

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DA LINGUAGEM
ANÁLISES TEXTUAIS, DISCURSIVAS E ENUNCIATIVAS

ROBERTA ROSA PORTUGAL

**DA PALETA DE FRIDA KAHLO A OUTRAS RESSONÂNCIAS:
UM ESTUDO DISCURSIVO SOBRE A REVERBERAÇÃO DA SUA
IMAGEM**

PORTO ALEGRE

2021

ROBERTA ROSA PORTUGAL

**DA PALETA DE FRIDA KAHLO A OUTRAS RESSONÂNCIAS:
UM ESTUDO DISCURSIVO SOBRE A REVERBERAÇÃO DA SUA
IMAGEM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Solange Mittmann

Porto alegre

2021

Roberta Rosa Portugal

**DA PALETA DE FRIDA KAHLO A OUTRAS RESSONÂNCIAS:
UM ESTUDO DISCURSIVO SOBRE A REVERBERAÇÃO DA SUA IMAGEM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em 13 de setembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Dóris Maria Luzzardi Fiss
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Joana Bosak de Figueiredo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Renata Marcelle Lara
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Solange Mittmann
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

CIP – Catalogação na Publicação

Portugal, Roberta Rosa

Da paleta de Frida Kahlo a outras ressonâncias: Um estudo discursivo sobre a reverberação da sua imagem / Roberta Rosa Portugal. -- 2021.

216 f.

Orientadora: Solange Mittmann.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Análise do Discurso Francesa. 2. Frida Kahlo. 3. Mexicanidade. 4. Arte e militância. 5. *Todos podem ser Frida*, de Camila Fontenele. I. Mittmann, Solange, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Agradecimentos

À Professora Dra. Solange Mittmann pela parceria durante estes quatro anos! Muito obrigada pelas disciplinas, ensinamentos e competência! Você não imagina o quanto tem sido importante tê-la como orientadora e o quanto me orgulho de você! Já estou com saudades, Sol!

Às professoras que integram a banca examinadora, Dra. Renata Lara, Dra. Dóris Fiss e Dra. Joana Bosak, meus agradecimentos! Pelo mérito com o qual avaliam meu trabalho, por compartilharem comigo um momento tão importante na minha caminhada acadêmica, muito obrigada!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), meus agradecimentos sinceros! Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira (Kitty, adoro te ouvir!), Dra. Luciene Jung (Lu, você me encoraja!), Dra. Freda Indursky e Dr. Fábio Ramos, queridos, como eu tenho aprendido com todos vocês e como é importante tê-los!

Estendo meus agradecimentos ao professor Dr. Luiz Carlos Martins (UFAM). Luca, que bom te encontrar nesta caminhada e poder contar contigo! Muito feliz em ver teu trabalho que é sempre tão competente e tão bonito!

Ao orientador da minha pesquisa de mestrado, Antônio Wilson Souza, por tantos ensinamentos e pela sua sensibilidade como pesquisador! Querido, você é fundamental!

À fotógrafa Camila Fontenele, idealizadora do projeto *Todos podem ser Frida*! Seu trabalho ocupou um lugar muito especial na minha formação como analista de discurso! Muito obrigada por fazer parte do meu percurso! Aos artistas Juçara Gaspar, Bruno Martins e Panmela Castro, obrigada pelo trabalho de vocês e pela colaboração! Espero conhecê-los pessoalmente em algum momento!

Agradeço à Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), ao Departamento de Letras e Artes, em que leciono, pelo apoio durante os quatro anos de afastamento das atividades de docência. Espero seguir colaborando para que a UEPB seja sempre uma universidade pública de qualidade!

Agradeço à UFRGS, uma das mais importantes universidades públicas brasileiras, por me acolher! Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, meu muito obrigada pela excelência! Agradeço também pelo acolhimento, visto que sou professora na UEPB. Integrar o grupo de pesquisadores no PPG referido possibilitou a parceria entre estas instituições públicas, estabelecendo um laço, cuja relevância vai além dos limites do meu currículo.

Agradeço ao Programa de Desenvolvimento Acadêmico Abdias Nascimento, integrado ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da UFRGS, por ter aprovado meu projeto de pesquisa de doutorado sanduíche e por ter me possibilitado ser pesquisadora hóspede no *Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social* (CIESAS), na Cidade do México.

Agradeço ao CIESAS, que me acolheu como pesquisadora hóspede, sob a orientação do Professor Dr. *Ricardo Pérez Montfort*, a quem estendo meus sinceros agradecimentos! Por todas as conversas de orientação, pelas indicações de leituras, por livros presenteados e pela cordialidade com a qual me recebeu, meu muito obrigada! Agradeço ao professor Dr. Mariano Baez (CIESAS - Xalapa) pelos comentários sobre meu trabalho de pesquisa durante um encontro entre pesquisadores brasileiros. Encontrá-los foi fundamental para a minha pesquisa e para a escrita da tese! Muito obrigada!

Obrigada à CAPES pelo financiamento da pesquisa durante o período de doutorado sanduíche. Em tempos sombrios e de desvalorização das Ciências, foi um alento saber que ainda tínhamos bolsas, mas, ao mesmo tempo, muito duro saber que eram as últimas. O avanço da extrema direita me entristece e me revolta profundamente. Fora genocidas!!!

Agradeço às instituições que colaboraram com meu trabalho de pesquisa nas bibliotecas e arquivos que visitei na Cidade do México: *Biblioteca del Museo Nacional de Arte, El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista (CEMOS), Biblioteca Central UNAM e Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)*. Agradeço, especialmente, ao *Banco de México*, por autorizar o estudo de obras de Frida Kahlo, ao *Museo Frida Kahlo – La Casa Azul* e ao *Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo* pela cordialidade dos funcionários. ¡Muchas gracias!

Aos meus colegas da AD, na UFRGS! Camaradas, vocês tornaram a minha caminhada muito mais bonita e leve! Obrigada, Dani, Carla, Valéria, Bianca, Jussana, Bruna, Lucas, Ezequiel, Isaac, Alex Sander, Marilane, Evandro, Camila e Priscila.

Dani, Carla, Valéria, obrigada pela amizade cuidadosa, pela parceria sem competitividade e pela sororidade! Contar com vocês tem sido tão doce, gurias! Nossas aulas, conversas e encontros de militância nas ruas de Porto Alegre aqueceram meu coração! Quero seguir com vocês!

Ao amigo Técio Macedo pelo companheirismo e por compartilhar comigo o encantamento pela pesquisa sobre a arte de Frida e suas reverberações! *Mon amour*, como é bom ter você!

À Mônica Figueiredo por tantos anos de amizade, pela parceria de sempre e pela revisão deste texto! Obrigada, amiga querida!

Aos amigos e colegas de trabalho Heloísa Rigón y Fábio Marques pelo incentivo em participar da seleção do PPGLT / UFRGS em 2017! “*Vai, Robertinha, envia teu projeto!*” Foi como ouvir palavras de Guimarães Rosa dizendo: “*a vida é assim (...) o que ela quer da gente é coragem!*”. Obrigada por sermos amigos!

Obrigada a Ana Celeste Casulo, minha psicanalista, pela competência e por todas as conversas que acalmaram meus conflitos e ansiedades! Sigo pensando sobre tudo que me afeta!

Aos meus pais, Vânia e Carlos, à minha irmã, Natali, pela compreensão e amor! Espero que desculpem minha ausência em muitos momentos! Irmã, obrigada por me visitar no México! Nunca esquecerei a nossa visita à casa de Frida e o nosso entusiasmo diante da tela *Las Dos Fridas*, no *Museo de Arte Moderno*! Foi mágico!

Gracias a Crispi, *in memoriam*, por la amistad y por recibirme con cariño en su casa mientras viví en México. Te prometí regresar para visitarte, pero a causa de la pandemia Covid-19 no fue posible. Sin ti, México ya no es tan hermoso. ¡Gracias, por apapacharme! Serás siempre uno de mis más dulces recuerdos. ¡Gracias, “Amore”!

À Frida Kahlo, *in memoriam*, pela beleza da sua arte! Ao povo mexicano pela riqueza da sua cultura, pela história de luta e resistência, muito obrigada!!

*Con amistad y cariño
nacido del corazón
tengo el gusto de invitarte
a mi humilde exposición.*

*A las ocho de la noche
– pues reloj tienes al cabo –
te espero en la Galería
d’esta Lola Álvarez Bravo.*

*Se encuentra en Amberes 12
y con puertas a la calle,
de suerte que no te pierdes
porque se acaba el detalle.*

*Sólo quiero que me digas
tu opinión buena y sincera.
Eres leído y escrito;
tu saber es de primera.*

*Estos cuadros de pintura
pinté con mis propias manos
y esperan en las paredes
que gusten a mis hermanos*

*Bueno, mi cuate querido:
con amistad verdadera
te lo agradece en el alma
Frida Kahlo de Rivera.*

*Frida Kahlo
Coyoacán – 1953¹*

¹ Poema de Frida Kahlo, escrito para convidar à sua exposição individual na *Galería de Arte Contemporáneo*, na Cidade do México, em 13 de abril de 1953. Publicado em: TIBOL, Raquel. **Escrituras de Frida Kahlo**: Selección, proemio y notas. México: Lumen, 2007. p. 446.

RESUMO

Frida Kahlo (1907-1954) é uma artista plástica mexicana, militante comunista e da mexicanidade, professora de artes que educava seus aprendizes para a luta de classes. Sua arte-vida aborda o social, o político, haja vista que é efeito de condições já-determinadas, de relações entre sujeitos – sempre interpelados pela ideologia. Apresento este estudo para pensar e analisar a produção de sentidos no processo de circulação da sua imagem e de seu nome, seguindo os princípios teóricos e analíticos da Análise de Discurso de orientação materialista. Considero a circulação referida como um processo subjugado às condições históricas impostas pelo sistema capitalista, ou seja, que funciona sob determinações materiais. A circulação de *discursos de, sobre* ou que *ressoam* para Frida é bastante expressiva em diferentes âmbitos, como o artístico, ao qual dedico reflexão e análise. Visto que o processo de significação está inscrito nas relações sociais, seus dizeres [verbais e visuais] são assujeitados às condições de produção, são efeitos da interpelação ideológica que a constitui como sujeito. Desse modo, sua arte-vida está determinada por relações de poder, pela disputa de sentidos. A retomada, por outros artistas, de seus dizeres e telas, de suas cores e flores, desde condições materiais diferentes daquelas que Frida experienciou, produz outras relações de sentidos. No estudo ora apresentado, analiso como Kahlo costurou o laço entre arte, comunismo, mexicanidade e gênero em sua obra e vida, para compreender como o processo de circulação da sua imagem e de elementos que remetem a ela produz sentidos em outras materialidades significantes. Dito isto, como as relações de poder determinam o discurso de Frida Kahlo e a ressonância deste no projeto fotográfico *Todos podem ser Frida*, de Camila Fontenele? Para responder a essa questão, a via analítica trilhada consiste em estudar as determinações materiais em *discursos de* Frida, identificar posições ideológicas e efeitos de sentidos reproduzidos no que diz respeito a arte, comunismo, mexicanidade e gênero, para, em seguida, examinar como o projeto fotográfico desloca sentidos ao elaborar um *discurso sobre* “poder ser Frida”. A partir do batimento entre obras, fotografias de Kahlo e fotografias do projeto referido, analiso como se dá a retomada do *discurso de* Frida, numa forma de alteridade discursiva, como os sentidos são reproduzidos e deslocados. A Análise do Discurso e o Materialismo Histórico propiciam compreender a materialização das relações de poder nos enunciados analisados, e o procedimento analítico descrito possibilita apontar como as condições materiais determinam diferentemente as tomadas de posição de Kahlo e da função autor do projeto fotográfico estudado. Considero que ao inscrever-se no processo de circulação da imagem e nome da pintora mexicana, o projeto é determinado pelo funcionamento da ideologia que define os modos de significá-la, portanto, é sobredeterminado pelas relações sociais e condições de produção vigentes no sistema capitalista.

Palavras-chave: Frida Kahlo. Fridomania. Mexicanidade. Arte e militância. *Todos podem ser Frida*, de Camila Fontenele.

RESUMEN

Frida Kahlo (1907-1954) es una artista plástica mexicana, militante comunista y de la mexicanidad, profesora de artes que educaba a sus aprendices para la lucha de clases. Su arte-vida aborda el social, el político, visto que es efecto de condiciones ya determinadas, de relaciones entre sujetos – siempre interpelados por la ideología. Presento este estudio para pensar y analizar la producción de sentidos en el proceso de circulación de su imagen y de su nombre, siguiendo los principios teóricos y analíticos del Análisis de Discurso de orientación materialista. Considero la circulación referida como un proceso subyugado a las condiciones históricas impuestas por el sistema capitalista, es decir, que funciona bajo determinaciones materiales. La circulación de *discursos de, sobre* o que *resuenan* hacia Frida es muy expresiva en diferentes ámbitos, como el artístico, al cual dedico reflexión y análisis. Una vez que el proceso de significación está inscripto en las relaciones sociales, sus enunciados [verbales y visuales] se sujetan a las condiciones de producción, son efectos de la interpelación ideológica que le constituye como sujeto. De ese modo, su arte-vida está determinada por relaciones de poder, por la disputa de sentidos. La retomada, por otros artistas, de sus enunciados y pinturas, de sus colores y flores, desde condiciones materiales diferentes de las que Frida vivió, produce otras relaciones de sentidos. En este estudio, analizo como Kahlo tejió el lazo entre arte, comunismo, mexicanidad y género en su obra y vida, para comprender como el proceso de circulación de su imagen y de elementos que remeten a ella produce sentidos en otras materialidades significantes. Considerando lo expuesto, ¿cómo las relaciones de poder determinan el discurso de Frida Kahlo y su resonancia en el proyecto fotográfico *Todos podem ser Frida*, de Camila Fontenele? Para contestar a esta cuestión, la vía analítica seguida consiste en estudiar las determinaciones materiales en *discursos de* Frida, identificar posiciones ideológicas y efectos de sentidos reproducidos a lo que dice respecto al arte, comunismo, mexicanidad y género, para, en seguida, examinar como el proyecto fotográfico disloca sentidos al elaborar un *discurso sobre* “poder ser Frida”. Desde la comparación de obras, fotografías de Kahlo y fotografías del proyecto referido, analizo como se efectúa la retomada del *discurso de* Frida, en forma de alteridad discursiva, como los sentidos son reproducidos y dislocados. El Análisis de Discurso y el Materialismo Histórico propician comprender la materialización de las relaciones de poder en los enunciados analizados, y el procedimiento analítico descrito posibilita señalar como las condiciones materiales determinan diferentemente la toma de posiciones de Kahlo y de la función autor del proyecto fotográfico estudiado. Considero que al inscribirse en el proceso de circulación de la imagen y nombre de la pintora mexicana, el proyecto es determinado por el funcionamiento de la ideología que define los modos de significarla, por lo tanto, es sobredeterminado por las relaciones sociales y condiciones de producción vigentes en el sistema capitalista.

Palabras clave: Frida Kahlo. Fridomanía. Mexicanidad. Arte y militancia. *Todos podem ser Frida*, de Camila Fontenele.

RÉSUMÉ

Frida Kahlo (1907-1954) est une artiste plasticienne mexicaine, communiste et militante de la mexicanité, professeur d'art qui a formé ses apprentis à la lutte des classes. Son art-vie aborde le social, le politique, étant donné qu'il est l'effet de conditions déjà déterminées, de relations entre sujets – toujours remises en cause par l'idéologie. Je présente cette étude pour réfléchir et analyser la production de sens dans le processus de circulation de votre image et de votre nom, en suivant les hypothèses théoriques et analytiques de l'Analyse du Discours matérialiste. Je considère la circulation dite comme un processus soumis aux conditions historiques imposées par le système capitaliste, c'est-à-dire qu'elle fonctionne sous des déterminations matérielles. La circulation des *discours de, sur*, ou qui *résonnent* à Frida est assez expressive dans différents domaines, tels que l'artistique, sur lesquels je me concentre pour construire cette réflexion et cette analyse. Puisque le processus de sens s'inscrit dans les rapports sociaux, ses dire [verbaux et visuels] ils sont sujet aux conditions de production, ils sont les effets du questionnement idéologique qui le constitue comme sujet. De cette façon, sa vie artistique est déterminée par les relations de pouvoir, par la dispute sur les sens. Dans l'étude présentée ici, j'analyse comment Kahlo a tissé le lien entre l'art, le communisme, la mexicanité et le genre dans son travail et sa vie, afin de comprendre comment le processus de circulation de son image et des éléments qui s'y réfèrent produit des significations dans d'autres matérialités. Cela dit, comment les relations de pouvoir déterminent le discours de Frida Kahlo et sa résonance dans le projet photographique *Tout le monde veut être Frida, de Camila Fontenele* ? Pour répondre à cette question, le chemin analytique suivi consiste à étudier les déterminations matérielles dans les *discours de* Frida, à identifier les positions idéologiques et les effets de sens reproduites à propos de l'art, du communisme, de la mexicanité et du genre, pour ensuite examiner comment le projet photographique déplace les sens lors de l'élaboration d'un *discours sur* « pouvoir être Frida ». A partir du battement entre des œuvres, des photographies de Kahlo et des photographies du projet précité, j'analyse comment s'opère la reprise du *discours de* Frida, dans une forme d'altérité discursive, comment les sens se reproduisent et se détachent. L'analyse du discours et le matérialisme historique permettent de comprendre la matérialisation des relations de pouvoir dans les énoncés analysés et la procédure analytique décrite permet de montrer comment les conditions matérielles déterminent différemment les positions de Kahlo et le rôle de l'auteur dans le projet photographique été étudié. Je crois qu'en rejoignant le processus de circulation de l'image et du nom du peintre mexicain, le projet est déterminé par le fonctionnement de l'idéologie qui définit les manières de le signifier, par conséquent, il est surdéterminé par les relations sociales et les conditions de production en vigueur dans le système capitaliste.

Mots-clés: Frida Kahlo. Fridomania. Mexicanité . Art et militantisme. *Tout le monde veut être Frida, de Camila Fontenele*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: El marxismo dará salud a los enfermos, 1954	35
Figura 02: Unos cuantos piquetitos, Kahlo, 1935	53
Figura 03: Autorretrato con el pelo suelto, 1947	56
Figura 04: Recuerdo de la herida abierta, 1938	59
Figura 05: Autorretrato de pelona, 1940	60
Figura 06: Anotações sobre a amputação da perna, 1953	77
Figura 07: Protesto do Sindicato dos pintores e escultores mexicanos, 1929	78
Figura 08: Frida Kahlo na Vougue Paris, 1939	81
Figura 09: Frida Kahlo e Trotsky, na Cidade do México, 1937	81
Figura 10: Inauguração da exposição de Kahlo em 1953	82
Figura 11: Peça teatral Las dos Fridas, 1995	85
Figura 12: Peça teatral Frida Kahlo, à revolução, 2018	86
Figura 13: Poema em prosa de Luis Cardosa y Aragón	88
Figura 14: Capa do Diário de Frida Kahlo, 2014	89
Figura 15: Fachada da Caixa Cultural, 2016	90
Figura 16: Exposição <i>Somos todos Frida</i> , 2017	90
Figura 17: O amor de Frida, 2012	120
Figura 18: Diego y yo, 1949	121
Figura 19: As cores de Frida, 2012	128
Figura 20: O aborto de Frida, 2012	138
Figura 21: Retrato de Frida Kahlo com moldura	139
Figura 22: Frida por inteiro, 2012	142
Figura 23: Retrato de Frida Kahlo	143
Figura 24: A dor de Frida, 2012	146
Figura 25: Allá cuelga mi vestido, 1933	154
Figura 26: Performance no projeto fotográfico TPSF	158
Figura 27: Tire sua foto de Frida	162
Figura 28: Frida boneca gigante	170
Figura 29: Frida vestida com terno, em 1926	182
Figura 30: Frida Kahlo com colete, 1950	189
Figura 31: All Can Be Frida	193

LISTA DE SIGLAS

AD – Análise do Discurso.

FD – Formação Discursiva.

FI – Formação Ideológica.

RM – Revolução Mexicana.

TPSF – Todos Podem Ser Frida.

LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

A pesquisa de Doutorado Sanduíche, realizada no México, obteve financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

SUMÁRIO

FRIDA KAHLO SOB MEU OLHAR.....	17
1 DISCURSOS DE E SOBRE FRIDA KAHLO: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE ARTE, COMUNISMO, MEXICANIDADE E GÊNERO	23
1.1 Sentidos sobre a militância de Frida Kahlo	24
1.2 A mexicanidade em Frida Kahlo e a produção de sentidos.....	37
1.3 A mestiçagem em Frida Kahlo e sentidos em disputa.....	44
1.4 Sexismo e deslocamentos do feminino nos <i>discursos de e sobre</i> Frida Kahlo.....	50
1.5 <i>La expresión más franca de mí misma</i>	62
1.6 Traços e cores de Frida: efeito de surrealismo, realismo e naturalismo.....	68
2 A CIRCULAÇÃO DE DISCURSOS SOBRE FRIDA KAHLO	74
2.1 Do tinteiro de Frida Kahlo a outras reverberações	74
2.2 Sentidos em fluxo: Frida Kahlo nas artes visuais, plásticas, cênicas, na música e na poesia.....	83
2.3 Ressonâncias de um legado artístico no discurso acadêmico	91
2.4 A disputa de sentidos em <i>discursos sobre</i> a circulação da imagem de Frida Kahlo: processos intradiscursivos.....	93
2.4.1 <i>Adoração, Fridolatria, Fridomania</i> : efeitos de sentidos em disputa	94
2.4.2 Funcionamento discursivo das palavras <i>homenagem, reconhecimento, aclamação, explosão mitológica e popularidade</i>	100
2.4.3 <i>Reinterpretar, reexaminar, reavaliar e apropriar</i> : ressignificações e deslizamentos de sentidos.....	103
2.5 Condições de produção da circulação de <i>discursos sobre</i> Frida: <i>o capitalismo artista</i>	105
3 ANÁLISE DO PROJETO FOTOGRÁFICO <i>TODOS PODEM SER FRIDA</i>	113
3.1 Produção e deslocamentos de sentidos no projeto fotográfico <i>Todos podem ser Frida</i>	114
3.1.1 Ideologia e sintoma em <i>Todos Podem Ser Frida</i>	115
3.1.2 Uma expressão do bovarismo brasileiro	118

3.2 Deslocamentos de sentidos em <i>O amor de Frida</i>	120
3.3 <i>As cores de Frida</i> entre paráfrases, metáforas e metonímias	123
3.4 A Autoria no projeto fotográfico <i>Todos Podem Ser Frida</i>	131
3.4.1 Autoria como lugar discursivo	135
3.4.2 A função autor em <i>O aborto de Frida</i>	137
3.4.3 <i>Frida por inteiro</i> : função autor, incompletude do sujeito e fetiche	141
3.4.4 A autoria e o feminino silenciado em <i>A dor de Frida</i>	145
4 RESSONÂNCIAS DA ARTE-VIDA DE FRIDA NO PROJETO <i>TODOS PODEM SER FRIDA</i>: IDEOLOGIA, DISCURSO E RELAÇÕES DE PODER	149
4.1 Ideologia e luta de classes: Frida, a camarada	150
4.1.1 A arte como militância política	152
4.1.2 Frida des-revolucionada	157
4.1.3 Discurso, circulação e relações de poder	167
4.2 Ideologia e raça: mexicanidade e luta interdidas	173
4.2.1 Surrealismo, realismo e naturalismo: entre retomadas e rupturas com o discurso da mexicanidade	178
4.3 Ideologia e gênero: a reverberação do corpo-performance de Frida no projeto <i>Todos podem ser Frida</i>	181
4.3.1 O jogo entre gêneros: descontinuidade e reprodução das condições materiais..	183
4.3.2 O apagamento do discurso comunista e a construção do discurso sobre gênero	188
4.3.3 O corpo-performance: o gênero entre o discursivo e o poético	191
5 CONCLUINDO A ESCRITA	197
REFERÊNCIAS	202
ANEXOS	210

FRIDA KAHLO SOB MEU OLHAR

Nadie es más que un funcionamiento o parte de una función total. La vida pasa, y da caminos, que no se recorren vanamente.

Frida Kahlo²

O encanto com a obra de Frida Kahlo me toma desde o curso de graduação. A Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua Espanhola me ofereceu a arte-vida da pintora mexicana como um caminho para a pesquisa. Passou o período de graduação, mestrado (em que o desejo de estudar cultura afrobrasileira foi mais latente!), a aprovação no concurso na Universidade Estadual da Paraíba, estágio probatório... O desejo de estudar Frida Kahlo ficou guardado por, mais ou menos, uma década!

Em 2015, após realizar dois cursos na Universidade de Salamanca – Espanha, fortemente pulsou o desejo de mexicanidade! No mundo latino, composto por tantas e tão expressivas culturas, me inquietava, em especial, aquela cultura que ainda não conhecia, a mexicana. Retornando ao Brasil, estudar a arte-vida de Kahlo já não era uma possibilidade de escolha, mas sim um atravessamento. Sob os pressupostos teóricos e analíticos da Análise de Discurso de linha francesa, teoria que também já me atravessava, me possibilitava caminhos para compreender meus afetos e as relações sociais, iniciei a escrita do projeto de pesquisa.

Ser pesquisadora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação de Solange Mittmann, foi um desejo realizado no ano de 2017. A partir dessa parceria, iniciada durante a entrevista quando sua voz ressoou dizendo “Seu projeto é lindo!”, afagando minha ansiedade por estar diante de uma pesquisadora importante, escrevi este trabalho. Durante quatro anos de pesquisa, o não-saber foi a companhia mais constante e inquietante, o querer-compreender, a mais relutante.

Meu fascínio pela paleta de Frida Kahlo, repleta de cores e sentidos, me levou a reflexões e a uma experiência de análise até antes inimagináveis para mim. Com seus pincéis, pintou a si mesma, coloriu saberes mexicanos e símbolos do comunismo. Sua tintas e tonalidades, determinadas pelo realismo, surrealismo e naturalismo, deslizaram sobre as telas pintando referências do seu lugar discursivo. Sua arte é efeito de um processo de interpelação

² Trecho de um escrito de Kahlo no seu diário. Consultar: KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato**. 4 ed. México D.F: La vaca independiente, 2014. p. 87.

ideológica, do seu entrelaçamento em uma rede de sentidos, cujos fios foram tecidos pela experiência material e pelo feminino que lhe constitui.

Este texto resulta de um encantamento por seu tinteiro, da inquietação em examinar como vozes sociais ecoaram em sua arte-vida, proporcionando-lhe tecer laços entre a arte, comunismo, mexicanidade e gênero. Uma artista plástica comunista que considerava a teoria marxista a cura para uma formação social enferma, pintou a si mesma e aos saberes e fazeres da sua cultura.

A circulação de *discursos sobre* a pintora mexicana nas artes, em movimentos sociais, em estudos acadêmicos, na mídia, me inquieta pela expressividade e pela resignificação de sentidos. Ver a imagem, o nome e os dizeres de Frida Kahlo nos mais diversos espaços discursivos, me proporcionou a inquietude de quem se depara com a complexidade de um objeto que convoca à pesquisa. A expressividade dessa reverberação, especialmente em discursos artísticos, me instigou estudar as determinações materiais de tal processo.

Suas pinturas e desenhos, seus escritos e fotografias sinalizam para a sua identificação com dados sentidos que, lidos por outros olhos, deslizaram. Sua arte-vida passou a inspirar produções artísticas, acadêmicas, movimentos sociais, como o movimento feminista e o LGBT, e movimentos políticos em defesa de ideais progressistas. Seus pincéis e paletas foram falados por outros olhares, por outros coloridos que assinalam para outros sentidos e para outras condições materiais.

Ao iniciar a composição do arquivo da pesquisa, durante a escrita do projeto, me deparei com expressões plásticas que apresentam releituras da arte-vida de Kahlo, entre essas, o projeto fotográfico *Todos podem ser Frida* (TPSF), da autoria de Camila Fontenele, organizado em cinco categorias: *O amor de Frida*, *As cores de Frida*, *O aborto de Frida*, *A dor de Frida* e *Frida por inteiro*. Vale ressaltar que tal projeto fotográfico impulsionou meu desejo de pesquisar o processo de circulação de *discursos sobre* a pintora, pois sinaliza para retomadas e deslocamentos de sentidos.

Como as relações de poder determinam o discurso de Frida Kahlo e a ressonância deste no projeto fotográfico TPSF? A partir dos pressupostos teóricos e analíticos da Análise de Discurso (AD) de orientação materialista, tenho em conta que a obra de Frida Kahlo, assim como o processo de circulação da sua imagem, está sob uma base material, ou melhor, é efeito de determinações econômicas e ideológicas, visto que está inscrita no político. A arte-vida da pintora está determinada por relações de poder que marcam sua experiência artística e social. Estas determinações não se repetem, isto implica dizer que o projeto TPSF, ao elaborar um

discurso sobre “ser Frida”, está determinado por diferentes condições materiais e por diferentes relações sociais.

Para responder à questão que motiva este texto, o gesto analítico consiste em realizar um batimento entre a arte-vida de Frida Kahlo e fotografias do projeto TPSF com o intento de examinar o processo de retomada e deslocamento de sentidos e de indicar como as ressignificações resultam de determinações materiais. A partir do trabalho de análise, assinalo como a obra da artista mexicana produz o efeito de entrelaçamento entre classe, raça e gênero e como os sentidos elaborados nessa imbricação deslizam ao serem retomados em outras condições de produção. Mostro como as relações de poder são determinantes no *discurso de* Frida e no projeto TPSF que se apresenta, em sua evidência, como um *discurso sobre* a pintora mexicana.

É fundamental dizer que a escrita desse texto decorre das leituras e disciplinas que cursei, das considerações das professoras que integram a banca examinadora, das conversas com colegas da AD e, especialmente, pelos encontros de orientação com Solange Mittmann e pela minha experiência de doutorado sanduíche, realizada no México. Relato brevemente a minha experiência de pesquisa para que seja possível compreender minhas inquietações diante do objeto analisado. Sigamos!

Meu trabalho de investigação na Cidade do México, onde Frida Kahlo nasceu e vivenciou a maior parte de suas experiências sociais, foi fundamental para compreender o processo de circulação da sua imagem. Entre a beleza do artesanato indígena e das obras expostas nos museus e ruas mexicanas, entre salas de exposições artísticas e bibliotecas, me vi lendo vozes que significam sua arte-vida e o processo de circulação da sua figura.

Ter frequentado a Casa Azul, o museu Dolores Olmedo e o Museu de Arte Moderna me possibilitou experimentar a beleza da sua obra. Em alguns espaços públicos, como o *Mercado de Artesanías de Coyoacán*, *Mercado de Artesanías Ciudadela* e a praça *Zócalo*, apreciei releituras da sua obra e participei de homenagens à artista na data que seria seu aniversário. Pelas ruas, centros comerciais e praças é perceptível que sua imagem ressoa nas relações sociais e que está assujeitada às condições materiais do sistema capitalista, dado que é comercializada em diferentes materialidades significantes, como artesanatos, quadros, livros e souvenirs.

Nessa imersão sociocultural pude perceber o processo de assujeitamento da imagem da pintora às condições do modo de produção capitalista e como tais condições são reproduzidas nas práticas sociais. Em uma conversa com o Dr. *Ricardo Pérez Montfort*, antropólogo e meu orientador no *Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social* (CIESAS), instituto a qual o projeto de pesquisa estava vinculado, falamos sobre a venda da cultura

e como a imagem de Frida está subjugada a esse processo. Foi um importante momento de reflexão que se prolongou com a leitura de seus escritos e de seu livro *Cultura en venta*, em que é dos coordenadores.

A coordenação do CIESAS organizou na cidade de *Xalapa*, na sede do *Golfo*, um encontro entre orientadores e todos os pesquisadores brasileiros do *Programa Abdias Nascimento* para que pudéssemos apresentar as pesquisas e os resultados parciais obtidos até o então momento. Nesse evento, tive o prazer de apresentar meu trabalho e de ouvir considerações que contribuíram de modo ímpar para a investigação e escrita. A fala do Professor Dr. *Mariano Baez*, um dos antropólogos do instituto referido, foi muito relevante ao destacar a importância de estudar a questão racial em Frida, dado à sua relação com cultura indígena. Parte da escrita do primeiro capítulo advém dessa conversa.

No México, visitei livrarias, acervos de museus, bibliotecas e de arquivos que guardam documentos, artigos e livros de autores, principalmente mexicanos, que estudam Frida Kahlo. A partir das consultas, segui a organização do arquivo, em seguida, examinei o que poderia compor o *corpus* da pesquisa, diante do *corpus*, realizei leituras, fichamentos, análises e iniciei a escrita da tese. Devido à Formação Discursiva em que me inscrevo e das posições ideológicas com as quais me identifico, a costura entre arte, militância comunista, mexicanidade e feminino é o sentido mais latente na arte-vida da pintora referida. É essa entrelaço que determinou a pesquisa e escrita deste texto.

Visto que a pintora exercia uma militância a favor do comunismo e se dizia a favor da Revolução Mexicana, investiguei como o comunismo, o marxismo e tal processo revolucionário determinaram seu lugar discursivo. Cercada por fichamentos e anotações, analisei como seus pincéis e dizeres respondem às condições materiais e à sua identificação com posições ideológicas de esquerda. Pesquisei os movimentos artísticos surrealismo, realismo e naturalismo para compreender a obra da artista plástica e sua conexão com determinações artísticas que atravessavam o período histórico em que viveu. Esse estudo foi fundamental e me possibilitou conhecer aspectos, não somente da obra de Kahlo, mas da arte mexicana.

Dediquei estudo à influência da cultura indígena na sua experiência social e artística, em especial, da cultura *Zapoteca*, com a qual Kahlo se identificava. Realizei uma pesquisa bibliográfica sobre a organização social desse grupo étnico, em específico, como as mulheres participam nesse círculo social, como cooperam no núcleo familiar e se relacionam com os elementos da sua cultura. Esse estudo foi importante, pois me possibilitou perceber a

importância sociopolítica da representação de mulheres *Zapotecas* na obra da pintora mexicana e como ela se mostra interpelada por essa cultura.

A partir das experiências relatadas e dos meus afetos diante do objeto de análise, apresento brevemente os capítulos que compõem este texto. Vale dizer que as reflexões e análises realizadas atendem aos estudos da AD e do Materialismo Histórico.

Ainda durante o período de doutorado sanduíche na Cidade do México, iniciei a escrita do primeiro capítulo em meio a leituras e releituras de intelectuais mexicanos (especialistas em artes, historiadores, antropólogos). A partir de tais textos, dos escritos, das obras e fotografias de Kahlo, investiguei suas posições ideológicas diante das conflituosas práticas de classes e identifiquei o entrelaço entre arte, comunismo, mexicanidade e gênero. A partir disso, mostro como a sua arte materializa a militância a favor da Revolução Mexicana, o ativismo comunista, a relação com culturas indígenas e as determinações de gênero.

No segundo capítulo, apresento uma interpretação sobre como o processo de circulação da sua imagem foi elaborado no discurso artístico e como resulta de determinações materiais. Assinalo que a circulação acontece sob uma base material, ou seja, é efeito do sistema capitalista e das relações sociais nesse estabelecidas. Durante a pesquisa de doutorado sanduíche, li textos sobre a circulação e identifiquei conflitos, uma vez que os escritos de autores mexicanos significam tal processo de modos distintos. Exponho seus ditos e examino as palavras que significam tal processo, a saber: *Fridomania*, *Fridolatria*, *adoração*, *reconhecimento*, *homenagem*, *aclamação*, *culto* e *explosão mitológica*. A escrita deste capítulo, também iniciada no México, me mostrou o meu total assujeitamento aos sentidos, àqueles que identifiquei, principalmente, aos que não identifiquei, e rompeu a minha ilusão de buscar palavras, pois, decerto, eu me deparava com elas.

No terceiro capítulo, apresento e analiso o projeto fotográfico *Todos Podem Ser Frida* (TPSF) com o intento de construir um saber acerca da produção de sentidos. A partir de um batimento entre arte-vida de Kahlo e enunciados verbais e visuais que integram o projeto, examino como paráfrases, metáforas e metonímias funcionam discursivamente elaborando uma relação de sentidos entre tais materialidades discursivas. Ou melhor explicando, analiso como os processos parafrásticos, metafóricos e metonímicos sustentam a presença de Frida Kahlo como alteridade discursiva, ao passo que marcam sua ausência.

Visto que este estudo recai sobre uma artista plástica marxista, militante comunista, considerada socialmente branca e que veste trajes de mulheres indígenas, no quarto capítulo retomo questões relativas a classe, raça e gênero. Tendo em conta que as relações de poder determinam as relações de sentidos, neste ponto analiso como ideologias dominantes e

dominadas determinam obras, fotografias de Frida Kahlo e o projeto TPSF. A partir de um batimento entre teoria e materialidades significantes examino como determinações ideológicas aproximam ou afastam o projeto fotográfico das questões sobre classe, raça e gênero, tão latentes em Frida Kahlo.

Em seguida, apresento algumas palavras com efeito de fechamento do texto ora escrito. Exibo resultados das análises efetuadas não para findar minhas inquietações, mas sim para concluir a proposta de reflexão e análise apresentada nesta introdução, pois, em conformidade com a AD, os sentidos nunca acabam, mas estão sempre funcionando e mudando de direção.

Diante da complexidade da AD de orientação materialista, teoria que constitui meu olhar e estudo, assumo os riscos em assumir um lugar de analista, de examinar *discursos de e sobre* Frida Kahlo como efeitos de condições materiais. Segundo a perspectiva do filósofo francês Michel Pêcheux [fundador da AD, deste domínio teórico que considera a língua a partir de uma perspectiva social], ao enunciar, o sujeito se inscreve em Formações Discursivas e se identifica com posições ideológicas. Nesse entendimento, me aproprio da função de analista do discurso e escrevo desde uma Formação Discursiva Materialista, logo, me inscrevo em posições ideológicas que reconhecem a luta de classes.

1 DISCURSOS DE E SOBRE FRIDA KAHLO: ENTRELAÇAMENTOS ENTRE ARTE, COMUNISMO, MEXICANIDADE E GÊNERO

Quisiera ser merecedora, junto con mi pintura, de la gente a la que pertenezco y de las ideas que me dan fuerza [...] Quisiera que mi obra contribuyera a la lucha de la gente por la paz y la libertad...

