Andrade*. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. “Cartazes”, *Diário de São Paulo*, 6 set. 1936. In: \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 95-96.
- \_\_\_\_\_. “Cézanne”, *Diário de São Paulo*, 27 set. 1953. In: \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 227-230.
- \_\_\_\_\_. & ANDRADE, Mário de. *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (org. Aracy A. Amaral). São Paulo: EdUSP, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Cultura física”, *Diário de São Paulo*, 14 abr. 1940. In: \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org.

- Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 147-149.
- \_\_\_\_\_. “Delaunay e a ‘Torre Eiffel’”, *Diário de São Paulo*, 26 mai. 1936. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 71-73.
- \_\_\_\_\_. “Dona Adelaide”, *Diário de São Paulo*, 6 out. 1937. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 131-133.
- \_\_\_\_\_. “Feminilidade”, *Diário de São Paulo*, 8 ago. 1937. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 127-129.
- \_\_\_\_\_. “Fernanda de Castro”, *Diário de São Paulo*, 6 mar. 1937. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 115-117.
- \_\_\_\_\_. “França, eterna França”, *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, nov. 1946, pp. 74-75.
- \_\_\_\_\_. “Lasar Segall”, *Diário de São Paulo*, 24 nov. 1936. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 106-109.
- \_\_\_\_\_. “Marie Laurencin”, *Diário de São Paulo*, 2 jun. 1936. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 73-76.
- \_\_\_\_\_. “Molière em português”, *Diário de São Paulo*, 29 set. 1937. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 129-130.
- \_\_\_\_\_. “No salão das arcadas”, *Diário de São Paulo*, 14 abr. 1936. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 57-59.
- \_\_\_\_\_. “O movimento modernista”, *Diário de São Paulo*, 6 set. 1942. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 177-179.
- \_\_\_\_\_. “Que restará depois?”, *Diário de São Paulo*, 10 mai. 1944. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 189-191.
- \_\_\_\_\_. “Rainha de Sabá”, *Diário de São Paulo*, 24 set. 1950.
- \_\_\_\_\_. “Tédio”, poema manuscrito, *Castália*, São Paulo, s.d.
- KAHLO, Frida. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo* (org. Martha Zamora; trad. Vera Ribeiro). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Recuerdo”, *El Universal Ilustrado*, Ciudad de México, 30 nov. 1922.
- \_\_\_\_\_. *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait* (intr. by Carlos Fuentes & Sarah M. Lowe). London: Bloomsbury, 1995.
- RHA, Hye Seok. “Gwang” (Luz), *Yejakye*, mar. 1918. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Seoul: Gukhak Jaryo

- Won, 2001, p.197.
- \_\_\_\_\_. “Hoisaeng Han Sonyeo Eakea” (Para a neta que voltou a viver), *Yeojakye*, set. 1918. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp.123-127.
- \_\_\_\_\_. “Hyeon Suk”, *Samcheonri*, dez. 1936. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp.151-164.
- \_\_\_\_\_. “Ihon Gobaek Jang” (Confissão: o divórcio), *Samcheonri*, ago./set. 1934. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 446-477.
- \_\_\_\_\_. “Kyeong Hee”, *Yeojakye*, mar. 1918. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 95-122.
- \_\_\_\_\_. “Mo Doin Gamsang Ki” (Impressão sobre o Ser Mãe), *Dongmyeong*, jan. 1923. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 383-401.
- \_\_\_\_\_. “Won Han” (Ressentimento), *Joseon Mundan*, abr. 1926. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 140-150.

### **Corpus Pictórico**

- AMARAL, Tarsila do. *Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do Mercosul* (org. Aracy A. Amaral; produzido e editado em homenagem aos 50 anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo). São Paulo: Finambrás, 1998.
- KAHLO, Frida. *Frida Kahlo: las pinturas* (org. Hayden Herrera; trad. M. J. & R. C.). México: Diana, 1994.
- RHA, Hye Seok. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 53-91.

## De e sobre as artistas

### *Hye Seok Rha*

- BAEK, Kyeol Saeng. “Gwannyeom Eui Namru Reul Beodeun Biae” (Deploração daquele que deixou para trás a ruína da idéia), *Dongmyeong*, 4 fev. 1923. In: RHA, Hye Seok. *Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Sang Kyeong Lee). Seoul: Taehak Sa, 2000, pp. 670-677.
- CHOI, Eun Hee. “Rha Hye Seok”. In: *Hanguk Gaehwa Yeoseong Yeol Jeon (Coleção de biografias das mulheres modernas da Coréia)*, Chukye Choi Eun Hee Jeon Jib (*Obras completas de Eun Hee Choi*). V. 4. Seoul: Joseon Ilbo Sa, 1991.
- JEONG, Keum Hee. *Frida Kahlo Wa Rha Hye Seok, Keurigo Camille Claudel (Frida Kahlo, Hye Seok Rha e Camille Claudel)*. Seoul: Jaewon, 2003, pp. 76-139.
- KIM, Dong In. “Kim Yeon Sil Jeon Oe” (A história de Yeon Sil Kim e outros). In: *Kim Dong In Jeon Jib (Obras completas de Dong In Kim)*. V. 4. Seoul: Joseon Ilbo Sa, 1987.
- KIM, Hong Hee. “Rha Hye Seok Misul Jakpum Eui Natanan Yangsik Eui Byeonhwa” (Transformação das formas nas obras pictóricas de Hye Seok Rha). In: HYEONDAE MISUL SA HAK HOI (Associação de estudo sobre a história da arte contemporânea) (org.). *Misul Sok Eui Feminism (Feminismo na arte)*. Seoul: Nunbib, 2000.
- KIM, Su Yong (dir.). *Hwa Jo (Pássaro de Fogo)*, longa-metragem, 95 min., Seoul, 1978.
- LEE, Gu Yeol. *Emi Neun Seongakja Yeodneunira (Tua mãe era a precursora)*. Seoul: Donghwa Chulpan Gong Sa, 1974.
- LEE, Ho Suk. “Wuiak Jeok Jaki Bangeo Kijae Roseo Eui Erotism” (Erotismo exibicionista como estratégia auto-defensiva). In: HANGUK SOSEOL YEONGU HOI (Associação de estudo sobre o romance coreano). *Feminism Gwa Soseol Bipyeong: Keundae Pyeon (Feminismo e crítica sobre o romance: período moderno)*. Seoul: Hankil Sa, pp. 79-117.
- LEE, Sang Kyeong. *Ingan Euro Salgo Sibda (Quero viver como ser humano: sobre a artista Hye Seok Rha)*. Seoul: Hankil Sa, 2000.
- RHA, Hye Seok. “Ah Ah Jayu Eui Paris Ga Keuriweo” (Saudades de Paris), *Samcheonri*, jan. 1932. In: *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok*

- Rha*) (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 435-440.
- \_\_\_\_\_. “Baek Kyeol Saeng Eakea Dab Ham” (Respondendo para Kyeol Saeng Baek), *Dongmyeong*, 18 mar. 1923. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 335-339.
- \_\_\_\_\_. “Gang Myeong Hwa Eui Jasal Ea Daehayeo” (Impressão sobre o suicídio da Kisaeng Myeong Hwa Gang), *Donga Ilbo*, 8 jul. 1923. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 340-345.
- \_\_\_\_\_. “Hoihwa Wa Joseon Yeoja” (Pintura e mulher coreana), *Donga Ilbo*, 26 fev. 1921. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 493-494.
- \_\_\_\_\_. “Inhyeong Eui Ga” (Casa de bonecas), letra da canção, *Maeil Sinbo*, 3 abr. 1921. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 201-203.
- \_\_\_\_\_. “Isang Jeok Buin” (Mulher ideal), *Hakjigwang*, dez. 1914. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 313-314.
- \_\_\_\_\_. “Jabgam” (Sentimento diverso), *Hakjigwang*, mar. 1917. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 315-318.
- \_\_\_\_\_. “Jabgam — K Eonni Eakea Go Ham” (Sentimento diverso — Para a colega K), *Hakjigwang*, jul. 1917. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 319-325.
- \_\_\_\_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit.
- \_\_\_\_\_. “Kim Won Ju Hyeong Eui Euikyeon Ea Daehayeo: Buin Euibok Gaeryang Munjea” (Sobre a opinião da colega Won Ju Kim: a questão do melhoramento da veste feminina), *Donga Ilbo*, primeiro out. 1921. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 326-334.
- \_\_\_\_\_. “Man Hon Tahgae Jwadam Hoi” (Simpósio sobre a tendência do casamento tardio), *Samcheonri*, dez. 1933. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 705-712.
- \_\_\_\_\_. “Na Eeul Itji Ahnneun Haengbok” (Felicidade de não se esquecer de si mesmo),

- Sinyeoseong*, ago. 1924. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 432-434.
- \_\_\_\_\_. “Nae Ga Eorin Ae Kireun Kyeongheom” (Minha experiência da criação dos filhos), *Joseon Ilbo*, 3 jan. 1926. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 232-237.
- \_\_\_\_\_. “Nae Nampyeon Eun Ireo Haoeda” (É assim que o meu marido é), *Sinyeoseong*, jun. 1926. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. p. 229.
- \_\_\_\_\_. “Nora”, letra da canção, s.d. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 207-208.
- \_\_\_\_\_. “Paris Eui Keu Yeoja” (Uma mulher em Paris), *Samcheonri*, nov. 1935. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 181-194.
- \_\_\_\_\_. “4 Yeon Jeon Ilki Jung Easeo” (Nos diários há 4 anos atrás), *Sinyeoja*, jun. 1920. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 215-221.
- \_\_\_\_\_. *Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Sang Kyeong Lee). Seoul: Taehak Sa, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Salim Gwa Yuk Ah” (Cuidar da casa e dos filhos), entrevista concedida ao jornal *Maeil Sinbo*, 6 jun. 1930. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 701-702.
- \_\_\_\_\_. “Sin Saenghwal Ea Deulmyeonseo” (Começando uma nova vida), *Samcheonri*, fev. 1935. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 478-489.
- \_\_\_\_\_. “Soviet Russia Haeng” (Para a União Soviética), *Samcheonri*, dez. 1932. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 571-578.
- \_\_\_\_\_. “Wonmang Seureon Bom Bam” (Uma noite cruel de primavera), *Sindonga*, abr. 1933. In: \_\_. *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 247-248.
- \_\_\_\_\_. “Wuae Kyeolhon, Siheom Kyeolhon” (Casamento baseado no companheirismo, co-habitação sem casamento legal), entrevista concedida à revista *Samcheonri*, 2 abr.

1930. In: *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 699-700.
- \_\_\_\_\_. “Yeong Inha, Yuk Inha, Yeong Yuk Inha” (Alma e corpo ou alma-corpo?), *Samcheonri*, dez. 1937. In: *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 373-380.
- \_\_\_\_\_. “Yeoryu Hwaga Rha Hye Seok Ssi Choi Lin Ssi Sangdae Jeaso” (A Senhora artista Hye Seok Rha processa o Senhor Lin Choi), *Donga Ilbo*, 20 set. 1934. In: *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Sang Kyeong Lee). Op. cit. pp. 683-685.
- \_\_\_\_\_. “Yeoryu Hwaga Rha Hye Seok Yeosa Bangmun Ki” (Visita ao lar da Senhora artista Hye Seok Rha), entrevista concedida ao jornal *Joseon Ilbo*, 26 nov. 1925. In: *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 501-503.
- \_\_\_\_\_. “Yeoryu Yesulga Rha Hye Seok Ssi” (Mulher artista Hye Seok Rha), *Donga Ilbo*, 18 mai. 1926. In: *Jeong Wol Rha Hye Seok Jeon Jib (Obras completas de Hye Seok Rha)* (ed. Jeong Ja Seo). Op. cit. pp. 504-506.
- RHO, Yeong Hee. “Rha Hye Seok Keu Isang Jeok Buin Eui Ggum: Dongkyeong Yuhak Cheheom Gwa Ilbon Sin Yeoseong Deul Gwa Eui Mannam Eul Jungsim Euro” (Hye Seok Rha, o sonho da mulher ideal: sobre a experiência de estudo no Japão e o contato com a nova mulher japonesa), *Hanrim Ilbon Hak Yongu (Estudo de Hanrim sobre o Japão)*, nov. 1997, pp. 34-54.
- SEO, Jeong Ja & PARK, Yeong Hye. “Keundae Yeoseong Eui Munhak Hwaldong” (A atividade literária das mulheres modernas). In: ASEA YEOSEONG MUNJEA YEONGU SO (Instituto de pesquisa em questão de mulher asiática). *Hanguk Keundae Yeoseong Yeongu (Estudo sobre as mulheres modernas coreanas)*. Seoul: Sookmyung Women’s University, 1987, pp. 200-221.
- \_\_\_\_\_. “Rha Hye Seok Yeongu” (Estudo sobre Hye Seok Rha), *Munhak Gwa Euisik (Literatura e consciência)*, n. 2, outono, 1988, pp. 19-41.
- SONG, Myeong Hee. “Lee Gwang Su Eui Gaecheokja Wa Rha Hye Seok Eui Kyeong Hee Ea Daehan Bigyo Yeongu” (Estudo comparativo de O pioneiro de Gwang Su Lee com Kyeong Hee de Hye Seok Rha), *Bigyo Munhak (Literatura comparada)*, n. 20, dez. 1995, pp. 89-132.

- YEOM, Hye Jeong. *Yeoseong Eui Salm Gwa Misul: Rha Hye Seok Gwa Hyeondae Yeoseong Jakga 3 In (Vida e arte de mulheres: estudos sobre Hye Seok Rha e outras três artistas contemporâneas)*. Seoul: Changhae, 2001.
- YEOM, Sang Seob. “Chudo” (Homenagem), *Sincheonji*, v. 9, n. 1, jan. 1954, pp. 249-257.
- YOO, Jin Wol. *Bulggot Eui Yeoja Rha Hye Seok (Hye Seok Rha: a mulher da paixão)*. Seoul: Pyeongmin Sa, 2003.
- YOUN, Bum Mo (ed.). “Rha Hye Seok”. In: \_\_. *Hanguk Keundae Misul Eui Hanguk Seong (Coreanidade na arte moderna da Coréia)*, edição especial para a primeira Bienal de Gwangju, Seoul: Gana Art, 1995.