Frida Kahlo³

Mulher, artista plástica e poetisa, professora marxista e militante comunista, Frida Kahlo, nasceu no ano de 1907, três anos antes de eclodir a Revolução Mexicana, em 1910. Os lugares sociais que ocupou moldam o seu discurso – efeito de tomada de posições ideológicas diante da luta de classes, da sua inscrição em uma rede de sentidos cujos fios entrelaçam arte, comunismo, mexicanidade e gênero.

Estudar o discurso de Kahlo pressupõe analisar tomadas de posições de um sujeito – “o sujeito é desde sempre ‘um indivíduo interpelado em sujeito’”, para citar palavras de Michel Pêcheux (2014 [1975], p. 141), criador da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, na obra *Semântica e Discurso*. Ao retomar a tese de Louis Althusser – em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado* –, a saber, “A Ideologia interpela os indivíduos como sujeito” (ALTHUSSER, 1996 [1970], p. 131), teoria fundamental para o desenvolvimento de uma orientação materialista no estudo do discurso, Pêcheux (2014 [1975], p. 141) explica: “‘não-sujeito’ é interpelado-constituído em sujeito pela ideologia”.

Neste trabalho acadêmico, escrito conforme a epistemologia da AD de orientação materialista, importa estudar como as experiências sociais e artísticas de Kahlo são efeitos da determinação material e resultam da sua identificação com sentidos já disponíveis. Em outros termos, não se trata de considerar sua obra e vida como uma experiência individual isolada das condições ideológicas, mas sim como uma vivência social determinada pelas condições de produção.

Nos estudos discursivos materialista, não é o sujeito o centro dos sentidos, não é ele a origem, mas é nele que os sentidos se realizam – dito isso, ao estudar a pintora mexicana não a

³ Trecho de uma carta escrita por Frida Kahlo a Antonio Rodríguez. Esta carta integra o livro *Escrituras de Frida Kahlo*, de Raquel Tibol (2007a), e está publicada na página 431.

considero o centro das pinturas e dos dizeres que enunciou, mas sim um sujeito constituído pela ideologia, o que requer dizer que em seus enunciados verbais e artísticos a ideologia é o centro.

Conforme Louis Althusser (1996 [1970]), o sujeito é livre para se submeter a uma ou outra ideologia. Como essa interpela o indivíduo transformando-o em sujeito e a construção dos sentidos se dá por identificação, o discurso de Kahlo é efeito de um processo de assujeitamento ao ideológico. O sujeito de seus dizeres (de suas telas, poesias, de suas cartas) filia-se a posicionamentos identificados com um ou outro sentido. Em outras palavras, foi pela ideologia que Frida Kahlo se constituiu como sujeito, interpretou experiências sociais, identificou-se com sentidos e os materializou em telas. A elaboração do seu discurso responde ao modo como a ideologia lhe interpelou e como os sentidos a ela se apresentaram.

O processo de identificação com um ou outro sentido ocorre devido à inscrição do sujeito em uma Formação Discursiva. Por essa razão, é imprescindível analisar em qual FD Kahlo se inscreveu, quais posições ideológicas ela significou e quais efeitos de sentidos estão em jogo em suas pinturas, dizeres e fotografias.

Os discursos são construídos em uma rede que entrelaça fios e é nesse entrelaço que se dá a inscrição do sujeito em uma FD, a identificação com uma ou outra posição ideológica e a produção de sentidos. Nessa perspectiva, analisarei como Kahlo, desde uma rede, teceu laços entre arte, comunismo, mexicanidade e gênero para construir seu discurso.

Para elaborar um estudo sobre o discurso de Frida Kahlo, faz-se necessário acionar noções teóricas fundamentais na AD, são elas: Condições de Produção, Interdiscurso, Formação Ideológica (FI), Formação Discursiva (FD), posição sujeito e lugar discursivo.

1.1 Sentidos sobre a militância de Frida Kahlo

A arte elabora sentidos acerca das relações entre sujeitos e das condições materiais que a determinam. Ao pensá-la discursivamente, a tomo como uma materialidade discursiva, haja vista que resulta da identificação do sujeito com dados sentidos, do modo como o inconsciente o constitui e das condições materiais. Para iniciar o estudo, cabe explicar o entendimento da Análise de Discurso sobre materialidade e sentido.

Ao reportar-se à fala de Pêcheux, Suzi Lagazzi (2018), em seu texto *A noção de materialidade na prática discursiva*, escreve que os estudos da língua desde uma perspectiva materialista

... dão à materialidade o lugar central no percurso de olhar para as relações sociais buscando o político na produção do conhecimento. Olhar que precisa se cruzar no real da língua, no real da história e no real do inconsciente. A materialidade como ponto de ancoragem para escapar do idealismo e do subjetivismo e trazer à cena o político no discurso. Perguntar pela materialidade (LAGAZZI, 2018, p. 159).

A materialidade é a base em que repousa o simbólico, em que pousa a estrutura linguística e a historicidade, possibilitando ao analista examinar as relações de poder que a determinam, os efeitos de sentidos reproduzidos, o funcionamento de paráfrases, metáforas e metonímias e a identificação do sujeito com posições ideológicas já-dadas.

“Tomo o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante na história, buscando não perder de vista a compreensão do processo discursivo pela análise das materialidades na imbricação do seu conjunto” (LAGAZZI, 2018, p. 174). Então, o sentido é efeito, é resultado do simbólico que incide sobre o dizer já determinado pela história.

Ao estudar a militância da pintora, importa examinar as determinações materiais. Nessa perspectiva, apresento a noção de condições de produção e exponho uma reflexão sobre como essas determinam sua experiência social, para que seja possível analisar os sentidos com os quais ela se identificou.

Conforme Althusser, no livro *Por Marx*, as condições são “um conceito teórico, fundado na essência mesma do objeto: o todo complexo sempre já-dado” (ALTHUSSER, 2018 [1965], p. 166), conforme, explica, as “condições” não se referem a fatos empíricos, mas sim à “existência atual do todo complexo, elas são suas próprias contradições” (op. cit.).

As condições de produção abarcam as relações entre sujeitos, a base econômica e o interdiscurso, “esse ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p. 149), ou seja, o fora e suas complexidades, sempre com dominância ideológica. Então, dado que o sujeito e seus enunciados devem ser considerados segundo as determinações históricas e econômicas nas quais se inscrevem, vejamos sobre quais condições *discursos de e sobre* Frida se desenvolveram!

O México é um país marcado por conflitos e lutas sociais que aconteceram no início do século XX, cujo intento era elaborar novas condições materiais. Miyada (2015, p. 47), curador do Instituto Tomie Ohtake - São Paulo, sobre esse momento histórico, diz:

O contexto criado com as lutas pelo final da ditadura de Porfirio Díaz consolidou o país como um lugar de vanguarda no debate político, social, educacional e artístico. As tendências ecléticas que, no final do século XIX, visavam espalhar os monumentos e o luxo francês, foram brutalmente recusadas por intelectuais, artistas e arquitetos que passaram as décadas

seguintes debatendo sobre quais tendências e caminhos artísticos melhor serviriam ao projeto de soberania desejado para o povo mexicano.

A Revolução Mexicana (RM) foi uma revolução política, motivada por uma crise econômica e social. Havia uma grande insatisfação da elite, da classe média, da classe operária e de camponeses indígenas, em relação à permanência do ditador Porfirio Díaz por sete vezes no poder. A RM tinha por objetivo acabar com a ditadura e transformar as condições sociais (BARBOSA, 2010).

O sentido de mexicanidade, impulsionado pela RM, proporcionou aos mexicanos a valorização da cultura popular, muito bem materializada nas artes. O popular e a política são temas para artistas visuais, são um modo de exaltar o movimento de luta social e de enaltecer costumes que os representavam. É sob essas condições materiais que a Arte Muralista, herdada de povos pré-hispânicos, torna-se um movimento artístico e político representado por importantes artistas como María Izquierdo, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros. O Muralismo no século XX responde às condições políticas vivenciadas pelos mexicanos, ou seja, às condições materiais às quais os sujeitos estavam submetidos.

Para compreender como o discurso de Kahlo está caracterizado, cito palavras suas: “La emoción clara, precisa que guardo de la Revolución Mexicana fue la base para que a los trece años de edad ingresara en la juventud comunista” (Kahlo apud Tibol, 2002, p. 32)⁴. Nesse dizer, reconheço que a pintora se identifica com um posicionamento ideológico de esquerda ao integrar um grupo comunista no período da adolescência. Na Escola Preparatória, foi a única mulher a fazer parte de um grupo de esquerda chamado *Los Cachuchas*, organizado para discutir questões políticas.

Para entender lo influyente que fue la experiencia en la Escuela Preparatoria para la naturaleza creativa de Frida Kahlo, hay que remontarse al México de los años veinte. Aquella fue una generación de mexicanos nacidos durante el conflicto armado de 1910 que adoptaron, de forma u otra, el proyecto de una nueva nación que buscaba dejar atrás los excesos de la clase política y de la burguesía del porfiriato (...). Los jóvenes de esta generación creyeron en la firme necesidad de establecer un nuevo orden social y político, acompañado, eventualmente, de un proyecto renovador para la cultura y las artes (LOZANO, 2000, p. 44)⁵.

⁴ A emoção clara, precisa, que guardo da Revolução Mexicana foi a base para que, aos treze anos de idade, ingressasse na juventude comunista” (Kahlo apud Tibol, 2002, p. 32).

⁵ Para entender o quanto a experiência na Escola Preparatória influenciou a natureza criativa de Frida Kahlo, é preciso se remontar ao México dos anos vinte. Aquela foi uma geração de mexicanos nascidos durante o conflito armado de 1910 e que adotaram, de uma forma ou de outra, o projeto de uma nova nação que tentava deixar atrás os excessos da classe política e da burguesia do porfiriato (...). Os jovens dessa geração acreditaram na firme

Esse desejo por uma nova construção social é efeito das condições de produção vivenciadas no México. O ingresso de Kahlo no grupo *Los Cachuchas*, assim como a sua plástica, está subjungado às condições materiais. Não há dizer, não há tomada de posição que seja alheia às condições que marcam a existência do sujeito.

Ademais das condições e do interdiscurso, outro conceito é fundamental neste estudo discursivo: a Formação Ideológica (FI). De acordo com Pêcheux e Fuchs (2014 [1975], p. 163):

Falaremos de *formação ideológica* para caracterizar um elemento (este aspecto na luta nos aparelhos) suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma força social em dado momento;

Segundo os autores, a FI elabora um agrupamento de representações que sempre estão relacionadas às “posições de classes em conflito umas com as outras” (PÊCHEUX e FUCHS, 2014 [1975], p. 163). Eles acrescentam que o discurso deve ser considerado como materialidade da ideologia, o que implica dizer que seu caráter é ideológico e, por isso, sempre pertence a uma FI.

A FI é composta por Formações Discursivas (FDs), definida por Courtine (2009) como domínio de saberes elaborados em forma de enunciados verbais ou visuais, sempre regulada pelos sujeitos, já que os dizeres resultam de uma tomada de posição ideológica. Segundo Pêcheux e Fuchs (2014 [1975], p. 164), as FDs “determinam o que pode ou deve ser dito (...) a partir de uma dada posição sujeito”, ou seja, sua função é determinar o que será articulado, combinado ao enunciar.

O discurso é sempre determinado pela forma como o sujeito se identifica com os sentidos, pois tal identificação lhe possibilita tomar uma ou outra posição, inscrever-se em uma ou outra Formação Discursiva (FD). A posição sujeito é sempre uma posição ideológica que resulta da interpelação, é uma espécie de acordo entre o sujeito enunciador e os saberes disponíveis nas FDs.

Para os estudos discursivos de orientação materialista, a noção de sujeito é de fundamental importância. Segundo Courtine (2009, p. 86), é imprescindível compreender que o sujeito da AD não é “gramatical, tampouco o sujeito da enunciação”, ele é sempre uma “posição de sujeito”, isto é, um posicionamento sempre efeito da interpelação ideológica: “O

necessidade de estabelecer uma nova ordem social e política, acompanhada, eventualmente, por um projeto renovador para a cultura e as artes (LOZANO, 2000, p. 44).

efeito-sujeito aparece então como o resultado do processo de assujeitamento e, em particular, do assujeitamento discursivo”, conforme escreve Pêcheux (2015a, p. 156) na obra *Análise de Discurso*. O sujeito do discurso é descentrado, não ocupa o centro do seu dizer, pois só enuncia desde sua inscrição em uma rede. Isso requer dizer que em todo enunciado, outras vozes já falaram antes e em algum lugar.

A subjetividade de Kahlo foi determinada pelas condições materiais, logo, externas a ela. Pela interpelação ideológica os indivíduos são chamados a serem sujeitos, são convocados a subjetivar-se, a ocupar um posicionamento ideológico face às complexidades sociais. Esse posicionamento é nomeado nos estudos da AD como “posição sujeito” e resulta da maneira como a ideologia atravessa o indivíduo, transformando-o em sujeito. “Concebemos, portanto, uma *posición sujeto* como uma relação determinada que se estabelece em uma formulação entre um sujeito enunciativo e o sujeito do saber de uma dada FD” (COURTINE, 2009, p. 88). O discurso de Kahlo é organizado a partir da relação complexa entre sua posição sujeito e outras posições disponíveis.

Segundo Pêcheux e Fuchs (2014 [1975], p. 165), a FD se situa “no interior de determinadas relações de classes”. Nessa acepção, a FD (ou FDs), a qual o sujeito se filia, ocupa um lugar em meio às relações sociais, por isso, a natureza dos dizeres é sempre efeito das relações de classes, dos conflitos entre os sujeitos. Para os autores, a FD procede das condições de produção, ou melhor, os dizeres formulados em uma FD são sempre efeitos de relações de poder, das práticas de classes. Isto reitera o caráter sempre social do discurso: todo e qualquer discurso advém de uma exterioridade, é “um processo social cuja especificidade reside no tipo de materialidade de sua base, a saber, a materialidade linguística” (PÊCHEUX e FUCHS, 2014 [1975], p. 180).

Segundo Pêcheux (2008), o discurso é efeito da relação entre estrutura e acontecimento, resulta da vinculação entre a estrutura linguística e as condições materiais em que o sujeito está submetido. Deste modo, o *discurso de Kahlo* é determinado pela exterioridade, pela complexidade das práticas entre sujeitos.

Sua conexão com outros sujeitos também importa ao pensar as condições materiais que determinam seu discurso. Ao fazer parte do grupo *Los Cachucas*, a pintora se relacionou com sujeitos que defendiam uma cultura mexicana revolucionária e com visibilidade universal:

Es entonces cuando surge la amistad de Kahlo con Salvador Novo y con Miguel N. Lira que le hicieron apreciar las bondades de las revistas literarias y artísticas, como *Forma y Panorama*, donde no sólo aparecía reproducidas

obras de Diego Rivera y Roberto Montenegro, sino que se discutía y daba a conocer las novedades del ambiente plástico (LOZANO, 2000, p. 44)⁶.

Esse ambiente plástico a que Luíz-Martín Lozano (2000), historiador da arte, se refere foi essencial para a criatividade artística da pintora, inclusive por ela ter estabelecido proximidade com pessoas que defendiam uma nova forma de expressão artística. As condições materiais determinaram o surgimento de uma estética a favor da Revolução Mexicana. Ao exigir transformações da condição social e política, a Revolução determinou a construção de uma expressão artística comprometida com o processo revolucionário e com a valorização de saberes e fazeres de povos mexicanos.

É importante assinalar para outras relações sociais que Kahlo vivenciou, a fim de melhor compreender as condições de produção do período histórico em que vivia. Cito Teresa del Conde (2001), historiadora e crítica de arte, uma das estudiosas da obra e vida da artista mexicana:

En enero de 1937 llegó León Trotsky con su esposa Natalia a Coyoacán. Venía de Noruega, de donde el gobierno soviético consiguió que lo deportaran. El presidente Lázaro Cárdenas le otorgó asilo en México, en partes gracias a las gestiones que el propio Diego Rivera hizo, de manera que apenas llegados de Tampico, el primer alojamiento que tuvieron los Trotsky fue la casa de la calle de Londres 127 (CONDE, 2001, p.51)⁷.

A aproximação com Trotsky é um fator relevante para pensar o *discurso de Kahlo*, haja vista que sugere sua posição sujeito face a conflitos políticos e ideológicos: uma posição de esquerda, inclusive demonstrada em suas telas e dizeres. Ao falar sobre o apoio de Kahlo e Rivera a Trotsky, o escritor Carlos Fuentes (2007, p. 06) assinala:

Trotsky era el bien en ese momento. Era un asunto de virtudes: el bien y el mal. ¿Dónde estaba el bien, dónde estaba el mal? Y Trotsky representaba una

⁶ É nesse momento que nasce a amizade de Kahlo com Salvador Novo e com Miguel N. Lira, que lhe inculcaram o apreço pelas benesses das revistas literárias e artísticas, como *Forma y Panorama*, onde não só apareciam reproduzidas obras de Diego Rivera e Roberto Montenegro, mas também eram discutidas e divulgadas as novidades do ambiente das artes plásticas (LOZANO, 2000, p. 44; Tradução de Carina Álvarez).

⁷ Em janeiro de 1937, chegou a Coyoacán Leon Trotsky com sua esposa Natalia. Ele vinha da Noruega, donde o governo soviético conseguira que fosse deportado. O presidente Lázaro Cárdenas lhe outorgou asilo no México, em parte graças às providências que o próprio Diego Rivera tomou; por isso, assim que chegaram de Tampico, a primeira hospedagem que os Trotsky tiveram foi a casa da rua Londres, 127 (CONDE, 2001, p. 51; Tradução de Carina Álvarez).

forma de bem frente a Stalin, de la misma manera que Stalin representaba para ellos, para Frida, para Diego, una forma de bien frente a Hitler y el fascismo⁸.

Fuentes (2007, p. 06), ao abordar sobre o posicionamento político de Kahlo, diz:

...era de izquierda, del comunismo, estaba incluso a favor de Stalin pero a favor de ciertos valores que encarna el socialismo y el comunismo como los que se postulan contra de la negación de valores, de la maldad, del fascismo y del Nacional Socialismo Alemán⁹.

Ao referir-se à posição ideológica de Kahlo frente à política, os estudiosos significam seu ativismo a partir de diferentes posições sujeito, o que, por sua vez, produz diferentes efeitos de sentidos. Carlos Fuentes (2007) e Alberto Híjar (1992), por exemplo, fazem colocações relevantes para este estudo.

Cito Fuentes (2007, p. 06): “Estimo que era una inocente política. Seguía lo que se consideraba bueno en su momento, frente a lo que se consideraba malo en una época en que la diferencia entre el bien y el mal era muy clara”¹⁰. Para a expressão “inocente política”, indico alguns efeitos de sentido possíveis: efeito de sentido de descompromisso, já que as tomadas de posição de Kahlo eram flexíveis; efeito de sentido de inofensiva, pois ela se posicionava diante da luta de classe sem grandes preocupações; efeito de sentido de oportunismo, visto que a pintora defendia o que era conveniente em tal momento. Para Híjar (1992), um filósofo mexicano, marxista, ativista e crítico de arte, sua atuação na política foi ativa:

Esta es la Frida no vista, la que en la película de Paul Leduc asiste a reuniones partidarias, a convivencias proletarias, a marchas y mítines donde había que llevar la propaganda entre las largas faldas para distribuirla en el momento oportuno. Esta raíz popular revolucionaria desaparece o es atenuada en un vago populismo a la altura de las aspiraciones de los grupos de intelectuales y artistas que han sacralizado a una Frida adecuada a su ideología despolitizada (HÍJAR, 1992, p.156)¹¹.

⁸ Nesse momento, Trotsky representava o bem. Era uma questão de virtudes: o bem e o mal. Onde estava o bem, onde estava o mal? E Trotsky representava uma forma de bem em relação a Stalin, da mesma maneira que Stalin representava para eles, para Frida, para Diego, uma forma de bem quando comparado com Hitler e o fascismo.

⁹ ... era de esquerda, do comunismo, era inclusive a favor de Stalin, mas a favor de certos valores que o socialismo e o comunismo encarnam, como aqueles apregoados contra a negação de valores, a maldade, o fascismo e o Nacional-Socialismo alemão.

¹⁰ “Considero que era una inocente política. Seguía o que era considerado bom naquele momento em contraposição ao que era considerado ruim, numa época na qual a diferença entre o bem e o mal era muito clara”

¹¹ Esta é a Frida não vista, a que no filme de Paul Leduc comparece a reuniões partidárias, a convivências proletárias, a passeatas e comícios onde era preciso levar a propaganda debaixo das saias compridas para distribuí-la no momento certo. Essa raiz popular revolucionária desaparece ou é atenuada num vago populismo à altura das

Da citação anterior, analiso o enunciado “raiz popular revolucionaria” e aponto para tais efeitos de sentido: Kahlo tinha o popular enraizado em sua experiência social; assumiu uma posição política que sinalizava a importância da Revolução; era comprometida com ativismo político.

É importante destacar o ativismo de Kahlo em defesa da Revolução e do popular, especialmente porque realizarei um batimento entre suas obras, fotografias e releituras dessas com o intento de examinar os deslocamentos de sentidos.

Em relação à vida política de Kahlo, Fuentes (2007) e Híjar (1992) apresentam declarações que apontam para diferentes direções. Há uma disputa de sentidos, pois o primeiro significa a sua participação na política como inocente e, o segundo, como revolucionária.

Em seu diário, a própria Kahlo, ao referir-se ao seu ativismo, declara: “Debo luchar con todas mis fuerzas para que lo poco de positivo que mi salud me deje hacer sea en dirección a ayudar a la revolución. La única razón real para vivir” (KAHLO, 2014, p. 97)¹². Kahlo reconhece que há uma luta de classes, que há ideologias dominantes e dominadas, e é preciso exercer uma militância para haver transformação das condições materiais. Ao relacionar luta social e vida, significa a luta política como o único motivo para fazer a vida valer a pena, é o que lhe move. Nesse enunciado, a posição sujeito de militância produz diferentes efeitos de sentidos: o efeito de vitalidade, pois o sujeito significa a luta social como o único motivo para seguir vivo; o efeito de ininterruptão, visto que o sujeito do enunciado significa a luta política como o único caminho para que a Revolução Mexicana continue acontecendo; o efeito de reforma, já que o sujeito reconhece que as transformações das condições sociais dependem da Revolução, ou seja, para que exista uma nova organização social, a já existente precisa ceder lugar.

Cabe destacar também o papel relevante que a docência teve na construção do *discurso de Kahlo*. Como professora, significou o ensino de artes como uma prática material, como um exercício da sua posição sujeito de esquerda. Nas aulas de pintura, ela não se limitou ao ensino de técnicas, ao contrário, teceu a relação entre docência, aprendizagem e política, cumprindo uma função social ao realizar as aulas como uma forma de ativismo político.

aspirações dos grupos de intelectuais e artistas que sacralizaram uma Frida adequada a sua ideologia despolitizada (HÍJAR, 1992, p. 156; Tradução de Carina Álvarez).

¹² Devo lutar com todas as minhas forças para que o pouco de positivo que minha saúde me deixar fazer seja direcionado para ajudar a revolução. A única razão real para viver (KAHLO, 2014, p. 97; Tradução de Carina Álvarez).

As paletas em suas aulas não apenas serviam para colorir as telas, mas eram instrumentos pedagógicos usados para educar *Los Fridos* (nome atribuído aos seus discípulos) desde uma perspectiva política. O artista plástico Arturo Estrada (1984), um dos seus aprendizes, relata que Kahlo foi nomeada professora de pintura na Escola Esmeralda em 1943 e professora de paisagem em 1944.

Su modo de enseñar era libre pero exigente y siempre se presentaba con el alumno en el momento oportuno para dirigir y encauzar hacia los objetivos planeados, sin que considerara necesaria una presencia diaria en el aprendizaje del alumno, como era la costumbre. A eso debemos que sus alumnos fuésemos capaces de pintar con libertad nuestras vivencias e inquietudes (ESTRADA, 1984, p. 34)¹³.

No ano de 1945, Kahlo interrompeu as aulas por motivo de saúde. Ao relatar seu retorno, Estrada (1984, p.36) disse: “nos hablaba de la pintura como un arma de lucha social, aunque esto fuera un ideal inalcanzable para ella misma...”¹⁴. As condições materiais do período pós-Revolução Mexicana possibilitaram a Kahlo, como professora e artista, educar para o ativismo político, para a luta de classes. Dessa forma de educar, destaco dois efeitos de sentidos produzidos sobre seus discípulos: eles passaram a integrar o Partido Comunista Mexicano e a criar arte como ferramenta a favor do político.

Estrada (1984, p. 36) escreveu: “Su preocupación respecto a nosotros era orientarnos fundamentalmente hacia la conservación y el desarrollo de nuestra auténtica personalidad en el trabajo y hacia la claridad política de nuestras ideas”¹⁵. O artista relata que o empenho da professora em educar *Los Fridos* para temas sociais resultou, entre outros trabalhos, na pintura intitulada *Quienes nos explota y cómo nos explota*, de sua autoria em conjunto com Arturo García Bustos y Guillermo Monroy, exibido na *Exposición 20 de noviembre*, no *Palacio de Bellas Artes*, em 1945, na Cidade do México (ESTRADA, 1984, p. 36). Segundo o relato de Estrada (1984), na noite da inauguração o quadro citado foi alvo de ataque. Para danificá-lo,

¹³ Seu modo de ensinar era livre mas exigente, e ela sempre se apresentava junto ao aluno no momento certo para dirigi-lo e encaminhá-lo para os objetivos planejados, sem considerar necessária uma presença diária no aprendizado do aluno, como era costumeiro. A isso devemos que nós, seus alunos, fôssemos capazes de pintar com liberdade nossas vivências e inquietações (ESTRADA, 1984, p. 34; Tradução de Carina Álvarez).

¹⁴ Nos falava da pintura como uma arma de luta social, embora isso fosse um ideal inatingível para ela mesma... (ESTRADA, 1984, p. 36; Tradução de Carina Álvarez).

¹⁵ Sua preocupação em relação a nós era nos orientar fundamentalmente para a conservação e o desenvolvimento da nossa autêntica personalidade no trabalho e para a clareza política das nossas ideias (ESTRADA, 1984, p. 36; Tradução de Carina Álvarez).

alguém atirou ácido sulfúrico, mas foi possível restaurá-lo. Em seguida, o quadro foi comprado por “mil pesos a condición de retirarlo inmediatamente. Con esto vivimos una prueba de que el arte puede atemorizar a los enemigos del pueblo” (ESTRADA, 1984, p. 36).

As palavras de André Bretón (1983, p. 17) também aludem ao laço que Kahlo teceu entre arte e política: “Frida Kahlo de Rivera est placée précieusement en ce point d’intersection de la ligne politique (philosophique) et de la ligne artistique”¹⁶. Esse ponto de intersecção a que Breton se refere interessa à presente análise, pois sinaliza que a pintora ocupou uma posição sujeito de militância ao entender a educação artística como instrumento político.

Cuando podía, Frida no sólo daba clases, en el jardín de su casa, sino que acompañaba a sus alumnos a algunos sitios de Coyoacán, donde instalaban sus caballetes y se sentaban a pintar. Y todavía más; los llevaba fuera de la ciudad; quiso que se interesaran en las fiestas populares y estableció un calendario de santuarios y santos patrones de pueblos mexicanos para que fueran no sólo a pintar sino a compartir, a observar, a amar a México en sus más genuinas manifestaciones (PONIATOWSKA, 1982, p. 01)¹⁷.

Segundo Estrada (1984), Kahlo passou a ministrar aulas no jardim da sua casa, em Coyoacán, em razão da fragilidade da sua saúde, da dificuldade em locomover-se até à escola. Como professora utilizou ferramentas educativas, as paletas e telas, como meio de educar para a arte e o ativismo.

Kahlo fez da sua função docente uma prática de militância. A docência se colocou como ativismo. Isso me faz recordar os estudos de Althusser (1996 [1970]) que afirmam não haver sujeito na ausência da ideologia e nem das práticas sociais. Ela assumiu um posicionamento ideológico que compreende a atuação pedagógica como uma prática política que deve colaborar com a Revolução. Isso resulta da sua identificação com a luta pela transformação das condições, em outras palavras, sua prática em sala de aula é um efeito de sentido determinado pelas condições herdadas do processo revolucionário.

¹⁶ Frida Kahlo de Rivera se situa com inigualável preciosidade nesse ponto de intersecção que fica entre a linha política (filosófica) e a linha artística (ANDRÉ BRETÓN, 1983, p. 17; Tradução de Daniela Leite).

¹⁷ Quando podia, Frida não só dava aulas, no jardim de sua casa, mas também acompanhava seus alunos a alguns locais de Coyoacán, onde instalavam seus cavaletes e sentavam para pintar. E mais: levava-os para fora da cidade; quis que eles se interessassem pelas festas populares e fixou um calendário de santuários e santos padroeiros de vilarejos mexicanos para seus alunos visitarem não só para pintar, mas para compartilhar, observar, amar o México em suas mais genuínas manifestações (PONIATOWSKA, 1982, p. 01; Tradução de Carina Álvarez).

Kahlo ocupou uma posição sujeito que toma a arte como meio de educar para a luta de classes. Tal posição é efeito da sua inscrição em um período histórico marcado pela valorização da cultura mexicana e por reclamações por transformações sociais. Não coube à Kahlo iniciar o ensino de artes voltada para uma educação humanizadora, essa possibilidade já era significada. Afirmo-o, já que a formulação de sentidos está condicionada a já-ditos. Para Courtine (2009, p. 74), os dizeres dependem de construções anteriores e exteriores à enunciação que são nomeados como pré-construídos.

Trata-se do efeito discursivo ligado ao encaixe sintático: um elemento do interdiscurso nominaliza-se e inscreve-se no intradiscorso, sob a forma de pré-construído, isto é, como se esse elemento já se encontrasse ali. O pré-construído remete assim às evidências pelas quais o sujeito se vê atribuir os objetos de seu discurso: “o que cada um sabe” e simultaneamente “o que cada um pode ver” em uma dada situação.

Kahlo, sujeito histórico e ideológico, não elabora os sentidos, são os sentidos que se fazem nela. Não cabe ao sujeito produzir os sentidos, mas sim interpretar os fatos e identificar-se com sentidos já formulados e disponíveis no interdiscurso, que, segundo Courtine (2009, p. 76), é o “lugar de formação dos pré-construídos e de articulação de enunciados”. Nessa perspectiva, considero que os sentidos já elaborados se mostraram a ela e foram significados a partir de um processo de identificação – a partir da arte, já era possível educar para a luta de classes.

O trabalho docente e a militância marcam seu discurso, pois são processos de subjetivação [de tomada de posição] de um sujeito inscrito em uma Formação Ideológica (FI) artística, que por sua vez comporta as FDs que designo, neste ponto do texto, como FD de Cultura, História e Memória Mexicana e FD Docente. Segundo Courtine (2009), para compreender o processo de identificação do sujeito com os sentidos que, conforme diz, se efetua no interior da FD, é imprescindível entender que toda enunciação é feita de algum lugar, de alguma FD. É no entrelaço entre as FDs referidas que a artista e professora significa sua posição na luta de classes: uma posição de esquerda.

Seu discurso está atravessado pelos ensinamentos do Materialismo Histórico, haja vista que era uma intelectual, leitora de Marx e de seus seguidores que teorizam sobre a luta de classes (MONSIVÁIS e BAYOD, 1992). Esse é um ponto importante para analisar suas posições sujeito, pois o marxismo também a constituiu como sujeito. “Fueron años en que Frida

leía cuanto libro llegaba a sus manos, reflejo de un ávido compromiso por insertarse en los ideales de aquella generación de cambio” (LOZANO, 2000, p. 44)¹⁸.

Segundo o crítico literário e ativista mexicano Carlos Monsiváis (1992, p. 19), o posicionamento materialista de Kahlo é afirmado em sua militância e obra:

Por eso, al final de su vida (al PCM apenas ingresa en 1953), ella encuentra en el comunismo una religión a la cual asirse dramáticamente, y no de otro modo se explican sus cuadros devocionales *Autorretrato con Stalin* y *El marxismo dará salud a los enfermos*, donde, con o sin ironías, el santo Carlos Marx salva a la militante enferma¹⁹.



Vê-se a obra mencionada por Monsiváis (1992), *El marxismo dará salud a los enfermos*, de 1954. O título sugere um sujeito interpelado pela corrente teórica marxista, uma posição sujeito materialista em funcionamento. A cura dos enfermos se dará pelos ensinamentos dessa teoria, pois explica que conflitos sociais são efeitos das condições materiais, das classes em luta, das desigualdades provocadas pelo modo de produção capitalista.

Figura 01: El marxismo dará salud a los enfermos. 1954.

Fonte: KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo.** Dolor y pasión. México D.F: Taschen, 2008.

¹⁸ Nesses anos, Frida lia todo e qualquer livro que chegasse até suas mãos, o que refletia seu ávido compromisso com inserir-se nos ideais daquela geração de mudança (LOZANO, 2000, p. 44; Tradução de Carina Álvarez).

¹⁹ Por isso, no final de sua vida (só se filia ao PCM em 1953), ela encontra no comunismo uma religião à qual se aferrar dramaticamente, única explicação possível para seus quadros devocionais *Autorretrato con Stalin* e *El marxismo dará salud a los enfermos*, nos quais, com ou sem ironias, o santo Karl Marx salva a militante doente (MONSIVÁIS, 1992, p. 19; Tradução de Carina Álvarez).

Nas palavras de Monsiváis (1992) o comunismo é uma religião – que vem do verbo *religare*, ligar a, ligar um sujeito a algo no âmbito da espiritualidade – um ato de fé. Identifico um deslizamento de sentido: o marxismo, uma corrente teórica, é significada como uma religião – a palavra desliza do espaço discursivo científico para o espaço discursivo religioso.

Nicos Hadjinicolaou (1975), grego e estudioso marxista, explica que a História da Arte é uma extensão do materialismo histórico, visto que é uma ciência social que coopera, por exemplo, com a história econômica e história social. Conforme assevera, ao investigar o artístico é importante estudar “relações sociais, econômicas, políticas e ideológicas”, assim como “as ideologias imagéticas de uma formação social durante o período que se investiga” (HADJINICOLAOU, 1975, p. 214)²⁰. Segundo o autor, o intento da disciplina referida é analisar e explicar as ideologias através das imagens e as histórias das lutas que lhe atravessam.

Conforme diz, o exame do objeto artístico deve abranger a ideologia imagética. Para tal, é preciso analisar o título, a localização histórica da obra, descrevê-la e relacioná-la com “a conjuntura ideológica do seu tempo” (HADJINICOLAOU, 1975, p.215). Ademais, deve-se considerar: as ideologias que circulam no momento da criação da obra e sua relação com as classes sociais; as ideologias representadas na imagem e o papel que desenvolvem. O autor afirma que “Toda ideologia imagética é indissociável do tempo histórico no qual se manifestou”. Ou seja, não há obra desvinculada das condições de produção.

Em algumas obras da artista estudada é comum que o fundo da tela esteja dividido em dois tons, um claro e um escuro. Na figura 01, esse contraste pode sinalizar para um conflito entre comunismo e capitalismo, dado que os fundamentos marxistas estabelecem um enfrentamento ao referido sistema de produção. As mãos de Marx esganam um homem de chapéu pintado em cor vermelha e azul, cores da bandeira dos Estados Unidos, uma das maiores potências capitalistas do mundo. Seria Marx enforcando o capitalismo que adoece, explora e massacram os trabalhadores?

Essa pintura é importante neste trabalho pelo seu valor artístico e, especialmente, pelo alcance político. Por essa razão, será retomada no quarto capítulo em que dedico análise ao lugar da luta de classes na obra de Frida Kahlo e como essa significação está representada em releituras de sua arte-vida.

²⁰ Tradução realizada com base no texto de Vitor Serrão (1990) que estuda a tese do autor citado. Serrão traduziu “ideologías en imágenes” como “ideologia imagética”.

Antes da sua morte, em 1954, pediu que seu caixão fosse coberto com a bandeira do Comunismo, o que também assinala para uma Posição Sujeito Materialista que entende o cenário social como efeito das condições materiais.

1.2 A mexicanidade em Frida Kahlo e a produção de sentidos

Como analista de discurso, triplamente travessada (pelo inconsciente, pela ideologia e pelos pressupostos teórico-metodológicos da AD de orientação materialista), ao estudar o *discurso de Frida Kahlo*, me inquieta a mexicanidade nela representada. Minha inquietação faz ecoar as palavras de Authier-Revuz (1990, p. 26): “Toda fala é determinada de fora da vontade do sujeito”, já que esse é descentrado e, por essa razão, é sempre “mais falado do que fala”. A mexicanidade nela significada vem de outros lugares, de outras vozes, fala antes e somente faz sentido porque é efeito.

A mexicanidade no corpo e obra da artista não é homogênea e solitária, pois tudo que é dito vem de fora, de uma exterioridade constitutiva de todo dizer. Para enunciar o sujeito entra em uma rede de repetibilidade que lhe permite ressoar e atualizar sentidos advindos de outros lugares e que estão sempre à espera de significação.

Para compreender a mexicanidade como efeito de sentido, é fundamental considerar que a interpelação ideológica impõe ao sujeito a filiação a um lugar interpretativo e, a partir disto, põe sentidos em jogo. No processo de interpelação ela é convocada a interpretar fatos, a identificar-se com certos sentidos, constituindo-se como sujeito.

No intento de melhor compreender o efeito de sentido de mexicanidade, exponho palavras da filósofa mexicana, feminista e pesquisadora de Artes Visuais e Estética, Eli Bartra (1994):

Pero esta mexicanidad de Frida está, sin lugar a dudas, asociada a lo “popular”. Lo mexicano es aquí, por supuesto, lo rural, lo tradicional, lo prehispánico, lo artesanal, lo *naif*, el llamado arte popular. O se podría también decir a la inversa: todo esto que representa lo popular es lo “auténticamente” mexicano (BARTRA, 1994, p. 81)²¹.

A mexicanidade, que manifesta a valorização das tradições populares na formação social mexicana, determina os dizeres, o modo de trajar-se e a plasticidade da obra de Frida

²¹ Mas essa mexicanidade de Frida está, sem sombra de dúvida, ligada ao “popular”. Aqui, o legitimamente mexicano é, claramente, o rural, o tradicional, o pré-hispânico, o artesanal, o *naif*, a chamada arte popular. Ou, invertendo os termos, também se poderia dizer: tudo isso que representa o popular é o “auténticamente” mexicano (BARTRA, 1994, p. 81; Tradução de Carina Álvarez).

Kahlo, sua interpretação das práticas materiais são reproduções dessas mesmas práticas. Ou melhor: ela é atravessada pelo popular e o reproduz.

Sobre as condições de produção que precisaram sua experiência, convém expor alguns fatores que justificam seu estilo:

Como en buena medida fue autodidacta, el dominio de su oficio fue alcanzado paulatinamente. (...) En cuanto a sus condiciones existenciales, vale recordar que transcurrió su infancia y adolescencia en el ambiente pueblerino de Coyoacán, sitio donde funcionó desde 1921 una importante escuela de pintura al aire libre. Además, tuvo un contacto temprano con la imaginería religiosa de carácter popular y también vivió muy de cerca el nacimiento del muralismo mexicano como estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria. A mi parecer, estos factores tomados en conjunto y sumados al nacionalismo de la época determinan la elección de forma de expresión que pasando por diversas faces evolutivas llegó a conformar el estilo altamente individual de esta pintora (CONDE, 2001, p. 136)²².

A experiência de ter vivido a maior parte de sua vida em *Coyoacán*, na Cidade do México, um ambiente artístico, inclusive, com escolas de artes a céu aberto, ainda hoje uma referência no tocante a produções e exposições artísticas e artesãs, é um fato relevante por mostrar sua inserção em um âmbito artístico. Segundo diz Juan Rafael Coronel Rivera (2004), crítico de arte e especialista em Kahlo, a Escola Mexicana de Pintura, influenciada pelas Escolas ao ar livre que ensinavam a prestigiar a arte pré-hispânica e o artesanato popular, também influenciou Frida Kahlo. Vê-se que ela se inscreveu em uma rede para enunciar tanto através das palavras, como do próprio corpo e da arte.

Todo parece indicar que la mexicanidad en Frida es un acto consciente y voluntario; esa mexicanidad que invade su comportamiento y se expresa en su vestido, en su casa, en su manera de escribir, en los objetos que la rodean, en los adornos y en su arte (BARTRA, 1994, p. 81)²³.

²² Como em boa medida foi autodidata, ela foi atingindo o domínio de seu ofício de forma paulatina. (...) Quanto a suas condições existenciais, cabe lembrar que passou sua infância e adolescência no ambiente provinciano de Coyoacán, lugar que contou, desde 1921, com uma importante escola de pintura ao ar livre. Além disso, Frida teve um contato precoce com a imagética religiosa de caráter popular e também vivenciou muito de perto o nascimento do muralismo mexicano como estudante da Escola Nacional Preparatória. Em meu juízo, esses fatores tomados em conjunto e somados ao nacionalismo da época determinam a escolha da forma de expressão que, passando por diversas fases evolutivas, chegou a conformar o estilo altamente individual desta pintora (CONDE, 2001, p. 136; Tradução de Carina Álvarez).

²³ Tudo parece indicar que a mexicanidade em Frida é um ato consciente e voluntário; essa mexicanidade que invade seu comportamento e se expressa no seu vestido, na sua casa, em sua maneira de escrever, nos objetos que a cercam, nos enfeites e em sua arte (BARTRA, 1994, p. 81; Tradução de Carina Álvarez).

O corpo vestido com trajes *Tehuanos* preconiza o efeito de mexicanidade em que ela se reconhece e reproduz. Em conformidade com Althusser (1967), no livro *Marxismo segundo Althusser*, a ideologia representa a realidade e possibilita o processo de reconhecimento com o já-dado, já-significado socialmente.

Ao falar dessas vestimentas, é importante dizer que não se trata em concebê-las como significante amarrado a um significado, mas sim como um significante exposto ao deslizamento de sentido. Não cabe pensá-las apenas como parte do vestuário de tradição *Zapoteca*, e sim como uma peça cujo sentido deslizou, pois passou a representar a cultura de um país e não somente de um grupo étnico.

Kahlo vivenciou condições históricas marcadas pelo sentimento de patriotismo e se identificou com um estilo *Tehuano*, devido à sua inscrição em uma Formação Discursiva de Cultura, História e de Mexicanidade. Nas palavras de Diego Rivera: “En su manera de vestir es la encarnación misma del esplendor nacional” (Rivera apud Tíbol, 2002, p. 106)²⁴. A RM foi determinante na tomada de posição em defesa da cultura popular e na sua constituição como sujeito. Filiada à FD mencionada, ela se reconheceu no processo de enaltecimento de tradições populares e de povos indígenas, ao passo que o significou.

María Luísa Acevedo Conde (2009), especialista em cultura Zapoteca, comenta sobre o sentimento de pertença que integra as vestimentas:

A la luz del nacionalismo estimulado por los gobiernos mexicanos desde la Revolución, se fomentaron con el afán de hacer resurgir el orgullo de la pertenencia a grupos hondamente arraigado en el pasado y capaces de proyectar una identidad propia entre el conjunto de la humanidad (CONDE, 2009, p. 18)²⁵.

Teresa del Conde (2001, p. 135), ao referir-se à relação da pintora com o popular, diz: “Frida Kahlo es un caso prototípico de pintora culta que abreva deliberadamente en fuentes populares”²⁶. A autora referida propõe duas explicações para plasticidade da sua obra: “su

²⁴ Em sua maneira de vestir é a própria encarnação do esplendor nacional (Rivera apud Tíbol, 2002, p. 106; Tradução de Carina Álvarez).

²⁵ À luz do nacionalismo estimulado pelos governos mexicanos desde a Revolução, foram fomentados no intuito de fazer ressurgir o orgulho por pertencer a grupos profundamente enraizados no passado e capazes de projetar uma identidade própria que os diferenciava do conjunto da humanidade (CONDE, 2009, p. 18; Tradução de Carina Álvarez).

²⁶ Frida Kahlo é um caso prototípico de pintora culta que bebe deliberadamente de fontes populares (CONDE, 2001, p. 135; Tradução de Carina Álvarez).

escaso entrenamiento académico y sus condiciones existenciales” (CONDE, 2001, p.136)²⁷. Para a autora, o fato de não ser uma acadêmica e de ter vivido em um período revolucionário e pós-revolucionário são determinantes na sua plasticidade. Trata-se de uma intelectual contemporânea à efervescência causada por uma revolução social e cultural.

Conforme Lozano (2000), Kahlo é uma pintora culta que estudava a pluralidade da história da arte mexicana para representá-la. Se trata de uma colecionadora de ex-votos, de uma intelectual que se dedicou a estudar um vasto conjunto de objetos artísticos que faziam parte de coleções particulares, de museus e universidades, como escultura, cerâmica, têxtil, ouro, prata de culturas pré-hispânicas do México, da Guatemala e das Honduras.

Artistas mexicanos do século XIX e XX foram fundamentais na constituição de Kahlo como artista e como sujeito. O trabalho artístico dos muralistas Diego Rivera, de David Alfaro Siquieros e de Carlos Mérida são importantes exemplos da estética mexicana do século XX que a influenciaram.

Conde (2001, p. 143) também comenta a identificação de Kahlo com o popular: “Frida Kahlo eligió un tipo de expresión que se vincula a la popular, en parte porque así le convenía, en partes por razones afectivas y, sobre todo, por la vigencia de la Escuela Mexicana en el momento que le tocó vivir”²⁸.

No fragmento “Frida Kahlo escolheu um tipo de expressão”, a autora citada considera que a expressão popular em Kahlo trata-se de uma “escolha” determinada por razões afetivas e por conveniência. Ao entender a inclinação pelo popular como uma “escolha”, parece-me que Conde (2001) defende que a expressão artística de Kahlo foi motivada por uma decisão individual e consciente, contudo, trata-se de um assujeitamento às ideologias que determinaram a valorização da cultura mexicana, inclusive no âmbito das artes. Não é uma escolha como uma decisão centrada no sujeito, ou seja, individual, fora da historicidade, mas sim de uma identificação com uma ideologia já em funcionamento. Interpreto que o popular em Kahlo aponta para condições materiais e não para uma escolha como uma atitude exclusivamente particular, sem relação com as determinações ideológicas.

Na passagem “em parte por razões afetivas”, Conde (2001) fala em afetos... Sob a ótica discursiva, os afetos também respondem à ideologia. Desse modo, Kahlo se afetou com o que

²⁷ Seu escasso treinamento acadêmico e suas condições existenciais” (CONDE, 2001, p.136; Tradução de Carina Álvarez).

²⁸ Frida Kahlo escolheu um tipo de expressão que se vincula à popular, em parte por uma questão de conveniência, em parte por razões afetivas e, principalmente, pela vigência da Escola Mexicana no momento histórico que lhe coube viver (CONDE, 2001, p. 143; tradução de Carina Álvarez).

já estava lá. Seu discurso repousa como um lugar de atravessamento de vozes. Em suas telas, tudo que é dito e colorido, já significou anteriormente em algum lugar.

À proporção que Kahlo elabora um discurso sobre mexicanidade, simultaneamente, esse lhe constitui como sujeito. Há uma relação de submissão da pintora à cultura mexicana, ao passo que essa lhe determina. Considerando as condições de produção apresentadas, ela se constitui como sujeito ao passo que reproduz uma posição ideológica em defesa das tradições indígenas.

O traje *Tehuano*, já significado por muitas gerações, é uma vestimenta típica de um grupo de mulheres indígenas do *Istmo de Tehuantepec* no Estado de *Oaxaca* no México. “El traje tradicional es un símbolo de identidad y quien lo porta se ostenta como miembro de una comunidad singular” (ACEVEDO CONDE, 2009, p. 18)²⁹. Kahlo tensiona os sentidos: ela valoriza saberes e fazeres de culturas indígenas [tanto do México como da Guatemala, já que ela vestia peças desses países] que estavam assujeitados ao esquecimento. Como uma pintora intelectual de classe média, considerada socialmente branca, ao adotar essas vestes, sentidos se deslocam, pois não se trata de uma mulher *tehuana*. Voltarei a esse ponto mais adiante.

Nos enunciados de Kahlo há um sujeito que estrutura o discurso e se identifica com o efeito de sentido de mexicanidade. Visto que alcançou visibilidade como um símbolo da cultura mexicana, é importante destacar que ela colaborou para que os trajes *Tehuano*s, entendidos neste texto como um saber, fossem conhecidos internacionalmente.

La mexicanidad, a fines de los veinte y en las dos décadas siguientes, es algo totalmente distinto al producto comercial o estatal de hoy. Se ha vivido una revolución profunda, que condujo a la superficie hábitos y costumbres pospuestos y despreciados, y los artistas quieren nutrirse de esos “ídolos a nado”. Ir hacia lo popular es hallar verdades nutricias y, por ejemplo, si Diego convence Frida de abandonar su vestuario masculino y adoptar el traje de tehuana y el rebozo, es por todo menos por razones “folclóricas”. (...) Es el homenaje a una estética que pasó inadvertida para “la sociedad” y la premonición de una estética que se diseminará del pueblo hacia todas las direcciones (MONSIVÁIS, 1983, p.68)³⁰.

²⁹ O traje tradicional é um símbolo de identidade, e quem o veste faz questão de se mostrar como membro de uma comunidade singular” (ACEVEDO CONDE, 2009, p. 18; Tradução de Carina Álvarez).

³⁰ A mexicanidade, em finais dos anos 20 e nas duas décadas seguintes, é algo totalmente diferente do produto comercial ou oficial de hoje. Houve uma revolução profunda que trouxe à tona hábitos e costumes relegados e desprezados, e os artistas querem se nutrir desses “ídolos a nado”. Ir para o popular é encontrar verdades nutritícias, e, por exemplo, se Diego convence Frida de abandonar seu vestuário masculino e adotar o traje de tehuana e o rebozo [xale típico] é por todo menos por razões “folclóricas”. (...) É a homenagem a uma estética que passara impercebida para “a sociedade” e a premonição de uma estética que, partindo do povo, iria se espalhar em todas as direções (MONSIVÁIS, 1983, p.68; Tradução de Carina Álvarez).

Identifico um conflito: ao adotar vestes indígenas Kahlo, valoriza um saber marginalizado. Ao significar uma tradição, uma estética que espelha expressões populares, sentidos se deslocam: os trajes que historicamente vestiram corpos de mulheres da etnia *Zapoteca* passaram a vestir uma artista plástica de classe média, uma intelectual considerada socialmente branca. Ao adotar os trajes étnicos, ela assume uma posição sujeito que sinaliza tensões: não se trata de uma mulher *Zapoteca*, mas sim de uma intelectual integrante de classe média, cujo lugar social e discursivo não está determinado pelas mesmas condições de produção que marcam o lugar de mulheres indígenas.

Ao usar roupas, adereços e penteados típicos de mulheres indígenas, Kahlo significa símbolos e sujeitos marginalizados – ela materializa as relações de poder no seu próprio corpo. Relações essas, marcadas pela existência de posições antagônicas que travam disputas. As tensões sociais assinalam conflitos entre sujeitos que se identificam com diferentes posições ideológicas, que participam de diferentes classes sociais, que têm corpos racializados e marcados pelo gênero.

Na pintora, identifico uma inclinação em admirar as mulheres que são reconhecidas pela sua força e persistência. Os trajes *Tehuanos* apontam para pré-construídos e para a resistência feminina, pois passaram a ser vistos como modelos de grandiosidade nacional. As mulheres indígenas são símbolos de resistência. Elas são a própria resistência.

La fascinación que ejerce la tehuana reaparece en este siglo en el arte plástico mexicano, desde Rivera y Frida Kahlo hasta Tamayo y Anguiano, por nombrar a los más famosos, al igual que en la fotografía o el cine, ámbitos donde la tehuana ha sido tema recurrente de exotismo y sensualidad (BORRUSO, 2002, p.58)³¹.

Marinella Miano Borruso (2002) assinala como os estudos de Beverly Newbold Chiñas e Veronika Bennholdt-Thompson significam a sociedade *Zapoteca*: sociedade matrifocal e sociedade matriarcal, respectivamente. Segundo Borruso (2002), Chiñas assevera que a sociedade matrifocal pode ser definida como aquela caracterizada pela presença da mãe como uma figura central para esta cultura:

El rol de madre es estructural, cultural y afectivamente central, y esta centralidad tiene legitimación social; la relación entre los sexos es relativamente igualitaria; los hombres y las mujeres asumen roles económicos

³¹ O fascínio exercido pelo traje de tehuana reaparece neste século na arte plástica mexicana, de Rivera e Frida Kahlo a Tamayo e Anguiano, só para nomear os mais famosos, bem como na fotografia e no cinema, âmbitos onde a tehuana foi tema recorrente de exotismo e sensualidade (BORRUSO, 2002, p.58).

y rituales importantes; las niñas son socializadas para que sean esposas y madres dominantes, activas y decididas (CHIÑAS *apud* BORRUSO, 2002, p.59)³².

Conforme Bennholdt-Thompson, a sociedade *Zapoteca* é matriarcal e não remete ao exercício de poder: “las estructuras matriarcales, por definición, excluyen este tipo de relaciones de poder” (BENNHOLDT-THOMPSON *apud* BARRUSO, 2002, p.59)³³. Na formação social *Zapoteca* a mulher ocupa um lugar central e não o homem, como determina o patriarcado. Deste modo, a identificação de Kahlo com trajes dessa etnia, sinaliza o reconhecimento com uma estrutura social que significa a mulher como o gênero dominante.

Ao significar saberes e fazeres da etnia referida, a pintora elabora sentidos sobre uma cultura matrifocal e matriarcal, como dito anteriormente. Ela se identifica com um grupo social que significa a mulher no centro do convívio social e não o homem. Nessa compreensão, há um efeito de sentido de insubordinação: ela não se submete a representar um sistema patriarcal, mas sim o oposto.

A mexicanidade como um efeito de sentido com o qual Kahlo se identificou devido à sua inscrição em uma FD de Cultura, História e Memória Mexicana. A mexicanidade [já disponível no interdiscurso] aponta para o desprestígio e a resistência da cultura popular e de povos indígenas. É neste movimento entre sentidos que estão significadas as relações de poder: resistência X apagamento.

Existem duas forças ideológicas em confronto: uma que pretende apagar saberes e fazeres populares e outra que intenta prestigiá-los como materialidades significantes. Essas forças se tensionam, pois estão entre a valorização e o esquecimento. Nesta disputa entre sentidos, a tomada de posição da pintora é em defesa da tradição mexicana, da reprodução de um discurso já em curso.

Sua estética é efeito de condições de produção. Visto que em suas obras há símbolos [indígenas, comunistas, por exemplo] e personagens de dimensão histórica e política [Marx, como mostrado], seu legado é uma via para estudar a complexidade das práticas sociais. A

³² O papel de mãe é estrutural, cultural e afetivamente central, e esta centralidade tem legitimação social; a relação entre os sexos é relativamente igualitária; os homens e as mulheres assumem papéis econômicos e rituais importantes; as meninas são socializadas para serem esposas e mães dominadoras, ativas e decididas (CHIÑAS *apud* BORRUSO, 2002, p.59; Tradução de Carina Álvarez).

³³ As estruturas matriarcais, por definição, excluem esse tipo de relações de poder” (BENNHOLDT-THOMPSON *apud* BARRUSO, 2002, p.59; Tradução de Carina Álvarez).

identificação da artista com o povo é uma posição construída a partir de sua inscrição em uma FD de Cultura, História e Memória Mexicana que nomearei como posição sujeito de relutância.

1.3 A mestiçagem em Frida Kahlo e sentidos em disputa

Uma vez que analiso o discurso de Frida Kahlo, uma mulher considerada “mestiça”, filha de uma mulher de origem indígena e de um homem de origem europeia, é imprescindível apresentar um entendimento sobre “mestiçagem” com o intuito de melhor entender como tal questão a constitui como sujeito. Para tal, inicialmente cito o historiador mexicano Federico Navarrete (2018), que teorizou sobre esta temática ao examinar as relações sociais no México.

Conforme o autor referido, os aparelhos do Estado, por exemplo, os meios de comunicação, as escolas e as famílias, historicamente afirmam a lenda da mestiçagem na formação social mexicana: “todos nosotros somos mestizos porque descendemos de un padre español conquistador, nada más nada menos que el implacable y temido Hernán Cortés, y de una madre indígena conquistada, la mismísima Malinche” (NAVARRETE, 2018, p. 97)³⁴.

De acordo com o autor, essa lenda exprime que a mescla entre sujeitos indígenas e brancos formou um novo grupo social. A palavra “mestiço” é comumente empregada para referir-se ao sujeito proveniente dessa nova formação social caracterizada pela união entre povos de diferentes etnias. Segundo Navarrete (2018), o termo “mestiço” é empregado para significar sujeitos constituídos pelo contato entre povos autóctones e estrangeiros. Sujeitos esses, que na prática serão considerados desde um fenótipo, a partir da cor da pele, por essa razão serão classificados como brancos, negros, indígenas. Se Kahlo estava sob condições de produção de uma formação social que se entende mestiça, será socialmente classificada de acordo com o seu tom de pele. Haja vista que seu fenótipo não é indígena, nem negro, nem asiático, devido ao seu tom de pele, é uma mulher considerada socialmente branca.

“La revolución de 1910 terminó por consolidar el dominio del mestizaje y el régimen que nació de ella gestó un proyecto cultural y social que reflejaba de manera plena el auténtico carácter mestizo de los mexicanos” (NAVARRETE, 2018, p. 99)³⁵. Para o autor, a Revolução

³⁴ Todos nós somos caboclos porque descendemos de um pai espanhol conquistador, nem mais nem menos que o implacável e temido Hernán Cortés, e de uma mãe indígena conquistada, a mesmíssima Malinche” (NAVARRETE, 2018, p. 97; Tradução de Carina Álvarez).

³⁵ A revolução de 1910 acabou consolidando o domínio da mestiçagem, e o regime que nasceu dela gerou um projeto cultural e social que refletia de maneira plena o autêntico caráter mestiço dos mexicanos (NAVARRETE, 2018, p. 99; Tradução de Carina Álvarez).

Mexicana consolidou a ascensão dos mestiços e criou um projeto que possibilitou a autenticidade desse grupo social. Com o processo revolucionário a formação social mexicana passou a compreender-se maioritariamente mestiça, ou melhor, formada por sujeitos que resultavam da integração de diferentes povos (indígenas, brancos, negros, asiáticos, judeus).

Segundo Navarrete (2018), no México triunfou a ideia de que toda a sociedade deveria orgulhar-se de suas raízes pré-hispânicas, porém sem permitir que essas raízes autóctones impedissem a criação de novas práticas sociais. O projeto de progresso nacional seria conquistado pelos mestiços, o que implica dizer que os povos que não se adequassem a essa categoria social não representariam o avanço, mas sim o retrocesso.

En nombre de la integridad racial de la nación mestiza, progonada por la leyenda del mestizaje, los gobiernos mexicanos del siglo XX diseñaron ambiciosas políticas para “integrar” a los que se negaban a ser parte de la mayoría racial de la nación. El indigenismo fue concebido para convencer a los indígenas de evolucionar y transformarse voluntariamente en mestizos, prometiéndoles una vida mejor como parte de la “mayoría” de la patria. (NAVARRETE, 2018, p.100)³⁶.

Para o autor, a missão dos governos revolucionários das primeiras décadas do século XX era alcançar a modernidade e, para tal, era necessário um projeto de integração – talvez seja melhor dizer, de branqueamento.

Una educación cuidadosa debía extirpar las malas costumbres, los “dialectos” primitivos, las creencias precientíficas de los indígenas y de los mestizos que estaban aún cercados a sus raíces indias (...). En términos más brutales, era tarea de la ciencia y de la acción gubernamental emblanquecer a los indios, nunca, bajo ninguna circunstancia, “indianizar” u oscurecer a los blancos. (NAVARRETE, 2018, p. 97)³⁷.

Ao analisar a mestiçagem, um efeito de sentido se faz evidente: a união entre sujeitos de distintas origens. No entanto, é primordial alcançar uma maior complexidade do termo. Sigo dialogando com Navarrete (2018, p. 106): “Lo que realmente determina la cultura, la identidad

³⁶ Em nome da integridade racial da nação mestiça, apregoada pela lenda da miscigenação, os governos mexicanos do século XX projetaram ambiciosas políticas para “integrar” aqueles que se negavam a ser parte da maioria racial da nação. O indigenismo foi concebido para convencer os indígenas a evoluírem e se transformarem voluntariamente em caboclos, prometendo-se a eles uma vida melhor como parte da “maioria” da pátria (NAVARRETE, 2018, p.100; Tradução de Carina Álvarez).

³⁷ Uma educação cuidadosa devia extirpar os maus costumes, os “dialetos” primitivos, as crenças pré-científicas dos indígenas e dos caboclos que ainda estivessem atrelados a suas raízes indígenas (...). Em termos mais rudes, era tarefa da ciência e da ação governamental embranquecer os índios e nunca, sob nenhuma circunstância, “indianizar” ou escurecer os brancos (NAVARRETE, 2018, p. 97; Tradução de Carina Álvarez).

y la forma de pensar de una persona es su entorno social, su educación, sus amistades y sus referentes culturales, no su origen ‘racial’”³⁸. Conforme dito, o que determina o pensamento e a cultura é o entorno social. Considerando que os princípios teóricos da AD de orientação materialista constituem meu olhar, a determinação referida é realizada pela interpelação ideológica.

Com o intento de ultrapassar a evidência dos sentidos e de alcançar um entendimento discursivo sobre a mestiçagem, é essencial explicar que não a tomo como um fenômeno puramente biológico, mas sim, como resultado de processos histórico-sociais que reproduzem diferentes efeitos de sentidos. É esse aspecto que pretendo explorar para melhor entender o *discurso de* e a circulação *discursos sobre* a artista plástica estudada.

Segundo Navarrete (2018), os sujeitos provenientes de famílias mescladas tendem a identificar-se mais com uma ou outra cultura de seu entorno. Essa compreensão transcende os vestígios dos sentidos, pois assinala a relação da mestiçagem com tomadas de posição. Diante da inserção em uma formação social complexa, o sempre já-sujeito é submetido a um processo de identificação com um sentido ou outro. No caso de Kahlo, é notória a sua identificação com saberes indígenas.

O autor destaca que, no século XX, no México, era comum que historiadores e antropólogos falassem em “mestiçagem cultural”, já que o termo “mestiçagem racial” estava em desuso devido à luta pela emancipação dos negros nos Estados Unidos e aos ataques nazistas. Para o autor, a troca dos conceitos não é convincente, pois ambos indicam para a mesma direção: a homogeneização dos sujeitos e das culturas.

En primer lugar, la idea del mestizaje cultural privilegia la mezcla y la unificación como el fin y el motor de la historia mexicana y niega la continuada pluralidad de nuestra población y de nuestras culturas. Así como el mestizaje racial preconizaba la homogeneidad de la raza mestiza, el cultural define una ‘cultura mestiza’ singular que se convierte en la única cultura nacional o en todo caso la dominante. (...)

Así como en términos raciales el mestizaje nunca supuso indianizar a los blancos, sino blanquear a los indios (NAVARRETE, 2018, p. 112)³⁹.

³⁸ O que realmente determina a cultura, a identidade e a forma de pensar de uma pessoa é seu entorno social, sua educação, suas amizades e seus referentes culturais, não sua origem ‘racial’ (NAVARRETE, 2018, p. 106; Tradução de Carina Álvarez).

³⁹ Em primeiro lugar, a ideia da miscigenação cultural prioriza a mistura e a unificação como fim e motor da história mexicana e nega a continuada pluralidade de nossa população e de nossas culturas. Assim como a miscigenação racial preconizava a homogeneidade da raça mestiça, a cultural define uma “cultura mestiça” singular que se transforma na única cultura nacional ou, em todo caso, a dominante. (...) Assim como em termos raciais a miscigenação nunca soube indianizar os brancos, mas branquear os índios (NAVARRETE, 2018, p. 112; Tradução de Carina Álvarez).

Conforme o exposto, a lenda da mestiçagem no México envolve duas personagens: a mulher indígena e o conquistador branco europeu, *Malinche* e *Hernán Cortés*, respectivamente. “Esta mítica pareja está marcada por un imaginario abismo entre la supuesta superioridad masculina y la pretendida inferioridad femenina” (NAVARRETE, 2018, p. 113)⁴⁰. Tal narrativa, produz o efeito de união entre sujeitos de diferentes origens – esse é o sentido mais evidente, repito –, e de superioridade masculina e supremacia branca. Desse modo, a mestiçagem, pensada discursivamente, reproduz os efeitos de sentido de sexismo e de racismo.

O efeito de sentido de sexismo é reproduzido na afirmação de um sistema patriarcado que exalta o homem “conquistador” e põe a mulher em uma condição subalterna, a conquistada ou a violada. Já o efeito de sentido de racismo se configura ao confirmar o predomínio branco sobre povos indígenas.

Ao analisar Kahlo, percebo a mestiçagem significando como mistura de genes, já que ela pertence a um grupo familiar formado por sujeitos de distintas origens, no entanto, além do efeito de sentido biológico, outro se coloca: o de indianização.

Tendo em conta que os sentidos são sempre determinados pelas condições de produção, ao estudar a artista plástica, devo considerar que se trata de uma mulher, comunista, mexicana, classe média, cujas vivências sociais estão marcadas pela mestiçagem, e é defensora da valorização de uma cultura significada como nacional. Essas condições sociais são conflitantes, pois expõe o sujeito a um ideal de formação social: aquela que pretende valorizar uma cultura nacional (entendida neste texto como a cultura autenticamente mexicana) e alcançar a modernidade apagando a existência de sujeitos que representam tal nacionalidade.

Conforme Navarrete (2018), a partir da segunda metade do século XIX, o avanço do capitalismo impulsionou transformações no sistema econômico mexicano. A economia passou a crescer com base na exploração do trabalho, dos recursos naturais, na retirada de terras de povos camponeses, submetendo os sujeitos a um sistema capitalista mundial, a uma unificação.

El “mexicano” ideal, por así decirlo, debía hablar español y tener convicciones políticas liberales; debía anhelar la prosperidad económica para sí mismo y para toda la nación, según las reglas de la economía capitalista; (...) debía vestirse con ropas que siguieran las modas definidas en Europa y Estados Unidos, así como practicar las costumbres modernas y defender las ideas cosmopolitas y laicas copiadas de esos lugares; sin embargo, debía también

⁴⁰ Esse mítico par está marcado por um abismo imaginário entre a suposta superioridade masculina e a pretensa inferioridade feminina (NAVARRETE, 2018, p. 113; Tradução de Carina Álvarez).

ser católico y guadalupano en su vida privada, así como machista y patriarcal en su comportamiento familiar (NAVARRETE, 2018, p. 129)⁴¹.

O mexicano ideal, citado anteriormente, é o sujeito efeito do sistema capitalista. É um sujeito submetido às transformações que afirmam muito mais os modos de organização social, política, linguística, do que as misturas genéticas. Nessa acepção, as palavras de Indursky (1997, p. 239) são fundamentais: “Entendemos que um *discurso é heterogêneo porque sempre comporta constitutivamente em seu interior outros discursos*”. O discurso de mestiçagem, assim como todo e qualquer discurso, é fundamentalmente heterogêneo, uma vez que comporta outros domínios de saberes.

Na perspectiva dos estudos sobre heterogeneidade discursiva, considero a mestiçagem em Kahlo da seguinte maneira: trata-se de um sujeito efeito das condições materiais, não de um sujeito efeito de misturas genéticas. O efeito de sentido mais evidente é que ela seja mestiça por conta resultado de uma combinação genética, haja vista que a pintora advém de uma relação matrimonial entre sujeitos de diferentes origens. Porém, esse sentido limita o estudo dos conflitos que caracterizam seu discurso e comprometem o entendimento sobre a heterogeneidade constitutiva das palavras (AUTHIER-REVUZ, 1990).

O convívio entre sujeitos de diferentes origens, a força do sistema capitalista e as práticas políticas são determinantes na criação da mestiçagem como efeito de sentido. O conflito se estabelece porque a classe dominante tenta impor suas ideologias às classes considerados socialmente inferiores (MARX e ENGELS, 1974). É essa a relação de forças materializada na figura do mestiço mexicano: é o sujeito que nasce em terras mexicanas, deve valorizar suas raízes étnicas e identificar-se com a cultura reconhecida como nacional (a que identifica a todos), contudo, sem limitar-se a essa, pois impediria o progresso socioeconômico.

Os conflitos se elaboram devido às relações de classes. O mestiço é atravessado pela disputa de sentidos que as relações entre sujeitos estabelecem: valorizar as raízes étnicas e superá-las, submeter-se a uma língua imposta por europeus e desprezar as línguas autóctones, vestir roupas significadas como universais e menosprezar típicos trajes indígenas. É nessa acepção que afirmo a formulação do efeito de sentido de racismo na representação do mestiço: há um intento de apagar costumes indígenas em prol da valorização de práticas “mexicanas”.

⁴¹ O “mexicano” ideal, por dizer assim, devia falar espanhol e ter convicções políticas liberais; devia almejar a prosperidade econômica para si mesmo e para toda a nação, conforme as regras da economia capitalista; (...) devia se vestir com roupas que seguissem as modas definidas na Europa e nos Estados Unidos, bem como praticar os costumes modernos e defender as ideias cosmopolitas e laicas copiadas desses lugares; no entanto, devia também ser católico e devoto da Virgem de Guadalupe na sua vida privada, bem como machista e patriarcal em seu comportamento familiar (NAVARRETE, 2018, p. 129; Tradução de Carina Álvarez).

Em outros termos, há um processo de convergência entre os sujeitos – todos devem ser iguais entre si, mas diferentes dos indígenas que representam o México no imaginário popular. Isso possibilita dizer que há um processo de branqueamento na formação social mexicana.

Ao vestir-se com trajes indígenas, Kahlo tensiona sentidos sobre ser uma mulher mestiça, ao indianizar-se, passa a ser reconhecida como um símbolo das tradições mexicanas, o que, inclusive, impulsiona a circulação dos seus dizeres, nome e imagem. Seu discurso está constituído pelas inquietações inscritas nas relações entre sujeitos. Ao ser atravessada por contradições sociais, sua posição sujeito se filia às tradições *tehuanas* e reproduz o efeito de sentido de indianização.

Na FD de Cultura, História e Memória Mexicana há um domínio de saberes que formula sentidos sobre mestiçagem. Neste domínio, sua posição sujeito assinala para a desidentificação com um sentido que parece evidente: a mestiçagem implica na elaboração de uma nova formação social que negue a classe indígena. Noto o efeito de sentido de recusa, pois o sujeito não obedece à interdição da cultura indígena como um projeto para formar uma sociedade mestiça (aquela que se comunica em espanhol, pois o Estado, principalmente através do Aparelho Ideológico Escolar, desvalorizou línguas e culturas indígenas, pois esses sentidos devem ser interditados para a mestiçagem seguir seu curso). Ao identificar-se com trajes *Tehuano*s, o sujeito reproduz o que a classe dominante pretendia interditar: as práticas indígenas.

Há um processo de não identificação do sujeito com a ideologia que significa o mestiço como aquele que interdita as tradições indígenas para garantir seu lugar discursivo aliado ao progresso econômico e social. Sua posição ideológica não se identificou com a interdição dos indígenas, ao contrário, significou um modo de ser mestiça que não coincide com o esperado pela classe dominante.

O sujeito regulou uma posição que sinaliza a movência dos sentidos, para a desidentificação com sentidos dominantes. Ou melhor, na FD de Cultura, História e Memória Mexicana, sua posição sujeito é de não identificação com o processo de mestiçagem, dado que se indianizou. Aponto a falha no ritual da interpelação ideológica, visto que “ não há ritual sem falhas; enfraquecimento e brechas” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p. 277): uma mulher de classe média, considerada socialmente branca não se identificou com a ideologia dominante que previa o branqueamento.

A partir da sua inscrição na FD de Cultura, História e Memória Mexicana, Kahlo se filiou a uma posição sujeito de enfrentamento à opressão que a mestiçagem proporciona. A partir do exposto, identifico o efeito de sentido de insubordinação, pois há uma recusa da

homogeneização dos sujeitos, do modelo de “mestiça ideal” e do processo de branqueamento impostos pelas ideologias dominantes.

Sigo abordando o efeito de insubordinação na escrita do próximo ponto.

1.4 Sexismo e deslocamentos do feminino nos *discursos de e sobre Frida Kahlo*

Nesta reflexão, em que me arrisco a passear em caminhos coloridos pelos pincéis de Frida Kahlo, intento elaborar um saber sobre um tinteiro compreendido em um universo feminino. Neste ponto do texto, tratarei de analisar os conflitos de gênero que constituem esses pincéis, estudando-os como efeitos de sentidos, como resultados da interpelação ideológica.

É impossível pensar a produção artística fora da ideologia, pois não há arte que não resulte dela. Sempre se é sujeito, pois sempre se está sob o funcionamento da ideologia. Não há neutralidade nos dizeres, nas pinturas, nos desenhos, nos sentimentos, pois ao serem produzidos a interpelação ideológica já aconteceu. A ideologia intervém na escolha da cor, do tom, dos elementos e temas a serem pintados. Logo, a arte é uma expressão de processos sociais e ideológicos que afetaram os sujeitos.

A ideologia se estrutura em forma de linguagem. A materialidade da ideologia é a língua, é essa última que permite o estudo sobre processos sociais, pois resulta da exterioridade, das condições materiais. É essencial reconhecer que, historicamente, mulheres e homens ocuparam lugares sociais diferentes e sempre determinados pelo sexismo. É a partir destes lugares sociais específicos que o sujeito fala e elabora sentidos.

El sexismo tiene una raíz valorativa; es muy simple, hay un valor mayúsculo que rige: lo masculino es superior. Esto se traduce, como toda jerarquía de valores ideológica, en una serie de opiniones, creencias y prejuicios, sobre la supuesta inferioridad de las mujeres (BARTRA, 1994, p. 38)⁴².

A expressão artística de Kahlo é elaborada desde um lugar específico: o de mulher. Trata-se de uma obra feminina e, portanto, não referencia apenas a Kahlo, mas sim a outras vozes que historicamente ecoam. Ou melhor, sinalizam para outras vozes que em Kahlo ecoam.

⁴² O sexismo tem uma raiz valorativa; é muito simples, é regido por um valor maiúsculo: o masculino é superior. Isto se traduz, como em toda hierarquia de valores ideológica, numa série de opiniões, crenças e preconceitos sobre a suposta inferioridade das mulheres (BARTRA, 1994, p. 38; Tradução de Carina Álvarez).

“L’art de Frida Kahlo de Rivera est un ruban autour d’une bombe” (BRETÓN, 1983, p. 17)⁴³. Com base nas palavras do autor aludido e nas análises realizadas, (sem a pretensão de fechar ou reduzir os sentidos) a arte de Frida Kahlo é uma intensa expressão de uma voz feminina significada pela delicadeza dos pincéis e pela vivacidade das paletas que colorem sentidos envoltos em belos e oprimidos laços de fita mexicanos.

Se todo discurso é produzido a partir de uma FD e de uma identificação com sentidos já formulados no interdiscurso, Kahlo é um sujeito atravessado por sentidos construídos a partir das relações de gênero. Suas pinturas, desenhos e escritos são dizeres de uma mulher, cujos pincéis e plumas fazem eco ao sistema patriarcal, ao passo que o contesta.

Dito isso, dialogo com Bartra (1994, p. 10):

Hablar de femineidad o masculinidad en el arte es sexismo, se nos acusa. Quienes se niegan categóricamente a hablar de un arte femenino muy a menudo añaden para sentirse más al día, que es obvio que cada quien imprime en el arte su visión del mundo. Y yo me pregunto, ¿cómo se hace para que la visión del mundo sea neutra, ni masculina ni femenina sino simplemente neutra?⁴⁴

Conforme a autora, não existe a possibilidade de criação artística na ausência de sexismo, em outros termos, é impossível que a arte não responda ao sistema patriarcal que segrega e classifica os sujeitos a partir do gênero. A autora questiona se existe a possibilidade de uma visão de mundo neutra. Nos estudos da AD, a neutralidade não existe, pois todos os sujeitos estão sob o funcionamento da ideologia. Desse modo, não há arte a-ideológica, toda expressão artística é política e assinala para a forma como o sujeito foi interpelado por uma ideologia ou outra. Atentando para os escritos de Althusser (1996 [1970]), a interpelação ideológica não permite a neutralidade, pois o sujeito está sempre identificado com uma posição nas práticas de classes.

O sujeito responde ao modo como a ideologia lhe interpelou, como já explicitado anteriormente. Por esta razão, minha análise se harmoniza com as palavras de Bartra (1994) quando ela diz que é preciso falar em arte feminina e masculina, devido às suas diferentes

⁴³ A arte de Frida Kahlo de Rivera é bomba envolta por um laço de fita (BRETÓN, 1983, p. 17; Tradução Daniela Leite).