#### *Tarsila do Amaral*

- ALBANO, Ana Angélica. *Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito da iniciação*. São Paulo: Plexus, 1998.
- ALMEIDA, Renato. “Num ateliê cubista”, *América Brasileira*, ano III, n. 26, fev. 1924, p. 41.
- AMARAL, Aracy A. “De Mário para Tarsila e de Tarsila para Mário”. In: ANDRADE, Mário de & AMARAL, Tarsila do. *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 19-26.
- \_\_\_\_\_. *Tarsila*. São Paulo: Tenenge, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. “Tarsila do Amaral”. In: AMARAL, Tarsila do. *Tarsila do Amaral: Projeto Cultural Artistas do Mercosul*. Op. cit. pp. 9-59.
- AMARAL, Tarsila do. “A palavra”, *Diário de São Paulo*, 2 jun. 1936.
- \_\_\_\_\_. “Confissão geral”, catálogo da exposição *Tarsila 1918-1950*, MAM-SP, dez. 1950.
- \_\_\_\_\_. “Conversando com meu pai”, *Diário de São Paulo*, 23 out. 1949-25 jun. 1950.
- \_\_\_\_\_. “Dona Olívia”, *Diário de São Paulo*, 10 mai. 1944. In: \_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 76-78.
- \_\_\_\_\_. “Pintura pau-brasil e antropofagia”, *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo,

- 1939, pp. 31-35.
- \_\_\_\_\_. “Recordações de Paris”, *Habitat*, n. 6, São Paulo, 1952; *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 jun. 1952.
- \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit.
- \_\_\_\_\_. “Tarsila do Amaral, a interessante artista brasileira, dá-nos as suas impressões”, entrevista concedida ao *Correio da Manhã*, 25 dez. 1923. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit. pp. 417-419.
- \_\_\_\_\_. “Tragédia parisiense”, *Diário de São Paulo*, 23 jun. 1937. In: \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 121-122.
- \_\_\_\_\_. “Um mestre da pintura moderna”, *Diário de São Paulo*, 27 mar. 1936. In: \_\_\_\_\_. *Tarsila Cronista* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 49-51.
- AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris, 2004.
- AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. “Brasil/Tarsila”. In: \_\_\_\_\_. *As impurezas do branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, pp. 95-97.
- ANDRADE, Mário de. “Decorativismo”, *Revista Acadêmica*, n. 51, Rio de Janeiro, set. 1940. In: \_\_\_\_\_. & AMARAL, Tarsila do. *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 133-134.
- \_\_\_\_\_. “O ritmo sincopado (1923 a 1926)”. In: \_\_\_\_\_. *Clan do jaboti (Poesias completas)*. São Paulo: Martins, 1955, p. 194.
- \_\_\_\_\_. “Oswald de Andrade”, *Revista do Brasil*, São Paulo, set. 1924, pp. 26-33.
- \_\_\_\_\_. “Tarsila”, catálogo *Tarsila — São Paulo 1929*, São Paulo, 1929. In: \_\_\_\_\_. & AMARAL, Tarsila do. *Correspondência: Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* (org. Aracy A. Amaral). Op. cit. pp. 131-132.
- ANDRADE, Oswald de. “Aspectos da pintura através de ‘Marco Zero’”. In: \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991, pp. 119-125.
- \_\_\_\_\_. “Atelier”, *Pau-Brasil*, edição fac-similar, Paris: Sans Pareil, 1925, pp. 75-76. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Caixa modernista*. São Paulo/Belo Horizonte: EdUSP/Imprensa oficial do Estado de São Paulo/UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cartas de Oswald de Andrade a Tarsila do Amaral*. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. “O macaquinho e a senhora”, poema manuscrito, 1925.

- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. São Paulo, 1931.
- CAMPOS, Haroldo de. “Tarsila: uma pintura estrutural”, catálogo *Tarsila: 50 Anos de Pintura*, MAM-RJ, 1969. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit. pp. 463-464.
- CATTANI, Icleia Maria Borsa. “As representações do lugar na pintura moderna brasileira: as obras de Tarsila do Amaral e Ismael Nery”, *Gavea*, v. 11, n. 11, Rio de Janeiro, revista de História de Arte e Arquitetura, abr. 1994.
- CÉSAR, Osório. *Onde o proletariado dirige*. São Paulo: s/editora, 1932.
- DANTAS, Homero. “Tarsila”, *Diário de Capivari*, 10 jun. 1944.
- FERRAZ, Geraldo. “Retrospectivamente, Tarsila do Amaral”, *Jornal de Notícias*, 17 dez. 1950. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit. pp. 457-459.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Art Editora/Secretaria do Estado da Cultura, 1990.
- GALVÃO, Patrícia. *O álbum de Pagu*, 1929. In: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Vida-Obra*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982, pp. 41-60.
- \_\_\_\_\_. “Tarsila do Amaral vai nos devolver alguma coisa nos dias idos e vividos, em sua mostra retrospectiva”, *Fanfulla*, 10 dez. 1950. In: CAMPOS, Augusto de. Op. cit. pp. 203-204.
- GAUTIER, Maximilien. “Banlieusard”, Paris, 8 jun. 1926.
- GOTLIB, Nádia Battella. “Clarice, a pintora; Tarsila, a escritora”, In: REIS, Livia de Freitas et alii (org.). *Mulher e literatura*. (trabalhos apresentados no VII Seminário Nacional). Niterói: EdUFF, 1999, pp. 295-302.
- \_\_\_\_\_. *Tarsila do Amaral: a modernista*. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Tarsila do Amaral: a musa radiante*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MARTINS, Luís. *Um bom sujeito*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Secretaria Municipal de Cultura, 1983.
- MICELI, Sérgio. “Bonita sinhá cubista”, *Folha de São Paulo*, 11 out. 1997.
- MILLIET, Sérgio. “Artistas de nossa terra III”, *O Estado de São Paulo*, 17 jun. 1943. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit. pp. 451-453.
- \_\_\_\_\_. “Uma exposição retrospectiva”, catálogo *Tarsila 1918-1950*, MAM-SP, 1950. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit. pp. 454-457.
- MIRANDA, Murillo. “Poemas em louvor de Tarsila”, *Revista Acadêmica*, Rio de

- Janeiro, set. 1940.
- MOREYRA, Álvaro. *Circo*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1929.
- NEVES, David (dir.). *Tarsila*, curta-metragem, 12 min., Rio de Janeiro, 1969.
- PICCHIA, Menotti del. *A tormenta*. São Paulo: Nacional, 1932.
- \_\_\_\_\_. “Fazenda”. In: \_\_\_\_\_. *República dos Estados Unidos do Brasil*. São Paulo: Hélios, 1928.
- \_\_\_\_\_. “Mulheres artistas”, *A Gazeta*, 25 fev. 1966.
- \_\_\_\_\_. “Tarsila”, *A Gazeta*, 27 dez. 1950.
- PONTUAL, Roberto & BIEZUS, Ladi. *5 mestres brasileiros: pintores construtivistas — Tarsila, Volpi, Dacosta, Ferrari, Valentim*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: Kosmos, 1977.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). *Tarsila: anos 20* (textos de Aracy A. Amaral et alii; trad. Ann Puntch e Yara Nagelschmidt). São Paulo: SESI, 1997.
- SOUZA, Gilda de Mello. “Pintura brasileira contemporânea: os ‘precursores’”; “Vanguarda e nacionalismo na década de 20”. In: \_\_\_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- TEIXEIRA, Lucia. “Conformidade e rebeldia nos auto-retratos de Tarsila do Amaral”. In: REIS, Livia de Freitas et alii (org.). Op. cit. pp. 246-253.
- ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil – A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

### *Frida Kahlo*

- ALCANTARA, Isabel & EGNOLFF, Sandra. *Frida Kahlo and Diego Rivera*. New York: Prestel, 2001.
- GANNIT, Ankori. *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. London: Greenwood, 2002.
- BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 1965.
- CROMMIE, Karen & CROMMIE, David (dirs.). *The Life and Death of Frida Kahlo*, longa-metragem, 45 min., São Francisco, 1966.

- DEL CONDE, Teresa. *La vida de Frida Kahlo*. Ciudad de México: Secretaría de la Presidencia-Departamento editorial, 1976.
- DELGADO, Jesús Muñoz (dir.). *Frida Kahlo: la cinta que envuelve una bomba*, documentário, longa-metragem, 60 min., México, 1992.
- GRIMBERG, Salomon. “Frida Kahlo’s Lonliness”, manuscrito não publicado, s.d.  
 \_\_\_\_\_. “Two Nudes in a Forest”, manuscrito não publicado, set. 1989.
- HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. New York: Harper & Row, 1983.
- HERSHON, Eila et alii (dirs.). *Frida Kahlo*, documentário, longa-metragem, 60 min., Munich, 1983.
- HOOKS, Margaret. *Frida Kahlo: Portraits of an Icon*. New York: Turner, 2003.
- LEDUC, Paul (dir.). *Frida — natureza viva*, longa-metragem, 107 min., Cidade do México, 1984.
- MANDEL, Ken (dir.). *Frida Kahlo: A Ribbon around a Bomb*, documentário, longa-metragem, 60 min., Dallas, 1991.
- JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo* (trad. Luiz Claudio de Castro e Costa). São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- JEONG, Keum Hee. *Frida Kahlo Wa Rha Hye Seok, Keurigo Camille Claudel (Frida Kahlo, Hye Seok Rha e Camille Claudel)*. Op. cit. pp. 16-75.
- KAHLO, Frida. *Frida Kahlo: “I Painted My Own Reality”*. San Francisco: Chronicle Books, 1995.  
 \_\_\_\_\_. *Frida Kahlo: las pinturas* (org. Hyden Herrera). Op. cit.  
 \_\_\_\_\_. *Frida Kahlo: The Paintings* (ed. Hyden Herrera). New York: Harpercollins, 1991.  
 \_\_\_\_\_. *Frida Kahlo: The Brush of Anguish*. San Francisco: Chronicle Books, 1996.
- KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo (1907-1954): dor e paixão* (trad. Sandra Oliveira). Köln: Taschen, 1994.
- LESLEY, Parker. “Transcription of Notes Taken during Conversations with Frida Kahlo de Rivera and Diego Rivera”, manuscrito não publicado, 27 mai. 1939.
- LINDAUER, Margaret A. *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Maine: UP of New England, 1999.
- LOWE, Sarah M. *Frida Kahlo (Modern Women Artists)*. New York: Universe Publishing,

- 1991.
- LOZANO, Luis-Martin (ed.). *Frida Kahlo*. New York: Little, Brown & Co, 2001.
- MILNER, Frank. *Frida Kahlo*. New York: Smithmark, 1995.
- MUJICA, Bárbara Louise. *Mi hermana Frida*. Barcelona: DeBolsillo, 2003.
- OCERANSKY, Abraham. *Las Dos Fridas*, encenado no Laboratório Teatral, Cidade do México, D.F., dez. 1985.
- PONIATOWSKA, Elena & STELLWEG, Carla. *Frida Kahlo: The Camera Seduced*. San Francisco: Chronicle Books, 1992.
- PRIGNITZ-PODA, Helga et alii (eds.). *Frida Kahlo: Das Gesamtwerk*. Frankfurt am Main, 1988.
- RICO, Araceli. *Frida Kahlo: fantasía de un cuerpo herido*. 7. ed. México: Plaza y Valdés, 2000.
- RIVERA, Diego. “Frida Kahlo y el arte mexicano”, *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana* 1, n. 2, oct. 1943, pp. 89-102.
- \_\_\_\_\_. *My Art, My Life: An Autobiography*. New York: Dover, 1992.
- RUMMEL, Jack. *Frida Kahlo: A Spiritual Biography*. New York: National Book Network, 2000.
- SIGAL, Clancy et alii. *Frida: Bringing Frida Kahlo's Life and Art to Film*. New York: Newmarket, 2002.
- TAYMOR, Julie (dir.). *Frida*, longa-metragem, 122 min., San Francisco, 2002.
- TIBOL, Raquel. “Fragmentos para una vida de Frida Kahlo”, *Novedades*, n. 259, México, 7 may. 1954.
- \_\_\_\_\_. *Frida Kahlo: An Open Life* (trans. Elinor Randall). New Mexico: U of New Mexico P, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Frida Kahlo: crónica, testimonios y aproximaciones*. México: Cultura Popular, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Frida Kahlo: una vida abierta*. Ciudad de México: Oasis, 1983.
- VIANA, Lucia Helena. “Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector”, *Revista Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, edição eletrônica, Florianópolis, jan./jun. 2003.
- WHITE, Anthony (ed.). *Frida Kahlo, Diego Rivera and Mexican Modernism*. Sydney: National Gallery of Australia, 2002.

- WOLFE, Bertram D. "Rise of Another Rivera", *Vogue*, v. 92, n. 1, Out./Nov. 1938.
- \_\_\_\_\_. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. 2. ed. New York: Scarborough House, 1984.
- ZAMORA, Martha. *Frida: el pincel de la angustia*. México: M. Zamora, 1987.

### **Teoria, História, Crítica e Outros**

- A *POÉTICA CLÁSSICA: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO* (intro. Roberto de Oliveira Brandão; trad. Jaime Bruna). 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London & New York: Oxford UP, 1953.
- ADLER, Kathleen & GARB, Tama. *Berthe Morisot*. London: Phaidon, 1995.
- AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus* (trad. Oscar Paes Leme). V. 1. São Paulo: Ed. das Américas, 1961.
- \_\_\_\_\_. "Confissões" (trad. J. Oliverira Santos e A. Ambrósio de Pina). In: \_\_\_\_\_. *Confissões; De magistro*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1994.
- ALTMAN, Janet Gurkin. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State UP, 1983.
- AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Artes plásticas na semana de 22*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. "As artes plásticas (1917-1930)". In: Ávila, Affonso. *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: FAPESP/Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. et alii. *Ultramodern: The Art of Contemporary Brazil*. Washington, DC: National Museum of Women in the Arts, 1993.
- ANAIS do 1º CONGRESSO DA ABRALIC. *Intertextualidade e interdisciplinaridade*. V. 1. Porto Alegre: ABRALIC, 1988.

- ANÁLISE ESTRUTURAL DA NARRATIVA: PESQUISAS SEMIOLÓGICAS (introdução à edição brasileira por Milton José Pinto). 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional* (trad. Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Op. cit.
- ANDRADE, Mário de. “Amadeu Amaral”. In: \_\_. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972, pp. 179-183.
- \_\_\_\_\_. *O empalhador de passarinho*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, edição fac-similar, mai. 1928. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). Op. cit.
- \_\_\_\_\_. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 10. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ponta de lança*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Op. cit. pp. 19-52.
- ASEA YEOSEONG MUNJEA YEONGU SO (Instituto de pesquisa em questão de mulher asiática). *Hanguk Keundae Yeoseong Yeongu (Estudo sobre as mulheres modernas coreanas)*. Op. cit.
- ÁVILA, Affonso (org.). *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (trad. Waltensir Dutra). 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAEK, Cheol et alii. “Hanguk Sin Munhak Ea Kkichin Oeguk Munhak Eui Yeonghyang Ea Gwanhan Yeongu 1890 Nyeondae 1910 Nyeondae Reul Jungsim Uro” (Influência da literatura estrangeira na nova literatura coreana, 1890-1910). In: *Oemunhak Hak Kye 4*, Seoul: Mungyobu Yeongu Bogoseo (Relatório das pesquisas elaboradas pelo Ministério da Educação), 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (trad. Yara Frateschi Vieira). 2. ed. São Paulo/Brasília:

- HUCITEC/EdUNB, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal* (trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski* (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii). 2. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1990.
- BAL, Mieke. *Looking In: The Art of Viewing* (intro. Norman Bryson). London & New York: Routledge, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes (Les Instances du récit)*. Paris: Klincksieck, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. (trans. Christine Van Boheemen). Toronto: U of Toronto P, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago & London: U of Chicago P, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge UP, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* (trans. Anna-Louise Milne). Stanford: Stanford UP, 1997.
- BAMMER, Angelika (ed.). *Displacements: Cultural Identities in Question*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1994.
- BANDEIRA, Manuel. "Tarsila antropófaga", *Crônica da Província do Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit. pp. 432-433.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *A imagem do ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARRICELLI, Jean-Pierre & GIBALDI, Joseph (eds.). *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica* (trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara* (trad. Manuela Torres). Lisboa: Edições 70, 1980.
- \_\_\_\_\_. "A mensagem fotográfica". In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (trad.

- Léa Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 11-25.
- \_\_\_\_\_. “A pintura é uma linguagem?”. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Op. cit. pp. 135-137.
- \_\_\_\_\_. “Deliberação”. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua* (pref. Leyla Perrone-Moisés; trad. Mário Laranjeira). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 445-462.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso* (trad. Hortência dos Santos). 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Introdução à análise estrutural das narrativas”. In: \_\_\_\_\_. *A aventura semiológica*. Op. cit. pp. 103-152.
- \_\_\_\_\_ et alii. *Linguística e literatura* (trad. Isabel Gonçalves e Margarida Barahona). Lisboa: Edições 70, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Mitologias* (trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza). 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_ et alii. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes* (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *S/Z* (trad. Léa Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo* (trad. Antonio Carlos Viana). Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. *O pintor da vida moderna* (posf. e trad. Teresa Cruz). Lisboa: Vega, 1993.
- BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven & London: Yale UP, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Sombras e Luzes* (trad. Antonio de Padua Danesi). São Paulo: EdUSP, 1997.
- BAYÓN, Damián (ed.). *Arte moderna en América Latina*. Madrid: Taurus, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos* (trad. Sérgio Milliet). V. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.

- BELSEY, Catherine & MOORE, Jane (eds.). *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. New York: Blackwell, 1993.
- BENHABIB, Seyla e CORNELL, Drucilla (orgs.). *Feminismo como crítica da modernidade* (trad. Nathanael da Costa Caixeiro). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos* (trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva et alii) Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- \_\_\_\_\_. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (obras escolhidas; trad. Sergio Paulo Rouanet). V. 1. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão* (trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única* (obras escolhidas; trad. Rubens Rodrigues Torres Filho et alii). V. 2. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENSE, Max. *Pequena Estética* (trad. Haroldo de Campos). 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BENSTOCK, Shari (ed.). *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1988.
- BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil, 1914-1940* (trad. Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: EdUSP, 1999.
- BHABHA, Homi K. “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”. In: \_\_\_\_\_. *O local da cultura* (trad. Myriam Ávila et alii). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, pp.198-238.
- \_\_\_\_\_. *O local da cultura*. Op. cit.
- BILLINGTON, Ray. *Understanding Eastern Philosophy*. 2. ed. London & New York: Routledge, 1998.
- BITTENCOURT, Gilda N. S. (org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra-D.C. Luzzatto, 1996.
- BLAKE, William, “A Vision of the Last Judgment”. In: ERDMAN, David V. (ed.). *The Poetry and Prose of William Blake*. New York: Doubleday & Company, 1965, pp.

553-554.

- BOOTH, Wayne C. "Type of Narration". In: BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Op. cit. pp. 145-154.
- BORELLI, Olga. *Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. West Sussex: Columbia UP, 1994.
- BREMOND, Claude. "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, pp. 60-76.
- BRETON, André. *Nadja* (trans. Richard Howard). New York: Grove Press, 1960.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Itinerário de Tarsila", catálogo *Tarsila: 50 Anos de Pintura*, MAM-RJ, 1969. In: AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Op. cit. pp. 459-462.
- BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon, 1984.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários* (trad. Carlos Sussekind et alii). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- \_\_\_\_\_ et alii. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BRUNER, Jerome. *Atos de significação* (trad. Sandra Costa). Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- BRUSS, Elizabeth W. *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1976.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (trad. Renato Aguiar). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_ & SCOTT, Joan Wallach (eds.). *Feminists Theorize the Political*. London & New York: Routledge, 1992.
- CABRAL, Carla. "Entre a ficção, o auto-retrato, o retrato e a crítica literária: biografias (?) de Clarice". In: REIS, Livia de Freitas et alii (org.). Op. cit. pp. 395-405.
- CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Vida-Obra*. Op. cit.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. "Gênero". In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da*

- crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *La nube e el reloj: pintura mexicana contemporánea*. Ciudad de México: Landuci, 1952.
- CARRIÓN, Jorge. *Mito y magia del mexicano*. 3. ed. México: Nuestro Tiempo, 1971.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.
- \_\_\_\_\_. & COUTINHO, Eduardo (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.
- CATTANI, Icleia Maria Borsa. “Produção artística e identidades”, *Cadernos da Anpap*, v. 1, n. 3, São Paulo, mar. 1991.
- CHADWICK, Whitney & COURTIVRON, Isabelle de. *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*. New York: Thames and Hudson, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Women Artists and the Surrealist Movement*. 2. ed. New York: Thames & Hudson, 1991.
- CHATMAN, Seymour. “Story and Narrative”. In: WALDER, Dennis (ed.). *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. New York: Oxford UP, 1990, pp. 105-115.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (trad. Vera da Costa e Silva et alii). 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CHODOROW, Nancy J. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. 2. ed. New Haven: Yale UP, 1991.
- CHOI, Chang Ho et alii. “Hanguk Ea Issoso Eui Oerae Munhwa Suyong Ea Gwanhan Yeongu (Estudo sobre recepção da cultura estrangeira na Coreia)”, *Inmun Gwahak Kye* 7, Seoul, Mungyobu Yeongu Bogoseo (Relatório das pesquisas elaboradas pelo

- Ministério da Educação), 1971.
- CHOI, Eun Hee. *Hanguk Gaehwa Yeoseong Yeol Jeon (Coleção de biografias das mulheres modernas da Coréia), Chukye Choi Eun Hee Jeon Jib (Obras completas de Eun Hee Choi)*. Op. cit.
- CHOI, Won Sik & LIM, Hyeong Taek (org.). *Hanguk Keundae Munhak Sa Ron (História da literatura moderna coreana)*. Seoul: Hankil Sa, 1982.
- CHOI, Yeol. *Hanguk Keundae Misul Eui Yeoksa: 1800-1945 (História da arte moderna coreana: 1800-1945)*. Seoul: Yeolhwa Dang, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Hanguk Keundae Misul Bipyong Sa (História da crítica da arte moderna coreana)*. Seoul: Yeolhwa Dang, 2001.
- CHOW, Rey. “Where Have All the Native Gone?”. In: BAMMER, Angelika (ed.). *Displacements: Cultural Identities in Question*. Op. cit.
- CIXOUS, Hélène. “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways out/Forays”. In: BELSEY, Catherine & MOORE, Jane (eds.). Op. cit. pp. 101-116.
- \_\_\_\_\_. “The Laugh of the Medusa”. In: MARKS, Elaine & COURTIVRON, Isabelle de (eds.). *New French Feminism*. New York: Schocken, 1980, pp. 245-264.
- CÓRDOVA, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana: la formación del nuevo régimen*. 6. ed. México, D.F.: Era, 1978.
- CORDRY, Donald Bush. *Mexican Masks: Their Uses and Symbolism*. Austin: U of Texas, 1980.
- CORNILLON, Susan Koppelman (ed.). *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green U Popular P, 1972.
- COSSLETT, Tess et alii (eds.). *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Method*. London & New York: Routledge, 2000.
- COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- COUTINHO, Eduardo (org.). *Fronteiras imaginadas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- DEBRAY, Elizabeth Burgos. *Me llamo Rigoberta Menchú: y así me nació la conciencia*. 5. ed. México: Siglo Veinteuno, 1989.
- DE MAN, Paul. “Autobiography as Defacement”, *Modern Language Notes*, 94, pp. 919-930.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição* (trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado). Rio

- de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Foucault* (trad. Caludia Sant'Anna Martins). São Paulo: Brasiliense, 1998.
- DERRIDA, Jacques. "The Law of Genre" (trans. Avital Ronell). In: MITCHELL, W. J. Thomas (ed.). *On Narrative*. Chicago & London: U of Chicago P, 1981, pp. 51-98.
- DOANE, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1987.
- DONOVAN, Josephine. "Feminist Style Criticism". In: CORNILLON, Susan Koppelman (ed.). *Op. cit.* pp. 271-291.
- DUPLESSIS, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- ECKER, Gisela (ed.). *Feminist Aesthetics*. Boston: Beacon, 1986.
- EAKIN, John Paul. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ELLMANN, Mary. *Thinking about Women*. New York: Harcourt, 1968.
- ERDMAN, David V. (ed.). *The Poetry and Prose of William Blake*. *Op. cit.*
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FELSKI, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard UP, 1989.
- FER, Briony et alii. *Realismo, racionalismo surrealismo: a arte no entre-guerras* (trad. Cristina Fino). São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- \_\_\_\_\_. "Surrealismo, mito e psicanálise". In: \_ et alii. *Op. cit.* pp. 244-245.
- FERGUSON, Rusell et alii (eds.). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. 2. ed. Cambridge/New York: The MIT P/The New Museum of Contemporary Art, 1992.
- FIGES, Eva. *Patriarchal Attitudes: Women in Society*. 2. ed. New York: Persea Books, 1987.
- FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber* (trad. Luiz Felipe Baeta Neves). 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

- \_\_\_\_\_. “A escrita de si”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Ética, sexualidade, política* (trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2004, pp. 144-162.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso* (trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio). 5. ed. São Paulo: Loyola. 1999.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (trad. Salma Tannus Muchail). 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade I: a vontade de saber* (trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque). 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres* (trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque). 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- \_\_\_\_\_. “O que é um autor?”. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (trad. Inês Autran Dourado Barbosa). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2004, pp. 264-298.
- FRASCINA, Francis et alii. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX* (trad. Tomás Rosa Bueno). São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FRESNAULT-DERUELLE, P. *Récits et Discours par la Bande: Essais sur les Comics*. Paris: Hachette, 1977.
- FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FRYE, Joanne S. *Living Stories, Telling Lives: Woman and the Novel in Contemporary Experience*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1986.
- FUSS, Diana. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. New York: Routledge, 1989.
- GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- GARDINER, Judith K. (ed.). *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice*. Urbana: Illinois UP, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Fronteiras da narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Op. cit. pp. 255-274.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

- GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. London & New Haven: Yale UP, 1984.
- GILMORE, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-representation*. Ithaca & London: Cornell UP, 1994.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EdUSP, 1994.
- GOODMAN, Nelson. *Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976.
- \_\_\_\_\_. "Twisted Tales; or Story, Study, and Symphony". In: MITCHELL, W. J. Thomas (ed.) *On Narrative*. Op. cit. pp. 99-116
- GOUMA-PETERSON, Thalia & MATHEWS, Patricia. *The Feminist Critique of Art History* (trad. Soo Kyeong Lee). Seoul: Sigak Gwa Eoneo, 1998.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GUSDORF, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography". In: OLNEY, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1980, pp. 28-48.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária* (trad. Margot P. Malnic). São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HAMON, Philippe. "Statut sémiologique du personnage". In: BARTHES, Roland et alii. *Poétique du récit*. Op. cit. pp. 115-180.
- HAN, Woo Keun. *The History of Korea* (trad. Kyung Shik Lee). 14. ed. Seoul: Eulyoo, 1983.
- "Hanguk Panhwaeui Yednalgwa Oneul" (Passado e presente da gravura coreana), artigo especial, *Misul Seakye (Mundo da Arte)*, n. 12, set. 1985, pp. 16-20.
- HANGUK SOSEOL YEONGU HOI (Associação de estudo sobre o romance coreano). *Feminism Gwa Soseol Bipyeong: Keundae Pyeon (Feminismo e crítica sobre o romance: período moderno)*. Op. cit.
- HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

- HARRISON, Charles et alii. *Primitivismo, cubismo, abstração: começanco do século XX* (trad. Otacílio Nunes). São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina* (trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura* (trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986.
- HELM, MacKinley. *Modern Mexican Painters: Rivera, Orozco, Siqueiros and Other Artists of the Social Realist School*. New York: Harper & Brother, 1941.
- HERZOG, Jesus Silva. *Breve historia de la Revolución Mexicana: la etapa constitucionalista e la lucha de facciones*. 8. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- HIRSCH, Marianne & FOX, Evelyn Keller (eds.). *Conflicts in Feminism*. London & New York: Routledge, 1990.
- HOLLAND, Nancy J. & TUANA, Nancy (eds.). *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*. University Park: Pennsylvania State UP, 1997.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- HORÁCIO. “Arte poética”. In: *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Op. cit. pp. 55-68.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissitic Narrative: The Metafictional Paradox*. London & New York: Methuen, 1985.
- HYEONDAE MISUL SA HAK HOI (Associação de estudo sobre a história da arte contemporânea) (org.). *Misul Sok Eui Feminism (Feminismo na arte)*. Op. cit.
- IGLÉSIAS, Francisco. “Modernismo: uma reverificação da inteligência nacional”. In: ÁVILA, Affonso (org.). Op. cit. pp. 13-26.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman* (trans. Gillian C. Gill). 2. ed. Ithaca & New York: Cornell UP, 1986.
- ISER, Wolfgang. “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 384-416.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação* (trad. Izidoro Blikstein & José Paulo

- Paes). 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (trad. Valter Lellis Siqueira). São Paulo: Ática, 1992.
- JARDINE, Alice A. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. 2. ed. Ithaca & London: Cornell UP, 1987.
- JEONG, Myeong Ja. *Hanguk Yeoseong Munhak Ron (Literatura feminista na Coréia)*. Seoul: Jipyeong, 1988.
- JEONG, Sun Jin. *Hanguk Munhak Gwa Yeoseong Jueui Bipyong (Literatura coreana e crítica feminista)*. Seoul: Gukhak Jaryo Won, 1993.
- JO, Dong Il et alii (org.). *Hanguk Munhak Gangeui (Tópicos da literatura coreana)*. 2. ed. Seoul: Kilbeub, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Hanguk Munhak Gwa Seagye Munhak (Literatura coreana e literatura mundial)*. Seoul: Jisik Saneop Sa, 1982.
- JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Op. cit.
- JOHNSON, Barbara. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. 3. ed. Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1992.
- JONES, Suzanne W. *Writing the Woman Artist: Essays on Poetics, Politics, and Portraiture*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1991.
- KAUFFMAN, Linda S. *Discourse of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca & London: Cornell UP, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Special Delivery: Epistolary Modes in Modern Fiction*. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- KELLY, Joan. “The Doubled Vision of Feminist Theory”. In: *Women, History, and Theory*. 2. ed. Chicago & London: U of Chicago P, 1986, pp. 51-64.
- \_\_\_\_\_. *Women, History, and Theory*. Op. cit.
- KIM, Hak Dong. *Bigyo Munhak (Literatura comparada)*. 3. ed. Seoul: Saemun Sa, 1999.
- KIM, Yung Chung. “Han Mal Sahoi Jinchul Yeoseong Eui Yuhyeong Gwa Hwaldong Yangsang: 1890-1910 Yeon Eul Jungsim Euro” (Aspecto da atividade e característica de mulheres que se penetravam na sociedade pública no final da dinastia Joseon: no período entre 1890 e 1910). In: *Hanguk Munhwa Yeongu Won Ron Chong (Coleção de tópicos de princípios sobre estudo de cultura coreana)*. V. 34. Seoul: Ehwa Women’s University, ago. 1979, pp. 93-124.