⁴⁴ Falar de feminidade ou masculinidade na arte é sexismo, eis a acusação que recebemos. Aqueles que se negam categoricamente a falar de uma arte feminina muito frequentemente acrescentam, para se sentirem mais antenados, que é óbvio que cada um imprime na sua arte sua visão de mundo. Eu me pergunto: como se faz para a visão de mundo ser neutra, nem masculina nem feminina, mas apenas neutra? (BARTRA, 1994, p. 10; Tradução de Carina Álvarez).

maneiras de significar e ser significada nas práticas sociais, ou seja, em relação às diferentes formas de interpelação da ideologia sobre os sujeitos. Ao produzir suas telas, seus dizeres, a mulher está sob ideologias machistas, sexistas que respondem às opressões de gênero. Segundo Bartra (1994, p.10): “Mientras se mantenga las relaciones de dominación por género tendrá sentido hablar de arte femenino”⁴⁵.

Todo e qualquer dizer é sempre efeito das condições de produção em que o sujeito está submetido e do modo como a ideologia lhe constituiu. Uma vez que coincido com Bartra (1994), compreendo a obra da pintora mexicana como uma expressão de condições materiais vivenciadas socialmente por mulheres. Os dizeres de Kahlo têm sentidos formulados a partir de um lugar discursivo feminino sempre já determinado pela ideologia.

Se para Authier-Revuz (1990) o sujeito é significado muito mais do que significa, posso afirmar aqui que o sujeito é muito mais falado pela ideologia, do que fala sobre essa: Kahlo é significada pelo feminino, pelas relações de gênero, e em seus dizeres os significa, pois é sob uma estrutura sexista que ela é convocada a ser sujeito.

Segundo Bartra, (1994) a obra de Kahlo representa temas de natureza feminina, como o aborto, nascimento e feminicídio. Ao analisar o quadro *Unos cuantos piquetitos*, Bartra (1994, p. 82) diz que se trata de “una consecuencia de la realidad de las mujeres; es una recriación de Frida de lo real. Está plasmada la relación de poder dominante entre los sexos”⁴⁶.

Retomo os estudos de Hadjinicolaou (1975, p. 216) para seguir a análise: “Se toda ideologia é historicamente determinada, o primeiro cuidado do historiador que quer analisá-la e explicá-la é conceder seu lugar na história”. Cito tal autor, pois como analista me ocupo em estudar a determinação histórica sobre os enunciados verbal ou visual. Por isso, no que diz respeito à figura 02, importa discutir as relações de dominação e seu lugar na história.

⁴⁵ Enquanto as relações de dominação por gênero forem mantidas, fará sentido falar de arte feminina (BARTRA, 1994, p.10; Tradução de Carina Álvarez).

⁴⁶ Uma consequência da realidade das mulheres; é uma recriação de Frida do real. Nele está representada a relação de poder dominante entre os sexos (BARTRA, 1994, p. 82; Tradução de Carina Álvarez).

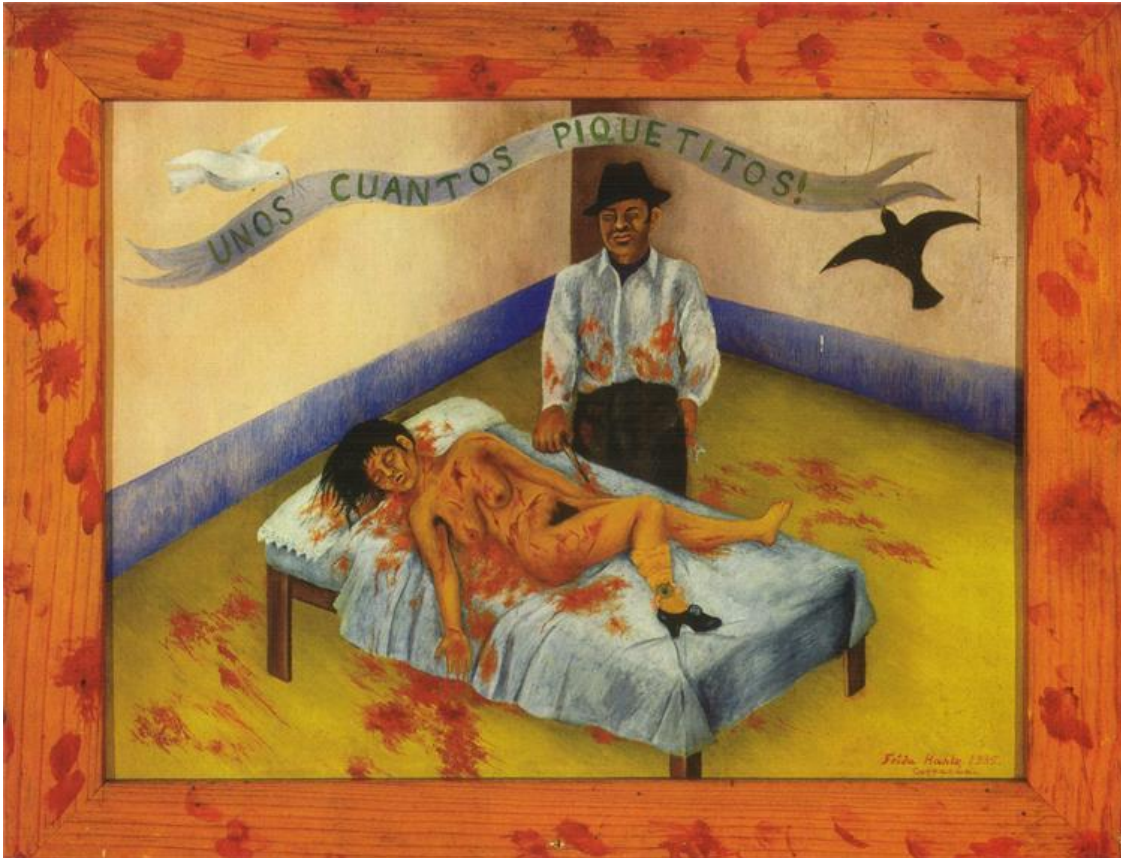


Figura 02: Unos cuantos piquetitos. 1935.

Fonte: KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo.** Dolor y pasión. México D.F: Taschen, 2008.

Nessa pintura, o sujeito representa artisticamente o ápice da misoginia, o auge da dominação da ideologia machista: o feminicídio. Identifico dois efeitos de sentidos: o sujeito discursivo desafia o patriarcado ao denunciar um crime de assassinato contra a mulher e afirma que o patriarcado venceu. O sujeito do discurso assume uma posição que elabora o efeito de sentido de denúncia e de triunfo do patriarcado.

De acordo com Monsiváis (1983), Kahlo desafiou o sistema patriarcal ao deslocar sentidos que tendiam a uma estabilidade. O autor referido assinala dois relevantes deslocamentos: Kahlo passou a exercer uma função realizada comumente por homens e desenhou a si mesma.

Quizás lo más justo sea decir que es la primera, en un ambiente represivo y machista y en función de una tradición pictórica casi exclusivamente masculina que se desentiende de las nociones consagradas de “intimidad, discreción y buen gusto”, y se arriesga a pintarse enferma, engendradora y decapitadora de sí misma, niña-adulta alimentada por la nana que es la tierra, mujer aferrada a la imagen de su hombre, mutilada, consciente a cada instante de la totalidad de su anatomía (MONSIVÁIS, 1983, p. 67)⁴⁷.

⁴⁷ Talvez o mais justo seja dizer que ela é a primeira, num ambiente repressivo e machista, e em função de uma tradição pictórica quase exclusivamente masculina, a se desentender das noções consagradas de “intimidade,

Alguns intelectuais, que dedicaram seu fazer teórico e analítico à obra de Kahlo, concordam ao dizer que ela deslocou a forma de pintar o corpo da mulher, pois a sensualidade sempre representada, em Kahlo não é notória. As condições de produção que precisaram sua experiência permitiram-lhe ousar, substituir o corpo erotizado por um corpo devastado.

Frida, hacia el final de su vida, estaba algo así como atacada por un hastío en el que la enfermedad era su única referencia con el mundo; experimentaba la vida como un malestar corpóreo y es por ello que su obra artística forma una unidad sólida con su personalidad pues constituye una cartesis, un grito de angustia; en su pintura retoca y reconstruye su imagen, se inventa una vida, habla de valor ante la eminente amputación (pies para qué los quiero si tengo alas pa' volar) cuando se desintegra en su desesperanza; proclama un canto a la vida en el lujurioso colorido de unas sandías abiertas, al tiempo que busca la puerta de escape del suicidio (ZAMORA, 2015, p. 143)⁴⁸.

Segundo Martha Zamora (2015), uma das biógrafas da pintora mexicana, a forma como ela sentia o próprio corpo foi determinante em seus autorretratos. As graves enfermidades lhe propiciaram viver um intenso mal-estar com o próprio corpo a ponto de pintar versões de si e de sua angústia. Em sua tese de doutorado, filiada ao campo da Comunicação Social, a pesquisadora brasileira Inês Schuh (2006) comenta:

Frida Kahlo pintava-se olhando no espelho. O que via, neste espelho, era muito mais que a própria imagem: sonhos, devaneios, acontecimentos cotidianos. Muito mais do que aquilo que pintava, ela via no espelho o que acontecia ao seu redor e que se refletia em suas telas. Assim, o espelho de Kahlo era moldura e recorte. Provavelmente se pudéssemos olhar pelo espelho de Kahlo, veríamos o tempo e o espaço em que ela viveu como pano de fundo de suas obras, de sua história, de seu imaginário (SCHUH, 2006, p. 77).

O espelho de Kahlo é efeito das condições materiais. Seu reflexo é também reflexo do social que a determina, pois o que se vê é um corpo imbricado no mundo. Seus autorretratos

discrição e bom gosto”, arriscando-se a se pintar doente, geradora e decapitadora de si mesma, menina-adulta alimentada pela ama que é a terra mulher, aferrada à imagem de seu homem, mutilada, consciente a cada instante da totalidade de sua anatomia (MONSIVÁIS, 1983, p. 67; Tradução de Carina Álvarez).

⁴⁸ Frida, perto do final de sua vida, sentia-se acometida por uma espécie de fastio no qual a doença era sua única referência em relação ao mundo; experimentava a vida como um mal-estar corpóreo, e é por isso que sua obra artística conforma uma unidade sólida com sua personalidade, pois constitui uma catarse, um grito de angústia; na sua pintura, ela retoca e reconstrói sua imagem, inventa uma vida para ela, fala de coragem diante da iminente amputação (pés, para que os quero, se tenho asas para voar) enquanto se dilacera em sua desesperança; proclama um canto à vida no lujurioso colorido de umas melancias abertas, ao mesmo tempo em que procura a porta de escape do suicídio (ZAMORA, 2015, p. 143; Tradução de Carina Álvarez).

são gestos de interpretação sobre como esse corpo-mulher enuncia memórias e sentidos já-lá, práticas artísticas sobre sua própria inscrição nas relações sociais. Ou, talvez seja melhor dizer, são efeitos de um corpo assujeitado à rede, produtos do trabalho artístico que consiste em pintar sua imagem desde uma dada FD e de uma dada posição sujeito.

Em um artigo sobre autorretrato e Frida Kahlo, Simone Rocha de Abreu (2011, p. 2800), a partir do campo teórico de Crítica das Artes, coloca:

O artista materializa a sua identidade no autorretrato, revela o que imagina ser, o que deseja e pretende ser. Portanto, a autorrepresentação envolve tomar decisões sobre como quer ser visto, cabe aqui a pergunta: quanto existe de invenção nesse processo de elaboração de si?

O autorretrato indica a ilusão do eu, do sujeito centrado que decide o modo de mostrar-se, como se fosse livre das determinações materiais. A subjetividade parece ser elaborada na ausência do político, ou melhor dizendo, fora das relações sociais, no entanto, é efeito dessas. Em consonância com a AD, compreendo o autorretrato como materialização da subjetividade que, por sua vez, refere-se à constituição do sujeito e de suas posições ideológicas diante das relações de poder. Autorretratar-se significa retratar a si, o outro, a cultura e o sistema a qual se filia.

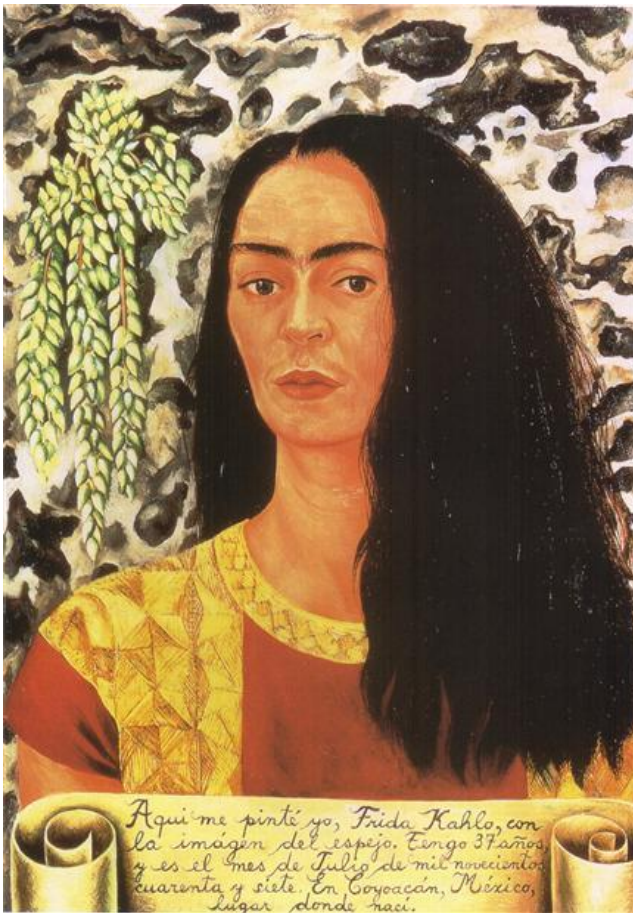
Ao comentar o político em Kahlo, Bartra (1994, p. 84) diz: *“Lo personal es político”*⁴⁹. Gostaria de chamar atenção para a forma como o signo é entendido na AD: é estrutura e acontecimento (PÊCHEUX, 2008). Com isso, quero explicar que o signo não designa uma relação exata entre palavra e sentido, pois a língua é constitutivamente polissêmica. A partir disso, é possível dizer que não há uma relação de exatidão entre o corpo real e os autorretratos pintados por Kahlo.

Para Raquel Tibol (2007b), biógrafa de Frida Kahlo, a pintora está em posição singular na história da arte das mulheres, haja vista que ela simboliza a biologia feminina com uma carga de individualidade muito expressiva:

En este contexto de mujeres productoras de arte Frida tiene una singularidad: trata la biología de la mujer – su psicología y la inmersión en la individualidad desde el punto de vista del sexo – la individualidad con el sufrimiento y con la fantasía. En ese sentido, no solo es única en México sino a nivel mundial en la historia del arte de las mujeres (TIBOL, 2007b, p. 08)⁵⁰.

⁴⁹ O pessoal é político (BARTRA, 1994, p. 84; Tradução de Carina Álvarez).

⁵⁰ Neste contexto de mulheres produtoras de arte, Frida tem uma singularidade: trata a biologia da mulher – sua psicologia e o mergulho na individualidade – do ponto de vista do sexo – a individualidade com o sofrimento e



No autorretrato pintado em 1947, ela escreveu: “Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo”⁵¹. Vê-se que a imagem refletida no espelho é um objeto social: um sujeito subjugado às determinações históricas, à realização do ritual de vestir-se como indígena para afirmar uma ancestralidade e uma posição ideológica diante de uma formação social considerada mestiça. O olho que se vê no espelho, vê o social, se depara com o atravessamento do político.

Figura 03: Autorretrato con el pelo suelto, 1947.
Fonte: KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo.** Dolor y pasión. México D.F: Taschen, 2008.

A escritora especialista em Kahlo, Elizabeth Bakewell (1992), sobre essa obra e enunciado, diz:

Frida Kahlo, al revelar al espejo como la fuente que le permitió el conocimiento de su rostro y de su encarnación, reconoce que el espejo es un significante crucial de su identidad unificada. Una manera importante en que Frida Kahlo introduce la subjetividad a la feminidad y, por lo tanto crea la posibilidad de que surjan nuevos significados de feminidad, consiste en la explotación de su propia imagen como auto-generada, auto-referencial y auto-definitoria (BAKEWELL, 1992, p.166)⁵².

com a fantasia. Nesse sentido, não só é única no México, mas no âmbito mundial na história da arte das mulheres (TIBOL, 2007b, p. 08; Tradução de Carina Álvarez).

⁵¹ Aquí pinté a mim mesma, Frida Kahlo, com a imagem do espelho (Tradução de Carina Álvarez).

⁵² Frida Kahlo, ao revelar o espelho como a fonte que lhe possibilitou o conhecimento de seu rosto e de sua encarnação, reconhece que o espelho é um significante crucial de sua identidade unificada. Uma maneira importante como Frida Kahlo introduziu a subjetividade na feminidade, criando, portanto, a possibilidade de surgirem novos significados de feminidade, consistiu na exploração de sua própria imagem como autogerada, autorreferencial e autodefinitória (BAKEWELL, 1992, p.166; Tradução de Carina Álvarez).

Para o psiquiatra e especialista em Kahlo, Salomon Grimberg (2007, p. 18), a pintora é inventada, assim como a sua estética: “Lo que yo creo es que es cierto, tanto que tiene una estética del dolor, como que también es una estética un poco inventada, o sea, que no es una estética natural: Frida no es natural, Frida es inventada”⁵³. Não há uma relação exata entre obra e situação, nos termos de Authier-Revuz (2010, p. 256), há uma “não coincidência entre as palavras e as coisas”. Em suas obras, Kahlo significa uma posição sujeito atravessada pela dor e sofrimento, contudo, há um intervalo entre a dor sentida e a dor representada. O que se conhece da dor não é a forma como essa afetou o corpo físico, mas como foi pintada.

Nas telas de Kahlo, a dor está na ordem do repetível. Fuentes (2007, p. 03) relata que “Frida es un ser extraordinario porque convertir el dolor en arte es una de las cosas más difíciles que hay”⁵⁴. O autor acrescenta: “hay pocos artistas del dolor, del dolor sentido, del dolor realmente experimentado como Frida Kahlo”⁵⁵ (idem). Nessa perspectiva, é viável dizer que pela dor, causada por sofrimentos físicos e psicológicos, o sujeito representa pictoricamente sua subjetividade.

Bakewell (1992, p. 168), ao pensar o político em Kahlo, fala sobre a determinação do gênero: “Hay muchas razones por las cuales Frida Kahlo habría podido concebirse a sí misma como una víctima sacrificatoria: su sexo era un constante recordatorio de la posición subordinada que como mujer ocupaba la sociedad”⁵⁶. Considerando a citação, na obra da artista mexicana é possível identificar o funcionamento da ideologia do patriarcado que interpela o sujeito e reproduz o efeito de sentido subordinação da mulher.

“(…) los desnudos de Kahlo deserotiza lo femenino al presentar cuerpos sangrientos, defectuosos e imperfectos”⁵⁷ (BAKEWELL, 1992, p. 168). Um sentido parecia estável: o corpo feminino somente seria representado pelo viés do erótico, porém Kahlo não se identifica com esse sentido e o desloca.

⁵³ Eu acho que é verdade tanto que ela tem uma estética da dor quanto que também é uma estética um pouco inventada, ou seja, que não é uma estética natural: Frida não é natural, Frida é inventada (BAKEWELL, 1992, p. 168; Tradução de Carina Álvarez).

⁵⁴ Frida é um ser extraordinário porque transformar a dor em arte é uma das coisas mais difíceis que há (FUENTES, 2007, p. 03; Tradução de Carina Álvarez).

⁵⁵ Há poucos artistas da dor, da dor sentida, da dor realmente experimentada, como Frida Kahlo (FUENTES, 2007, p. 03; Tradução de Carina Álvarez).

⁵⁶ Há muitas razões pelas quais Frida Kahlo teria podido conceber a si mesma como uma vítima sacrificatória: seu sexo era um constante lembrete da posição subordinada que, como mulher, ela ocupava na sociedade (BAKEWELL, 1992, p. 168; Tradução de Carina Álvarez).

⁵⁷ “(…) os nus de Kahlo desserotizam o feminino ao apresentarem corpos sangrentos, defeituosos e imperfeitos” (BAKEWELL, 1992, p. 168; Tradução de Carina Álvarez).

A diferencia de las pinturas del hombre mutilado en las cuales la sangre y las entrañas son un signo de sacrificio (como se puede apreciar en la sangre de Cristo y en las entrañas del guerrero heroico) la mujer mutilada representa la violación absoluta y, por extensión, significa una ruptura con el orden social. Esto es exactamente lo que los desnudos de Kahlo tratan de significar. El trastorno pictórico que Kahlo crea, le permite a la ‘mujer sufriendo’ salir de su silencio culturalmente construido y expresarse, y, en esta expresión de sí misma, obtener posición como sujeto (BAKEWELL, 1992, p. 170)⁵⁸.

Em seus autorretratos, ela significou o conflito entre calar-se e expressar-se. Ela não se calou diante do sofrimento das mulheres. Pela arte ela construiu uma posição sujeito de não identificação com o silêncio que parecia estabilizado. Esse é um conflito que interessa muito à reflexão e análise ora formulada: a desidentificação com sentidos que tendiam a uma estabilidade. Os autorretratos de Kahlo representam vozes historicamente caladas, sinalizando o conflito entre a força da ideologia do patriarcado que se perpetua por meio da opressão à mulher X uma ideologia que tende ao feminismo, cujo intento é fazer com que esse tenha lugar de significação.

... al reconstruir el desnudo, Kahlo a final de cuentas se concentra en la vagina, ya que es allí donde confluyen los muchos estereotipos de la inferioridad de la mujer. (...) Al denunciar de manera implacable la supuesta inferioridad femenina, Frida Kahlo critica no sólo el androcentrismo de la representación de la sangre sino también el falocentrismo en que se sustenta la definición de la ‘herida abierta’ (BAKEWELL, 1992, p. 170)⁵⁹.

A figura 04 mostra a obra *Recuerdo de la herida abierta*, à qual Bakewell (1992) faz alusão na citação anterior. Essa representação pictórica desliza entre revelar e esconder o corpo-mulher. O derramamento de sangue entre as pernas, efeito do corte, alude a um corpo que sangra e, com isso, reverbera *Vozes-Mulheres* [para citar palavras poéticas de Conceição Evaristo

⁵⁸ À diferença das pinturas do homem mutilado, nas quais o sangue e as entranhas são um signo de sacrificio (como é possível observar no sangue de Cristo e nas entranhas do guerreiro heroico), a mulher mutilada representa a violação absoluta e, por extensão, significa uma ruptura com a ordem social. Isto é exatamente o que os nus de Kahlo tentam significar. O transtorno pictórico que Kahlo cria permite à ‘mulher sofredora’ sair do seu silêncio culturalmente construído e se expressar e, nessa expressão de si mesma, obter posição como sujeito (BAKEWELL, 1992, p. 170; Tradução de Carina Álvarez).

⁵⁹ ... ao reconstruir o nu, Kahlo, no final das contas, foca na vagina, já que é ali onde confluem os muitos estereótipos ligados à inferioridade da mulher. (...) Ao denunciar de maneira implacável a suposta inferioridade feminina, Frida Kahlo critica não apenas o androcentrismo da representação do sangue, mas também o falocentrismo no qual se sustenta a definição da ‘ferida aberta’ (BAKEWELL, 1992, p. 170; Tradução de Carina Álvarez).

(2008⁶⁰)] tão marcadas por roupas sujas de sangue – desse sangue que aprisiona, que simboliza o *já-lá* sobre o feminino.



Pernas à mostra, mão direita escondida por dentro da saia, o corpo-mulher parece masturbar-se enquanto escorre o sangue. Corpo cortado, corpo dilacerado, produz o efeito de rasgo: um rasgo no tecido social que impõe limites ao corpo feminino, um rasgo na interdição sobre o corpo-mulher. Esse efeito de sentido é reproduzido a partir de uma posição sujeito não identificada com o curso da opressão sobre o corpo feminino.

Figura 04: Recuerdo de la herida abierta, 1938.

Fonte: HERRERA, Hayden. **Frida:** a biografia. Tradução. Renato Marques. São Paulo: Editora globo, 2011.

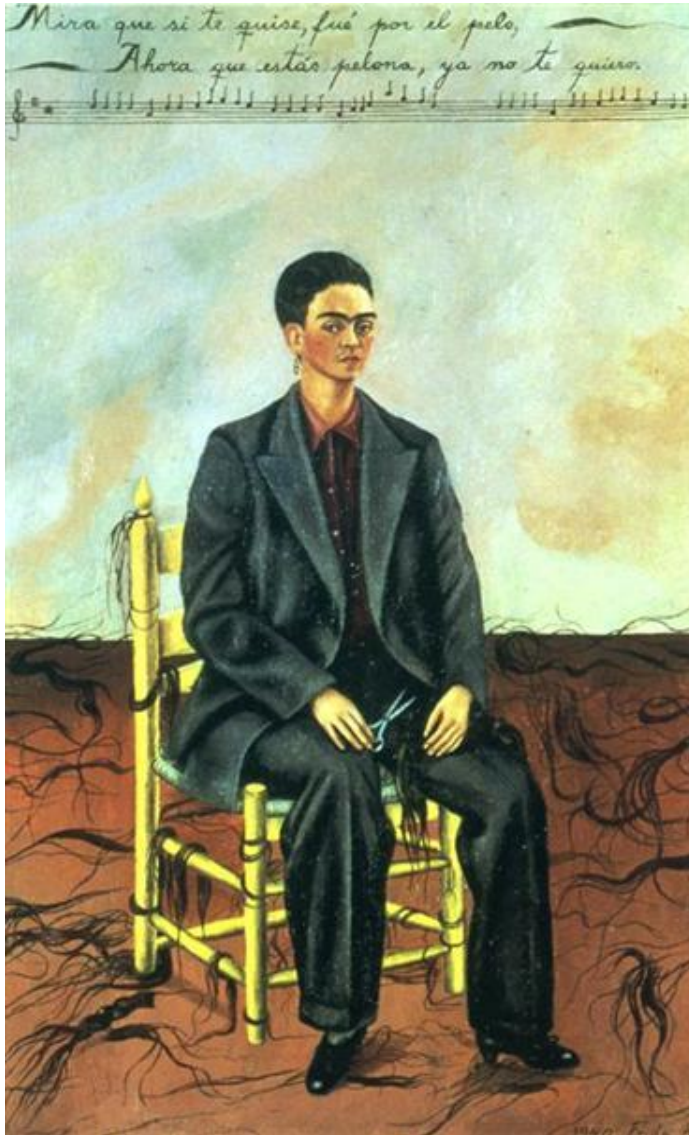
Essa obra denuncia o que aprisiona e o que constitui a experiência social das mulheres: a roupa e o corpo sujos de sangue. O pincel que pinta a obra, ou melhor, o sujeito do dizer representa um corpo feminino ferido: uma ferida aberta que sangra, que não foi curada, que se assemelha a uma genitália dilacerada e deslocada de seu espaço físico original. Diante do meu olhar, também atravessado pelas opressões que marcam as condições sociais das mulheres, algo ressalta: a reinvenção da representação do feminino e a denúncia dos elementos que nos constituem como sujeito.

Conforme Paulo Miyada (2015, p. 46), seus autorretratos exercem destacada função social, especialmente no referente à vida das mulheres: “... é fundamental o papel que o artista e sua obra representam na afirmação da autonomia criativa intelectual e sexual das mulheres,

⁶⁰ “Vozes-mulheres”, poema da escritora e poetisa Conceição Evaristo (2008).

dada a capacidade de Kahlo (...) em refutar de modo impactante as convenções sociais de gênero em voga em sua época”.

Conde (2001, p. 100) pontua um conflito: “La investidura viril que adoptó en sus actitudes juveniles se ejemplifica en su predilección por vestirse de hombre”⁶¹. Há um deslocamento em funcionamento: Kahlo interpreta o mundo a partir de um lugar marcado pela opressão de gênero e desloca sentidos ao tensionar o feminino. Ela tensiona sentidos que se



formulam em torno do que é ser mulher. É nesse nó que a tensão se instaura.

Ao analisar a figura 05, Patricia Mayayo (2008), historiadora da arte, diz que a Primeira Guerra Mundial provocou renovações no comportamento feminino, nos anos vinte e trinta, em específico, no âmbito da moda. Revistas e filmes europeus e norte-americanos passaram a difundir imagens de mulheres com cabelo curto. No México, Kahlo é uma das mulheres em que é possível perceber esse processo de desestabilização de sentidos. É importante dizer que tais renovações não afetaram as mulheres de classes sociais mais populares (MAYAYO, 2008).

Figura 05: Autorretrato de pelona. 1940.

Fonte: KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo.** Dolor y pasión. México D.F: Taschen, 2008.

A tensão entre gêneros sinaliza o político na figura. A não identificação com o patriarcado é desempenhada na estrutura social e se manifesta na arte – visto que é linguagem,

⁶¹ A investidura viril que adotou em suas atitudes juvenis se exemplifica em sua predileção por se vestir como homem (CONDE, 2001, p. 100; Tradução de Carina Álvarez).

portanto, efeito das experiências materiais. Ou melhor, os conflitos se estabelecem entre sujeitos e se materializam em forma de linguagem artística, pois os sujeitos, pincéis e tinteiros são submetidos à rede de sentidos.

Em uma formação social sexista os sujeitos são educados de modos diferentes e o que pauta essa diferença é o gênero. Historicamente, as mulheres são mais educadas do que os homens para falar de seus sentimentos e traumas. Conforme Bartra (1994), devido a essa educação sexista, a expressão artística feminina pode tender à autobiografia. Essa, por conseguinte, é um efeito de sentido construído pelo sexismo e o fato de representar subjetividades, levanta suspeitas sobre o seu teor e valor revolucionário.

Conforme Bakewell (1992), os autorretratos de Kahlo são críticas ao sistema machista e aos tabus que oprimem as mulheres e impedem que temas do universo feminino sejam representados.

Su narrativa era una narrativa personal enraizada en las tradiciones europeas de autorretratos y en las tradiciones mexicanas de arte folclórico religioso. A través de sus autorretratos ella habló desde su posición de mujer, y en un movimiento sin precedentes en la representación pictórica de la mujer en la historia del arte occidental del siglo XX, Frida Kahlo manejó la psicología del ente femenino y se reivindicó a sí misma como sujeto (BAKEWELL, 1992, p.166)⁶².

De acordo com a autora, a pintora reivindicou o lugar de sujeito em suas pinturas. A partir das citações, considero que seus autorretratos reclamam o lugar da mulher como sujeito apontando para um discurso de resistência, para a posição sujeito de relutância e reproduzem tais efeitos: efeito de rompimento, pois o sujeito rompe com o sentido que estava aparentemente estabilizado, haja vista que desenha uma vagina em um lugar que biologicamente seria improvável; efeito de sentido de reivindicação já que o sujeito do dizer reivindica o lugar da mulher como sujeito e a representação de temas que remetem ao universo feminino; efeito de sentido de denúncia porque o sujeito denuncia a opressão de gênero que historicamente marca o corpo das mulheres; efeito de sentido de autobiografia, pois o sujeito pinta para representar a si mesmo como se suas experiências fossem individuais e não sociais, o que indica a ilusão de ser o centro.

⁶² Sua narrativa era uma narrativa pessoal enraizada nas tradições europeias de autorretratos e nas tradições mexicanas de arte folclórica religiosa. Por meio de seus autorretratos, ela falou a partir de sua posição de mulher e, num movimento sem precedentes na representação pictórica da mulher na história da arte ocidental do século XX, Frida Kahlo trouxe à luz a psicologia do ente feminino e reivindicou a si mesma como sujeito (BAKEWELL, 1992, p.166; Tradução de Carina Álvarez).

Esse último efeito de sentido assinalado me remete às palavras de Hadjinicolaou (1975, p. 20) que explica que um dos obstáculos ao estudar arte é associar a obra à vida do artista: “a relação evidente artista-obra obscurece a relação profunda entre imagem e ideologia e dificulta o conhecimento desta”. Nessa compreensão, a conexão entre a artista e seus autorretratos precisa ser entendida não em sua correlação exata, mas sim como algo que aponta para a ideologia e produz um efeito de evidência.

1.5 *La expresión más franca de mí misma*

Becos da memória. Aludo à obra da escritora e poetisa Conceição Evaristo (2017) para tratar de autorretratos, de dizeres e de histórias que, de fato vivenciadas no âmbito pessoal, falam do outro, de uma exterioridade. “La expresión más franca de mí misma”⁶³ (apud Tibol, 2007a, p. 431), dizer de Frida Kahlo para autodenominar-se uma artista cujos autorretratos mostram relatos particulares, parece excluí-la de uma rede de sentidos. Tomo o termo “Escrevivências”, da autoria de Evaristo (2017), para falar de uma obra tecida por fios inscritos em uma rede – rede essa que oferece aos sujeitos todas as possibilidades de significar a si próprio.

A história das mulheres está construída em uma teia, cujos fios foram entrelaçados com base em experiências sexistas. Como incita Bartra (1994), a ideologia sexista possibilitou que as obras pintadas por mulheres apontem o que o sexismo fez delas. Neste texto, defino como escrevivências as representações verbais e visuais de experiências materiais de um sujeito assujeitado à ideologia, convocado a ocupar uma posição sujeito na Formação Ideológica Artística.

Para estudar *discursos sobre* a pintora, é imprescindível estudar como ela significou sua obra, quais efeitos de sentidos pôs em jogo, que posições sujeito ocupou e em quais FDs se inscreveu. Analisar como ela significou seu próprio pincel, como sua paleta deu poeticidade à sua arte, é compreender de que forma sua escrevivência se elaborou como feminina, portanto, material.

No *discurso de* Kahlo, um dos sentidos possíveis sobre seu fazer artístico é que se trate de uma escrevivência que produz o efeito de sentido de autobiografia – esse sentido aparenta, entre outros possíveis, o mais evidente. Na AD, não há um único sentido em torno de uma formulação, mas sempre há um sentido mais evidente, aparentemente incontestável.

⁶³ A expressão mais franca de mim mesma (apud Tibol, 2007a, p. 431; Tradução de Carina Álvarez).

Como a obra coincide com fatos da sua vida, é possível significá-la como uma autobiografia, como uma representação pictórica de si, como uma produção de sentidos que representam experiências pessoais, isto é, uma prática que consiste em representar a imagem e as vivências da artista. No entanto, é fundamental assinalar que ainda que suas telas sejam consideradas autobiográficas, não se trata de uma expressão artística construída a partir da inexistência da exterioridade, ao contrário, ela se estrutura por essa.

O efeito de autobiografia se evidencia, pois se trata de agrupamentos de enunciados visuais produzidos por um sujeito que ocupa posições determinadas no discurso, já que, conforme Courtine (2009, p. 86), o sujeito considerado na AD não é “gramatical, tampouco o sujeito da enunciação”, ele é sempre uma “posição de sujeito”, sempre uma posição ideológica.

Ao reconhecer a posição sujeito como uma importante noção teórica no estudo do enunciado, “A expressão mais franca de mim mesma”, assinalo que não se trata de examinar uma existência individual, nem universal, mas sim um sujeito histórico e ideológico. Reconheço nesse enunciado um sujeito constituído por processos materiais que ao produzir um sentido sobre sua obra se põe como centro do dizer.

Visto que a escrita, a enunciação e a produção artística se efetuam sobre uma base material, não é possível pensar a autobiografia fora da historicidade. Ainda que tal classificação aponte para experiências sentidas no próprio corpo, essa subjetividade é sempre constituída pela ideologia.

Segundo Althusser (1996 [1970]), o indivíduo é interpelado pela ideologia e chamado a ser sujeito. É a interpelação que permite o sujeito se inscrever em uma FD que lhe permite enunciar e produzir sentidos. Em consonância com Courtine (1999, p. 20), na FD “o que se vê funcionar, em revanche, são *posições de sujeito* que regulam o próprio ato de enunciação: o interdiscurso, sabe-se, fornece sob a forma de citação, recitação ou pré-construído, os objetos do discurso”. Posto isso, o dizer analisado resulta da identificação do sujeito com saberes disponíveis na FD de Cultura, História e Memória Mexicana.

A partir da sua filiação à FD mencionada, o sujeito significa a arte e a si próprio. Nesse entendimento, aponto para a perspectiva discursiva da autobiografia no estudo ora apresentado: trata-se de um efeito de sentido reproduzido no processo de recepção e produção artística, em que o gesto de interpretação consiste em conectar obra e vida do artista.

Conforme Orlandi (2015, p. 70), o texto “é unidade afetada pelas condições de produção” e “sobretudo, espaço significante: lugar de jogo de sentidos, de trabalho da linguagem, de funcionamento da discursividade”. Então, todo enunciado [verbal ou visual] é um espaço de articulação de sentidos, é a base material que possibilita examinar como o sujeito

se significa diante do exercício da linguagem fazendo significar o modo como foi afetado pela ideologia.

Analisando o funcionamento discursivo do enunciado estudado, a saber, “A expressão mais franca de mim mesma”, percebo que o sujeito significa a arte como um lugar de discursividade e de constituição de si. Como uma maneira de significar o processo de submissão do sujeito à ideologia, ou melhor, como um mecanismo discursivo encontrado pelo sujeito para registrar esse assujeitamento.

Kahlo ocupa o lugar social de artista plástica e assume posições já determinadas pelas FDs, nas quais se inscreve. Percebo duas categorias em funcionamento: o lugar social (o artista plástico) e a posição sujeito que conforme os estudos discursivos é sempre uma posição ideológica, pois corresponde ao modo como o sujeito é afetado pela ideologia.

A inscrição do sujeito no lugar social é determinante na construção de suas subjetividades e, conseqüentemente, no modo como ele elaborará seus dizeres, como se mostrará identificado com um sentido ou com outro. A esse respeito, Grigoletto (2005, p. 04) afirma:

Portanto, o lugar que o sujeito ocupa na sociedade é determinante do/no seu dizer. No entanto, ao se identificar com determinados saberes, o sujeito se inscreve em uma formação discursiva e passa a ocupar, não mais o lugar de sujeito empírico, mas sim o de sujeito do discurso.