- \_\_\_\_\_. *Women of Korea: A History from Ancient Times to 1945*. 2. ed. Seoul: Ehwa Women's UP, 1977.
- KRAMARAE, Cheri. "Proprietors of Language". In: McCONNELL-GINET, Sally et alii (eds.). *Women and Language in Literature and Society*. London & New York: Praeger, 1980, pp. 58-68.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (trans. Thomas Gora et alii). New York: Columbia UP, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à semanálise* (trad. Lúcia Helena França Ferraz). São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Revolution in Poetic Language* (intro. Leon S. Roudiez). New York: Columbia UP, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Women's Time". In: BELSEY, Catherine & MOORE, Jane (eds.). Op. cit. pp. 197-217.
- KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.
- LACAN, Jacques. *O seminário: o eu na teoria de Freud e na técnica de psicanálise* (trad. Marie Christine Lasnik Penot e Antônio Luiz Quinet de Andrade). V. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- LANSER, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca & London: Cornell UP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1981.
- LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero" (trad. Suzana Funck). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Op. cit. pp. 206-242.
- \_\_\_\_\_. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1987.
- LEE, Bae Yeong et alii. *Yugyo Munhwa Eui Jeontong Gwa Byeonhyeong Sok Eui Yeoseong (Mulher na tradição e na transformação da cultura confucionista)*. Seoul: Ehwa Women's University: Hanguk Yeoseong Yeongu Won (Instituto de pesquisa sobre as mulheres coreanas), 1995.
- LEE, Gwang Su. "Honin Ron" (Ensaio sobre o matrimônio), *Maeil Sinbo*, 21-30 nov.

- 1917.
- LEE, Man Kyu. *Joseon Kyoyuk Sa Ha: Sin Kyoyuk Pyoen (História da educação coreana II: educação moderna)*. Seoul: Eulyu Munhwa Sa, 1949.
- LEE, Sang Kyeong et alii. *Hanguk Keudae Minjok Munhak Sa (História da literatura nacional da Coréia)*. Seoul: Hankil Sa, 1993.
- LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Nobel, 1989.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintura moderna brasileira*. Op. cit.
- LEJEUNE, Philippe. *J'est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Looking at a Self-Portrait". In: \_ & EAKIN, Paul (eds.). *On Autobiography* (trans. Katherine Leary). Minneapolis: U of Minnesota P, 1989, pp. 109-118.
- \_\_\_\_\_ & EAKIN, Paul (eds.). *On Autobiography*. Op. cit.
- LENK, Elisabeth. "The Self-reflecting Woman". In: ECKER, Gisela (ed.). Op. cit. pp. 51-58.
- LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago & London: U of Chicago P, 1990.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (intro., trad. e notas Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural* (trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires). 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.
- LIMA, Luiz Costa. "Documento e ficção". In: \_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, pp. 187-242.
- \_\_\_\_\_. "Júbilos e misérias do pequeno eu". In: \_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Op. cit. pp. 243-309.
- \_\_\_\_\_. *Mímeses e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_ (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Op. cit.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOBATO, Monteiro. "A propósito da Exposição Malfatti", *O Estado de São Paulo*, edição da noite, 20 dez. 1917. In: BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo*

- brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Op. cit. pp. 52-56.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico* (trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo). Lisboa: Estampa, 1978.
- LOURO, Guacira Lopes. “Mulheres na sala de aula”. In: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 1997, pp. 443-479.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX* (trad. Hugo Mariani). Barcelona: Destino, 1994.
- MACHADO, Gilka. *Meu rosto*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1947.
- \_\_\_\_\_. “O retrato fiel”. In: \_\_\_\_\_. *Meu rosto*. Op. cit. p. 7.
- \_\_\_\_\_. “Ser mulher”. In: \_\_\_\_\_. *Meu rosto*. Op. cit. p. 18.
- MARKS, Elaine & COURTIVRON, Isabelle de (eds.). *New French Feminism*. Op. cit.
- MARTIN, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- McCONNELL-GINET, Sally et alii (eds.). *Women and Language in Literature and Society*. Op. cit.
- MERCK, Mandy (ed.). *The Sexual Subject: A “Screen” Reader in Sexuality/Screen*. London & New York: Routledge, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção* (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MILLER, J. Hillis. “Narrative”. In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). Op. cit. pp. 66-79.
- MILLER, Nancy K. (ed.). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia UP, 1986.
- MILLETT, Kate. *Sexual Politics*. Chicago & Urbana: U of Illinois P, 2000.
- MINH-HA, Trinh T. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London & New York: Routledge, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago & London: U of Chicago P, 1987.

- \_\_\_\_\_. (ed.). *On Narrative*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Representation". In: LENTRICCHIA, Frank & McLAUGHLIN, Thomas (eds.). Op. cit. pp. 11-22.
- \_\_\_\_\_. "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", *Journal of Visual Culture*, v.1(2), London, Thousand Oaks, CA & New Delhi: SAGE, 2002, pp. 165-181.
- MOERS, Ellen. *Literary Women: The Great Writers*. Garden City, NY: Doubleday, 1976.
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. 2. ed. London & New York: Routledge, 2002.
- MORGAN, Janice & COLETTE, T. Hall (eds.). *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction*. New York: Garland, 1991.
- MORRISON, Toni. "The Site of Memory". In : FERGUSON, Rusell et alii (eds.). Op. cit. pp. 299-306.
- MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Ética, sexualidade, política*. Op. cit.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: MERCK, Mandy (ed.). Op. cit. pp. 22-34.
- NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- NOCHLIN, Linda. *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Representing Women: Interplay, Arts, History, Theory*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.
- OLIVERIA, Teixeira de. *Vida maravilhosa e burlesca do café*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1942.
- OLNEY, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Op. cit.
- \_\_\_\_\_. *Memory and Narrative: The Weave of Life-Writing*. Chicago: U of Chicago P, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1981.

- ONEGA, Susana & LANDA, José Angel García (ed.). *Narratology: An Introduction*. London & New York: Longman, 1996.
- ORSINI, Maria Stella. “As mulheres que fizeram o pensamento moderno brasileiro”, *Letras*, v. 11, n. 1/2, Campinas: PUCCAMP, revista do Instituto de Letras da PUCCAMP, dez. 1992, pp. 189-209.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica* (trad. Octavio Mendes Cajado). 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1968.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PARK, Yeong Ok. *Hanguk Keundae Yeoseong Undong Sa (História do feminismo coreano na modernidade)*. Seoul: Jeongsin Munhwa Yeongu Won, 1984.
- PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora, 1981.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum* (trad. Eliane Zagury). 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- PECAUT, Daniel. *A semana de 22 e a emergência da modernidade no Brasil*. Porto Alegre: SMC, 1992.
- PICCHIA, Menotti del. *República dos Estados Unidos do Brasil*. Op. cit.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance* (trad. Heloysa de Lima Dantas). São Paulo: Cultrix: EdUSP, 1974.
- PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais* (trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1982.
- PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. Op. cit.
- PROBYN, Elspeth. *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. 2. ed. London & New York: Routledge, 1994.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto: prefácio de Adriano Duarte Rodrigues* (trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira). 3. ed. Lisboa: Vega, 1992.
- RAJCHMAN, John (ed.). *The Identity in Question*. London & New York: Routledge, 1995.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
- REIS, Livia de Freitas et alii (org.). *Mulher e literatura*. Op. cit.
- RICH, Adrienne. *Nascemos de mujer: la maternidad como experiência e institución*.

- Madrid: Cátedra, 1976.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (trad. Marina Appenseller). Campinas: Papirus, 1995.
- RILEY, Denise. *Am I That Name?: Feminism and the Category of Women in History*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- ROBINSON, Hillary. *Feminism Art Theory: An Anthology, 1968-2000*. New York: Blackwell, 2001.
- RUSSO, Mary J. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. London & New York: Routledge, 1994.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método”. In: ÁVILA, Affonso. Op. cit. pp. 111-117.
- SCHAPIRO, Meyer. *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte* (trad. Francisco Rodríguez Martín y prol. José Jiménez). Madrid: Tecnos, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Word and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustrations of a Text*. Haia & Paris: Mouton, 1973.
- SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Caixa modernista*. Op. cit.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Que horas são?*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia UP, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Prefácio a ‘Gender and Politics of History’” (trad. Mariza Corrêa), *Cadernos Pagu*, n. 3, Campinas: UNICAMP, 1994, pp. 11-27.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, enárgeia e a tradição da *ut pictura poesis*”. In: LESSING, Gotthold Ephraim. Op. cit. pp. 7-72.
- SEO, Jeong Ja (ed.). *Hanguk Yeoseong Soseol Jeon (Romance feminista coreano: questões e obras escolhidas)*. Seoul: Gabinn, 1991.
- SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Op. cit. pp. 23-57.

- \_\_\_\_\_. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle* (trad. Waldéa Barcellos). Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- \_\_\_\_\_ (ed.). *Speaking of Gender*. London & New York: Routledge, 1989.
- \_\_\_\_\_ (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.
- \_\_\_\_\_. "The Rise of Gender". In: \_\_\_\_\_. *Speaking of Gender*. Op. cit. pp. 1-13.
- SILVERMAN, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1988.
- SMITH, Sidonie. *Subjectivity, Identity, and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- \_\_\_\_\_ & WATSON, Julia (eds.). *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.
- \_\_\_\_\_ & WATSON, Julia (eds.). *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003.
- \_\_\_\_\_ & WATSON, Julia. "Introduction: Mapping Women's Self-Representation at Visual/Textual Interfaces". In: \_\_\_\_\_. (eds.). Op. cit. pp. 1-46.
- SNITOW, Ann. "A Gender Diary". In: HIRSCH, Marianne & FOX, Evelyn Keller (eds.). Op. cit. pp. 9-43.
- SON, In Su. *Hanguk Gaehwa Kyoyuk Yeongu (Estudo sobre a educação moderna na Coréia)*. Seoul: Ilji Sa, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Hanguk Keundae Kyoyuk Sa: Han Mal Iljea Chiha Eui Sa Hak Sa Yeongu (História da educação moderna na Coréia: sob a colonização do Império Japonês)*. Seoul: Yonsei University, 1971.
- SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada* (trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha). São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1983.
- SOUZA, Gilda de Mello. *Exercícios de leitura*. Op. cit.
- SPITZ, Ellen Handler. *Art and Psyche: A Study in Psychoanalysis and Aesthetics*. New Haven: Yale UP, 1985.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Displacement and the Discourse of Woman". In:

- HOLLAND, Nancy J. & TUANA, Nancy (eds.). Op. cit. pp. 43-71.
- \_\_\_\_\_. “Quem reivindica alteridade?” (trad. Patricia Silveira de Farias). In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Op. cit. pp. 271-313.
- STEEDMAN, Carolyn. “Enforced Narratives: Stories of Another Self”. In: COSSLETT, Tess et alii (eds.). Op. cit. pp. 25-39.
- STEINER, George. “¿Qué es literatura comparada?”, discurso inaugural, University of Oxford, 1994.
- STEWART, Virginia. *45 Contemporary Mexican Artists: A Twentieth-Century Renaissance (Stanford Art Series)*. California: Stanford UP, 1951.
- SULEIMAN, Susan Rubin (ed.). *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard UP, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- THE PERSONAL NARRATIVES GROUP (ed.). *Interpreting Women’s Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Truths”. In: \_\_. Op. cit. pp. 261-264.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso* (trad. Elisa Angotti Kossovitch). São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Poética da prosa* (trad. Maria de Santa Cruz). Lisboa: Edições 70, 1979.
- TOOR, Frances. *A Treasury of Mexican Folkways*. 2. ed. New York: Crown, 1988.
- USSHER, Jane M (ed.). *Body Talk: The Material and Discursive Regulation of Sexuality, Madness and Reproduction*. London & New York: Routledge, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Psychology of the Female Body*. London & New York: Routledge, 1989.
- VALÉRY, Paul. “Primeira aula do Curso de Poética”. In: \_\_. *Variedades* (trad. Maiza Martins de Siqueira). São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 187-200.
- \_\_\_\_\_. *Variedades*. Op. cit.
- VAN TIEGHEM, Paul. *La Littérature comparée* (trad. Jong Won Kim). Seoul: Yerim, 1999.
- VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte:

- Ed. UFMG, 1995.
- WALDER, Dennis (ed.). *Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents*. Op. cit.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão Segundo C. L. 2*. ed. rev. e ampl. São Paulo: Escuta, 1993.
- WARNING, Rainer. “Pour une pragmatique du discours fictionnel”. In: *Poétique*. N. 39. Paris: Seuil, 1979, pp. 321-337.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEBNER, Pnina & MODOOD, Tariq (eds.). *Debating Cultural Hybridity: Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-racism*. London: Zed Books, 1997.
- WEED, Elizabeth (ed.). *Coming to Terms: Feminism, Theory and Politics*. New York: Routledge, 1989.
- WEISSTEIN, Ulrich. “Literature and the Visual Arts”. In: BARRICELLI, Jean-Pierre & GIBALDI, Joseph (eds.). Op. cit. pp. 251-277.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura* (trad. Lólio Lourenço de Oliveira). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WITTIG, Monique. “The Category of Sex”. In: *\_. The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992, pp. 1-8.
- \_\_\_\_\_. “The Straight Mind”. In: *\_. Op. cit.* pp. 21-32.
- \_\_\_\_\_. *The Straight Mind and Other Essays*. Op. cit.
- WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte* (trad. Vera Pereira). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WOOLF, Virginia. *A Writer's Diary*. New York: Harvest, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Um teto todo seu* (trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- YI, Kyu Tae. *Modern Transformation of Korea* (trad. Tong Mahn Sung et alii). Seoul: Sejong UP, 1970.
- ZOLA, Emile. *Nana* (trad. Eugênio Vieira). São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - DOUTOURADO  
LITERATURA COMPARADA

**DA IMAGEM À PALAVRA: MEDO E OUSADIA  
EM HYE SEOK RHA, TARSILA DO AMARAL E FRIDA KAHLO**

**So Ra Lim**

Tese submetida como  
requisito parcial para a obtenção do  
Título de Doutor em Literatura  
Comparada do Programa de Pós-  
Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

Porto Alegre

2005

## **ANEXO ILUSTRATIVO**

---

---

## **I. PRESSUPOSTOS: GÊNERO, NARRATIVA E CULTURA**

---

---



FIGURA I: *Psique*, óleo sobre tela, 64 x 54 cm, coleção particular, 1876



FIGURA II: *Nana*, óleo sobre tela, 150 x 116 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1877



FIGURA III: *Susana e os velhos*, óleo sobre tela, 76 x 91 cm, Staatliches Lindenau Museum, Berlim, 1647



FIGURA IV: No detalhe, *Juízo final*, afresco, capela Arena, Pádua, Itália, 1304-1306



FIGURA V: *Auto-retrato com casaco de peles*, óleo sobre madeira, 67 x 49 cm, Alte Pinakothek, Munique, 1500



FIGURA VI: *Auto-retrato com isabella Brant*, óleo sobre tela, 174 x 132 cm, Alte Pinakothek, Munique, 1610



FIGURA VII: *Auto-retrato de olhos esbugalhados*, água-forte e buril, 5,1 x 4,6 cm, Rijksmuseum, Amsterdã, 1630



FIGURA VIII: *Auto-retrato*, óleo sobre tela, 86 x 70 cm, National Gallery, Londres, 1669



FIGURA IX: *As meninas*, óleo sobre tela, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid, 1656

## **II. PINTORAS QUE ESCREVIAM**

---

---

## **1. HYE SEOK RHA**

---





FIGURA III: Seoddal Daemok (Fim do Ano), Maeil Sinbo, 31 jan. 1919



FIGURA IV: Seoddal Daemok (Fim do Ano), Maeil Sinbo, primeiro fev. 1919



초하루날 (六) 羅漢鏡 초하루날의가막역은자과자흔히해먼피  
 더라고삼부자도느림아임피리였다

FIGURA V: Cho Harud Nal (Ano Novo), Maeil Sinbo, 2 fev. 1919



만하잇셔 요년아어셔분홍말디야 버티를밧고 쇠가형기드리고서차  
 취고리입고 병유초마임고 그리고야암쓰고 노리차고 수신스고 턱  
 순에질가셔 날뽀지어셔 아이구어셔 어머니

초하루날 (七) 羅漢鏡 어머니와 뽀진순이웃쳐 금개발디치  
 나이것을로디주요요 기만아의가리움바면죄움은은한아버지한  
 어머니와셔빈을우려가지... 나노셔빈안응나 아셔스어머니기

FIGURA VI: Cho Harud Nal (Ano Novo), Maeil Sinbo, 3 fev. 1919



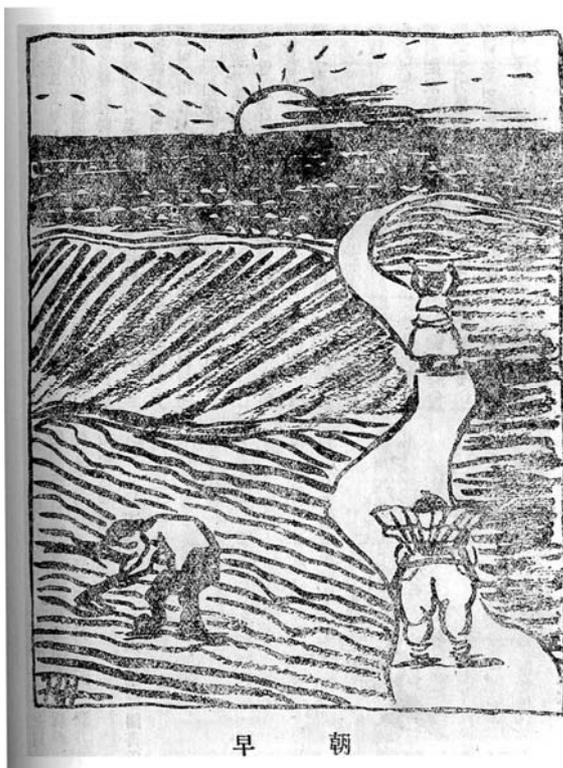


FIGURA IX: Cho Harud Nal  
(Ano Novo), Mael Sinbo, 7 fev.  
1919



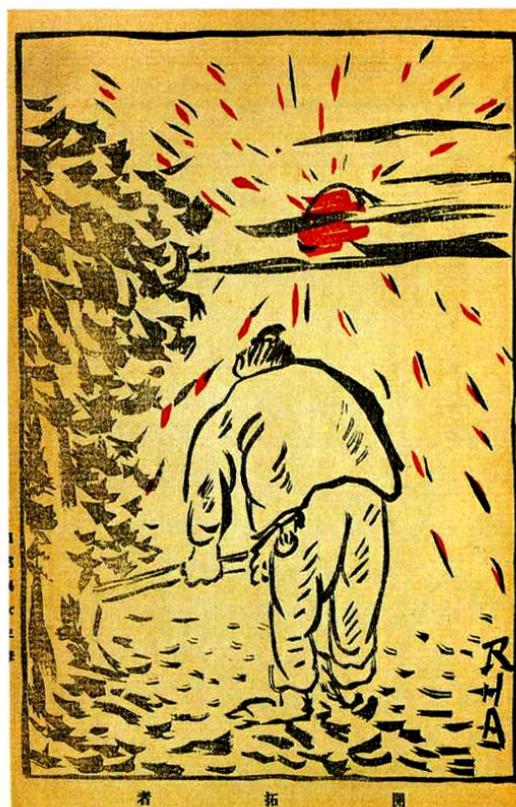
FIGURA X: Jeokeod I Mueod Ingo (O que é aquilo), xilogravura, Sinyeoja, abr. 1920.





早 朝

FIGURA XII: *Jo jo (Amanhecer)*, xilogravura, *Gongjea*, set. 1920



者 拓 開

FIGURA XIII: *Gaecheokja (Pioneiro)*, xilogravura, *Gaebyeok*, jul. 1921



FIGURA XIV: *Inhyeong Eui Ga* (Casa de bonecas), *Maeil Sinbo*, 2 mar. 1921



FIGURA XV: *Inhyeong Eui Ga* (Casa de bonecas), *Maeil Sinbo*, 4 mar. 1921



FIGURA XVI: *Inhyeong Eui Ga* (Casa de bonecas), *Maeil Sinbo*, 5 mar. 1921

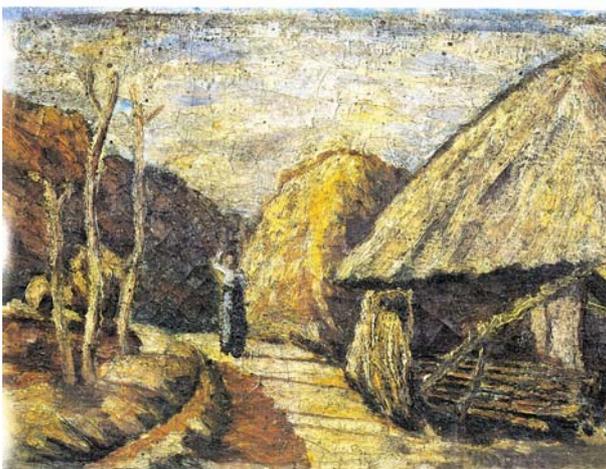


FIGURA XVII: *Nongchon Pungkyeong (Paisagem rural)*, óleo sobre tela, 27 x 39 cm, coleção particular, 1921

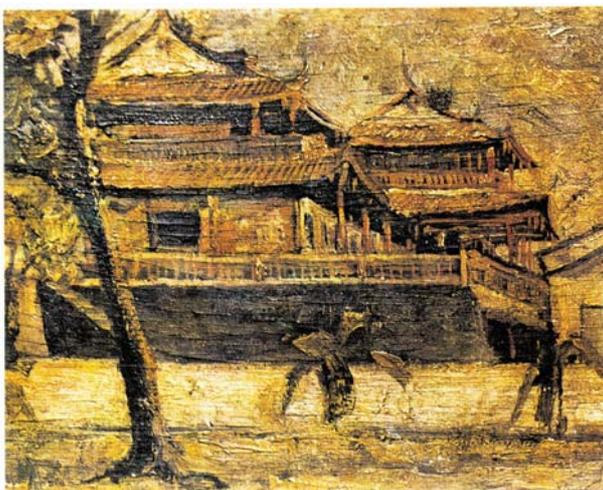


FIGURA XVIII: *Manju Bongcheon Pungkyeong (Paisagem de Bongcheon na Manchúria)*, óleo sobre tela, 23,5 x 32,5 cm, coleção particular, 1923



FIGURA XIX: *Kim Wu Yeong Chosang (Retrato de Wu Yeong Kim)*, óleo sobre tela, coleção particular, 1927



FIGURA XX: *Bom I Oda (Chegada da primavera)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1922



FIGURA XXI: *Nong Ga (Casa de campo)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1922



FIGURA XXII: *Bonghwang Seong Eui Nam Mun (Portão sul da Fortaleza de Fênix)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1923

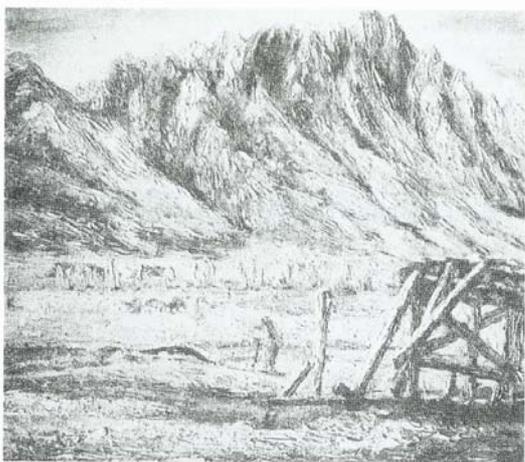


FIGURA XXIII: *Bonghwang San (Montanha de Fênix)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1923



FIGURA XXIV: *Chu Eui Jeong (Jardim de outono)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1924

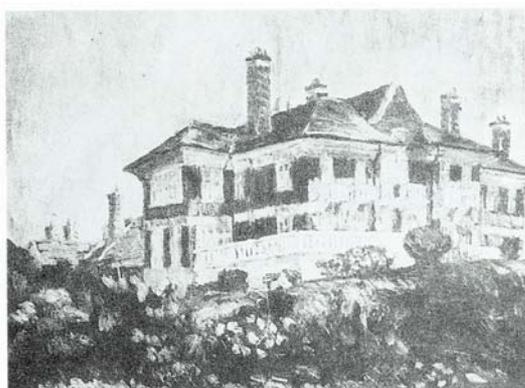


FIGURA XXV: *Cho Ha Eui Ojeon (Manhã do início do verão)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1924



FIGURA XXVI: *Nangrang Myo (Túmulo de um jovem)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1925

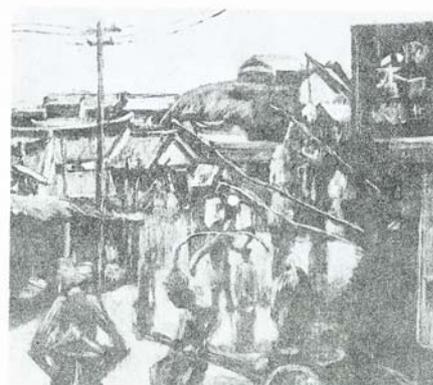


FIGURA XXVII: *Jina Jeong (Bairro chinês)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1926

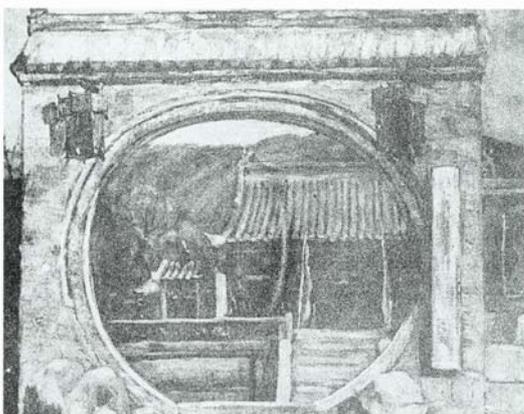


FIGURA XXVIII: *Cheonhu Gung (Harém)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1926

FIGURA XXIX: *Bom Eui Ohu (Tarde de primavera)*, óleo sobre tela, coleção da Exposição de Arte Nacional, Seul, 1927



## **2. TARSILA DO AMARAL**

---



FIGURA I: *Abaporu*, óleo sobre tela, 85 x 73 cm, coleção Eduardo Francisco Costantini, Buenos Aires, 1928



FIGURA II: *A caipirinha*, óleo sobre tela, 60 x 81 cm, coleção particular, 1923

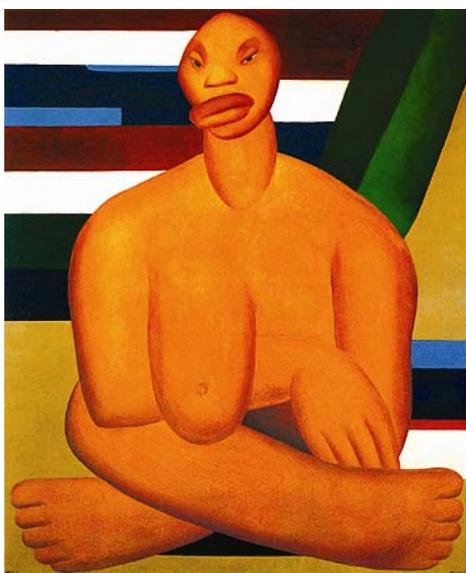


FIGURA III: *A negra*, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1923



FIGURA IV: *A cuca*, óleo sobre tela, 73 x 100 cm, Acervo Musée de Grénoble, França, 1924

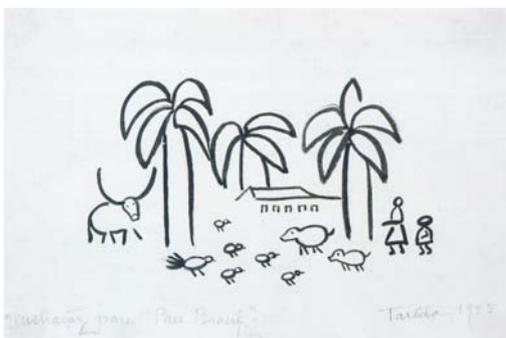


FIGURA V: *Fazenda*, nanquim sobre papel, 15,5 x 22,8 cm, Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo. 1925

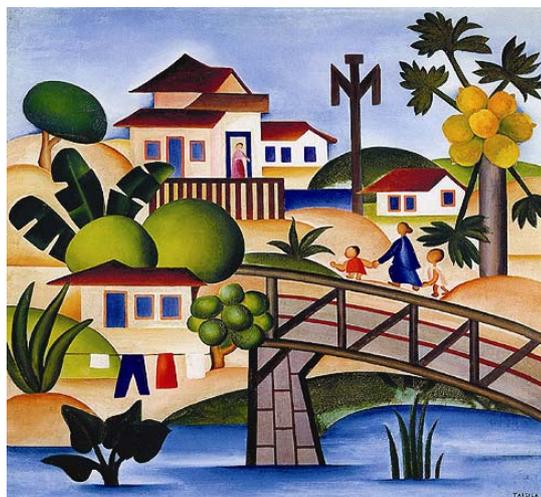


FIGURA VI: *O mamoeiro*, óleo sobre tela, 65 x 70 cm, coleção Mário de Andrade, IEB-USP, São Paulo, São Paulo, 1925