As palavras de Grigoletto (2005) são indispensáveis, pois colaboram para estabelecer a diferença entre o lugar social e a posição sujeito e, além disso, para pensar o lugar discursivo como uma noção teórica essencial no estudo do enunciado analisado e da autobiografia na perspectiva do discurso. Conforme Grigoletto (2005), o que determina a passagem do sujeito empírico para o discursivo é a sua inscrição em uma dada FD, o que se dá via identificação com saberes nela existentes. Para a autora, o lugar social pressupõe um sujeito empírico e o lugar discursivo, um sujeito discursivo, e essa diferença somente se evidencia ao dar importância à exterioridade. Explicando de outra maneira, reconheço que os ditos estão inseridos em uma rede de sentidos e é somente por essa rede que a passagem do sujeito empírico para o sujeito discursivo se faz possível.

A noção teórica do “lugar discursivo” é importante, haja vista que interessa compreender como o sujeito significa a arte como um espaço de construção de subjetividades, consideradas neste texto como discursividades. Nesse entendimento, ao significar sua criação artística como “A expressão mais franca de mim mesma”, o sujeito materializa saberes já

construídos no interdiscurso – já é sabido que a autobiografia fala somente do sujeito que pinta a si mesmo.

No lugar social de artista plástica, Kahlo ocupa uma posição sujeito que significa sua obra como autobiográfica, já que expressa uma ‘individualidade’. Como analista de discurso, desloco esse olhar, pois o dizer resulta da relação do sujeito com a história – a língua, verbal ou visual, é base material, portanto é nela que as relações sociais se formulam. A pintora aparenta não notar que a história lhe constitui.

Na compreensão de Grigoletto (2005, p. 05), o lugar discursivo é determinado por uma exterioridade:

Na passagem para o espaço teórico, no nosso caso, para o espaço discursivo, o lugar social que o sujeito ocupa numa determinada formação social e ideológica, que está afetada pelas relações de poder, vai determinar o seu lugar discursivo, através do movimento da forma-sujeito e da própria formação discursiva com a qual o sujeito se identifica.

Kahlo ocupa o lugar social de artista plástica, também inscrita em uma FD de Cultura, História e Memória Mexicana, sempre atravessada pela luta de classes que determina o lugar discursivo do sujeito do dizer, ou melhor, determina o lugar de onde o sujeito elabora sentidos e o modo como ele negocia com a exterioridade que lhe constitui.

Ao falar da forma sujeito, Grigoletto (2005) exemplifica o movimento realizado pelo sujeito do discurso da Divulgação Científica: o sujeito busca no interdiscurso as possibilidades de dizer permitidas pela FD em que se inscreve. Segundo a autora, esse processo de identificação se dá pela forma-sujeito, é ela que capta no interdiscurso os saberes que formularão o intradiscurso.

De acordo com Grigoletto (2005, p.04), lugar discursivo é “sinônimo de posição discursiva”. Nesse texto, pode ser definido como o espaço ideológico a partir do qual o sujeito significa as relações de poder que lhe afetam, onde constrói suas posições sujeito que decorrem de processos materiais e aos esquecimentos nº 1 e nº 2.

O sujeito é uma noção teórica fundamental ao examinar a autobiografia. É necessário reafirmar que se trata de uma posição ideológica, haja vista que há uma tendência em tomá-la como uma categoria que remete a um indivíduo, a um sujeito empírico.

No enunciado “A expressão mais franca de mim mesma”, há outra noção a ser considerada: o sujeito leitor. Esse produz efeitos de sentidos sobre um dado texto, uma dada obra. Kahlo, leitora de sua obra, ao construir um discurso sobre o que vê, significa suas produções como autobiográficas, ou seja, como sujeito leitor ela reúne elementos que sugerem

a conexão entre o trabalho artístico e a experiência pessoal, tornando possível produzir o efeito de sentido de autobiografia como expressão de individualidade.

Nessa perspectiva, a autobiografia tem duplo funcionamento: ora ela funciona como lugar discursivo, ora como efeito de sentido. Na primeira, é um lugar de constituição do sujeito, onde se detecta suas posições ideológicas, e na segunda, um efeito de sentido, isto é, um modo de significar um trabalho artístico.

O duplo funcionamento da autobiografia deve-se a dois sujeitos em movimento: o sujeito do dizer e o sujeito leitor. O primeiro remete a uma posição ideológica assumida no dizer e o segundo, a um leitor que constrói um *discurso sobre* suas obras de arte. O enunciado referido é uma interpretação de Kahlo que projeta o efeito de sentido de autobiografia na tentativa de controlar os sentidos que, a partir da leitura da obra, poderão ser produzidos.

Mariani (1996, p. 63), ao explicar o discurso *sobre*, diz:

Um efeito imediato do *falar sobre* é tornar objeto aquilo sobre o que se fala. Por esse viés, o sujeito enunciator produz um efeito de distanciamento (...) e marca uma diferença com relação ao que é falado, podendo, desta forma, formular juízos de valor, emitir opiniões etc.

A pintora, ao falar sobre sua obra, a transforma em objeto e se coloca como um sujeito leitor para proferir um efeito de sentido sobre ela. Ela construiu um *discurso sobre* sua produção artística que sinaliza sua posição como discurso origem, centro do dizer.

Os *discursos sobre* são discursos que atuam na institucionalização dos sentidos, portanto, no efeito de linearidade e homogeneidade da memória. Os *discursos sobre* são discursos intermediários, pois ao *falarem sobre* um *discurso de* ('discurso-origem'), situam-se entre este e o interlocutor, qualquer que seja. De modo geral, representam lugares de autoridade em que se efetua algum tipo de transmissão de conhecimento, já que o *falar sobre* transita na co-relação entre o narrar / descrever um acontecimento singular, estabelecendo sua relação com um campo de saberes já reconhecido pelo interlocutor (MARIANI, 1996, p. 64).

O já-lá, fundante em todo dizer, no *discurso de* Frida se refere às suas experiências pessoais, pois ela analisa seu trabalho artístico como uma representação de si. No enunciado, há uma tendência do sujeito em não associar suas experiências aos processos históricos e ideológicos.

Compreender a autobiografia desde uma ótica discursiva exige reiterar o que antecede a formulação desse sentido: a interpelação ideológica, as condições de produção de sua

elaboração e os esquecimentos constitutivos da linguagem, já que a autobiografia comporta a ilusão do sujeito em descrever a si mesmo como fonte e origem dos sentidos.

Pêcheux (2014 [1975]) explica que os enunciados formulados por um sujeito resultam do processo de sua inscrição em uma dada Formação Discursiva (FD). A elaboração dos enunciados está submetida à FD, o que será dito ou calado responde ao modo como o sujeito no processo de interpelação se filiou a uma ou outra FD e se identificou com os sentidos. Inscrito em uma FD, o sujeito seleciona o que é permitido dizer, a partir da sua identificação com um sentido ou outro.

Já que no enunciado 1, a saber, “A expressão mais franca de mim mesma”, o sujeito formulou sentidos a partir da sua inscrição na FD de Cultura, História e Memória Mexicana, como já explicado, a autobiografia surge como classificação que reproduz o efeito de sentido de relato de si e afirma a ilusão de que o sujeito é a origem dos dizeres, dado que ele se põe no centro, sem perceber que fala pela ideologia e é afetado pelo inconsciente.

Neste ponto do texto, convém assinalar o estudo de Pêcheux e Fuchs (2014 [1975]) sobre os esquecimentos nº 1 e o nº 2, que remetem, respectivamente, ao inconsciente (inatingível ao sujeito) e ao processo de enunciação (acessível ao sujeito). Ou seja, ambos são constitutivos da linguagem, o nº 1 aponta o esquecimento da ideologia e o nº 2, a negociação do sujeito com a estrutura linguística.

... é preciso não perder de vista que o recalque que caracteriza o “esquecimento nº 1” regula, afinal de contas, a relação entre o dito e não-dito no “esquecimento nº 2” onde se estrutura a sequência discursiva. Isto deve ser compreendido no sentido em que, para Lacan, “todo discurso é ocultação do inconsciente” (PÊCHEUX E FUCHS, 2014 [1975], p. 178).

No enunciado em análise, ao declarar o caráter autobiográfico de suas obras, o sujeito afirma a ilusão de controlar os sentidos, de acreditar ter o domínio sobre os dizeres. O esquecimento nº 1 pode ser examinado ao pensar como o sujeito se apresenta em uma perspectiva individual, pessoal, e não nota que ele resulta do atravessamento da ideologia. Segundo Pêcheux e Fuchs (2014 [1975]), o sujeito tem a ilusão de deter os sentidos, de pensar-se responsável pelos efeitos elaborados em torno do que diz, como se não houvesse determinação ideológica.

Considerando o esquecimento nº 2, explicado por Pêcheux e Fuchs (2014 [1975]), o sujeito tem a ilusão de determinar os sentidos de uma obra e evitar que eles se dispersem. Por essa razão, o sujeito do enunciado examinado significa sua pintura como uma autobiografia, como se houvesse uma relação exata entre o real e a arte e como se lhe coubesse à

responsabilidade de assegurar os sentidos tal como se apresentam para ele desde a FD em que se inscreve. Há uma manipulação no nível do enunciado que resulta do esquecimento de que ao enunciar, o sujeito não controla os sentidos que serão formulados sobre o que foi dito.

Kahlo, sujeito leitor, produz o efeito de sentido de autobiografia devido às condições em que sua arte é criada, o fato de pintar seus anseios lhe dá suporte para que signifique sua obra como um autorretrato. Sobre as condições de produção, Orlandi (2015, p.30) declara:

Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as considerarmos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico.

Ao elaborar um discurso sobre si, a artista aparenta ver-se de fora. Nas telas, ela é o próprio sujeito discursivizado.

Ao significar sua obra, Kahlo diz:

Algunos críticos han tratado de clasificarme como surrealista, pero no me considero como tal [...] En realidad no sé si mis cuadros son surrealistas o no, pero sí sé que representan la expresión más franca de mí misma [...] Odio el surrealismo. Me parece una expresión decadente del arte burgués. Una desviación del verdadero arte que la gente espera recibir del artista [...] (KAHLO APUD TIBOL, 2007a, p. 431)⁶⁴.

1.6 Traços e cores de Frida: efeito de surrealismo, realismo e naturalismo

No tocante à classificação do movimento artístico a que as telas de Kahlo são vinculadas, diferentes efeitos de sentidos são elaborados. São eles: o movimento surrealista, realista e o naturalista. Neste texto, estes movimentos são considerados como efeitos de sentidos, já que são modos de significar uma obra.

Os efeitos de sentidos de surrealismo, realismo e naturalismo são elaborados a partir da análise de constituintes da obra. Tais sentidos disputam espaço de significação, porém sem anular um ao outro. Há um nó entre eles, em outros termos, não é um sentido ou outro, mas sim

⁶⁴ Alguns críticos tentaram me classificar como surrealista, mas não me considero assim [...] Na verdade, não sei se meus quadros são surrealistas ou não, mas sei que eles representam a expressão mais franca de mim mesma [...] Odeio o surrealismo. Para mim, é uma expressão decadente da arte burguesa. Um desvio da verdadeira arte que as pessoas esperam receber do artista [...] (KAHLO APUD TIBOL, 2007a, p. 431; Tradução de Carina Álvarez).

um sentido e o outro, pois se somam, não negam a existência do outro e de suas condições de produção. A obra de Kahlo não se prende a nenhum desses sentidos, transita entre eles.

O surrealismo é um movimento artístico surgido na França em um período pós-guerra, marcado pelo reconhecimento dos estudos de Freud e pela irracionalidade do movimento dadaísta. Nas palavras de Ida Rodríguez Prampolini (1969, p. 93), especialista em arte mexicana, essa orientação artística

surge en un momento de crisis de los valores de la cultura europea, con una actitud por un extremo subversiva, iconoclasta y crítica, por el otro, con la intención de salvar al hombre y recuperar aquella parte del ser que la cultura, por exceso de razón, le había mutilado, robado. Pero al revisar la producción pictórica surrealista (...) encontramos que, el fluir del subconsciente, las alucinaciones, los sueños, el automatismo, se impregnan de razón y como resultado de este contagio, el artista organiza conscientemente la trama de sus obras, aunque la búsqueda por comunicar lo irracional siga vigente⁶⁵.

Sob o olhar da AD, compreendo o movimento artístico surrealista como um efeito de sentido elaborado por sujeitos inscritos em uma teia de sentidos que permitiu tecer linhas entre o real e o mítico. O surrealismo mexicano se caracteriza pela identificação dos artistas com referências mitológicas, tão presentes em artes pré-hispânicas, e por limites tênues entre o real e o inconsciente.

En el arte surrealista hay búsqueda, las imágenes son manipuladas, colocadas conscientemente, transformadas para que adquieran una significación, aunque, como en el caso de este movimiento, se quiera aparecer como carente de ella. El artista surrealista recurre a la invención pues está seguro de sí mismo, el artista mexicano necesita, por inseguridad esencial, afianzarse al mundo real que, a través de su mentalidad fantástica y mágica adquiere vida propia (PRAMPOLINI, 1969, p. 96)⁶⁶.

Coronel Rivera (2007, p.35), sobre o surrealismo na obra de Kahlo, assevera:

⁶⁵ Surge num momento de crise dos valores da cultura europeia, com uma atitude de um extremo subversiva, iconoclasta e crítica e, do outro, com a intenção de salvar o homem e recuperar aquela parte do ser que a cultura, por excesso de razão, tinha mutilado e roubado dele. Mas, ao visitar a produção pictórica surrealista (...), encontramos que o fluir do subconsciente, as alucinações, os sonhos, o automatismo, se impregnam de razão e, em decorrência desse contágio, o artista organiza conscientemente a trama de suas obras, embora o propósito de comunicar o irracional continue vigente (PRAMPOLINI, 1969, p. 93; Tradução de Carina Álvarez).

⁶⁶ Na arte surrealista, há busca, as imagens são manipuladas, colocadas conscientemente, transformadas para ganharem uma significação, embora, como no caso deste movimento, se queira aparecer como carente dela. O artista surrealista recorre à invenção, pois está seguro de si mesmo; o artista mexicano precisa, por insegurança essencial, agarrar-se ao mundo real, que, por meio de sua mentalidade fantástica e mágica, ganha vida própria (PRAMPOLINI, 1969, p. 96; Tradução de Carina Álvarez).

Esta es una discusión que tiene muchas aristas y no creo que haya una versión concluyente. Frida era una mujer muy culta y en su campo de saber estaba haber estudiado el surrealismo que como movimiento empieza en 1919, cuando se lanza el primer manifiesto. Para 1930, cuando Frida tiene ya esta apertura al mundo, el surrealismo es el movimiento dominante. Era prácticamente imposible no saber qué era el surrealismo. Desde luego, estuvo muy consciente de toda la estética surrealista. Ahora, tenemos la otra parte de Frida que se inspira en la estética popular mexicana (o de la estética que nosotros denominamos popular) de algunos autores que en realidad no eran populares sino que habían surgido de la Academia, como José Guadalupe Posada o Hermenegildo Bustos, pintores de la segunda mitad del siglo XIX⁶⁷.

Pelo viés do surrealismo, Kahlo reiterou a relação de povos mexicanos com uma ancestralidade e significou a arte como lugar de materialização de uma posição sujeito que reclama a existência de um povo. Como colecionadora de joias do período pré-colombiano, ela também marcou o lugar dessa joalheria em suas obras.

Hayden Herrera (2011, p. 314), historiadora da arte e uma das biógrafas de Kahlo, comenta:

Mas o enfoque de Frida era radicalmente diferente do viés dos surrealistas. Sua arte não era produto de uma desiludida cultura europeia em busca de uma válvula de escape dos limites da lógica por meio da sondagem do subconsciente. Ao contrário, sua fantasia era produto de seu temperamento, vida e lugar; (...) Seu simbolismo era quase sempre autobiográfico e relativamente simples.

Para Herrera (2011), o que distancia o surrealismo mexicano do francês é a forma como a fantasia se apresenta. Essa diferença se estabelece devido às condições materiais – as condições vivenciadas por artistas mexicanos não são as mesmas vivenciadas pelos franceses. A particularidade do surrealismo mexicano está em significar o mito pré-colombiano.

Fuentes (2007, p. 04) explica:

Sí, yo creo que es surrealista, pero surrealista americana, mexicana, es decir, que viene de los mitos precolombinos, de la imaginación popular que precede con mucho al movimiento surrealista francés de André Bretón que es, después

⁶⁷ Esta é uma discussão que tem muitas arestas, e não acho que exista uma versão concludente. Frida era uma mulher muito culta, e, no seu campo de saber, estava incluído ter estudado o surrealismo, que, como movimento, iniciara em 1919, quando foi lançado o primeiro manifesto. Nos idos de 1930, quando Frida já tinha essa abertura para o mundo, o surrealismo era o movimento dominante. Era praticamente impossível não saber o que era o surrealismo. Com certeza, ela esteve muito ciente de toda a estética surrealista. Por outro lado, temos a outra parte de Frida, inspirada na estética popular mexicana (ou a estética que nós denominamos popular) de alguns autores que, na verdade, não eram populares, mas que tinham surgido da Academia, como José Guadalupe Posada ou Hermenegildo Bustos, pintores da segunda metade do século XIX (CORONEL RIVERA, 2007, p.35; Tradução de Carina Álvarez).

de todo, una fabricación intelectual de los franceses que son gente muy racionalista⁶⁸.

Para Fuentes (2007), o surrealismo na obra de Frida Kahlo é significado como uma expressão artística, cuja estética se constrói com referenciais pré-hispânicos e com símbolos que habitam o imaginário popular mexicano. O autor assinala as específicas condições de produção da obra de Kahlo ao considerar que seu surrealismo é americano e mexicano. Suas palavras também mostram o deslocamento de sentidos, no tocante ao entendimento do estilo artístico referido, haja vista que o racionalismo característico das obras francesas surrealistas, perde espaço para o simbolismo popular nas obras surrealistas mexicanas. Esse deslocamento é importante, pois mostra que tal estilo é heterogêneo e a forma como se caracteriza está submetida às condições materiais, à forma como os sujeitos artistas são interpelados pela ideologia e afetados pelo inconsciente. O surrealismo mexicano está construído particularmente pela representação artística da mitologia pré-hispânica.

Coronel Rivera (2007, p.35) acrescenta:

Frida decía que ella no era surrealista y lo dijo en varias ocasiones. Pero aquí creo que esto se debe un poco a la vanidad de los creadores. En lo personal, creo que Frida sí tenía rasgos surrealistas, sí sabía del surrealismo y sí utilizó al surrealismo. Pero a ella le convenía por una cuestión de orden nacionalista decir que no era surrealista, pero sí tiene vínculos muy claros con el surrealismo⁶⁹.

Para o autor citado, o surrealismo se apresenta na obra de Frida Kahlo, porém ela o nega para não comprometer a identificação da sua obra com saberes mexicanos. Acredito que a negação se refere ao estilo de origem francesa, já que não é reproduzido no México.

⁶⁸ Sim, eu acho que ela é surrealista, mas surrealista americana, mexicana, quer dizer, vinda dos mitos pré-colombianos, da imaginação popular, que precede em muito o movimento surrealista francês de André Bretón, que é, no final das contas, uma fabricação intelectual dos franceses, que são um povo muito racionalista (FUENTES, 2007, p. 04; Tradução de Carina Álvarez).

⁶⁹ Frida dizia que ela não era surrealista e disse isso em várias ocasiões. Mas, aqui, acho que isso se deve um pouco à vaidade dos criadores. Eu, particularmente, acho que Frida tinha mesmo traços surrealistas, que ela sabia do surrealismo e se serviu, de fato, do surrealismo. Mas, por uma questão de ordem nacionalista, era conveniente para ela dizer que não era surrealista; mas ela tem vínculos muito claros com o surrealismo (CORONEL RIVERA, 2007, p.35; Tradução de Carina Álvarez).

“¿Qué tan ‘surrealista’, en el orden bretoniano, podrá ser alguien tan influido por la sencillez del arte popular y tan determinada por su propio delirio de solitaria sufriente?”⁷⁰ (MONSIVÁIS, 1983, p. 70). Monsiváis pontua dois componentes fundantes da arte surrealista de Kahlo: a arte popular e o seu sofrimento. É essa mescla que particulariza sua obra.

Os dizeres de Rivera e de Bretón sobre a arte de Kahlo mostram a disputa entre sentidos. Para Bretón, o efeito reproduzido é de uma obra surrealista e para Rivera, Realista. Posto isso, cabe analisar a formulação desses sentidos.

Diego Rivera diz: “Colectivo-individual es el arte de Frida. Realismo tan monumental que, en su espacio todo, posee N dimensiones; en consecuencia pinta al mismo tiempo el exterior, el interior y el fondo de sí misma y del mundo” (Rivera apud Tibol, 2002, p. 99)⁷¹. Rivera produz outro sentido sobre a obra de Frida Kahlo: ele a considera uma pintora realista, haja vista que ela pinta aspectos reais de si e do mundo.

Comparando a interpretação de Coronel Rivera (2007) e de Fuentes (2007) à de Diego Rivera (apud Tibol, 2002), identifiquei um conflito, visto que suas interpretações orientam os sentidos para diferentes direções. A palavra “surrealista” remete a uma arte caracterizada por referências fantásticas, mitológicas e para a introspecção do sujeito artista que a palavra “realista” não admite. O realismo assinala um real que o surrealismo não abarca.

Ao falar sobre os autorretratos de Kahlo, Tibol (2002, p. 101) significa o surrealismo em sua obra como uma forma de expressar suas angústias.

En una minuciosa catalogación del surrealismo en las artes plásticas, sus pinturas tendrían que estar en sitio destacadísimo dentro del casillero del surrealismo trágico y austero, un surrealismo que para ella fue como una tabla de salvación en una larga agonía⁷².

Conde (2001) explica que as telas *La mesa herida*, *Lo que el agua me dio*, *El sueño* e *Las dos Fridas*, são de suma importância para compreender o surrealismo latino-americano. A autora assevera:

⁷⁰ Quão ‘surrealista’, na ordem bretoniana, poderia ser uma pessoa tão influenciada pela simplicidade da arte popular e tão determinada por seu próprio delírio de solitária sofredora? (MONSIVÁIS, 1983, p. 70; Tradução de Carina Álvarez).

⁷¹ Coletiva-individual é a arte de Frida. Um realismo tão monumental que, no todo do seu espaço, possui N dimensões; em consequência, pinta ao mesmo tempo o exterior, o interior e o fundo de si mesma e do mundo (Rivera apud Tibol, 2002, p. 99; Tradução de Carina Álvarez).

⁷² Numa minuciosa catalogação do surrealismo nas artes plásticas, suas pinturas teriam de ocupar um lugar destacadíssimo dentro do compartimento do surrealismo trágico e austero, um surrealismo que, para ela, foi como uma tábua de salvação numa longa agonia (TIBOL, 2002, p. 101; Tradução de Carina Álvarez).

Los nexos de Frida con el surrealismo no son intelectuales. Su egocentrismo le impidió adherirse a cualquier tipo de programa. La vinculación se da por coincidencia interna; Frida pintó lo que su yo le dictaba, y su yo era complicado, rico en experiencias *sui generis* y apto para expresarse por vía de la alegoría. No pintó motivos preconcientes porque en realidad no era muy introspectiva (CONDE, 2001, p. 143)⁷³.

Outra forma de significar a sua obra é comentada por Coronel Rivera (2004). Segundo diz, no ano em que Kahlo nasceu, 1907, Porfirio Díaz estava em seu quinto mandato, em 1910 a população mexicana contava com 15 160 369 habitantes, desse total, 70% era não escolarizada. Dois anos antes do nascimento de Frida, 1905, o programa educativo da escola pública passou por alterações, incluindo o ensino de ciências naturais, física, química e geografia, em seguida, história natural, botânica e zoologia e, por último, o ensino de idiomas.

Para o teórico referido, esse quadro social repercutiu na estética mexicana que passou a criar ilustrações, em especial as litografias, convertendo-se, em seguida, no gênero naturalismo. O autor também explica que esse modelo escolar influenciou a estética da obra de Kahlo, haja vista que sua educação formal estava subjugada às condições materiais: “esto es, fue una niña expuesta tempranamente a un conocimiento científico derivado del naturalismo” (CORONEL RIVERA, 2004, p. 47)⁷⁴.

Como exemplo do caráter naturalista da obra de Kahlo, o autor cita o quadro *Lo que el agua me dio*, pois ela pinta plantas, insetos e animais, e a litografia *El aborto*, em que desenha formas com muita precisão anatômica. Para o autor, o naturalismo em Kahlo se destaca pela forma como o rosto e os constituintes da fauna e flora são desenhados: de modo frontal. Além dos aspectos artísticos, Coronel Rivera (2004) acrescenta que Kahlo possuía uma variedade de animais em sua casa, colecionava animais dessecados e, inclusive, tinha um feto em formol, o que também aponta para um sujeito atravessado pelo naturalismo.

É importante considerar esses efeitos de sentidos, a saber, surrealismo, realismo e naturalismo, para que, seja possível analisar como esses sentidos se deslocaram nos *discursos sobre* Frida Kahlo. Retornarei a estes efeitos de sentido no quarto capítulo.

⁷³ Os nexos de Frida com o surrealismo não são intelectuais. Seu egocentrismo a impediu de aderir a qualquer tipo de programa. A relação se dá por coincidência interna: Frida pintou o que seu eu lhe ditava, e seu eu era complicado, rico em experiências *sui generis* e apto para se expressar por via da alegoria. Não pintou motivos pré-conscientes, porque, na verdade, não era muito introspectiva (CONDE, 2001, p. 143; Tradução de Carina Álvarez).

⁷⁴ Isto é, foi uma menina exposta precocemente a um conhecimento científico derivado do naturalismo (CORONEL RIVERA, 2004, p. 47; Tradução de Carina Álvarez).

2 A CIRCULAÇÃO DE *DISCURSOS SOBRE FRIDA KAHLO*

*Sentir en mi propio dolor
el dolor de todos los que
sufren y alentarme
en la necesidad de
vivir para luchar
por ellos*

Frida Kahlo⁷⁵

Frida Kahlo é uma das personalidades, cuja imagem é cada vez mais propagada em diversos espaços discursivos, como cinema, teatro, museus e centros de artesanatos. Ao escrever este capítulo, parto do pressuposto que sua experiência social foi fundamental para que sua arte e imagem circulassem de forma tão expressiva, contudo não foi o único fator, pois tal processo está sob determinações materiais.

Apresento, neste ponto do texto, o trabalho de investigação quanto à circulação de *discursos sobre* a pintora no âmbito artístico. Os dados apresentados foram coletados durante a pesquisa, realizada no Brasil e no México, em arquivos, museus e bibliotecas. O intento é apresentar uma interpretação sobre como o processo de circulação foi construído.

2.1 Do tinteiro de Frida Kahlo a outras reverberações

Pintar a si mesma, seu rosto, dores e anseios foi uma forma de inventar-se e de durar. Nas palavras de Monsiváis (1992, p. 80), “en Frida el autorretrato es el método para convencerse de su durabilidad”⁷⁶ é uma forma de registrar sua arte e a si. Além dos autorretratos, outros fatores são importantes para pensar como sua imagem circula e como impulsionou a elaboração de discursos sobre ela.

“Tiene razón Rivera cuando ve en Frida a la primera o a una de las primeras en pintar, sin reservas, la intimidad y visceralidad femeninas” (MONSIVÁIS, 1983, p. 67). Este é um ponto importante para compreender a obra e a circulação expressiva de *discursos sobre* Frida Kahlo: trata-se de uma mulher. É deste lugar discursivo que ela enuncia temas do universo ao qual está filiada: o feminino. A intimidade feminina, a devastação, a violência de gênero sempre

⁷⁵ Poema de Frida Kahlo, publicado em: TIBOL, Raquel. **Escrituras de Frida Kahlo**: Selección, proemio y notas. México: Lumen, 2007. p. 440.

⁷⁶ Em Frida, o autorretrato é o método para se convencer de sua durabilidade (MONSIVÁIS, 1992, p. 80; Tradução de Carina Álvarez).

silenciadas pelo patriarcado, foram pintadas sem inibição. Fatos silenciados pela ideologia dominante, como o feminicídio⁷⁷ por exemplo, ganharam forma de linguagem artística, pois trata-se de uma artista que ocupa um lugar social historicamente considerado como masculino, o de artista plástica, e se inscreve em uma FD que permite pintar temas que lhe constituem: a FD feminina.

Araceli Rico (1987), historiadora mexicana, ao falar do trabalho artístico, relaciona o pensamento feminino ao corpo, considerando este último como um espaço de discursividade, de produção de sentidos.

Resulta innegable que el pensamiento de las mujeres determinado, en su mayor parte, por la estructura de su cuerpo: espejo que nos enfrenta día a día con nosotras mismas, corriente de la existencia que es la prueba irrefutable y milagrosa de la vida misma. El cuerpo, espacio en continuo devenir, en donde su ser se manifiesta. En el terreno del arte el cuerpo de la mujer, receptáculo de la vida, nutre y articula constantemente su trabajo de artista (RICO, 1987, p.17)⁷⁸.

Conforme as palavras da autora citada, a arte criada por mulheres é determinada pela relação das artistas com seu corpo. As pinturas de Kahlo também mostram essa conexão: corpo mutilado, devastado por acidentes, corpo artístico que sinaliza um corpo real. A arte assinala para a exterioridade, já que sua produção está sob uma base material. Desta forma, a representação do corpo feminino na criação artística de mulheres sinaliza o modo como as condições materiais atravessaram suas vozes e pincéis.

Edward Sullivan (1992, p. 50), professor de História da arte, comenta a experiência de Kahlo em Nova York, no período de março a dezembro de 1933: “Ella era en aquel entonces una especie de celebridad, principalmente por sus despreocupados comentarios a la prensa y la indumentaria mexicana que usaba y que los neoyorkinos encontraban fascinante y exótica”⁷⁹.

⁷⁷ Faço menção à obra “Unos cuantos piquetitos”, pintada por Frida Kahlo após ler a notícia de um feminicídio em um jornal.

⁷⁸ É inegável que o pensamento das mulheres é determinado, em sua maior parte, pela estrutura de seu corpo: espelho que nos enfrenta, dia após dia, com nós mesmas, correnteza da existência que é a prova irrefutável e miraculosa da própria vida. O corpo, espaço em contínuo devir, onde seu ser se manifesta. No terreno da arte, o corpo da mulher, receptáculo da vida, nutre e articula constantemente seu trabalho de artista (RICO, 1987, p.17; Tradução de Carina Álvarez).

⁷⁹ Ela era, naquele momento, uma espécie de celebridade, principalmente por seus despreocupados comentários para a imprensa e a indumentária mexicana que usava e que os nova-iorquinos achavam fascinante e exótica (SULLIVAN, 1992, p. 50; Tradução de Carina Álvarez).

A artista plástica carregava no corpo as referências da cultura com a qual se identificava, o que tornou seu modo de vestir bastante peculiar no meio artístico.

A vestimenta popular é fundamental para pensar o processo de circulação de *discursos sobre* a pintora. “La leyenda y la verdad en torno a su vida se han entrelazado intimamente, creando un fenómeno cuyo nombre es Frida kahlo” (SAMSEL, 1984, p. 38)⁸⁰. Os penteados, as cores e os bordados dos trajes *tejuanos* são integrantes do imaginário popular e indicam a singularidade com a qual se vestem as mulheres indígenas. Ao vestir-se de *tehuana*, a artista passou a ocupar um espaço nesse imaginário, e isso colaborou para que ela se tornasse um ícone, uma personagem que representa o efeito de sentido de mexicanidade.

... sus trajes, sus moños, sus listones de colores, sus collares, esas piedras prehispánicas enormes que se colgaba, esos aretes con pajaritos con una carta en el pico, todo eso que ella usó con tanta gallardía. Entonces las mujeres se veían más bellas con esos trajes, pero desde luego la más bella de todas era Frida Kahlo, porque lo hacía muy bien (PONIATOWSKA, 2007, p. 46)⁸¹.

A fragilidade da sua saúde também impulsionou a circulação da sua imagem, pois trata-se de uma sobrevivente de grave acidente e enfermidades. Em entrevista a Tibol, Diego Rivera disse: Frida Kahlo es un ser maravilloso, provisto de una fuerza vital y un poder de resistencia al dolor mucho más allá de lo normal” (TIBOL, 2002, p. 105)⁸².

Além da poliomielite, sofreu um grave acidente de automóvel, várias operações cirúrgicas e amputação de uma perna. A figura 06 mostra uma anotação de Kahlo em um livro de medicina que leu para entender como seria a amputação da sua perna, em 1953. Entre as imagens, ela escreveu: “Pero yo los veo y pienso que soy solo un espectáculo de circo” (LEVINE, 2009, p. 141)⁸³.

⁸⁰ A lenda e a verdade em torno de sua vida se entrelaçaram intimamente, criando um fenômeno com o nome de Frida Kahlo (SAMSEL, 1984, p. 38; Tradução de Carina Álvarez).

⁸¹ ... seus trajes, seus coques, suas fitas coloridas, seus colares, aquelas pedras pré-hispânicas enormes que usava penduradas, aqueles brincos com passarinhos com uma carta no bico, tudo isso que ela usou com tanta galhardia. Naquela época, as mulheres ficavam mais belas com esses trajes, mas, com certeza, a mais bela de todas era Frida Kahlo, porque os vestia muito bem (PONIATOWSKA, 2007, p. 46; Tradução de Carina Álvarez).

⁸² Frida Kahlo é um ser maravilhoso, provido de uma força vital e um poder de resistência à dor muito além do normal (TIBOL, 2002, p. 105; Tradução de Carina Álvarez).

⁸³ Mas eu os vejo e penso que sou só um espetáculo de circo (LEVINE, 2009, p. 141; Tradução de Carina Álvarez).

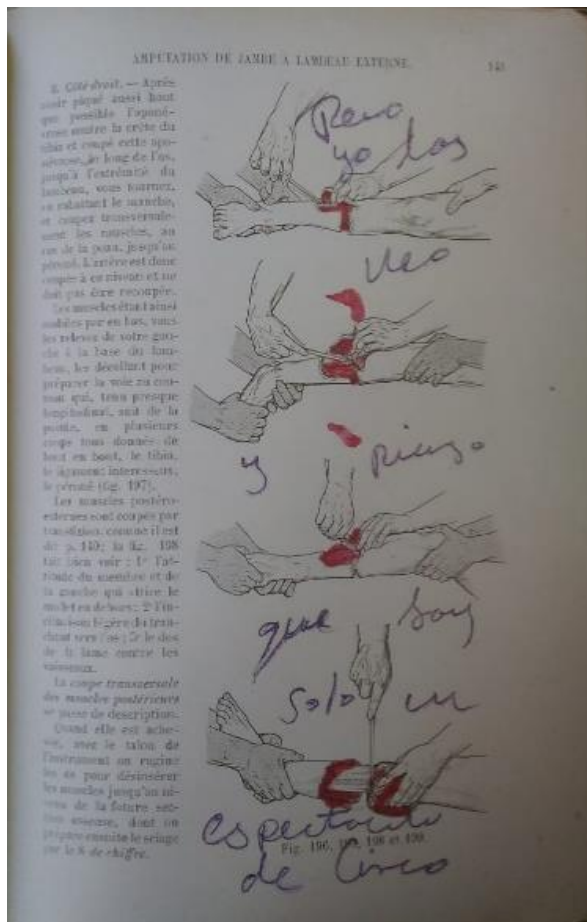


Figura 06: Anotações sobre a amputação da perna, 1953.

Fonte: LEVINE, Barbara. **Finding Frida Kahlo.** Nova York: Editora Princeton Archit, 2009.

Ademais, outro fator importa: a relação com a religiosidade. Ao discutir a *Fridolatria*, Conde (1992) afirma que esse fenômeno é motivado pelo religioso, pela necessidade de possuir uma deusa-mãe. Bakewell (1992, p. 168) também aponta para o religioso:

...ella escenifica un drama en el cual asocia su yo mortal y secular con el mundo sagrado, explotando la fuerza que obtiene de esta asociación – fuerza que necesita para su posición como sujeto. Aunque ella conduce al espectador a pensar en íconos religiosos tradicionales, el ícono que realmente quiere crear de sí misma es fundamentalmente poco convencional. A Frida Kahlo le preocupa mucho la representación de su carne y de su sangre. No obstante, es a través del uso de imagería asociada con las representaciones de Cristo – una víctima sagrada, sangrienta, fuerte, tolerante y masculina – que explora su identidad corporalizada.

Para Bakewell (1992, p. 168), o que tornou a pintora um ícone, foi o religioso:

Es al relacionarse con la esfera religiosa que Kahlo promueve el tratamiento de sí misma como ícono. Al vincular pictóricamente la representación de su cuerpo tanto con Cristo como con la Virgen, ella cruza las fronteras de los

gêneros. La corona de espinas, (...) y el tocado ritual indígena tehuano (...) crea un halo virginal alrededor del rostro de Kahlo⁸⁴.

Grimberg (2007, p. 16) menciona:

Mi opinión es que Frida tomaba elementos del simbolismo Cristiano y se identificaba con ellos. Su dolor era palpable, pero más que palpable era un dolor – me han criticado mucho por decir esto y lo digo con todo respecto – el dolor de Frida de cierta manera era auto-creado, le traía cierto tipo de atención que ella necesitaba. En una entrevista, ella dice: “cuando tenía 6 años de edad y me dio pólio, mis papás me empezaron a querer (obviamente sus papás le querían desde antes), a cuidar y a tratar como no lo hacían antes”⁸⁵.

Sua militância, tão bem representada em suas obras de arte e exercida pelas ruas no México, também possibilitou que ela fosse vista e reconhecida como artista militante de esquerda, como uma mulher que se interessava por política.



Figura 07: Protesto do Sindicato dos pintores e escultores mexicanos, 1929.

Fonte: MONSIVÁIS, Carlos; BAYOD, Rafael Vázquez. **Frida Kahlo:** Una vida, una obra. México D.F., Editora: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1992.

⁸⁴ É relacionando-se com a esfera religiosa que Kahlo promove o tratamento de si mesma como ícone. Ao associar pictoricamente a representação de seu corpo tanto com Cristo quanto com a Virgem, ela atravessa as fronteiras dos gêneros. A coroa de espinhos, (...) e o penteado enfeitado conforme o ritual indígena tehuano (...) cria uma auréola virginal em torno do rosto de Kahlo (BAKEWELL, 1992, p. 168; Tradução de Carina Álvarez).