FIGURA VII: *Manacá*, óleo sobre tela, 76 x 63,5 cm, coleção Simão Mendel Guss, São Paulo, 1927



FIGURA VIII: *O lago*, óleo sobre tela, 75,5 x 93 cm, coleção Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, 1928

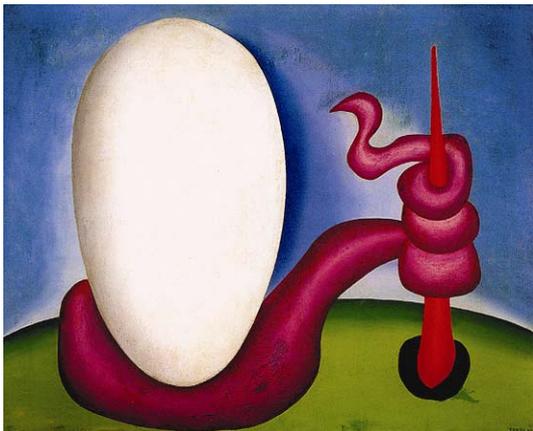


FIGURA IX: *O ovo (Urutu)*, óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm, coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1928

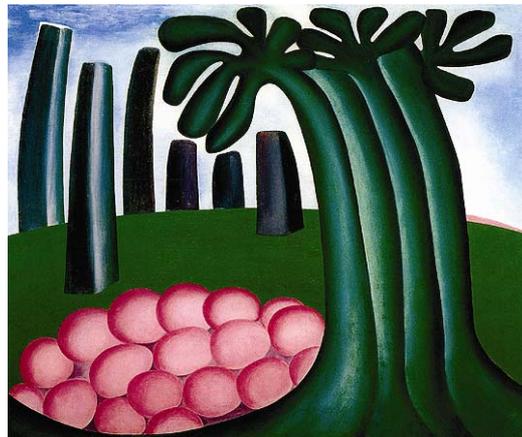


FIGURA X: *Floresta*, óleo sobre tela, 63,9 x 76,2 cm, Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1929

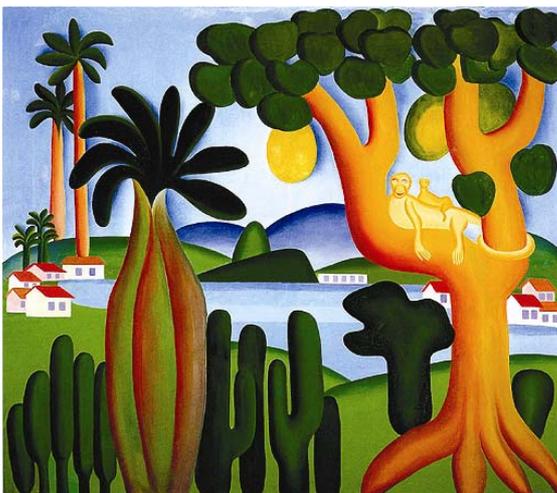


FIGURA XI: *Cartão Postal*, óleo sobre tela, 127,5 x 142,5 cm, coleção particular, Buenos Aires, 1929

FIGURA XII: *Sol poente*, óleo sobre tela, 54 x 65 cm, coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro, 1929

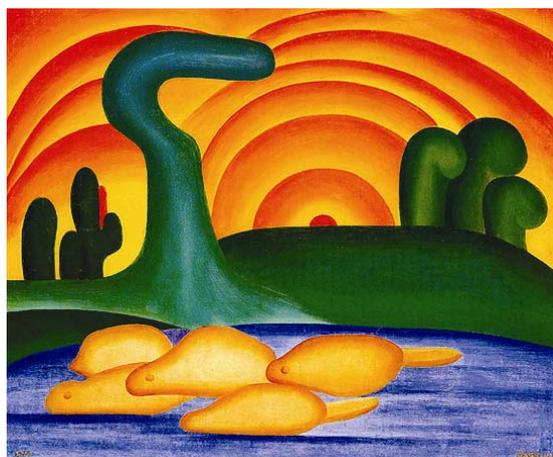




FIGURA XIII: *Antropofagia*, óleo sobre tela, 126 x 142 cm, coleção particular, 1929

FIGURA XIV: *Bicho com triângulo*, lápis sobre papel, 19 x 26 cm, coleção Milton Guper, São Paulo, 1930

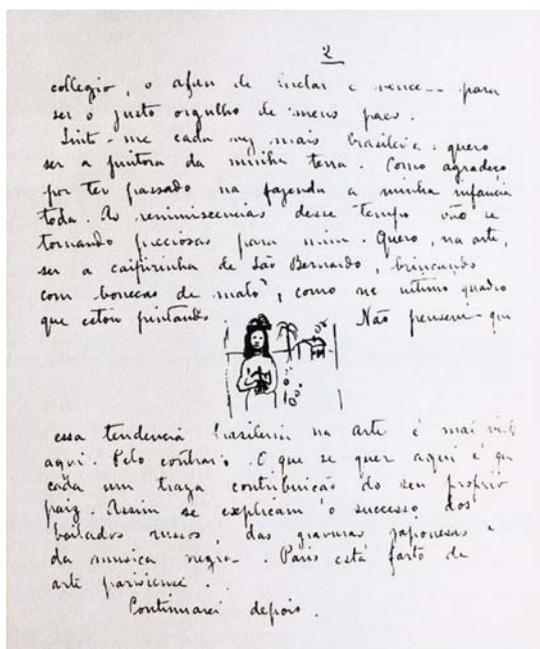
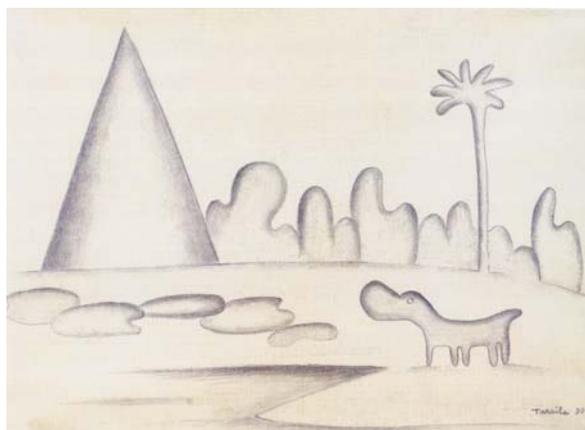


FIGURA XV: *Carta de Tarsila do Amaral à família*, 19 abr. 1923

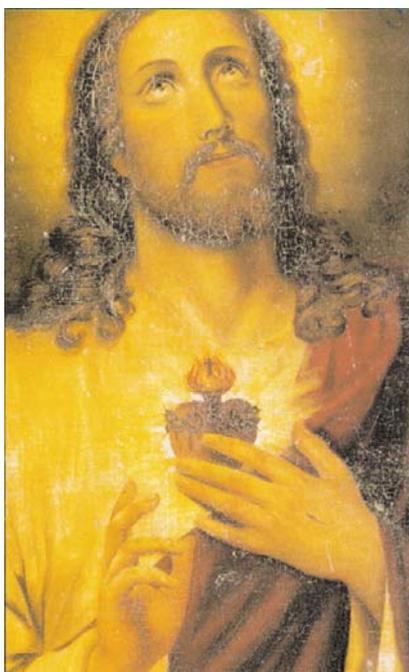


FIGURA XVI: No detalhe,  
*Sagrado Coração de Jesus*, 1904



THÉRÈSE DO AMARAL  
PORTRAIT - SALON DES ARTISTES FRANÇAIS - 1922

FIGURA VII: Cartão-postal com  
reprodução da tela *Portrait de  
Femme*, 1922

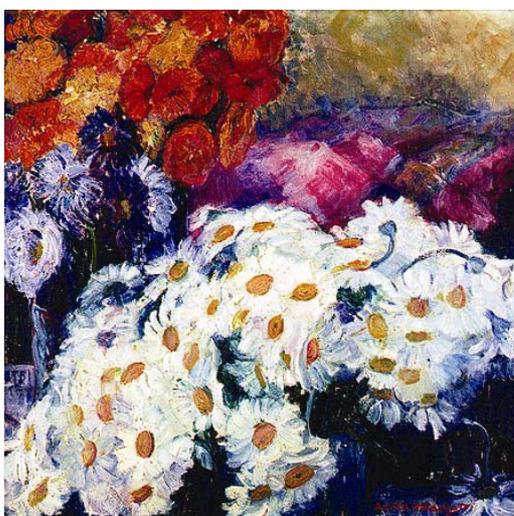


FIGURA XVIII: *As margaridas de Mário*,  
óleo sobre tela, 51,5 x 53 cm, coleção de  
Artes Visuais, IEB-USP, São Paulo, 1922



FIGURA XIX: *Margaridas de Mário de  
Andrade*, óleo sobre tela, 100 x 96 cm,  
Acervo Musée de Grenoble, França,  
1922



FIGURA XX: *Retrato*, óleo sobre tela, 41 x 50 cm, Acervo do Banco Central, Brasília, 1921

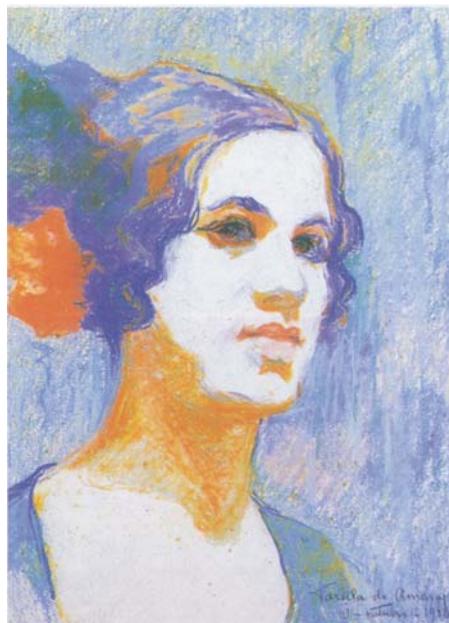


FIGURA XXI: *Auto-retrato*, pastel sobre papel, 39 x 29 cm, coleção Mário de Andrade, IEB-USP, São Paulo, 1922

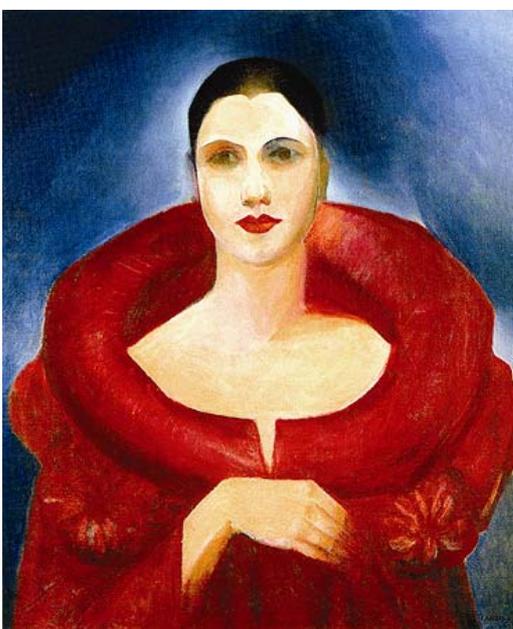


FIGURA XXII: *Manteau Rouge*, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1923



FIGURA XXIII: *Auto-retrato I*, óleo sobre tela, 38 x 32,5 cm, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 1924



FIGURA XXIV: *La Nègresse*, mármore, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1923



FIGURA XXV: *Composição (Figura só)*, óleo sobre tela, 83 x 129 cm, coleção Ricardo Takeshi Akagawa, 1929

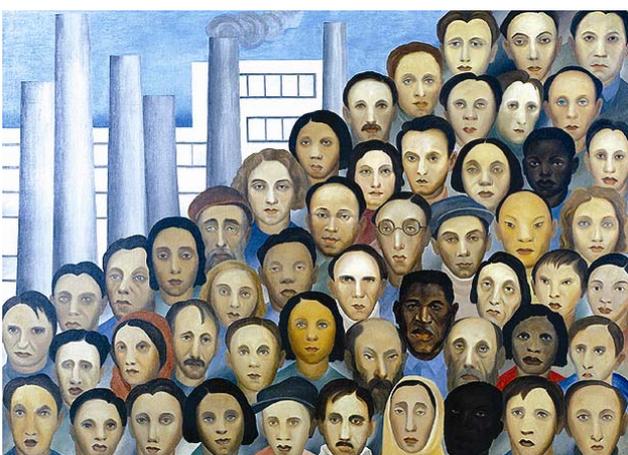


FIGURA XXVI: *Operários*, óleo sobre tela, 150 x 205 cm, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1933

FIGURA XXVII: *2ª Classe*, óleo sobre tela, 110 x 151 cm, coleção Fanny Feffer, 1933



### **3. FRIDA KAHLO**

---



FIGURA I: *Autorretrato*, óleo sobre masonite, 76,2 x 61 cm, The National Museum for Women in the Arts, Washington, DC, 1937



FIGURA II: *Lo que me dio el agua*, óleo sobre tela, 91 x 70,5 cm, coleção Daniel Filipacchi, Paris, 1938



FIGURA III: *Self-portrait*, óleo sobre tela, 65,3 x 72,3 cm, National Gallery of Art, Washington, 1635



FIGURA IV: *Self-portrait as La Pittura*, óleo sobre tela, 74 x 97 cm, Royal Collection, Londres, s.d.



FIGURA V: *The Artist with Two Female Pupils*, óleo sobre tela, 152 x 210 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 1785



FIGURA VI: *Angelica Hesitating between the Arts of Painting and Music*, óleo sobre tela, 226 x 147,3 cm, coleção de Lord St Oswald, Nostell Priory, Wakefield, 1794



FIGURA VII: *Self-portrait*, óleo sobre tela, 70,5 x 98 cm, National Gallery, Londres, s.d.