⁸⁵ Minha opinião é que Frida tomava elementos do simbolismo cristão e se identificava com eles. Sua dor era palpável, mas, mais que palpável, era uma dor – já fui muito criticado por dizer isto, mesmo dizendo-o com o maior respeito –: a dor de Frida, de certa maneira, era autocriada, atraindo para ela certo tipo de atenção de que ela precisava. Numa entrevista, ela declara: “quando tinha 6 anos de idade e peguei pólio, meus pais começaram a me amar (obviamente, seus pais a amavam desde antes), a cuidar de mim e a me tratar como nunca tinham feito antes” (GRIMBERG, 2007, p. 16; Tradução de Carina Álvarez).

Ter ocupado espaços historicamente limitados à participação das mulheres, por exemplo, o espaço de ativista, também cooperou para que sua imagem circulasse. Na figura 07, se vê Kahlo em um protesto do Sindicato formado por artistas plásticos. Segundo Herrera (2011) o Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores foi fundado em 1923 pelos muralistas Diego Rivera, Alfaro Siquieros, Fernando Leal e Xavier Guerrero. Esse protesto aconteceu em 01 de maio de 1929, na Cidade do México (KETTENMANN, 2008).

Suas declarações, por exemplo, dizer que desejava contribuir para que a Revolução prosseguisse, também faz com que fosse lembrada. É a mulher que ousa pensar, que ousa se revoltar, para citar termos de Pêcheux (2015c), escritos no seu texto *Ousar pensar, ousar se revoltar*.

Em 1946, pelo seu trabalho como professora, que se configurou como uma militância, Kahlo foi homenageada com um prêmio que também colaborou para que se tornasse aclamada: “En este mismo año, la maestra Frida recibió de manos del presidente Manuel Ávila Camacho el Premio Nacional de Pintura que otorgaba la Secretaría de Educación Pública” (ESTRADA, 1984, p. 37)⁸⁶.

A arte de Kahlo atraiu olhares de escritores e artistas prestigiados, como André Breton e Duchamp, que organizaram a sua primeira exposição em Paris, na Galeria *Renou et Colle*, em 1939, com pinturas, ex-votos, fotografias e peças pré-hispânicas que pertenciam a Kahlo (CONDE, 2001).

Los cuadros se van vendiendo, el prestigio comienza a establecerse de modo autónomo, y un vigoroso apoyo viene del antiguo surrealista André Bretón, que viene a México a conocer a Trotsky, vive con Diego Rivera y Frida y descubre y redescubre a México a partir de su óptica de “magia y encuentro” (MONSIVÁIS, 1983, p. 70)⁸⁷.

Para Monsiváis (1983, p. 70), “La recomendación de Bretón modifica, en el sector ilustrado (y colonizado) de México el status de Frida”⁸⁸. Conforme o autor citado, ao escrever um texto mostrando seu encantamento pela criação artística da pintora mexicana, Bretón é

⁸⁶ Nesse mesmo ano, a mestra Frida recebeu das mãos do presidente Manuel Ávila Camacho o Prêmio Nacional de Pintura que outorgava a Secretaria de Educação Pública (ESTRADA, 1984, p. 37; Tradução de Carina Álvarez).

⁸⁷ Os quadros vão se vendendo, o prestígio começa a se estabelecer de modo autônomo, e um vigoroso apoio vem do antigo surrealista André Bretón, que vem ao México para conhecer Trotsky, mora com Diego Rivera e Frida e descobre e redescobre o México a partir de sua ótica de “magia e encontro” (MONSIVÁIS, 1983, p. 70; Tradução de Carina Álvarez).

⁸⁸ A recomendação de Bretón modifica, no setor ilustrado (e colonizado) do México, o status de Frida (MONSIVÁIS, 1983, p. 70; Tradução de Carina Álvarez).

veemente ao referir-se a ela como uma “bomba envolta por um laço de fita” (como dito no primeiro capítulo). O interesse de Bretón pela obra de Kahlo é um fator importante para pensar sua fama.

Outros importantes críticos de arte comentaram seu trabalho artístico. Além de André Bretón, Raúl Flores Guerrero também publicou texto, cujo intento era discutir o caráter surrealista da pintora mexicana (CONDE, 2001). Acredito que os estudos realizados por estes críticos, a publicação de seus textos e de entrevistas, afirmaram o interesse, a importância e ampliaram a curiosidade pela obra de Kahlo, colaborando com a sua popularização. O fato de suas pinturas terem características de diferentes movimentos artísticos, a exemplo do surrealismo, do realismo e do naturalismo, instigou críticos e artistas a analisarem suas obras e a criarem teorias sobre sua singularidade, como a intenção de entender e mostrar como Frida construiu sentidos sobre cada um dos movimentos artísticos mencionados.

Ao inaugurar uma forma mexicana de ser surrealista, como explicado no primeiro capítulo, a pintora deslocou sentidos sobre o surrealismo francês. Este deslocamento também colaborou para que sua imagem circulasse, já que criou em torno da sua arte e do seu nome questionamentos sobre quais escolas artísticas haviam lhe influenciado.

Suas relações interpessoais com artistas, intelectuais importantes, fotógrafos prestigiados, contribuíram enormemente para que sua imagem circulasse. Destaco alguns nomes, além do seu marido Diego Rivera: Trotsky (um revolucionário), Tina Modotti (fotógrafa e ativista) e Nicholas Murray (fotógrafo).

Ser casada com Diego Rivera, um muralista famoso, integrante do Partido Comunista Mexicano, colaborou para que ela fosse cada vez mais vista. A escritora Poniatowska (2007, p. 46) relata que Kahlo “En París apareció en la revista Vogue con el nombre de Madame Rivera”⁸⁹. Pressuponho que a autora se refira à edição da revista Vogue Paris, publicada em 1939. A citação evidencia que Kahlo não é reconhecida pelo seu nome, mas sim pelo nome do seu marido. O enunciado “Madame Rivera” aponta para o funcionamento da ideologia do patriarcado, pois produz o efeito de sentido de machismo, já que Kahlo foi significada exclusivamente como esposa, como aquela que somente pode ser reconhecida pelo sobrenome do marido.

O reconhecimento de Kahlo como companheira do muralista a vincula a um nome prestigiado no âmbito das artes. Nas palavras de Monsiváis (1983), o casal passou a ser

⁸⁹ Em Paris, apareceu na revista Vogue com o nome de Madame Rivera (PONIATOWSKA, 2007, p. 46; Tradução de Carina Álvarez).



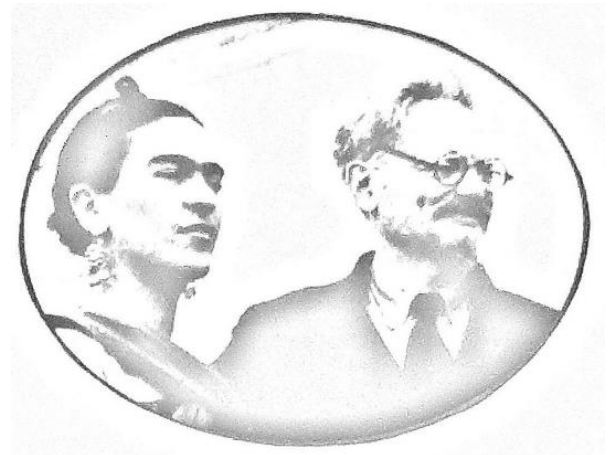
Figura 08: Frida Kahlo na Vogue Paris, 1939.

Fonte: <https://eliteproductionsintl.com/frida-kahlo-on-the-cover-of-vogue/>.

A relação próxima entre Kahlo e Leon Trotsky – um nome importante da luta comunista que cumpriu exílio político no México – também impulsionou a circulação da sua imagem, dado que a vincula ao comunismo.

Figura 09: Frida Kahlo e Trotsky, na Cidade do México, 1937.

Fonte: HERRERA, Hayden. **Frida:** a biografia. Tradução. Renato Marques. São Paulo: Editora globo, 2011.



Monsiváis (1992) ressalta que a relação entre a pintora e Trotsky, as exposições das quais participou no México e no exterior, o filme de Paul Leduc e o aumento do número de

⁹⁰ Frida, especialmente, é a representação perfeita e magnífica do setor intelectual e artístico que acreditou na possibilidade de um “estilo de vida mexicano” (MONSIVÁIS, 1983, p. 70; Tradução de Carina Álvarez).

visitantes à Casa Azul, a popularizaram. Para o autor, este cenário foi possível, pois: “Frida era un retrato de época y la obra que trascendía los retratos de época” (MONSIVÁIS, 1992, p. 78)⁹¹.

Kahlo ocupou espaços artísticos importantes, em que pôde expor seu trabalho que, além de ser reconhecido como um legado artístico, mais tarde viria a ser objeto de estudos acadêmicos, de críticas da Arte e de inspiração para a produção de outras expressões artísticas.

Em conformidade com o exposto, a circulação de *discursos sobre Kahlo* foi construída a partir de suas experiências materiais e de condições de produção vigentes.

Como sujeto de sus propias pinturas, ocupa el centro de la escena, lo que le ayuda a convertirse en una celebridad; las imágenes de Diego Rivera (usualmente ubicadas en su frente) la vinculan a un marido famoso; la iconografía Cristiana y precolombina la unen al mundo religioso. La fama de Kahlo, sin embargo, no deriva de una simple apropiación de estas imágenes sino de una relación cuidadosamente establecida con ellas (BAKEWELL, 1992, p.168)⁹².



Já bastante debilitada em virtude de problemas de saúde, como mostra a figura 10, ela fez sua última exposição em 1953, na *Galeria de Arte Contemporáneo*, em que foi levada na maca. A fragilidade da sua saúde parece contribuir com a circulação da sua imagem, pois a vincula a dificuldade e superação.

Figura 10: Inauguração da exposição de Kahlo em 1953.
Fonte: KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo*. México D.F: Editora Tashen, 2008.

⁹¹ Frida era um retrato de época e a obra que transcendia os retratos de época (MONSIVÁIS, 1992, p. 78; Tradução de Carina Álvarez).

⁹² Como sujeito de suas próprias pinturas, ocupa o centro da cena, o que a ajuda a se transformar numa celebridade; as imagens de Diego Rivera (normalmente localizadas na testa da pintora, nos autorretratos) a ligam a um marido famoso; a iconografia cristã e pré-colombiana a unem ao mundo religioso. A fama de Kahlo, no entanto, não decorre de uma simples apropriação dessas imagens, mas de uma relação cuidadosamente estabelecida com elas (BAKEWELL, 1992, p.168; Tradução de Carina Álvarez).

Además la tomaron como bandera muchos grupos, la gente con capacidades diferentes, la que tiene que andar de silla de ruedas, a la que le cuesta trabajo salir de su casa y también fue bandera de los grupos de lesbianas y de homosexuales porque estaba de su lado, era una de ellos. Eso también la hizo más popular (PONIATOWSKA, 2007, p. 46)⁹³.

Poniatowska (2007) destaca a importância dos movimentos sociais ao discutir sobre a fama de Kahlo. Para a autora, a sua popularidade também se deve às lutas sociais, já que vem sendo discursivizada como ícone do feminismo e do movimento LGBT. Os problemas de saúde impulsionaram sua fama, a colocam como ícone.

2.2 Sentidos em fluxo: Frida Kahlo nas artes visuais, plásticas, cênicas, na música e na poesia

Ao analisar a circulação da imagem de Frida, no âmbito do cinema destaco o documentário *Frida Kahlo*, de autoria de Marcela Fernández Violante, em 1971; o curta metragem *The life and death of Frida Kahlo*, de 1976, produzido nos Estados Unidos por David Crommie e Karen Crommie, que segundo Conde (1992, p. 36), foi resultado de 10 anos de estudo e coleta de dados; o filme *Frida: la naturaleza viva*, de 1985, do cineasta Paul Leduc, protagonizado pela atriz Ofelia Medina (CONDE, 1992) e *Frida*, filme de 2002, da cineasta Julie Taymor.

Ao tentar construir um entendimento sobre a fama da pintora mexicana, importa considerar as produções de artistas chicanos, aquelas criadas por mexicanos que vivem nos Estados Unidos. Segundo Ramón Favela (1992), historiador da arte e especialista em Diego Rivera, no dia 02 de novembro de 1978, na *Galería de la Raza*, em Chicago, a exposição *Día de los muertos*, remeteu à tradição mexicana.

La atracción principal de la Galería de La Raza, la exposición *Homenaje a Frida Kahlo*, que reunió 52 trabajos de artistas chicanos-latinos y artículos que provenían de amigos cercanos de Frida, como las fotografías y anécdotas de Emily Lou Packard, y una fotografía de Frida donada por Manuel Alvarez Bravo, se ha convertido en una leyenda (FAVELA, 1992, p. 140)⁹⁴.

⁹³ Além disso, foi tomada como bandeira por muitos grupos: as pessoas com capacidades diferentes, as que precisam usar uma cadeira de rodas, aquelas para as quais é trabalhoso sair de suas casas; e também foi bandeira dos grupos de lésbicas e de homossexuais, porque estava do seu lado, era uma deles. Isso também a fez mais popular (PONIATOWSKA, 2007, p. 46; Tradução de Carina Álvarez).

⁹⁴ A atração principal da Galería de la Raza, a exposição *Homenaje a Frida Kahlo*, que reuniu 52 trabalhos de artistas chicanos-latinos e itens pertencentes a amigos próximos de Frida, como as fotografias e histórias de Emily

Esse evento foi importante para o desenvolvimento da arte chicana e aponta a relevância de Kahlo para esses artistas:

La imagen de Frida aparece por primera vez en el arte contemporáneo de los Estados Unidos en los primeros trabajos de dos de los más importantes artistas chicanos: Rupert García y Gronk. El hecho de que la imagen de Frida Kahlo en el arte chicano, y por lo tanto en el arte contemporáneo norteamericano, haya tenido sus orígenes en las concentraciones urbanas México-americanas y centros de arte chicano más importantes, tampoco es una coincidencia. Este tiempo y lugar fueron testigos de la importancia del renacimiento cultural chicano en California, el cual había sido fomentado por el movimiento social chicano, conocido simbólicamente en el inglés bicultural de ellos mismos como “El Movimiento” (FAVELA, 1992, p.142)⁹⁵.

Favela (1992, p. 143) destaca dois artistas chicanos que fizeram as primeiras pinturas de Frida Kahlo: Gronk, que assinava com o pseudônimo *Popcorn*, desenhou um retrato de Kahlo em 1973, que ilustrou um número da publicação de *Los Angeles Regeneración*, e Rupert García.

El cartelista y pintor chicano Rupert García elaboró por primera vez un trabajo utilizando el rostro de Frida Kahlo en 1975, para el primer calendario colectivo de ese año titulado *Retratos de artistas*. Se trataba de una serigrafía basada en la reproducción de retrato fotográfico a color de Frida de Nicholas Murray, el cual ilustraba la portada del catálogo del Museo Frida Kahlo que el artista había encontrado durante un viaje a la ciudad de México en 1973 y que había traído para enseñarlo a otros artistas chicanos en San Francisco (FAVELA, 1992, p. 144)⁹⁶.

Favela (1992) ressalta a importância da exibição do primeiro documentário dedicado a Kahlo, *La vida y la muerte de Frida Kahlo*, de 1966, na *Galería de La Raza*, em 1978. Para o

Lou Packard, bem como uma fotografia de Frida doada por Manuel Alvarez Bravo, já virou uma lenda (FAVELA, 1992, p. 140; Tradução de Carina Álvarez).

⁹⁵ A imagem de Frida aparece por primeira vez na arte contemporânea dos Estados Unidos nos primeiros trabalhos de dois dos mais importantes artistas chicanos: Rupert García e Gronk. O fato de a imagem de Frida Kahlo na arte chicana e, portanto, na arte contemporânea norte-americana, ter tido suas origens nas concentrações urbanas mexicanas-americanas e nos centros de arte chicanos mais importantes, tampouco é uma coincidência. Esse tempo e lugar foram testemunhas da importância do renascimento cultural chicano na Califórnia, que tinha sido fomentado pelo movimento social chicano, conhecido simbolicamente no inglês bicultural deles mesmos como “O Movimento” (FAVELA, 1992, p.142; Tradução de Carina Álvarez).

⁹⁶ O artista plástico criador de cartazes e pintor chicano Rupert García elaborou por primeira vez um trabalho utilizando o rosto de Frida Kahlo em 1975, para o primeiro calendário coletivo desse ano, intitulado *Retratos de artistas*. Tratava-se de uma serigrafia baseada na reprodução do retrato fotográfico em cores de Frida de Nicholas Murray que ilustrava a capa do catálogo do Museu Frida Kahlo e que García tinha encontrado durante uma viagem à cidade do México em 1973, trazendo-o com ele para mostrá-lo a outros artistas chicanos em São Francisco (FAVELA, 1992, p. 144; Tradução de Carina Álvarez).

autor, a exibição do documentário durante a exposição que homenageou a pintora mexicana, provocou o interesse da classe artística em sua imagem e obra.

O teatro também vem exibindo peças que representam artisticamente a vida Kahlo. Alcaraz (1992) diz que o texto teatral de Federico Inclán estreou no final dos anos 60, no *Teatro Jiménez Rueda*, com *Stella Inda* como atriz principal, o que mostra que desde a década de 60 a pintora já era encenada no teatro.



Na peça *Trece señoritas*, em 1982, Jesusa Rodríguez interpretou uma personagem que atua encenando detalhes iconográficos de pinturas de Kahlo. Em 1995, como mostra a figura, estreou a peça que encenou o quadro *Las dos Fridas*, no Teatro Santa Catarina de Coyoacán, dirigido por Maricarmen Farias y Abraham Oceransky (CONDE, 1992, p. 36).

Figura 11: Peça teatral *Las dos Fridas*, 1995.

Fonte: ALCARAZ, José Antonio. *Todas las Fridas: Frida*. In: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). *Pasión por Frida*. México D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992.

A atriz e dramaturga brasileira Juçara Gaspar, junto com sua companhia teatral, encena a peça *Frida Kahlo, à revolução*, que constrói uma narrativa de referências importantes na vida da pintora ao som de músicas tradicionalmente mexicanas, cantadas e tocadas por Luciano Alves. Essa peça vem sendo exibida no Brasil e no exterior, como no *Festival Corrientes de Teatro*, na Argentina, em 2017⁹⁷, e, como sugere o próprio nome, enfatiza especialmente a posição política de Frida frente à revolução.

Figura 12: Peça teatral *Frida Kahlo, à revolução*, 2018.
Fonte: <http://fridakahloteatro.blogspot.com/>.



No âmbito da música, Blanca Garduño Pulido (1992), uma das organizadoras do livro *Pasión por Frida*, fala sobre a primeira vez que a obra de Kahlo surgiu fora do âmbito das artes plásticas, na Cidade do México:

A seis años de su muerte comienza a despertar el trabajo de Frida, no solo por su obra misma, sino por como era utilizada ésta. En 1960 la Universidad Nacional Autónoma de México en su colección discográfica *Voz viva de México*, ilustra un disco del poeta Salvador Novo con la obra *La Venadita*. Este es un primer momento en que, en ámbito fuera de la plástica, una obra de la pintora sería utilizada (PULIDO, 1992, p. 26)⁹⁸.

O compositor e ator José Antonio Alcaraz (1992, p. 66) destaca que o prestígio de Kahlo também alcançou a obra sinfônica. A ópera *Canto de amor, vida y esperanza, para Frida Kahlo* foi composta por Juan Carlos Areán, em 1961, e está dividida em quatro movimentos que remetem às pinturas da artista mexicana: *I. La columna rota; II. Las dos Fridas; III. Árbol de la esperanza; IV. Viva la vida*.

⁹⁷ Consultar:

<https://teatroenelnea.blogspot.com/?m=1&fbclid=IwAR3grqXIfbgMKIYZKvX3EXlnJ82yNIHaX8BdpJqfgh00zMgsZkgmGh847As>

⁹⁸ Seis anos após a morte de Frida, seu trabalho começa a despertar a atenção, não apenas pela própria obra, mas por como era utilizada. Em 1960, a Universidade Nacional Autónoma do México, em sua coleção discográfica *Voz viva de México*, ilustra um disco do poeta Salvador Novo com a obra *La Venadita*. Este é um primeiro momento em que, num âmbito alheio à plástica, seria utilizada uma obra da pintora (PULIDO, 1992, p. 26; Tradução de Carina Álvarez).

Segundo Alcaraz (1992), em 1991, quando os meios de comunicação tinham sua atenção voltada para *Miss Saigon*, espetáculo da Broadway, na Filadélfia estreou o musical nomeado *Frida: otro espetáculo musical*, com música em dois atos composta por Robert Xavier Rodríguez e direção artística de Hilary Blecher e Migdalia Cruz. Inclusive, para falar sobre esse espetáculo, o autor referido escreveu uma crônica intitulada “Estreio en Filadelfia de Frida. Atractivo visual, musical endeble”⁹⁹ (ALCARAZ, 1992, p. 66), publicada na revista *Proceso*, Nº 754, 15 de abril de 1991. Segundo ele, houve a tentativa de organizar a exibição de um ballet em homenagem a Kahlo, o que não se concretizou.

O álbum *Viva la Vida*, do grupo musical *Cold Play*, de 2008, é inspirado em uma pintura de Kahlo que leva o mesmo nome. Suponho que esse álbum também colaborou com para que a fama da pintora se ampliasse e reitera que cada vez mais ela é falada, seja por sua obra, imagem ou nome.

De acordo com Alcaraz (1992, p. 64), a artista foi também foi lembrada em versos de Salvador Novo [poeta mexicano] e de Luis Cardoza y Aragón [poeta guatemalteco]. Segue o poema em forma de prosa escrito por este último poeta.

⁹⁹ Estreia na Filadélfia de Frida. Atractivo visual, musical fraco (ALCARAZ, 1992, p. 66; Tradução de Carina Álvarez)

Ahora otro poema. Ahora en prosa.
 Ahora de Luis Cardoza y Aragón (1904):

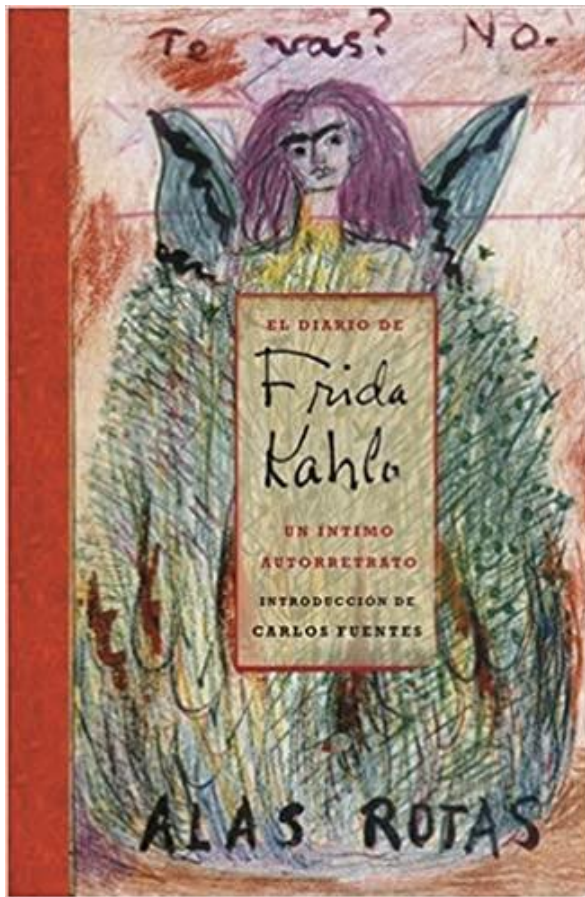
Diego y Frida en el paisaje espiritual de México los veo algo así como el Popocatepetl y el Ixtaccihuatl en el Valle de Anáhuac [...]
 Frida era ya lo que fue siempre: una mujer maravillosa. Su centella empezaba ya a saltar a sus telas; a irradiar en torno de su vida y de la vida de los demás. Junto a Diego, central planeta poderoso izó su espiga irreductible. Ella fue el epicentro de un sistema del cielo de México, y de un rumbo de órbita de gravitación concentrada, que nada más su pasión habría de recorrer y dirigir. Nadie pudo acompañarla; estuvo sola, el oído sobre la tierra, con una sensibilidad para lo fisiológico y lo terráqueo que nació de su voluntad de vida, de su júbilo sin posible sometimiento. De ello nace su tema central, casi único, los autorretratos [...]
 La pintura de Frida Kahlo se enraizó en lo propio y supo incorporar lo que

le servía de la plástica "avanzada" sin crear flores de papel o fuegos de artificio. Viven en su obra las asociaciones obsesivas de la niñez y de su adolescencia sin ventura, con un lenguaje de tradición y de osadía [...]
 La veo así en medio de plantas de hojas gordas verdinegras, entre los judas que musitan disparatadas canciones, esas que el pueblo compone rodándolas como cantos hasta obtener, pulidas por la anónima lengua colectiva, condición preciosa. Así está Frida, canto rodado en su pintura, rigiendo lo que sirva a su llama, sea de donde sea. Si arde en su llama, suyo es [...]
 Se renueva hacia lo hondo. Hace suyos búsquedas y hallazgos sin perderse en juegos excéntricos [...]
 La naturalidad de su invención y de su memoria a muchos confundió: no discernía en su decoro, en una palabra. Creyeron que recogía deleznable influencias cosmopolitas. Hizo lo que era suyo para salir de sí y aposentarse en el corazón de todos.

Figura 13: Poema em prosa de Luis Cardoza y Aragón.

Fonte: A ALCARAZ, José Antonio. Todas las Fridas: Frida. In: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). **Pasión por Frida**. México D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992.

Outro fato a ser considerado no tocante à circulação da obra e de *discursos sobre* Frida Kahlo é a fundação do Museu *La Casa Azul*, em 1958. Transformar em museu a casa em que a pintora residiu praticamente durante toda a sua vida, que guarda algumas de suas obras, suas experiências como artista e mulher, é bastante significativo, pois afirma seu prestígio. Ademais da importância do museu por guardar seus instrumentos de trabalho, vestuário, objetos pessoais, vale apontar para dois fatores que mostram a expressividade da circulação da sua imagem: o considerável aumento de visitantes nos últimos anos e a loja do museu que vende objetos que expõem a figura, as obras ou o nome da pintora.



Durante algumas décadas, na Casa Azul, o quarto de vestir permaneceu fechado. Com a abertura, foram encontrados vestidos, joias, objetos pessoais que passaram a compor o acervo do museu. Acredito que a abertura desse quarto criou certo entusiasmo, colaborando para que o interesse sobre a pintora se ampliasse. A publicação do diário, composto por desenhos, poesias e anotações pessoais, é outro fator relevante para pensar a circulação, pois ao ser impresso tornou público seus escritos íntimos.

Figura 14: Capa do Diário de Frida Kahlo.

Fonte: KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato.** 4 ed. México D.F: La vaca independiente, 2014.

A Caixa Cultural, em São Paulo, realizou a exposição Conexões Mulheres com obras de Frida Kahlo e de outras artistas. Panmela Castro foi convidada a grafitar. Em um dos grafites, um escrito de Frida em seu diário retorna em Língua Portuguesa: “... pés? para que os tenho se tenho asas para voar”. A grafiteira feminista regula os sentidos ao entrelaçar o grafite ao diário, o feminismo à pintora¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Não obtive autorização da grafiteira para exibir sua obra que está disponível em: https://www.google.com/search?q=mural+de+panmela+castro+na+caixa+cultural&rlz=1C1AVFC_enBR832BR832&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=iXXMSt6rhRQfgM%253A%252C6haYrCXI38yJvM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kTokuxHpYljGYVgn5gImcex5O-MtQ&sa=X&ved=2ahUKEwjg-oLx0ajiAhVJXK0KHbSFBsgQ9QEwAnoECAkQCA#imgrc=MEorG4BSsugo6M:&vet=1



Figura 15: Fachada da Caixa Cultural, 2016.

Fonte:

https://www.google.com/search?q=mural+de+panmela+castro+na+caixa+cultural&rlz=1C1AVFC_enBR832BR832&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=iXXMSt6rhRQfgM%253A%252C6haYrCXI38yJvM%252C_&vet=1&usg=AI4_kTOKuxHpYljGYVgn5gImcex5O-MtQ&sa=X&ved=2ahUKEwjg-oLx0ajiAhVJXK0KHbSFBsgQ9QEwAnoECAkQCA#imgrc=MEorG4BSsugo6M:&vet=1

O artista plástico Bruno Martins, que assina seu trabalho artístico como Bfrema, tem uma coleção intitulada Retratos de Frida. Em seu ateliê, com pincéis e tintas guache, o rosto da artista é pintado. Sob condições materiais específicas, ele cria uma arte que se inserem no movimento de circulação da imagem da pintora mexicana.



Figura 16: Exposição *Somos todos Frida*, 2017.

Fonte: <https://www.facebook.com/bfrema/photos/1370153099743116>

O artista organizou um evento nomeado *Somos todos Frida*, que também contou com uma performance, como mostrarei no capítulo 4. O encontro objetivou expor a coleção mencionada em um bar, também na cidade de São Paulo, em junho de 2017.

2.3 Ressonâncias de um legado artístico no discurso acadêmico

Outro espaço discursivo em que *discursos sobre Kahlo* circulam e produzem sentidos é no âmbito acadêmico. Conforme Conde (1992), importantes pesquisadores e pesquisadoras dedicaram atenção teórica e analítica ao legado artístico e à experiência social da pintora mexicana, entre eles, Raquel Tribol, Raúl Flores Guerrero, Luis Cardoza y Aragón, Ida Rodríguez Prampolini, Antonio Rodríguez.

Cito outros nomes também relevantes como, a própria Teresa del Conde, Phoniowska, Eli Bartra, Martha Zamora, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes e Hayden Herrera que desenvolveram importantes escritos sobre a pintora mexicana. Ressalto que esses especialistas são fundamentais para o desenvolvimento do saber que neste texto intento construir.

Para Favela (1992), o artista chicano Daniel Del Solar também colaborou para que Kahlo fosse vista ao elaborar o livro intitulado *Frida was a Culture Worker*, que fez parte da exposição em homenagem a ela, na *Galería de arte*, em 1978, em Chicago. Outra publicação é citada por Sullivan (1992): o livro *Garden's Art through the Ages* (Nova Iorque, 1991). Segundo o autor, este livro apresenta uma releitura da obra *Dos Fridas* e afirma a importância da pintora para os estudos das artes nos Estados Unidos.

No documentário *Frida: entre el dolor y el placer*, exibido no *Museu Casa Azul* como parte de seu acervo, Hilda Trujillo, diretora do museu ora referido, relata que a notoriedade de Frida foi impulsionada pela publicação da tese de doutorado da historiadora Hayden Herrera, na década de 80, que se dedicou a estudar a trajetória da pintora e, posteriormente, publicou o livro "Frida: a biografia". Poniowska (2007) também aponta o lançamento dessa biografia nos Estados Unidos, rapidamente traduzida para outras línguas, como fator fundamental para popularizar a obra e vida da artista mexicana.

No domínio dos estudos acadêmicos, Frida Kahlo vem sendo estudada em diversas áreas de conhecimento, por exemplo, nas Artes, na Psicanálise e nas Letras. No referente a esses estudos, é importante citar alguns livros, teses e seus autores, que tomaram a arte e a biografia de Frida como objeto de estudo.

O livro *Pasión por Frida* é uma das produções do *Museo Casa Estudio Diego Rivera*, no ano de 1991-1992, que apresenta uma sequência de capítulos escritos por especialistas que se dedicaram a estudar sua arte e vida. O livro apresenta textos sobre a importância do legado da pintora e sobre a paixão que nutrem por ela, como o próprio título afirma.

O livro citado é essencial para elaborar um entendimento acerca dos *discursos sobre Kahlo*, como sua fama foi construída. Deste modo, os textos que compõem o livro *Pasión por Frida* são fundamentais para elaborar um saber sobre a popularização da obra e imagem de Kahlo e, conseqüentemente, para analisar a disputa de sentidos que nessa popularização se concretiza.

Yo soy Frida também é uma publicação significativa (TAJONAR, 2007). Trata-se de uma edição especial da *Revista Milenio*, no ano de 2017, quando se comemorava o centenário da pintora. Esta edição apresentou entrevistas de pesquisadores especialistas em Kahlo, como Helga Prignitz-Poda, historiadora da arte e Carlos Fuentes, escritor e autor da introdução do *Diário de Frida*. Tais entrevistas, foram também coletadas para compor um documentário de mesmo nome, a saber, *Yo soy Frida*, dirigido por Héctor Tajonar, que estreou no dia 07 de julho de 2007, no Museu Nacional Antropologia, na Cidade do México¹⁰¹.

Segundo Conde (1992), os livros *Frida Kahlo. Crónica, testimonios y aproximaciones* (1977) e *Frida Kahlo, una vida abierta* (1983 [2002]), da autoria de Raquel Tibol, são leituras fundamentais para construir conhecimentos sobre a pintora e afirma sua relevância em produções acadêmicas. Em 1987, Martha Zamora publicou *Frida: el pincel de la angustia*, livro recorde de vendas.

Os autores referidos contribuíram com a produção de estudos acadêmicos sobre o fazer da artista plástica, sobre suas cores e traços plenos de sentidos. À proporção que se constituem como escritores, pesquisadores e especialistas em sua arte-vida, Frida se torna objeto de investigação acadêmica, passa a ser falada por outras vozes que reproduzem diferentes efeitos de sentidos. O valor acadêmico desses teóricos também colabora com sua fama.

É importante considerar que o seu próprio fazer artístico lhe proporcionou prestígio. A pintura, um modo de existir como artista, de sobreviver a si mesma e de significar suas dores e amores, possibilitou que sua imagem reverberasse. O pincel que tramou sentidos ao associar distintas referências, coloriu um corpo devastado e firme, deu forma à dor e esperança, registrou saberes, fazeres, lutas do povo mexicano e desenhou seus autorretratos garantindo a circulação da sua imagem.

¹⁰¹ Sobre a esteira do documentário, visitar este endereço eletrônico:
<https://www.jornada.com.mx/2007/07/07/index.php?section=cultura&article=a05n3cul>.

O colorido de suas tintas despertou o fascínio de outros olhares. Por outras vezes foi falada, em outras condições materiais, ressignificada. A partir da sua experiência artística e social, muitos sentidos foram desconstruídos e construídos sobre sua arte-vida. As homenagens que recebeu pelo valor da sua obra, os filmes, músicas, pinturas e peças teatrais possibilitaram a circulação da sua imagem ao passo que se inseriam em tal processo. Como não dizer que foi pela arte que Frida Kahlo perdurou?!

É notório que sua obra ressoou e segue produzindo sentidos desde diferentes materialidades. Visto que este estudo tem orientação materialista, importa analisar como as condições materiais determinam a circulação de *discursos sobre* a pintora. Explico melhor: a circulação se efetua devido as determinações econômicas, políticas e ideológicas, são essas que determinam os dizeres e sentidos. Dito isto, nos *discursos sobre* a artista, os sujeitos se inscrevem na rede, regulam modos de dizer e ressignificam sentidos.

2.4 A disputa de sentidos em *discursos sobre* a circulação da imagem de Frida Kahlo: processos intradiscursivos

Meu olhar continua movido pela inquietude em compreender as determinações materiais do processo de circulação de *discursos sobre* Frida Kahlo e quais sentidos estão em jogo. Anteriormente, apresentei como esse processo se materializou, como se estendeu e, a partir desse ponto, exponho e analiso efeitos de sentido que circulam sobre tal processo, com o objetivo de examinar como assinalam para as relações entre sujeitos e quais sentidos estão em funcionamento.

A AD apresenta um dispositivo teórico e metodológico, cujo intento é analisar como os conflitos são constitutivos do discurso. Com base em tal afirmação, apresentarei diferentes formulações que significam a circulação analisada para examinar a produção de sentidos. Os enunciados analisados a seguir foram coletados na pesquisa de doutorado sanduíche, quando investiguei os escritos de autores especialistas na obra e vida da pintora referida.

As obras de Kahlo e de outros artistas que fazem menção a ela, assim como, livros, trabalhos acadêmicos, movimentos sociais e produtos com seu nome e imagem, circulam cada vez mais. A experiência artística e social de Frida Kahlo ecoou de modo muito expressivo, elaborou diferentes processos de significação e, conseqüentemente, conflitos entre posições sujeito.

Quais efeitos de sentido são elaborados no tocante à circulação da obra e da imagem de Frida Kahlo? Quais as determinações ideológicas estão em funcionamento? Em que

Formações Ideológicas e Discursivas os sujeitos se inscrevem para significar tal processo? Em quais posições se filiam? São essas interrogativas que me inquietam e motivam minha análise.

As formulações examinadas a seguir são elaboradas por sujeitos inscritos em redes, interpelados pela ideologia, filiados a FDs que permitem produzir sentidos sobre a circulação de *discursos sobre* Frida Kahlo. Nessas FDs, os sujeitos significam suas tomadas de posições ideológicas que resultam do processo de identificação com sentidos já disponibilizados no Interdiscurso.

Sentidos circulam e disputam espaços de significação. Sentidos e disputas que eu não previa, pois não cabe a mim, como analista do discurso, determiná-los, mas sim identificá-los. Sentidos que não são evidentes, porém pousam em materialidades produzindo um efeito de evidência. Sentidos que, sob um olhar menos atento, aparentam estabilidade, mas são moventes. Nas palavras de Mittmann (2010a, p. 88): “O jogo de forças próprio à ideologia é o que faz, por um lado, tudo se movimentar e, por outro, tudo parecer estacionado”. É a ideologia sempre em funcionamento e as relações sociais permanentemente conflituosas que determinam a movência dos sentidos.

A circulação de *discursos sobre* Frida Kahlo é tão expressiva que palavras são inventadas na Língua Portuguesa e na Língua Espanhola para nomear tal processo. “E tudo se dá pela língua”, essas são palavras de Mittmann (2010a, p. 88) que cada vez mais fazem sentido em minha análise, pois é pela língua que os sentidos circulam e sinalizam disputas.

Segundo Orlandi (2015), a circulação diz respeito ao percurso e às formas pelas quais os sentidos se propagam. No tocante à circulação *discursos sobre* a pintora estudada, são diversas as materialidades em que os sentidos circulam – nas artes, nos estudos acadêmicos, por exemplo. A circulação se efetua na língua, inclusive pelas palavras inventadas, ou melhor, os sentidos também circulam em formas de neologismos que constituem e se constituem no processo de circulação. Esse é o estudo a ser realizado adiante.