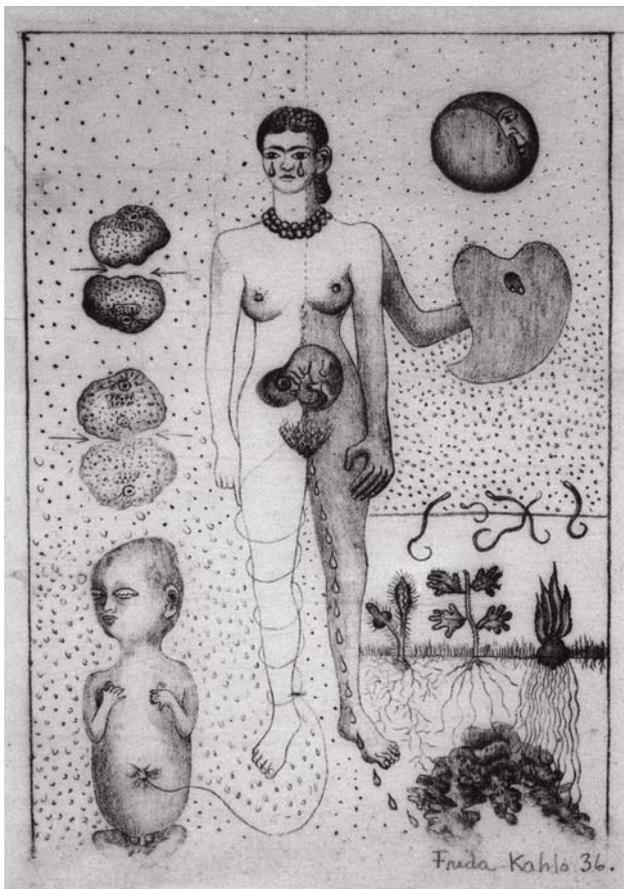


FIGURA VIII: *Frida y el aborto*, litografia sobre papel, 32 x 23 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1932



FIGURA IX: *Autorretrato de Frida e el doctor Farill*, óleo sobre msonite, 41,5 x 50 cm, coleção particular, México, 1951



FIGURA X: *Mi nacimiento*, óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm, coleção particular, Estados Unidos, 1932



FIGURA XI: *Mis abuelos, mis padres y yo*, óleo e têmpera sobre metal, 30,5 x 34,5 cm, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1936



FIGURA XII: *Mi nana y yo*, óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1937

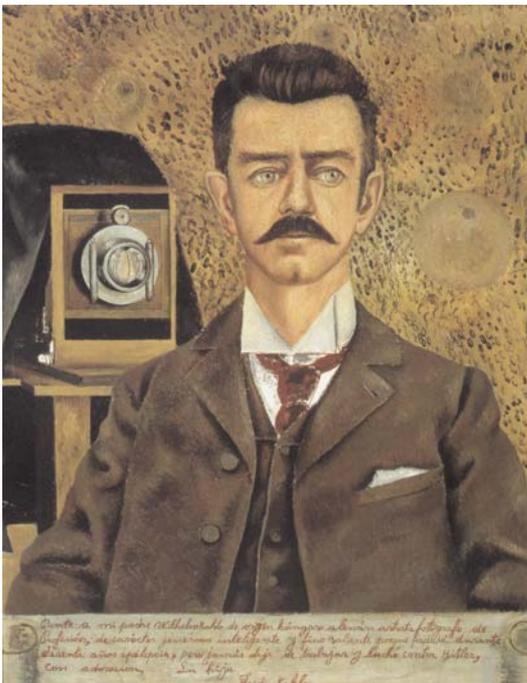


FIGURA XIII: *Retrato de don Guillermo Kahlo*, óleo sobre masonite, 60,5 x 46 cm, Museo Frida Kahlo, Cidade do México, 1951



FIGURA XIV: A deusa Tlazoltéotl a dar à luz uma criança, escultura asteca



FIGURA XV: *Henry Ford Hospital*, óleo sobre metal, 30,5 x 38 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1932



FIGURA XVI: *Les amants*, óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm, coleção particular, Bruxelas, 1928

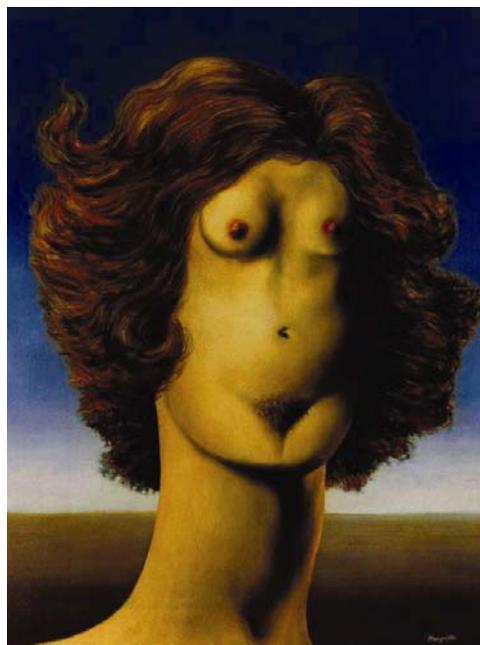


FIGURA XVII: *Le viol*, óleo sobre tela, 25 x 18 cm, Courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelas, 1934

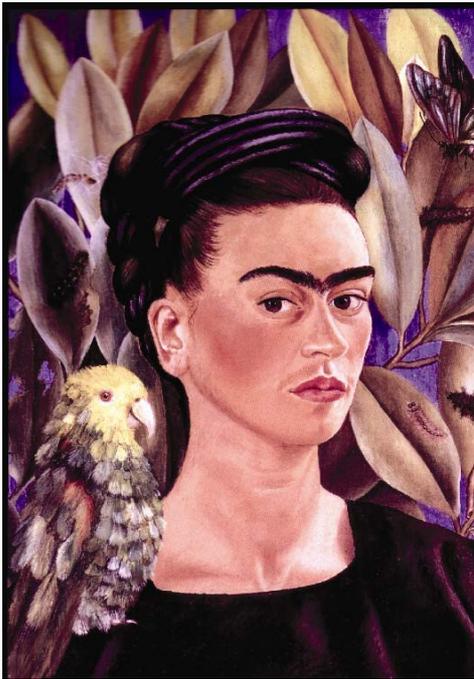


FIGURA XVIII: *Autorretrato con Bonito*, óleo sobre tela, 55 x 43,5 cm, coleção particular, Estados Unidos, 1941



FIGURA XIX: *Guillermo Kahlo*, autorretrato, 1925



FIGURA XX: Esboço para *Mis abuelos, mis padres y yo*, lápis sobre papel, 30,8 x 34,4 cm, 1936



FIGURA XXI: *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos*, óleo sobre metal, 31 x 35 cm, coleção Manuel Reyer, Nova Iorque, 1932

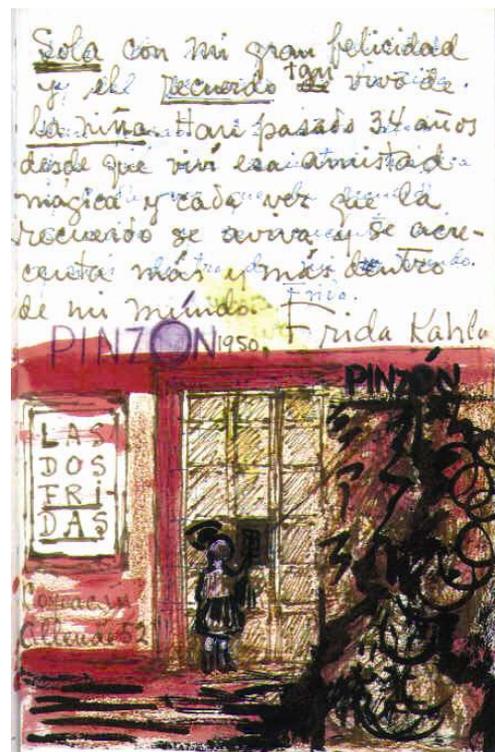


FIGURA XXII: Página do diário, "Las Dos Fridas", 1950



FIGURA XXIII: *El accidente*, lápiz sobre papel, 20 x 27 cm, coleção Rafael Coronel, Cuernava, 1926



FIGURA XXIV: *Recuerdo*, óleo sobre metal, 40 x 28 cm, coleção Michel Petitjean, Paris, 1937

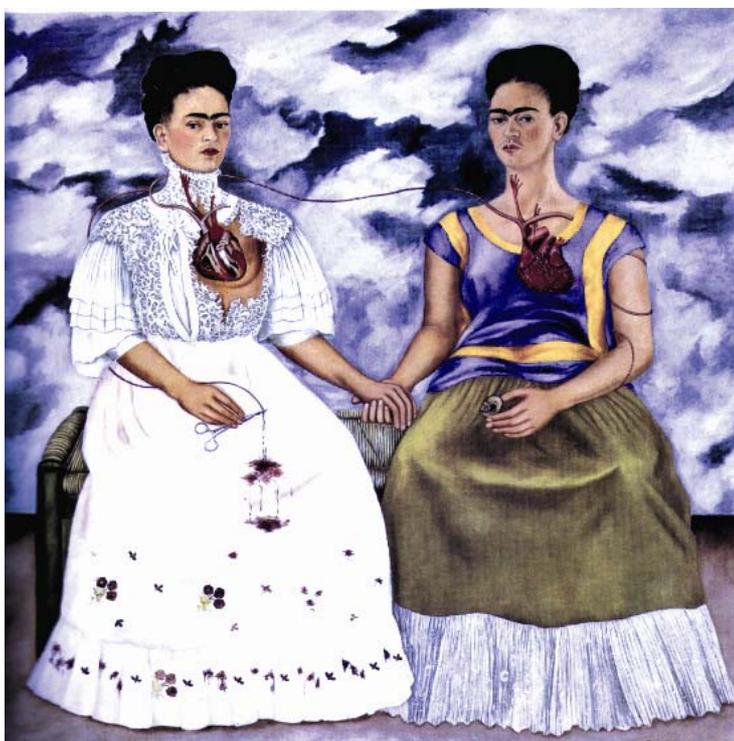


FIGURA XXV: *Las Dos Fridas*, óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm, Museo de Arte Moderno, Cidade do México, 1939

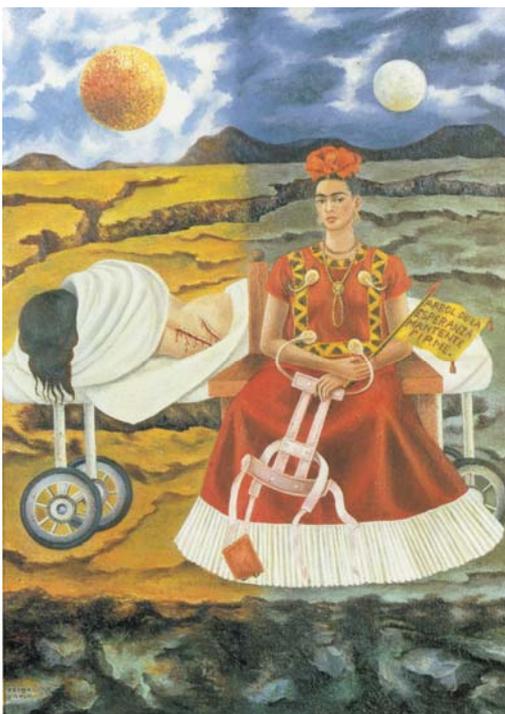


FIGURA XXVI: *Árbol de la Esperanza*, óleo sobre masonite, 55,9 x 40,6 cm, coleção Daniel Filipacchi, Paris, 1946

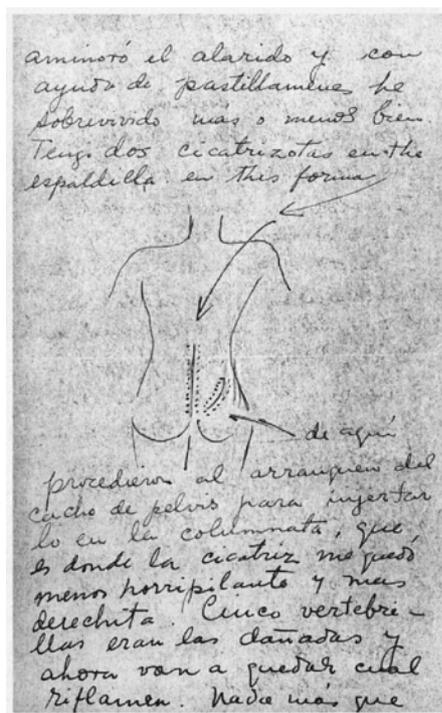


FIGURA XXVII: *Carta de Frida Kahlo a Alejandro Gómez Arias*, 30 jun. 1946



FIGURA XXVIII: *Autorretrato*, óleo sobre tela, 79,7 x 60 cm, legado de Alejandro Gómez Arias, Cidade do México, 1926

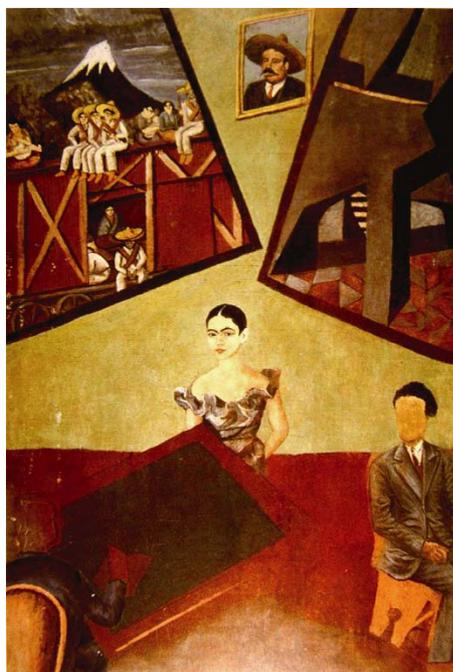


FIGURA XXIX: *La Adelita*, Pancho Villa y Frida, óleo sobre tela, 65 x 45 cm, coleção do Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Tlaxcala, México, 1927



FIGURA XXX: *The Anxious Journey*, óleo sobre tela, 74 x 107 cm, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1913



FIGURA XXXI: *Citlaltepetl*, óleo sobre tela, 106 x 162 cm, Museo Nacional de Arte, Cidade do México, 1879

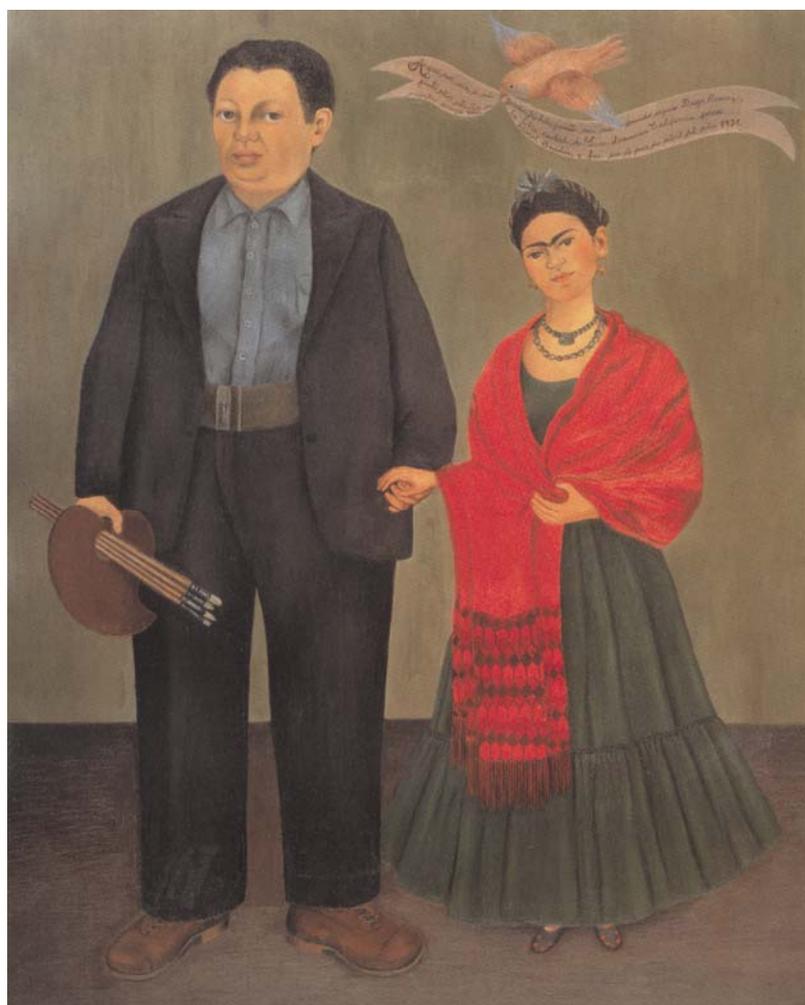


FIGURA XXXII: *Frida y Diego Rivera*, óleo sobre tela, 100 x 79 cm, San Francisco Museum of Modern Art, coleção Albert M. Bender, São Francisco, 1931