2.4.1 Adoração, Fridolatria, Fridomania: efeitos de sentidos em disputa

Nos arquivos e bibliotecas que visitei durante a pesquisa de campo, experienciei sabores e saberes distintos entre a leitura de um texto e outro. Palavras. A cada palavra, uma significação. Sabores que apontavam para diferentes direções, para diferentes saberes. Palavras que cruzavam sentidos e transitam em diferentes FDs. Adoração, Fridolatria, Fridomania. Diferentes formulações, diferentes efeitos de sentidos. Dito isso, reitero “*o caráter material do*

sentido” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p. 146) para iniciar as análises: os sentidos assinalam para as relações entre sujeitos e são determinados pelo funcionamento da ideologia.

De acordo com Sullivan (1992), por ser mulher e mexicana, Frida Kahlo já tinha uma existência atravessada por duas opressões: a opressão de gênero e opressão por ser latina. Segundo defende, essas marcas a tornam um modelo para mulheres, artistas e homossexuais norte-americanos que nos anos setenta começaram uma luta por liberação.

Este fenómeno de la adoración a Frida en Nueva York y en otros lugares de los Estados Unidos, representa múltiples sueños y fantasías. Como hemos visto, Kahlo fue “re-descubierta” cuando era el momento justo para replantear el papel de las mujeres artistas. Posteriormente, sirvió como modelo para mucha gente – feminista, lesbianas, homosexuales y otros – que buscaban un héroe, alguien que hiciera válida su lucha por encontrar su propia voz y su propia personalidad en la vida pública (SULLIVAN, 1992, p.58)¹⁰².

Para me deter ao processo de produção de sentidos sobre a circulação da imagem de Frida Kahlo, destaco tal fragmento: “Este fenómeno de la adoración a Frida en Nueva York y en otros lugares de los Estados Unidos, representa múltiples sueños y fantasías”. A palavra “adoración” sinaliza um sujeito inscrito em uma FD que permite enunciar a fama da pintora como um fenômeno de veneração e a sua figura como representação de sonhos e de fantasias coletivas. O trecho “Kahlo ‘fue re-descubierta’” abriga uma repetição, indicando que a pintora foi descoberta mais uma vez, desta vez, por um motivo específico: suscitar a importância do papel das mulheres artistas que estava esquecido. No fragmento “sirvió como modelo para mucha gente – feminista, lesbianas, homosexuales y otros” Kahlo é significada como um modelo, como um sujeito a ser reverenciado, como uma representação de feministas e homossexuais.

Conde (1992), no livro *Pasión por Frida*, publicou o artigo intitulado *Fridolatría* – palavra que surge da soma entre Frida e idolatria. A teórica significa a circulação da imagem da pintora como uma idolatria. Esse é o efeito de sentido: Frida é um ídolo. O sujeito do dizer se inscreve em uma FD que lhe permite compreender que a imagem da pintora mexicana passou a circular como um ídolo.

¹⁰² Este fenômeno da adoração de Frida em Nova Iorque e em outros lugares dos Estados Unidos representa múltiplos sonhos e fantasias. Como vimos, Kahlo foi “re-descoberta” no momento certo para recolocar o papel das mulheres artistas. Posteriormente, serviu como modelo para muita gente – feministas, lésbicas, homossexuais e outros – em busca de um herói, de alguém que validasse sua luta por encontrar sua própria voz e sua própria personalidade na vida pública (SULLIVAN, 1992, p.58; Tradução de Carina Álvarez).

Tendo em consideração as palavras textualizadas por Sullivan (1992) e por Conde (1992), a saber, adoração, modelo e Fridolatria, os sujeitos desses dizeres se inscrevem na FD de Veneração e se identificam como uma posição sujeito que produz o efeito de sentido de fascínio por Frida. É o capitalismo produzindo ídolos.

Nas palavras de Monsiváis (1992), Kahlo já não é um símbolo que representa pinturas, militância e liberdade sexual, mas sim um símbolo que representa sua própria existência.

El símbolo de Frida es de una actualidad tan deslumbrante porque, en lo esencial, ya no es un símbolo de la pintura (aunque abundan las reproducciones), ni de la militancia, ni de la condición femenina homosexual y heterosexual. En última instancia, Frida, en el vértice de la Fridomanía es el símbolo de si misma (MONSIVÁIS, 1992, p.82)¹⁰³.

Na citação anterior, destaco, inicialmente, a palavra “Fridomania”¹⁰⁴, que está formada por duas palavras: Frida, uma artista plástica, e mania. A palavra destacada indica o consumo excessivo de uma imagem, aponta para sujeitos inscritos em uma rede que tornou tal processo possível. Visto que as condições são determinantes, importa dizer que a Fridomania, uma forma de significar a circulação de *discursos sobre* a pintora, é um produto do sistema capitalista, logo, resulta das determinações materiais, do atravessamento da ideologia no sujeito. Além de apontar para o consumo, representa inquietações, opressões e sofrimentos que afetam uma formação social e foram textualizados na forma de mania pela artista plástica. A essa FD que permite significar a circulação como uma mania, a chamarei de FD de Fantasia.

Fridomania é um neologismo que surge a partir do entrelaço entre sentidos já-lá e de condições de produção às quais os sujeitos estão submetidos. Sob a ótica da AD, é sabido que os sentidos não atendem a uma homogeneidade e que a língua é instável a ponto de produzir novos formulações. A Fridomania está inscrita em uma rede de sentidos que indica relações entre palavras, sentidos e sujeitos. É um efeito de sentido elaborado a partir das condições materiais de existência, isto é, resulta de determinações históricas e ideológicas. A circulação da imagem de Frida Kahlo atravessou os sujeitos e possibilitou a formulação de uma palavra que abarcasse sentidos já compreendidos e que significasse um fenômeno não antes vivenciado: a mania pela pintora mexicana.

¹⁰³ O símbolo de Frida é de uma atualidade tão deslumbrante porque, em essência, deixou de ser um símbolo da pintura (embora as reproduções abundem), ou da militância, ou da condição feminina homossexual e heterossexual. Em definitivo, Frida, no ápice da Fridomania, é o símbolo de si mesma (MONSIVÁIS, 1992, p.82; Tradução de Carina Álvarez).

¹⁰⁴ Tradução de Carina Álvarez.

Ao comparar os termos Fridomania e Fridolatria, os sentidos funcionam diferentemente. O primeiro aponta para uma mania pela pintora mexicana, ou seja, sinaliza uma euforia no tocante ao consumo da sua imagem, e a segunda, para o seu reconhecimento como um ídolo. Percebo sentidos em movimento que apontam para conflitos, dado que os dois termos sinalizam para diferentes direções.

A expressividade da circulação provocou o uso de palavras que não estão registradas nos dicionários, a exemplo, Fridomania e Fridolatria. São os processos materiais que determinam a formulação dos sentidos e dos neologismos estudados – o que pode ser formulado a respeito da circulação de *discursos sobre* Frida Kahlo relaciona-se à inscrição dos sujeitos em teias de sentidos, os sujeitos são interpelados a significar esse processo com palavras não registradas nos dicionários de língua portuguesa e espanhola.

Conforme Monsiváis (1992), o processo de circulação reflete a necessidade dos sujeitos em reverenciar uma divindade, de reinventar divindades, pois as existentes não coincidem com as ansiedades sociais. Conforme o autor, o que se instaurou foi um processo de culto à pintora.

La Fridomanía es un culto cuyos residuos providencialistas prueban lo evidente: los santos de esta época ya no provendrán de las virginidades (...), sino – muy principalmente – de las vidas que mezclan inextricablemente originalidad, dimensión artística, autodestrucción y radicalidad existencial (MONSIVÁIS, 1992, p. 82)¹⁰⁵.

Para o autor, a Fridomania é um culto. Suas palavras assinalam processos de ressignificação de sentidos: os santos cultuados já não advêm somente de um discurso religioso e a santidade é ressignificada, dado que não há relação com virgindade. A FI Religiosa que contém FDs que permitem enunciar a palavra “culto”, já não é a única a significá-la, pois ela passa a funcionar discursivamente a partir de outra FI.

A FI Religiosa intervém no processo de circulação – o digo, pois o culto, uma palavra e um ato que provém do discurso religioso, é textualizado ao significar tal processo. Ou seja, há um deslocamento: o culto, compreendido como uma ação religiosa, já não significa em sua evidência, pois não se trata de realizar preces e fazer pedidos a divindades, contudo de venerar

¹⁰⁵ A Fridomania é um culto cujos restos providencialistas provam o evidente: os santos desta época não virão mais das virginidades (...), mas – muito principalmente – das vidas que misturam indissolivelmente originalidade, dimensão artística, autodestruição e radicalidade existencial (MONSIVÁIS, 1992, p. 82; Tradução de Carina Álvarez).

uma artista que não integra o grupo de santidades canonizadas. A palavra “culto” foi deslocada, pois passou a compor discursos sobre Frida e não mais sobre divindades religiosas.

Há uma ruptura na produção de elaboração de evidências no tocante ao culto, haja vista que não se trata de reverenciar uma virgindade, uma santidade. Na formulação examinada, “los santos de esta época ya no provendrán de las virginidades”, os santos não são determinados pelo discurso religioso. Isso implica asseverar que há outras determinações ideológicas em funcionamento – é a ideologia que determina a possibilidade de cultuar figuras que não são consideradas divindades religiosas. O deslocamento consiste em: não somente as religiões oferecem as figuras a serem cultuadas, mas também a arte – a arte interpela o sujeito e oferece imagens de cultos.

Não somente o discurso artístico exerce essa determinação, mas também os discursos midiáticos, LGBT, feminista e ativista. Nessa perspectiva, a circulação estudada é um processo constituído a partir da inscrição do sujeito nas FI Artística e FI de Gênero. Os sujeitos se identificam com sentidos produzidos nos discursos sobre a artista e passam a cultuá-la. Esse culto aponta para determinações materiais, é um efeito de sentido que resulta do atravessamento do social no sujeito. É resultado do sistema capitalista que determina a circulação da sua figura.

De acordo com Monsiváis (1992), nenhum sujeito se transforma em uma figura famosa sem ter consentido. Ele afirma que a própria Frida criou possibilidades para tal: “En sentido estricto, la Fridomanía es, al principio, y de modo inevitable, propuesta de Frida y Diego, y no de modo voluntario” (MONSIVÁIS, 1992, p. 80)¹⁰⁶. Desse modo, Frida tem certa responsabilidade sobre a circulação da sua imagem. Ou melhor, a sua experiência social é uma das razões pelas quais ela sua imagem circula.

Por tratar-se de uma artista plástica, uma mulher casada com um homem de certo prestígio artístico, que também esteve sempre ligado a personalidades importantes, o governo mexicano criou caminhos para que fosse reconhecida como um símbolo mexicano:

De entre el universo genuinamente legendario de los años del nacionalismo cultural en México (1920-1940) se negoció como símbolo a Frida y se dijera o no, a su paisaje contemplario: el inmenso, delirante, fotogénico y antifotogénico Diego Rivera. La pareja indesligable y la mujer aislada, el amor y la soledad en llamas (MONSIVÁIS, 1992, p. 78)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Em sentido estrito, a Fridomanía é, no início, e inevitavelmente, uma proposta de Frida e Diego, e não de modo voluntário (MONSIVÁIS, 1992, p. 80; Tradução de Carina Álvarez).

¹⁰⁷ Do universo genuinamente lendário dos anos do nacionalismo cultural no México (1920-1940), Frida foi negociada como símbolo e, fosse dito ou não, também sua paisagem complementária: o imenso, delirante, fotogênico e antifotogênico Diego Rivera. O casal inseparável e a mulher isolada, o amor e a solidão em chamas (MONSIVÁIS, 1992, p. 78; Tradução de Carina Álvarez).

Segundo Monsiváis (1992), Rivera queria ser notícia porque o ocultamento para ele seria impossível. Essa postura dialoga com a de Frida Kahlo, haja vista que ela também desejava ser vista. Seus autorretratos indicam o desejo do sujeito em ter sua imagem contemplada. Percebo uma harmonia entre o casal: ambos querem espaços de destaque. Conforme o autor, esse fator colaborou para que Kahlo se tornasse um símbolo do México: “pintora (...), comunista (...), nacionalista (...), inválida (que proclama Viva la vida), de costumbres heterodoxas” (MONSIVÁIS, 1992, p. 80)¹⁰⁸. Essas referências se entrelaçaram formando uma teia de sentidos e fizeram com que sua imagem e nome fossem cada vez mais propagados.

Conforme Monsiváis (1992), Rivera colaborou com a fama de Kahlo quando a pintou em seus murais. O autor ressalta que o fato de ter sido pintada por seu marido, um muralista prestigiado, ao lado de personalidades importantes como Trotsky, também atribui importância a sua imagem.

É importante observar que o contrário também acontece, Kahlo também desenha a imagem de Rivera. Essas pinturas em que o casal desenha um ao outro, conectam experiências sociais de duas personalidades, de dois artistas que representam o povo mexicano. “Al pintar la imagen de su marido en su frente, no solo se relaciona con una persona conocida, sino que materializa los pensamientos acerca de él al representarlo en forma de miniatura” (BAKEWELL, 1992, p.168)¹⁰⁹.

Monsiváis (1992) também significa a Fridomania como uma moda. Segundo conta, o nome de Frida está incluído nesse significante, contudo não se limita a ele, ao contrário, ela o transcende. Há um processo que populariza a sua imagem, contudo sua importância como artista tem maior relevância.

Margo Glantz (2012, p. 15), escritora mexicana, ao falar sobre Frida Kahlo, relata: “sobre ella recae la maldición de la fridomanía”¹¹⁰. Nessa textualização, o sujeito se inscreve em uma FD e se filia a uma posição que permite significar a mania pela pintora como uma maldição, como algo negativo. Nesta posição, o sujeito da formulação se identifica com o efeito de sentido de condenação: trata-se de um infortúnio que recai sobre a pintora, não é uma

¹⁰⁸ pintora (...), comunista (...), nacionalista (...), inválida (que proclama ‘Viva a vida’), de costumes heterodoxos (MONSIVÁIS, 1992, p. 80; Tradução de Carina Álvarez).

¹⁰⁹ Ao pintar a imagem de seu marido na sua testa, não só se relaciona com uma pessoa conhecida, mas materializa os pensamentos acerca dele ao representá-lo em forma de miniatura (BAKEWELL, 1992, p.168; Tradução de Carina Álvarez).

¹¹⁰ Abate-se sobre ela a maldição da fridomania (GLANTZ, 2012, p. 15; Tradução de Carina Álvarez).

bênção. Ela se tornou uma mania, uma figura repetida, reiterada, que talvez perca por muito tempo. Talvez, ela esteja condenada a tal infortúnio. Ademais, a palavra “maldición” (maldição) reproduz o efeito de banalização da sua obra, pois indica um interesse despolitizado em sua arte e vida. A Fridomania é um efeito de sentido que conduz outro efeito: a maldição. Conforme minha análise, esse último efeito, por sua vez, também conduz outro: o efeito de condenação.

Para Zamora (1992, p.132): “Esta Fridomanía desatada seguramente la haría muy feliz a ella que pintó para no morir, a ella que escribió para permanecer y que actuó siempre para no pasar desapercibida, exhibiendo su dulce vulnerabilidad”¹¹¹. No enunciado, a Fridomania não tem limites e concretiza o que Frida desejava: não ser esquecida.

Com base no exposto, a circulação analisada proporciona a materialização de diferentes palavras: adoração, Fridolatria, Fridomania. Essas formulações mostram a inquietação dos sentidos. A palavra Fridomania – a que mais apresentou deslizamentos – instaura um processo de sobreposição de efeitos de sentidos, pois outros efeitos são reproduzidos: culto, moda e maldição. Essas palavras, por sua vez, também provocam outras sobreposições: condenação e banalização. Isso sinaliza sentidos em disputa no tocante à Fridomania.

2.4.2 Funcionamento discursivo das palavras *homenagem, reconhecimento, aclamação, explosão mitológica e popularidade*

Ao ler autores especialista na obra e vida de Frida Kahlo e ao analisar como significam o processo de circulação de sua imagem, percebo o uso de palavras diferentes para definir esse processo. O aspecto que interessa nesse ponto do texto é o funcionamento discursivo dessas formulações, sentidos e conflitos sociais colocadas em jogo.

Ao enunciar, os autores citados se inscrevem em diferentes posições sujeito e se identificam com diferentes sentidos no referente à circulação da imagem de Frida Kahlo após a sua morte. A partir de tais posições, os sujeitos significam a referência à artista como uma homenagem, como um reconhecimento da sua experiência artística, como aclamação de uma personalidade ou como explosão mitológica.

A un año de su muerte Diego Rivera realiza un dibujo como homenaje póstumo a su Frida; Antonio Rodríguez, uno de sus primeros críticos escribe

¹¹¹ Decerto, essa Fridomania desenfreada a deixaria muito feliz, a ela que pintou para não morrer, a ela que escreveu para permanecer e que agiu sempre para não passar despercebida, exibindo sua doce vulnerabilidade (ZAMORA, 1992, p.132; Tradução de Carina Álvarez).

un largo artículo posterior a su muerte titulado “La mujer que venció el dolor” y su alumno Guillermo Monroy se encargó en las páginas de los diarios *Excélsior* y *El Correo del Sur* de perpetuar su memoria en otros tantos mínimos homenajes anuales durante la década de los años sesenta (PULIDO, 1992, p. 26)¹¹².

Desenho de Diego Rivera, artigo de Antonio Rodríguez e texto de Monroy para publicação em periódico mexicano são considerados pelo sujeito do dizer como homenagens à Frida Kahlo, como formas de honrar a pintora. Essa posição coincide com esta: “Frida Kahlo ha recibido últimamente, en el mundo, una serie de homenajes que la colocan entre los grandes personajes artísticos” (RODRÍGUEZ, 1992, p. 30)¹¹³. Os eventos organizados para exibir suas obras também são significados como “homenagens” a ela e estão inscritos em uma FD que nomearei de FD de Veneração.

Cito Tibol (2002, p.157):

13 de julio de 1956 todas ellas y muchas otras, hasta sumar pintoras, esculturas, grabadoras, y fotógrafos, se reunieron en la galería de Lola Álvarez Bravo en la calle de Amberes, para rendir homenaje a la artista mayor que había dado México: Frida Kahlo¹¹⁴.

Conforme Monsiváis (1992, p.76), Kahlo passou por um período de esquecimento e alguns anos depois da sua morte passou a ser lembrada:

En los años siguientes, Frida fue objeto del reconocimiento que suele anteceder al olvido. Sus cuadros se cotizaban escasamente, casi nada se publicaba sobre su obra, y el juicio más frecuente subrayaba su ingenuidad pictórica y exaltaba su personalidad formidable, que seguramente perduraría como imagen de la época...¹¹⁵

¹¹² Um ano após a morte da esposa, Diego Rivera realiza um desenho como homenagem póstuma para sua Frida; Antonio Rodríguez, um de seus primeiros críticos, escreve um longo artigo posteriormente à sua morte intitulado “La mujer que venció el dolor”; e seu aluno Guillermo Monroy se encarregou, nas páginas dos jornais *Excélsior* e *El Correo del Sur*, de perpetuar sua memória em outras tantas homenagens anuais durante a década dos anos sessenta (PULIDO, 1992, p. 26; Tradução de Carina Álvarez).

¹¹³ Frida Kahlo tem recebido ultimamente, no mundo, uma série de homenagens que a colocam entre as grandes personalidades artísticas (RODRÍGUEZ, 1992, p. 30; Tradução de Carina Álvarez).

¹¹⁴ 13 de julho de 1956: todas elas e muitas outras, até somar pintoras, escultoras, gravadoras e fotógrafos, reuniram-se na galeria de Lola Álvarez Bravo na rua de Amberes, para prestar homenagem à artista maior que o México tinha dado: Frida Kahlo (TIBOL, 2002, p.157; Tradução de Carina Álvarez).

¹¹⁵ Nos anos seguintes, Frida foi objeto do reconhecimento que costuma anteceder o esquecimento. Seus quadros se cotavam escassamente, quase nada era publicado sobre sua obra, e o julgamento mais frequente sublinhava sua ingenuidade pictórica, exaltando sua personalidade formidável, que seguramente perduraria como imagem da época... (MONSIVÁIS, 1992, p.76; Tradução de Carina Álvarez).

Na citação, destaco a palavra “reconhecimento”¹¹⁶. O reconhecimento de Frida Kahlo é situado entre dois pontos distintos: um ponto inicial de indiferença e outro de legitimação, em um período de esquecimento e, em seguida, um período marcado pelo prestígio da sua obra e personalidade.

As palavras “homenagem” e “reconhecimento” pressupõem processos discursivos diferentes. A “homenagem” produz o sentido de condecorá-la, de honrá-la – homenagear não pressupõe o percurso explicado anteriormente. O “reconhecimento” presume um percurso específico: de um ponto que significa o descaso com a obra de Frida Kahlo para um ponto de admitir o seu valor.

O “reconhecimento” põe o sujeito entre duas posições, uma que permite esquecer a obra de Frida e outra que permite admitir o seu valor. Os sentidos deslizam de uma posição para a outra, pois o sujeito pode submeter-se a um ou outro posicionamento ideológico.

Miyada (2015, p. 45), assevera:

Tal aclamação pode ser justamente, reflexo do que há de contemporâneo na atitude de Kahlo em construir sua própria persona pública ao narrar com drama e simbologias marcantes suas dores, crenças, paixões, dilemas e desafios.

A palavra “aclamação” produz o efeito de consagração da imagem da pintora. Para enunciá-la o sujeito se inscreve na FD de Veneração e significa tal palavra como um efeito da atitude contemporânea de Frida, da narrativa que construiu de si mesma. A aclamação surge como um chamamento a um sujeito que confessa suas experiências dramáticas. O sentido elaborado é de triunfo.

Aquí germinan los elementos de la explosión mitológica. Pero ésta únicamente ocurre cuando se conjugan diversos elementos: la condición de mujer única que el feminismo la recupera; la superación histórica del stalinismo (el gran error moral de Frida); el rescate que de una etapa de originalidad hace una etapa de repetición (...). Es la tragedia que de tanto sobrevivirse a sí misma, se torna en lo opuesto: el ánimo de la continuidad (MONSIVÁIS, 1992, p. 80)¹¹⁷.

¹¹⁶ Tradução de Carina Álvarez.

¹¹⁷ Aqui germinam os elementos da explosão mitológica. Mas esta só ocorre quando se conjugam diversos elementos: a condição de mulher única que o feminismo recupera; a superação histórica do stalinismo (o grande erro moral de Frida); o resgate que, de uma etapa de originalidade, faz uma etapa de repetição (...). É a tragédia que, de tanto sobreviver a si mesma, devém seu oposto: o ânimo da continuidade (MONSIVÁIS, 1992, p. 80; Tradução de Carina Álvarez).

Para analisar efeitos de sentidos elaborados em “*explosión mitológica*” é preciso desmembrá-lo. “Explosão” implica em um estouro súbito e “mitológica” remete a mito. O efeito é de arrebatamento, de irrupção súbita, pois representa algo não esperado. À conta de suas experiências sociais e da sua consagração como uma figura de prestígio no meio artístico e cultural, a palavra referida aponta, também, para a inscrição do sujeito na FD de Veneração.

Ao ser questionado sobre se a personalidade de Frida de algum modo “abafou sua obra”, Carlos Fuentes (2007, p. 06) declara:

En cierto modo, pues se ha convertido en un ícono. Pero a fin de cuentas, creo que no. Finalmente, celebro la popularidad de Frida Kahlo. Yo creo que las dos cosas han ido juntas y bueno, me da muchísimo gusto que el valor del arte de Frida Kahlo y el interés por la personalidad, por la biografía, vayan juntos. Es normal¹¹⁸.

O sujeito do enunciado significa a pintora como um ícone e associa o interesse por sua obra ao interesse por sua biografia. Tal correlação resulta do efeito de evidência elaborado pela ideologia: parece evidente que a arte de Frida responde com exatidão às suas experiências sociais. Essa correlação é resultado da memória contida nos ditos, pois põe um já-sabido em funcionamento: a obra de Frida Kahlo é autobiográfica. Isso produz o seguinte efeito de sentido: conhecer a biografia, significa entender sua obra. Em “Finalmente, celebro la popularidad de Frida Kahlo”, há referência à circulação da sua imagem. Ela é popular, tornou-se uma figura pública, famosa.

2.4.3 *Reinterpretar, reexaminar, reavaliar e apropriar: ressignificações e deslizamentos de sentidos*

Favela (1992) cita uma conversa com o artista Daniel Del Solar, durante uma exposição em homenagem à Kahlo, realizada em Chicago:

Es algo positivo que mientras el espíritu de Frida sea reinterpretado en exposiciones como esta, más personas sabrán acerca de ella. Muchas personas han conocido a Frida Kahlo por Madonna, eso no importa. Es maravilloso que sea cada vez más conocida. Ella es un espíritu revolucionario auténtico y duradero. Su esencia será reinterpretada por más personas. Está destinada a ser reinterpretada, re-examinada, y re-valorada a lo largo de los años. Ella fue

¹¹⁸ De certa maneira, então, ela se transformou num ícone. Mas, no final das contas, acho que não. Finalmente, celebro a popularidade de Frida Kahlo. Eu acho que as duas coisas foram correndo juntas e, bem, deixa-me muito feliz que o valor da arte de Frida Kahlo e o interesse pela personalidade, pela biografia, corram juntos. É normal (FUENTES, 2007, p. 06; Tradução de Carina Álvarez).

un ser humano digno de admiración en cualquier época (FAVELA, 1992, p. 152)¹¹⁹.

Essa admiração aponta para uma posição sujeito também inscrita em uma FD de veneração e permite sua imagem circular de modo cada vez mais persuasivo. Na formulação analisada destaque: Está destinada a ser reinterpretada, re-examinada e reavaliada ao longo dos anos. Essas são as palavras que o sujeito se identifica para significar os *discursos sobre* Frida Kahlo: reinterpretada, reexaminada e reavaliada. Tais formulações sinalizam para processos parafrásticos e são efeitos de sentidos reproduzidos no processo de popularização da sua figura.

Reinterpretar implica em interpretar outra vez. Identificar-se com sentidos novamente. Constituir-se como sujeito uma vez mais. Reinterpretar pressupõe o processo de constituição dos sentidos e dos sujeitos. Apreciar, explicar, dar sentido. “Reinterpretada” presume tal percurso: Frida é apreciada, explicada e ressignificada a cada olhar.

Reexaminada, examinada outra vez. Reexaminar ultrapassa a interpretação, pois implica uma ação determinada por um olhar atravessado por pressupostos teóricos e metodológicos, ou melhor, o ato de examinar ou reexaminar exige um olhar interpelado e guiado por técnicas e saberes referentes a uma área de conhecimento. Na perspectiva do intradiscurso analisado o legado de Frida está destinado a ser significado cada vez mais em âmbitos artísticos, acadêmicos e científicos.

Reavaliar, avaliar de novo. Repetir a avaliação exige analisar, qualificar e atribuir um juízo de valor. Frida reavaliada: analisada, qualificada, julgada. Julgada por sua arte: arte monotemática? arte realista, surrealista, naturalista? Julgada por suas experiências sociais: uma comunista ativista ou ingênua? Uma mulher submissa ou revolucionária? Frida reavaliada requer uma Frida exposta a deslocamentos de sentidos. Todas essas palavras, a saber, reinterpretada, reexaminada e reavaliada, são efeitos de sentidos que apontam para o processo de circulação, de ressignificações de sentidos.

As palavras de Híjar (1992, p. 154) sobre a pintora, assinalam para outro sentido: “En estas apropiaciones está el poder de significación de un grupo social que descubre mitos y fetiches a su medida aunque es obvio que algo hay en las figuras elegidas para convocar su

¹¹⁹ É algo positivo que, enquanto o espírito de Frida for reinterpretado em exposições como esta, mais pessoas saibam se aproximar dela. Muitas pessoas conheceram Frida Kahlo por meio de Madonna, e isso não importa. É maravilhoso que fique cada vez mais conhecida. Ela é um espírito revolucionário autêntico e duradouro. Sua essência será reinterpretada por mais pessoas. Está destinada a ser reinterpretada, re-examinada e reavaliada ao longo dos anos. Ela foi um ser humano digno de admiração em qualquer época (FAVELA, 1992, p. 152; Tradução de Carina Álvarez).

interés”¹²⁰. Nessa citação, a palavra “apropriações” remete ao poder de um grupo social em significar-se através do apoderamento de imagens, de dizeres que de algum modo o representa. A relação de sujeitos com Frida, se efetua por identificação com fatos que marcam a sua história. É essa identificação que reproduz o sentido de mito.

A circulação dos *discursos sobre* Frida Kahlo tem caráter material, é efeito das condições sociais. Na rede, esses discursos se reproduzem porque o sistema capitalista possibilita as condições de reprodução. No entanto, é importante reiterar que a pintora não é somente uma imagem tomada pelo sistema capitalista para ser reproduzida, mas também a autora de um legado artístico relevante que, inclusive, impulsiona a circulação. No próximo ponto, trato sobre as condições que determinam a circulação referida.

2.5 Condições de produção da circulação de *discursos sobre* Frida: o *capitalismo artista*

A circulação *discursos sobre* Frida Kahlo sugere um sujeito muito mais falado do que falante (AUTHIER-REVUZ, 1990). Retomo palavras da autora para dizer que a circulação sinaliza o retorno de sentidos, a reprodução das condições materiais de existência.

O sujeito, atravessado pelos conflitos sociais, constituído e determinado pela história, é sempre efeito de condições materiais. Em conformidade com Pêcheux (2014 [1975], p. 272) “as condições materiais de existência dos homens determinam as formas de sua consciência”. É sob uma base material que o sujeito se inscreve em dadas posições e a partir delas reclama sentidos. Para estudar o processo de circulação de *discursos sobre* a pintora, é preciso considerar que o mesmo se desenvolve sob dadas condições de produção, logo, assinala como os sujeitos se organizam socialmente e como se submetem ao processo referido.

Conforme Lipovetsky e Serroy (2015, p. 14) “em toda parte o real se constrói como uma imagem, integrando nesta uma dimensão estético-emocional”. Esse fato os autores nomeiam como *capitalismo artista* ou *criativo transestético*, que define a era atual, a transestética. Para os autores citados, a era transestética é paradoxal: “quanto mais se impõe a exigência da racionalidade monetária do capitalismo, mas este conduz ao primeiro plano as dimensões criativas, intuitivas, emocionais” (2015, p. 15). Segundo relatam, a dominação da racionalidade não compromete o “avanço das lógicas sensíveis e intuitivas, qualitativas e estéticas” (op. cit.). Ou seja, no capitalismo artista convivem duas dimensões, a racionalidade

¹²⁰ Nestas apropriações reside o poder de significação de um grupo social que descobre mitos e fetiches à sua medida embora seja óbvio que existe alguma coisa nas figuras escolhidas para convocar seu interesse (HÍJAR, 1992, p. 154; Tradução de Carina Álvarez).

e o sensível, sem que, necessariamente, se anulem. Isso é fundamental para a análise que apresento, pois aponta para as condições de produção em que a circulação se desenvolve.

No tempo da estetização dos mercados de consumo, o capitalismo artista multiplica os estilos, as tendências, os espetáculos, os locais de arte; lança continuamente novas modas em todos os setores e cria em grande escala o sonho, o imaginário, as emoções; artealiza o domínio da vida cotidiana no exato momento em que a arte contemporânea por sua vez, está empenhada num vasto processo de “desdefinição” (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 27).

É importante reiterar que a subjetividade do sujeito é determinada pela história. Afetado pelo inconsciente, ele se submete à circulação *discursos sobre* a pintora mexicana que, por sua vez, funcionam no sistema capitalista. Lipovetsky e Serroy (2015, p. 61) explicam que vivemos na era do *capitalismo artista* caracterizado pela “artealização em grande escala da esfera da oferta” e produz um sujeito que significa o consumo não apenas como obtenção de um produto, mas sim, de emoções:

O capitalismo artista não só desenvolveu uma oferta proliferante de produtos estéticos, como criou um consumidor faminto de novidades, de animações, de espetáculos, de evasões turísticas, de experiências emocionais, de fruições sensíveis: em outras palavras, um consumidor estético ou, mais exatamente, transtético (LIPOVETSKY E SERROY, 2015, p. 62).

Essa era está determinada por uma forma de consumo que sinaliza deslocamentos: não se trata de consumir apenas materialidades, mas sim imaterialidades – a emoção e a sensibilidade passam a ser consumidas –, a estética torna a ser significada como objeto de consumo, inclusive, em massa. O sistema capitalista caracterizado pela racionalidade é o mesmo que impulsiona processo de artealização: “o mesmo sistema econômico que repousa no cálculo racional dos custos e dos benefícios também é aquele que desenvolve o sentido e a experiência estéticos das grandes massas” (2015, p. 63).

O sujeito determinado pelo capitalismo artista significa o consumo de modo antagônico, uma vez que é atravessado por conflitos provocados pelo consumo de elementos de diferentes naturezas, a saber, materiais e imateriais. O sujeito ‘transtético’ resulta desse conflito, pois ele tem sua subjetividade moldada pelas condições materiais que lhe impõem a possibilidade de consumir imaterialidades.

O capitalismo artista democratiza o consumo e modela a subjetividade do sujeito conforme seus paradigmas.

Democratizando o consumo, o capitalismo artista produziu um olhar ou um modo de percepção “desinteressado”, uma certa “distância do olhar”, um consumidor estético perpetuamente à espreita dessas “impressões inúteis que, segundo Paul Valéry, são inseparáveis da experiência estética (...). O consumo transtético remete à nova relação hedonista com o consumo orientado para “sentir”, tendo em vista emoções e experiências renovadas (LIPOVETSKY E SERROY, 2015, p. 62).

O sujeito transtético consome não somente objetos materiais, mas sim subjetividades. Nessa perspectiva, a imagem de Frida Kahlo vem sendo consumida por sujeitos interpelados por ideologias que determinam o consumo de subjetividades. O processo de circulação da sua imagem não depende do sujeito, pois seu curso está determinado pela ideologia da era artista que se caracteriza pela estetização do consumo e pelo alcance das emoções. É nesse viés que o consumo de imaterialidades se efetua.

Ponho em evidência um deslocamento ao analisar o capitalismo artista: “do capitalismo de produção para um capitalismo de tipo cultural” (2015, p. 65). Nesse sistema de produção, a prioridade é, além da criação de materialidades, a criação de espetáculos: “Assim, nosso mundo se apresenta como um vasto teatro, um cenário hiper-real destinado a divertir os consumidores. Atualmente, são os estilos, os espetáculos, os jogos, as ficções que se tornam a mercadoria número um” (Op. cit.). Ou seja, o capitalismo se elabora pela estética e o estético é consumido em massa.

O capitalismo artista se estende a diversos campos, produz seus objetos materiais e imateriais em larga escala e conquista as emoções. Nessas condições, o campo da arte:

nunca se apresenta numa forma pura ou autônoma, mas sempre associada e misturada às lógicas do comercial, do utilitário, do *entertainment*. Desse modo, o capitalismo artista deve ser entendido como o estado da ordem econômica liberal que, não tendo mais como eixo fundamental a produção dos bens de equipamento, investe cada vez mais nas indústrias de criação a fim de colocar no mercado uma multidão de produtos e serviços de consumo atraentes, de bens que proporcionam prazer, distração e experiência emocionais (LIPOVETSKY E SERROY, 2015, p. 70).

Segundo explicam os autores, a arte produzida neste modo de produção, se associa ao consumo, ao divertimento em massa. “A arte de consumo de massa é tudo, menos arte pela arte: ela só existe voltada para a sedução dos consumidores e produzida para ser vendida ao mais vasto público” (2015, p. 71). O capitalismo estético inventou uma arte em que o “trabalho do autor não é autônomo, mas organizado tendo em vista o plebiscito do público. O que caracteriza o modo de produção da arte de consumo de massa é um misto de produção-consumo-

distribuição” (op. cit). Para os autores, a arte produzida em massa objetiva estimular o consumo para atender ao prazer imediato, sem exigir aprendizado por parte do sujeito.

A arte de consumo de massa “não requer nenhuma cultura especializada” (2015, p. 72), pois seu compromisso é satisfazer o consumidor. “É um engano denunciar essa arte como subarte ou não: trata-se de uma arte de terceiro tipo, a arte dominante da hipermodernidade” (op. cit.).

Se o capitalismo artista funciona com contradições, ele também põe em prática mecanismos de conciliação ou de aliança dinâmica entre racionalização e magia cultural, economia e arte, estratégia de desenvolvimento e imaginação criativa, de que resultam universos de sonho com valor artístico (LIPOVETSKY E SERROY, 2015, p. 73).

“O desejo é social. Desejamos o que os outros desejam, ou o que nos convidam a desejar” (KEHL, 2015, p. 82). A forma como a autora compreende o desejo está em consonância com a noção de sujeito para os estudos da AD – sempre determinado pelo social, o que implica dizer que seu desejo é sempre constituído pela exterioridade, pelo desejo do outro. O desejo por Frida não é uma determinação individual, não tem origem no sujeito autor ou consumidor, contudo neles ressoa. É pela ideologia que o desejo pela pintora se constitui. No capitalismo artista, há uma “democratização do desejo”, para usar palavras de Lipovetsky e Serroy (2015, p.147). O desejo é social, logo, material.

A imagem da artista circula como efeito das condições de produção do sistema capitalista e das experiências materiais. Ou seja, a circulação está determinada por uma base material, por essa razão, remete ao econômico e às relações entre sujeitos.

Suas telas e suas vivências sociais são importantes para pensar discursivamente a ampliação progressiva do processo de circulação da sua imagem. Os lugares sociais que ela ocupou, a saber, pintora, professora, militante, também construíram tal processo. As homenagens prestadas a ela, organizadas por artistas prestigiados, por seus alunos, como mostrei, a reverenciam como pintora, professora e personalidade, propiciando que sua imagem e nome circulem.

Frida vem sendo inspiração para artistas – além do âmbito das artes é notório que a mídia e os movimentos sociais também a tomaram como inspiração, no entanto, detenho minha atenção às expressões artísticas. O processo de circulação não acontece, de modo algum, fora das relações sociais, ao contrário, ele funciona pelas determinações econômicas e ideológicas, são essas que reproduzem efeitos de sentidos sobre a pintora e que, pelo imagético, simulam relações entre sujeitos. Explico melhor: conforme as condições materiais propiciadas pelo capitalismo artista, a circulação funciona discursivamente como representação das tensões que

atravessam as relações sociais e dos conflitos que constituem o sujeito convocado a identificar-se com posições ideológicas já-dadas.