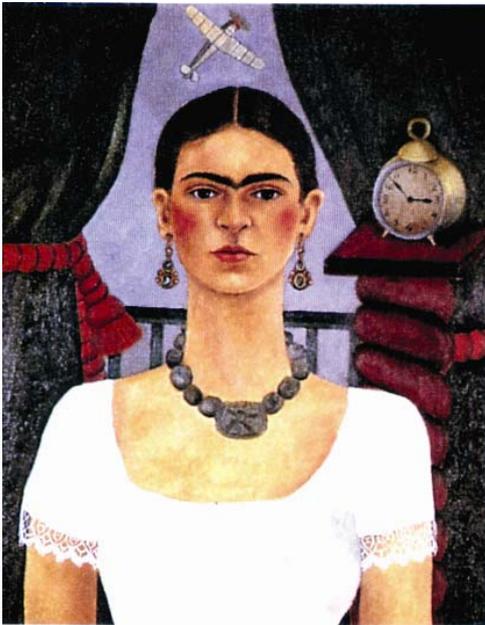


FIGURA XXXIII: *Autorretrato*, óleo sobre masonite, 86 x 68 cm, coleção de Antony Bryan, 1929



FIGURA XXXIV: *Autorretrato con monos*, óleo sobre tela, 81,5 x 63 cm, coleção de Roberto Brady, Cuernavaca, México, 1945

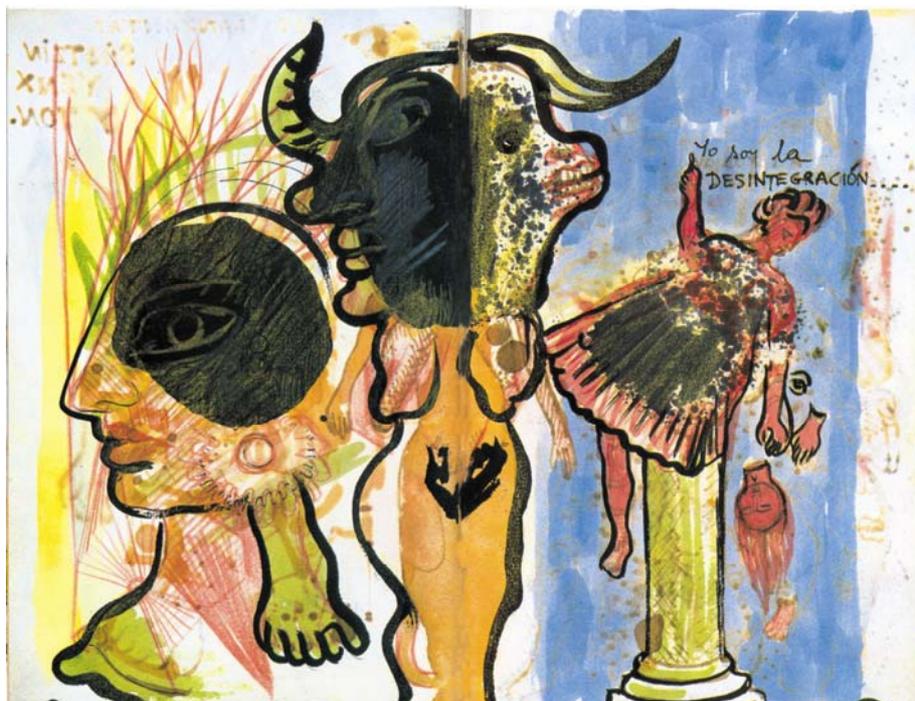


FIGURA XXXV: Página do diário, s.d.



FIGURA XXXVI: Página do diário, s.d.



FIGURA XXXVII: Página do diário, 1953

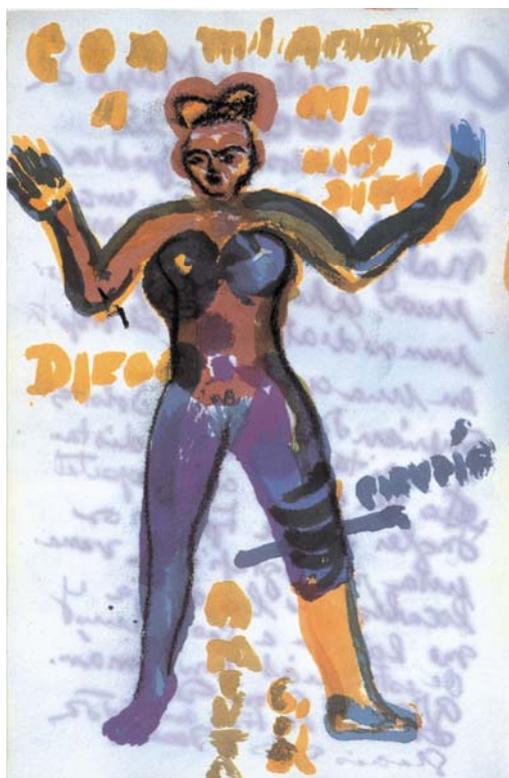


FIGURA XXXVIII: Página do diário, s.d.



FIGURA XXXIX: Página do diário, s.d.

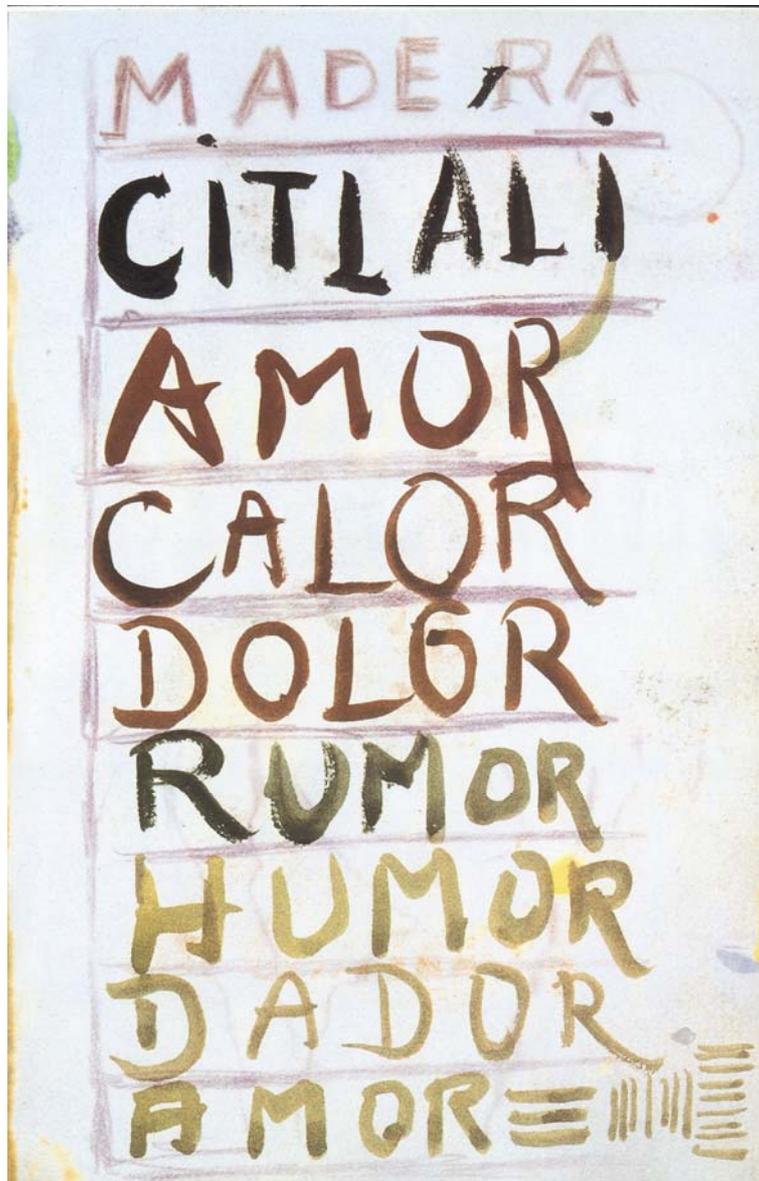


FIGURA XL: Página do diário, s.d.

**MEMÓRIAS DE MULHERES:  
NOS ENTRECruzAMENTOS DE IMAGEM E PALAVRA**

---



FIGURA I: *Ja Hwa Sang (Auto-retrato)*, óleo sobre tela, 60 x 48 cm, coleção particular, 1928

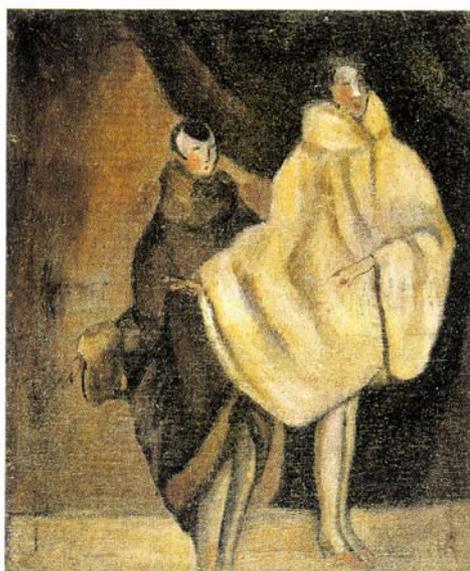


FIGURA II: *Muhee (Dançarina)*, óleo sobre tela, 39 x 33,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Seul, 1927-1928

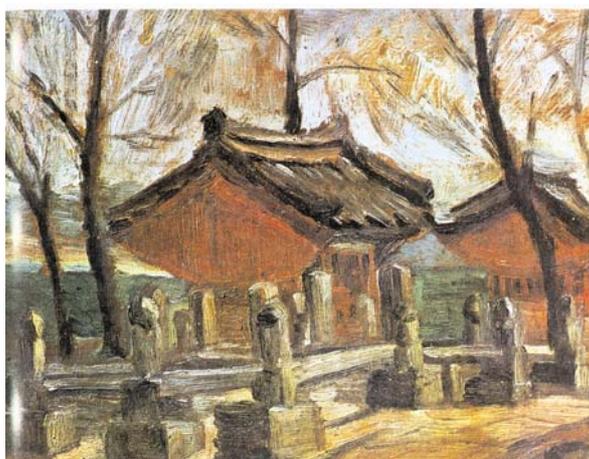


FIGURA III: *Seon Juk Kyo (Ponte da Lealdade)*, óleo sobre madeira, 23 x 33 cm, coleção particular, 1933

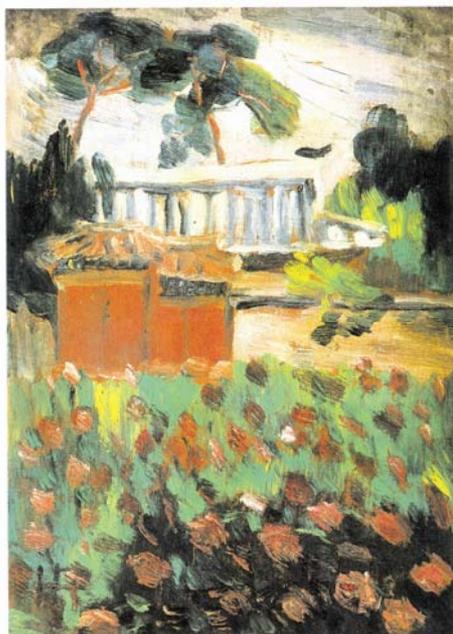


FIGURA IV: *Hwa Yeong Jeon Jak Yak (Peônias no Templo da Sombra da Flor)*, óleo sobre madeira, 34 x 23 cm, Museu de Hoam, Yongin, 1935



FIGURA V: *Byeol Jang (Casarão de campo)*, óleo sobre madeira, 22,5 x 33 cm, coleção particular, 1935

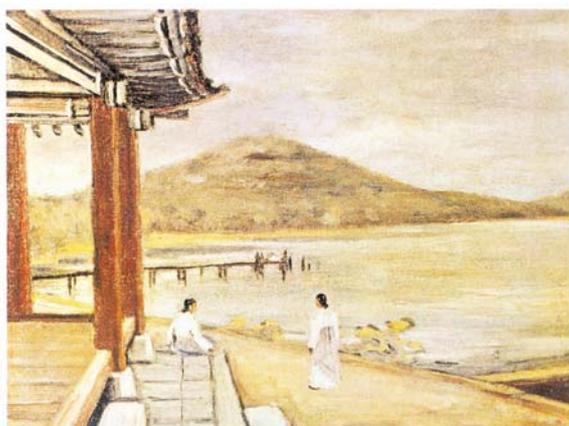


FIGURA VI: *Suwon Seo Ho (Lago do oeste de Suwon)*, óleo sobre madeira, 30 x 39 cm, coleção particular, 1935



FIGURA VII: *Hae In Sa Eui Seok Tab (Uma torre de pedra no Templo da Sabedoria do Buda)*, óleo sobre prancha de madeira, 33 x 21 cm, coleção particular. 1938

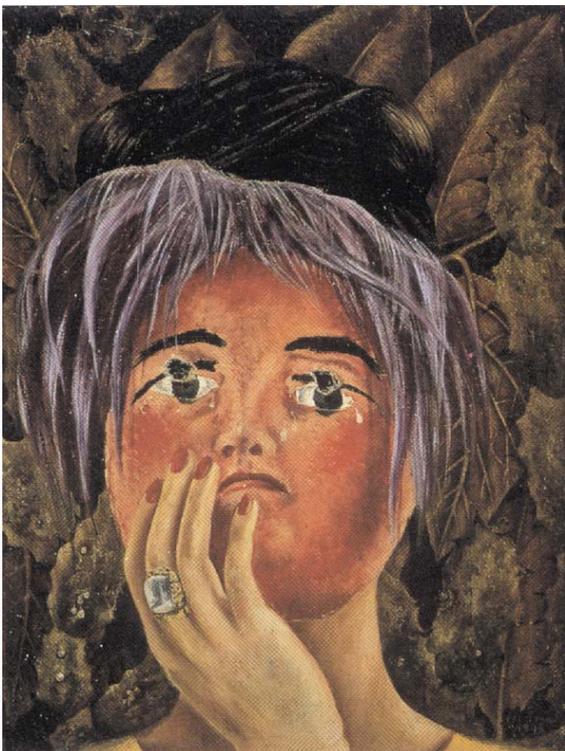


FIGURA VIII: *La máscara*, óleo sobre tela, 40 x 30,5 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1945



FIGURA IX: Amárcara de Malinche