O processo de circulação é determinado pela ideologia, pelas condições de produção. Em dadas condições, a ideologia molda o desejo dos sujeitos e determina o interesse pela arte-vida e por *discursos sobre* Frida Kahlo. O funcionamento da ideologia torna possível a circulação, ou melhor, é determinante, pois é sob condições materiais que tal processo se efetua como efeito e, simultaneamente, como proposta do modo de produção capitalista. A circulação estudada resulta das condições de produção ao passo que é matéria delas, é efeito das condições materiais de existência e é a própria substância dessas.

A circulação está assujeitada ao funcionamento do sistema capitalista, por essa razão importa compreender como a base econômica determina esse processo. Como o capitalismo estabelece condições para que a imagem da pintora circule e os sentidos se dispersem? Esse questionamento é essencial para construir um entendimento sobre como as condições materiais possibilitam a elaboração do projeto fotográfico *Todos podem ser Frida*, uma releitura da arte-vida da artista.

O lugar que ocupo, a saber, o de analista do discurso, é atravessado pelos ensinamentos do materialismo histórico, por essa razão é importante elucidar que, neste estudo, não importa examinar a origem da circulação de *discursos sobre* Frida Kahlo, mas sim, como resultam de determinações materiais, como reproduzem e deslocam sentidos. Vale explicitar que para os estudos materialistas, os objetos e dizeres devem ser estudados como um processo, ou seja, não há início, nem fim.

Nas palavras de Lipovetsky e Serroy (2015), vivenciamos a era da hipermodernidade marcada pelo conflito, haja vista que é “a uma só vez ‘reflexiva’ e emocional-estética” (2015, p. 15). Vivemos em um universo de superabundância estética: “um mundo transestético, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum” (2015, p. 27). O capitalismo artista possibilitou que a arte tivesse cada vez mais espaço no cotidiano, esse é um fato importante, pois aponta que ela é significada, inclusive, em espaços considerados não-artísticos – o que produz um deslocamento [provocado pelo capitalismo artista] e sinaliza que as relações entre sujeitos passam a construir-se de outra maneira: o modo de produção capitalista determinou que a arte integre o cotidiano e que as relações entre sujeitos se efetuem, inclusive, por intermédio da estética.

Na era transestética “nada escapa das malhas da imagem e do divertimento” (2015, p. 28) e, em conformidade com os pensadores citados, o espetáculo se entrelaça com a lógica do comércio. O capitalismo artista que entrecruza “criação e *entertainment*, cultura e show

business, arte e comunicação” tem no hiperespetáculo a consagração da “cultura democrática e mercantil do divertimento” (op. cit.).

O processo de estetização se excedeu em vários âmbitos e alcançou os modos de vida: “O capitalismo artista impulsionou o reinado do hiperconsumo estético no sentido de consumo superabundante de estilos (...), de sensações e de experiências sensíveis” (2015, p.14). Essa reflexão é essencial para construir um saber sobre a circulação que importa à análise ora escrita, haja vista que a imagem de Frida foi propagada por diversos âmbitos, entre eles, aquele que me interessa pensar: o das artes, como explicado anteriormente.

O capitalismo transtético oferece duas versões da vida estética: “uma, comandada pela submissão às normas aceleradas e ativistas do consumismo; a outra, pelo ideal de uma existência capaz de escapar das rotinas de vida (...), de degustar o sabor do mundo” (2015, p. 37). Um conflito determinado pela vida estética: submissão ao capitalismo e busca de uma existência que fuja das rotinas. O sujeito é constituído pelo capitalismo artista. Este o transforma em consumidor e possibilita a ilusão de ter uma vida livre das rotinas que o sistema capitalista lhe impõe.

Lipovetsky e Serroy (2015, p. 41), asseveram: “as operações que o caracterizam são essencialmente as da mise-en-scène e do espetáculo, da sedução e do emocional, cujas dimensões podem ser muito diferentemente apreciadas no plano estritamente estético”. O capitalismo artista tem como estratégia afetar as emoções dos consumidores, é este o fator que lhe diferencia de outras formas de capitalismo: “um capitalismo centrado na produção foi substituído por um capitalismo de sedução focalizado nos prazeres dos consumidores por meio das imagens e dos sonhos, das formas e dos relatos” (op. cit.). É esse movimento de sentidos, da produção de objetos materiais à tentativa de seduzir, que a imagem de Frida é consumida. Foi a transição para o capitalismo artista que propiciou a circulação da sua imagem.

Os autores falam em “gostos-estético-afetivos” (2015, p. 42). Na era hipermoderna, há uma aposta na criação de valores que alcançam as emoções do consumidor. Esse dizer é fundamental, haja vista que a excessiva exibição da imagem da pintora move sentimentos, inclusive, antagônicos. O capitalismo

em sua versão artista ele não para de moldar produções destinadas a gerar prazer, sonhos e emoções nos consumidores. Na nova economia do capitalismo, já não se trata apenas de produzir pelo menor custo bens materiais, mas de solicitar as emoções, estimular os afetos e os imaginários, fazer sonhar, sentir e divertir. O capitalismo artista tem de característico o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experiencial: ele se afirma como um sistema conceitor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento (LIPOVETSKY E SERROY, 2015, p. 43).

Cito uma explicação sobre o capitalismo significar-se como artista: “por estar sistematicamente empenhado em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores” (2015, p. 43). Na era hipermoderna em que o “capitalismo artista forjou uma economia emocional de sedução”, importa pensar que tipo de consumidor ele produziu: “um consumidor transtético ilimitado” (2015, p. 49). Ou seja, na medida em que o modo de produção de ressignificou o consumidor também foi ressignificado.

A transformação no sistema econômico determinou a circulação analisada: à proporção que o sistema de produção afeta os gostos e as sensações do sujeito, este submete-se ao sistema e ao consumo de elementos que atravessam suas emoções. Explico melhor: o capitalismo passou a apresentar-se ao sujeito como um modo de produção que envolve suas sensações. Em relação à Frida, percebo que os afetos são mobilizados.

A circulação, a ressignificação da imagem de Frida indica a submissão do sujeito ao capitalismo que artealiza objetos e sentimentos, que possibilita a ilusão de ser autor em um mundo construído pelo estético, sem que ele perceba que é efeito dele. A circulação analisada é imposição do sistema que constrói seu eixo a partir do discurso estético e que encontrou na pintora uma representação.

O sistema capitalista determinou que espaços e objetos íntimos da pintora fossem transformados em produtos: a casa de Frida Kahlo, que guarda suas vivências familiares, seus objetos pessoais e sua arte, foi transformada em museu; seu diário, transformado em livro, publicou e vendeu seus escritos mais íntimos. Ou seja, sua casa e seu diário não escaparam das demandas do capitalismo. No entanto, ressalto que não se trata somente de relações econômicas, mas sim, de identificação ideológica: sujeitos se identificam com a pintora, com sua arte-vida, também por essa razão sua imagem circula, seu diário foi publicado e sua casa passou a ser museu. A circulação se efetua, reitero, como resposta ao processo de reconhecimento ideológico de sujeitos com a pintora segundo as determinações do capitalismo artista. A circulação se constrói em uma formação social constituída pela estetização do consumo e das relações sociais.

A circulação responde às determinações materiais, é um processo constituído entre sujeitos, logo, atende ao sistema capitalista. Em conformidade à minha filiação aos pressupostos teóricos da AD de orientação materialista, reconheço que a circulação em curso reproduz as condições materiais e que seus constituintes não são evidentes. Não há um “sujeito” responsável por essa reprodução, mas sim, relações sociais.

No capitalismo artista, que se caracteriza pela difusão expressiva das imagens, do divertimento e da produção de estrelas, a artista plástica mexicana é significada como um ícone,

como a pintora que motiva os sujeitos e suas emoções. Um dos eixos desse modo de produção é o fato de oferecer emoção aos sujeitos, por isso, em conformidade com Lipovetsky e Serroy (2015), a era do espetáculo não mais pode ser entendida como constituída pela ilusão, mas sim como aquela que objetiva proporcionar experiências que o sujeito não vive no cotidiano.

É importante citar o que tais autores dizem sobre a produção de estrelas, dizem:

Se a estrela é inteiramente modelada, também é verdade que ela modela o comportamento dos homens e das mulheres. Do mesmo modo que os heróis românticos do teatro e do romance provocaram entusiasmos e revoltas juvenis, suscitaram comportamentos, forneceram modelos de amor e de ação, a estrela também gerou atitudes miméticas relacionadas à moda, aos cabelos, à maquiagem, às maneiras de flertar, de se comportar. A estrela se impõe como modelo cultural e estético: se ela estetizou o imaginário, também estetizou as maneiras de ser e de comportar, de se ver, e de ser visto (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 206).

De acordo com os autores citados: “Atualmente, todos os domínios da cultura funcionam com base na estrelização, com seus ícones mais ou menos mundializados” (2015, p. 269). Frida é um exemplo dessa estrelização.

Segundo os autores as palavras “excesso, hipérbole, criatividade, diversidade, mistura de gêneros, segundo grau, reflexividade” (2015, p. 264), definem o capitalismo artista. Nessa citação anterior, a palavra “excesso” instiga minha análise, pois assinala para o efeito de saturação elaborado a partir de complexidades sociais. Na formação social capitalista, as condições que permitem a circulação de *discursos sobre* Frida são, por sua vez, reproduzidas, assegurando a manutenção do processo. Subjugado às determinações do capitalismo artista, o sujeito se submete às experiências materiais, inclusive, saturando-as.

A seguir, dedico análise ao projeto fotográfico *Todos podem ser Frida* (TPSF) com o intento de seguir estudando as determinações materiais do processo de circulação da imagem e nome da artista plástica estudada e de examinar retomadas e deslocamentos de sentidos.

A circulação de *discursos sobre* a artista está em fluxo, trata-se de um curso sem sujeito e com sentidos em funcionamento. Vale dizer que o objeto real e o objeto de conhecimento não coincidem – o processo de circulação não se confunde com a análise que apresento. Conhecer sobre esse real inacessível, implica em reconhecer que se trata de um processo em desenvolvimento, portanto não se encerra em uma análise, e é efeito de sentido que sinaliza conflitos fundantes das relações sociais.

3 ANÁLISE DO PROJETO FOTOGRÁFICO *TODOS PODEM SER FRIDA*

Ahí les dejo mi retrato,
pa' que me tengan presente,
todos los días y las noches,
que de ustedes yo me ausente.

Frida Kahlo¹²¹
Coyoacán, 1946

A expressiva circulação de *discursos sobre* Frida Kahlo inquieta meu olhar analítico, especialmente quando se materializa no âmbito das artes. Como já explicado, compreendo que tal circulação é efeito do modo de produção capitalista e de processos de identificação ideológica: sob um sistema econômico que propicia a circulação da imagem de Frida, sujeitos se identificam com a artista plástica devido a sua arte, experiências sociais e posicionamentos políticos. A sua arte-vida está entrelaçada no social e, cada vez mais, se amplia o reconhecimento ideológico que, por sua vez, produz *discursos sobre* ela e, em consequência, ressignifica sentidos.

Ao pintar telas e ao escrever seu diário, Frida marcou seu lugar na luta de classes. Entretanto, ao pintar-se, ao escrever sobre si, ela fala do outro, do social que lhe constitui e do ideológico que lhe interpela. Ao desenhar-se e dizer-se, ela fala das mulheres, da história, cultura mexicana e da resistência de povos indígenas. Por ser social, seus dizeres, traços e tintas não se encerram nela, ao contrário, se alastram.

Suas telas e seu diário não limitam sua existência, reverberam outras. Suas pinturas e escritos não contêm somente sua imagem, acolhem outras. A arte-vida de Frida alcançou uma projeção importante: ela reverbera no social, talvez seja melhor dizer, ela está entrelaçada no social, é efeito dele e ressoa nele.

Conflitos que constituem seus dizeres e traços perduram socialmente. A circulação da sua imagem afirma e atualiza conflitos sociais vivenciados cotidianamente no que diz respeito, por exemplo, a classe, raça e gênero. É um modo de elaborar sentidos sobre ser sujeito: mulher, latino-americana identificada com ideologias de esquerda.

Para seguir mostrando como sua arte-vida circula e está entrelaçada nas relações entre sujeitos, exibo e analiso a seguir o projeto fotográfico *Todos podem ser Frida*, da publicitária e fotógrafa Camila Fontenele, que ressignifica sentidos ao aludir à pintora.

¹²¹ Trecho de um poema escrito por Frida Kahlo, publicado em: TIBOL, Raquel. **Escrituras de Frida Kahlo: Selección**, proemio y notas. México: Lumen, 2007. p. 357.

3.1 Produção e deslocamentos de sentidos no projeto fotográfico *Todos podem ser Frida*

Todos podem ser Frida é um projeto fotográfico da autoria de Camila Fontenele, publicitária e fotógrafa. Trata-se de um conjunto de fotografias que elaboram um discurso sobre “ser Frida” e está organizado da seguinte forma: um ensaio fotográfico realizado em estúdio, que contou com a participação de modelos do sexo masculino, e performances realizadas em espaços urbanos, como estação de metrô e galeria, que contou com a participação de pessoas que transitavam pelos ambientes e aceitavam o desafio de “serem Frida”, em um cenário móvel, cujos objetos, cores e roupas aludiam à pintora.

As cores de Frida, O aborto de Frida, A dor de Frida, O amor de Frida e Frida por inteiro. Essas são as cinco séries que compõem o projeto. A palavra “Frida” presente na sintaxe é uma repetição, uma paráfrase, cujo intento é regular, disciplinar os sentidos, estabelecer um laço coma a arte-vida da artista mexicana.

O projeto fotográfico é um gesto de interpretação que aponta deslocamentos de sentidos ao formular um discurso sobre o que é “poder ser Frida” e “quem pode ser Frida”. No Google Arts & Culture, na série *As faces de Frida*¹²², o projeto é referido é mencionado como uma das produções artísticas LGBT, inspiradas na artista mexicana¹²³. Não há uma relação direta entre Kahlo e o discursos sobre gênero, contudo a identificação com a pintora se dá pelo fato dela ser mulher e por, segundo Bakewell (1992), cruzar as fronteiras entre gêneros. As fotografias em que a pintora está vestida com trajes masculinos, os trajes *tehuanos* que sinalizam para uma cultura matriarcal e seus escritos que indicam homoafetividade a associam a discursos sobre gêneros. A identificação com suas posições sujeito diante dos conflitos que dizem respeito a gênero possibilita essa associação.

O projeto fotográfico estudado é um discurso elaborado a partir de um ponto de estranhamento: as fotografias remetem à vida da pintora mexicana, ao passo que se afastam dela, já que ela não é representada. Esse estranhamento é efeito da contradição que constitui o sujeito e da opacidade da língua.

Os enunciados verbais e visuais que compõem o projeto TPSF assinalam um modo de funcionar o *discurso sobre* e o *discurso transversal*. Tomo em consideração que as materialidades estudadas são efeitos das condições de produção.

¹²²“As Faces de Frida” está publicada em: <https://artsandculture.google.com/project/frida-kahlo>.

¹²³ Sobre a influência que Frida exerce sobre o processo criativo na produção artística LGBT, consultar: <https://artsandculture.google.com/theme/CgISm6mFqz2HIQ>.

Algumas perguntas me inquietam: o que tornou possível dizer “Todos podem ser Frida”? Como o projeto fotográfico de temática LGBT significa a circulação de Kahlo? Como a ausência de Kahlo caracteriza a autoria do TPSF? Se a língua se encontra com a história e todo enunciado resulta de uma exterioridade, são as condições de produção, as relações sociais, a luta de classes, sempre estruturadas na língua, que determinam o projeto, suas categorias e os sentidos formulados a partir dele.

O capitalismo artista e o reconhecimento ideológico dos sujeitos com a artista mexicana propiciam a circulação da sua imagem e, em consequência, a latente produção de diferentes efeitos de sentidos. O projeto TPSF ocupa um lugar no processo de circulação de *discursos sobre* Frida e indica ressignificações de sentidos. Trata-se de uma materialidade significativa que resulta da relação com a história e formula sentidos acerca de conflitos sociais e da incompletude que constitui dizeres, sujeitos e sentidos. É efeito das condições materiais de existência.

3.1.1 Ideologia e sintoma em *Todos Podem Ser Frida*

Em *Todos Podem Ser Frida*, enunciado 4, há um jogo em que o sujeito discursivo alude a Kahlo ao mesmo tempo em que oculta sua presença. Essa alusão *versus* ocultação sugere uma “desautorização”, como disse Indursky (1997), e uma autorização, simultaneamente. Ao enunciar que todos podem ser Frida, o sujeito assume uma posição que afirma o desejo de ser o outro.

Questiono-me a quem se refere o indefinido “todos”, visto que as fotografias feitas em estúdio contaram exclusivamente com a participação de homens. O indefinido citado, por excluir as mulheres, não abrange a todos, mas a alguns modelos homens capturados pelas lentes da fotógrafa. Se todos podem ser Frida, a ausência de mulheres nas fotografias significa enquanto um não-dito.

No enunciado em análise funciona um sujeito que deseja significar a experiência do outro e que tem a ilusão de preencher a falta. Para melhor apresentar minha análise, sinalizo para a falta constitutiva do sujeito e da língua: “Se não houvesse a FALTA, se o sujeito fosse pleno, se a língua fosse estável e fechada, se o discurso fosse homogêneo e completo, não haveria espaço por onde o sentido transbordar, deslizar, desviar, ficar à deriva” (LEANDRO FERREIRA, 2004, p.40).

Analisarei o enunciado referido considerando sua negação, com base nos estudos de Indursky (1997). Segundo a autora, para analisar a negação em um enunciado, deve-se

identificar o discurso do outro, sempre constitutivo dos dizeres: “o *discurso do outro* não é explicitado. Para isolá-lo é preciso *transformar metodologicamente a negação em afirmação*” (INDURSKY, 1997, p. 268). Faço o caminho inverso, transformo a afirmação em negação:

Enunciado 4: Todos podem ser Frida.

Enunciado 5: Ninguém pode ser Frida.

A partir do enunciado 4, proponho o 5. Estabeleço a substituição do pronome indefinido “todos” pelo pronome indefinido “ninguém”, para que seja possível propor uma relação de negação.

Os sujeitos não são e não podem ser Frida. Ninguém pode ser Frida. É esse último dizer que causa incômodo e provoca o surgimento do enunciado 4. Ao afirmar que todos podem ser o outro, um conflito social se mostra: querer ser o outro. Se o desejo existe em sua relação com a falta, o enunciado 4 indica o desejo de ser o outro, de preencher sua falta e, inclusive, de ter o que falta no outro.

A falta é algo que nos completa pela ausência – é “a presença na ausência”, a que faz referência Lacan. E assim como é uma dimensão estruturante para o SUJEITO (sujeito ideológico e sujeito do inconsciente), ela se apresenta igualmente como constitutiva e condição de possibilidade para a LÍNGUA e para o DISCURSO (LEANDRO FERREIRA, 2004, p. 39).

A identificação do sujeito com Kahlo indica sintomas que permeiam as relações sociais. “Os sintomas podem ser entendidos como metáforas da *outra cena*” (KEHL, 2018, p. 14), ou seja, são representações das relações sociais que se materializam na língua, nas palavras. Desse modo, o enunciado 4 é uma metáfora, um dizer que substitui outros dizeres, que simboliza sintomas sociais.

A palavra “podem” evidencia a força da ideologia que atua de modo a criar a ilusão de que o sujeito tem poder de decisão sobre quem pode ser, como se não fosse efeito da interpelação ideológica. O sujeito apresenta-se como absoluto, indivíduo, conseqüentemente, o responsável em formular sentidos, como se estes não estivessem disponíveis no interdiscurso. É a ideologia que propicia ao sujeito a aparência, o efeito de ser centro, logo, dificulta que ele se perceba como implicação de determinações ideológicas.

No enunciado analisado há um sujeito que entende a pintora como aquela que representa algo que todos podem ser – isso mostra a falta constitutiva do sujeito. Analiso o sintoma: no dizer há uma posição sujeito que afirma a ilusão de poder ser Frida, porém se ninguém pode sê-la, eu diria que tal enunciado resulta de um mal-estar social: o que todos podem ser não está dito porque está recalcado, está interdito pela ideologia dominante.

Conforme Maliska (2014), nos estudos da psicanálise o sintoma não tem um estatuto de conceito fundamental, pois é derivado de outro conceito pilar: o inconsciente. O autor retoma estudos de Freud e de Lacan e explica que para o primeiro teórico, o sintoma é um sinal e uma consequência do recalque, para o segundo, é uma metáfora que se constitui por processos de substituição. Posto isso, o sinal, o próprio sintoma, pode ser pensado como significante, o que implica considerar a metáfora, haja vista que o significante é sempre metafórico.

O sintoma pode ser analisado como formação do inconsciente e como metáfora (MALISKA, 2014). Como formação do inconsciente, o sintoma – assim como o sonho, o lapso e o chiste – é um significante que possibilita ter certo conhecimento sobre o inconsciente; como metáfora, deve ser pensado como deslocamento de sentidos, já que implica em processos de substituição de sentidos: “a metáfora é aquilo que está no lugar de outra coisa” (MALISKA, 2014, p. 44). Neste trabalho, interessa o sintoma como metáfora, visto que analiso a produção de efeitos de sentido. “Se um sintoma é uma metáfora, ele também produz sentidos” (MALISKA, 2014, p. 45). É um significante, portanto está subjugado às determinações ideológicas. É polissêmico, logo, sinaliza a heterogeneidade da língua.

O enunciado 4 é efeito de um trajeto simbólico realizado pelo sujeito: da falta constitutiva à palavra “Frida”. É por esse caminho que o sujeito significa sintomas sociais, é pelo simbólico que ele representa a falta que lhe constitui. O dizer analisado é metafórico, é uma forma de reproduzir sentidos, de romper com as barreiras do que ficou recalçado e interdito.

No processo de interpelação ideológica os sentidos podem tomar duas direções diferentes: serão materializados ou recalçados. O recalque vem a funcionar como um corte, como uma suspensão dos sentidos que não foram significados, que não se moldaram como materialidade linguística. O sujeito, constituído pelo consciente e inconsciente, materializa e recalca. Ambos processos discursivos exercem a função de constituir o sujeito e a língua – recalcar é ocultar, calar, portanto, é permitir que os sentidos fiquem em estado de suspensão, mas continuem produzindo efeitos.

O recalque é provocado pela força da ideologia que tende a controlar os sentidos. Ou seja, os sentidos podem ser incessantemente repetidos ou recalçados, a depender do funcionamento da ideologia.

O recalçado provoca um incômodo, uma inquietação que de algum modo necessita sair do espaço da negação e materializar-se. Ao tornar-se matéria ele cria um conflito, pois entra em disputa com sentidos que já estavam em funcionamento, e provoca um mal-estar, a formulação de uma discursividade não prevista.

A palavra “Frida” é uma metáfora que representa o que o sujeito quer ser, mas não enuncia. É a representação da incompletude que se quer preencher. Uma unidade verbal que substitui o desejo, um instrumento discursivo que desloca os sentidos (MARIANI, 2007), levando-os para outro lugar.

Em “Todos podem” há uma tentativa de controlar sentidos. É um exemplo do esquecimento nº 02, que está no nível da materialidade linguística e faz o sujeito do discurso acreditar que controla os efeitos de sentidos de seus dizeres. O esquecimento nº 01 também está em funcionamento: o sujeito ao esquecer que não pode deter os sentidos, esquece que estes são determinados pela ideologia, pelo inconsciente e não pelo o que ele enuncia (PÊCHEUX e FUCHS, 2014 [1975]).

No enunciado 5, a negação marca o discurso do outro que é constitutivo do enunciado 4. Só é admissível dizer que todos podem ser Frida porque ninguém pode ser Frida, reitero. Esse é o pré-construído. O enunciado 4 nega o 5, ao passo que esse lhe constitui. O enunciado 4 pode ser textualizado, pois o 5 nele funciona discursivamente. Este último atua no sentido de deslegitimar o primeiro.

A palavra “Frida”, no enunciado 4, parece ser rasgada para comportar outros sentidos. Ou melhor ainda seria dizer que funciona discursivamente como um rasgo que abre espaço para outros efeitos de sentidos.

3.1.2 Uma expressão do bovarismo brasileiro

No enunciado 4, a saber, *Todos podem ser Frida*, avalio a noção de sujeito em sua relação com a ideologia, o desejo e o inconsciente pelo motivo de não haver desejo na ausência da interpelação ideológica, nem do inconsciente (ALTHUSSER, 1996 [1970]). É esse nó que a posição sujeito do dizer discursiviza sobre o desejo social de ser o outro.

Na AD, o sujeito é sempre uma posição, nunca uma figura empírica, um indivíduo, mas sim uma posição ideológica. Uma articulação de sentidos, nunca uma matéria, ou seja, o sujeito existe somente como posição e a sua constituição se efetua sempre pela linguagem.

O desejo é uma experiência que resulta do processo de interpelação ideológica que possibilita ao sujeito significar a si e à ideologia (ALTHUSSER, 1996 [1970]), de materializar e silenciar sentidos. A ideologia antecede o desejo, ela constrói o sujeito desejante. Logo, o desejo e a ideologia estão imbricados na formulação do sujeito.

O sujeito desejante é metafórico porque o “desejo é sempre o desejo do Outro” (ZIZEK, 2016, p.132). É sempre efeito e feito de desejo – do que irrompe e possibilita a

movência dos sentidos. O desejo se apresenta para o sujeito como o que corresponde ao que falta no outro – a falta se manifesta no desejo de ser o outro, é o que restou da experiência do outro.

O enunciado 4 aponta para o desejo de ser o outro, significa um sujeito sempre em conflito consigo mesmo, o que me faz considerar a noção de bovarismo que diz respeito à aspiração do sujeito em querer ser algo diferente do que ele é (KEHL, 2018). O sujeito não é Frida, mas pelo simbólico pode encenar ser. No enunciado analisado há um sujeito que não se conforma em não ser Frida. O que significa querer ser Frida? ser mulher, mexicana, pintora, professora? Militante de esquerda, artista prestigiada, imagem espetacularizada? Ter as mesmas subjetividades de Frida? Ser atravessada pela ideologia e afetada pelo inconsciente sob as mesmas condições de produção às quais ela esteve subjugada?

O bovarismo é determinado pelas condições materiais que impõe ao sujeito a ilusão de liberdade e não de assujeitamento – o desejo de ser Frida Kahlo é imposto pela ideologia que interpela o sujeito e firma a ilusão de que ele pode ser o que quiser, inclusive livre e não assujeitado. As condições materiais criam a fantasia de que cabe ao sujeito a responsabilidade sobre as determinações sociais. O enunciado 4 surge dessa ilusão, da ideologia que interpela e ilude o sujeito para que ele acredite que tem autonomia para determinar que todos podem ser o Outro e ter o desejo do Outro.

No dizer analisado, o bovarismo é efeito de um sujeito dividido, de outras vozes e das condições sociais que determinam sua produção. É resultado do sujeito que não é idêntico a si mesmo, uma vez que é constituído por conflitos, pela heterogeneidade que caracteriza todos os dizeres, pela ideologia que atravessa o sujeito e produz a evidência de que ele pode ser outro.

O sujeito manifesta querer ser Frida Kahlo, o que implica dizer que ele aspira o desejo do outro. É a ideologia capitalista que propicia o desejo de ser Kahlo, é o desamparo social provocado pelo capitalismo que faz com que o outro seja visto como aquele que dará sentido à existência.

Ao enunciar que todos podem ser outro sujeito a opacidade da língua se coloca. O funcionamento da ideologia capitalista afirma a incompletude do sujeito e sugere que completar a si mesmo é consumir o outro. O bovarismo assinala que o sujeito submetido ao sistema capitalista aspira superar sua inconclusão projetando o desejo de ser o outro. Querer ser Frida é admitir a incompletude e elaborar o desejo de plenitude.

O enunciado assinala o assujeitamento dos sujeitos à ideologia capitalista que determinou a circulação da imagem de Frida Kahlo e possibilitou a identificação dos sujeitos com ela. Foi a ideologia capitalista e o bovarismo que criaram o desejo de sê-la. O TPSF

manifesta um sujeito que significa a experiência social da pintora como causa de desejo. Por isso o enunciado 4 pode ser textualizado.

AD questiona como a história determina os dizeres – questiono como a história determinou a formulação do enunciado 4, feito e efeito das condições materiais, e respondo retomando o que já explicitiei anteriormente: há um processo de circulação da sua imagem em curso, de estetização das relações sociais e de reconhecimento ideológico, sujeitos se identificam com a artista plástica visto que ela significou conflitos sociais ainda existentes.

3.2 Deslocamentos de sentidos em *O amor de Frida*



Figura 17: O amor de Frida, 2012.

Fonte: <https://www.facebook.com/ProjectTodosPodemSerFrida/photos>.

A figura 17 exibe uma fotografia produzida em estúdio, uma materialidade significativa que integra a série *O amor de Frida*, remete à Frida Kahlo, ao discurso LGBT e sugere o desejo de ser o outro. Essa fotografia data 2012, período já marcado pela circulação de *discursos sobre* a pintora mexicana.

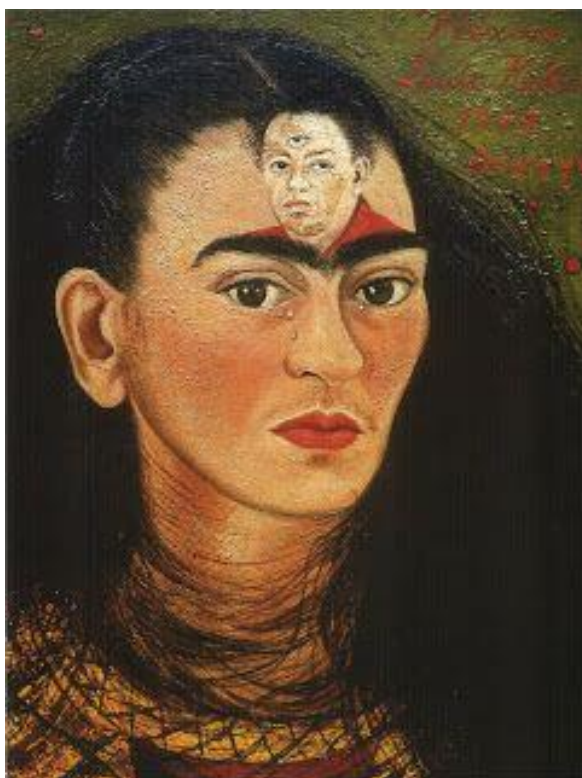
A fotografia é uma materialidade discursiva produzida por um sujeito assujeitado ao funcionamento da ideologia e do inconsciente. Nessa perspectiva, as materialidades analisadas neste texto são determinadas pelas condições materiais e assinalam para relações sociais. Posto isso, me instiga analisar como significam as relações entre sujeitos.

Posicionado do lado direito da figura, de olhos fechados, o sujeito fuma um cigarro, cuja fumaça deixa parte do seu rosto um tanto opaco. As lágrimas são fortemente pintadas em

cor preta e em sua testa a palavra “Diego”, também escrita na mesma cor. O colar de contas, feito em madeira, e as plantas estão integradas à natureza e fazem parte do cenário.

Na formulação que intitula a série, a saber, *O amor de Frida* (enunciado 6), o sujeito do dizer pretende controlar os sentidos ao remeter aos afetos da pintora. O intento de controle se efetua na aliança entre o dizer e a visualidade, na regulação da leitura para que os olhares busquem na figura o amor de Frida. As palavras do enunciado funcionam discursivamente de modo a conter os sentidos para que eles não fiquem à deriva. Vale ressaltar que para a AD não há uma relação direta entre palavras e objetos, ou seja, a imagem e o título não se determinam mutuamente, o que há é uma tentativa de conter a relação entre texto verbal e visual.

No TPSF identifico a ilusão do sujeito em regular os sentidos ao criar um laço entre as materialidades verbal e visual à arte-vida de Frida Kahlo. No enunciado 6 o sujeito tenta controlar os sentidos que podem ser elaborados na leitura da fotografia (figura 17). Para mostrar a tentativa de contenção dos sentidos e a não-relação exata entre signos alfabéticos e imagéticos, analiso as materialidades visuais em consonância com as verbais.



Exibo o autorretrato “*Diego y Yo*” (figura 18), considerando-o como a alteridade para a elaboração do enunciado 6 e da figura 17, que aludem à arte-vida da pintora. De acordo com Indursky (1997, p. 271) analisar uma formulação em relação à sua alteridade “consiste em buscar em seu interior o diferente” que pode se efetuar de duas formas, examinando o diferente dizível (explicitado) e o diferente não dizível (interditado).

Figura 18: Diego y yo. 1949.

Fonte: <http://www.fridakahlofans.com/c0575.html>

O autorretrato é uma pintura de 1949 que mostra o rosto da artista levemente inclinado, seu pescoço envolvido pelos fios do seu cabelo, como se lhe sufocasse. Batom em cor vermelha, em tom fechado, olhos abertos, lúcidos e chorosos. É comum que as lágrimas de Frida sejam lidas como símbolo de uma angústia pessoal devido ao acidente sofrido na adolescência, de

enfermidades ou problemas conjugais, contudo proponho um deslocamento: visto que suas experiências estão inscritas em uma rede, considero as lágrimas em sua determinação material, em consonância com as condições de produção.

Subjugada à cultura mexicana, a artista ressignifica a lenda “A chorona”, tão expressiva na cultura popular do seu país. Trata-se do espírito de uma mulher que, na Cidade do México, pelas ruas e beiras do lago, vaga, chora e grita por seus filhos durante as madrugadas (MONTANDON, 2007). Para muitos mexicanos é o espírito de uma deusa pré-hispânica que chora a chegada dos espanhóis a terras mexicanas (BAUTISTA, 2006). Frida parece atualizar a lenda: é a mulher que chora, ressignificando incessantemente uma narrativa mexicana.

Rivera é pintado dentro do rosto da pintora, representando o centro do seu pensamento e uma união amorosa, vestido de vermelho, simbolizando seu comunismo. O seu olhar em direção oposta ao de Kahlo parece indicar um desencontro e o terceiro olho assinala para civilizações pré-colombianas. Mayayo (2008), ao falar da biblioteca da pintora, comenta que ela era conhecedora da filosofia grega, da mitologia asteca e oriental e que estes conhecimentos estão materializados em sua obra. Nessa figura, o terceiro olho, indica o conhecimento da artista sobre antigas civilizações, já que esse elemento é comumente visto em máscaras que integram tais culturas.

Ao comparar as figuras 17 e 18, percebo deslocamentos de sentidos: a substituição do feminino pelo masculino e as diferentes formas de representar Diego. Na fotografia, Frida é representada por um sujeito do sexo masculino e Diego, por signos alfabéticos (significando qualquer Diego, não exatamente Diego Rivera). No autorretrato, Diego é representado por uma sequência discursiva imagética (Diego Rivera, que na fotografia é interdito).

Analiso a figura 17 em suas condições de produção, por isso é imprescindível dizer que integra um projeto LGBT. A fotografia é elaborada em uma rede de sentidos e se impõe como um espaço de provocação social, ao passo que remete à Frida que também vivenciou relações homoafetivas (HERRERA, 2011). Visto que todo dizer é regulado pelas condições materiais, questiono o que tornou possível tal enunciado visual: o que foi falado, que fatos se concretizaram para que essa fotografia fosse possível, como as relações materiais a determinaram?

Considerando as condições de produção em que o projeto de desempenhou, em 2012, apresento estatísticas sobre assassinatos de homossexuais, divulgados em 2011 pela entidade Grupo Gay da Bahia: a cada um dia e meio um homossexual é assassinado no Brasil¹²⁴. Em

¹²⁴ <https://www.geledes.org.br/movimento-lgbt-pressionara-para-criminalizar-homofobia-em-2012/>.

dezembro daquele mesmo ano, 2011, em Brasília, a 2ª Conferência Nacional de Políticas Públicas e Direitos Humanos de LGBT, foi realizada com a finalidade de discutir questões relativas a violência, saúde, trabalho, entre outros temas de igual importância¹²⁵. Posto isso, as lágrimas em cor negra (figura 19) podem significar os crimes motivados por homofobia – já que os dizeres são construídos numa teia de sentidos, talvez representem o luto vivido pelos grupos LGBT.

Em consequência das relações amorosas entre sujeitos do mesmo sexo serem alvos de preconceitos sociais, é plausível dizer que as lágrimas também sinalizam dores em razão dessa intolerância, representam a insubmissão dos sujeitos à ideologia do patriarcado que funciona de modo a silenciar essas relações, a recalá-las para seguir calando vozes já historicamente silenciadas, mas que lutam pela existência.

Outros sentidos estão em funcionamento na fotografia analisada: amor não correspondido, desilusão amorosa, traição. Nesse entendimento, aponto outra vez para o furo da língua: um espaço onde a produção de sentidos falha e cede espaço a outras maneiras de significar. Nas palavras de Leandro Ferreira (2010), o nó borromeano apresentado por Lacan mostra que o sujeito está entre a linguagem, a ideologia e o inconsciente, todos constituídos por furos:

O sujeito estaria assim sendo afetado, simultaneamente, por essas três ordens e deixando em cada uma delas um furo, como é próprio da estrutura de um ser-em-falta: o furo da linguagem, representado pelo equívoco; o furo da ideologia, expresso pela contradição, e o furo do inconsciente, trabalhado na psicanálise (LEANDRO FERREIRA, 2010, p. 05).

O furo é o espaço onde está situada a possibilidade de outros dizeres, de dizer de outras formas, de produzir outros sentidos. Em sua consequência, a língua assume a especificidade de ser ideológica, de significar de acordo com posições sujeito.

A fotografia representa “quem pode ser Frida” através do cenário, da maquiagem e dos adereços. O sujeito simula ser o outro, mostrando seu assujeitamento às condições materiais que lhe possibilitam performatizar a pintora. Ou melhor, as relações sociais disponibilizam modos do sujeito dizer-se Frida. Só é admissível encená-la, uma vez que o desejo de ser o outro funciona discursivamente como um já-lá.

3.3 As cores de Frida entre paráfrases, metáforas e metonímias

¹²⁵ Consultar: <http://blogueirasfeministas.com/2011/12/abertura-2-conferencia-nacional-lgbt/>.

Gostaria de elucidar que a discussão ora apresentada resulta das leituras, análises e debates realizados nas aulas da disciplina *Tópicos em Análise do Discurso: Metáfora, metonímia e o movimento dos sentidos*, ministrada pela professora Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira, no Programa de Pós-Graduação em Letras, na UFRGS, no ano de 2017. A partir das provocações incitadas pela professora mencionada, dediquei atenção ao funcionamento dos processos metafóricos e metonímicos, tão complexos na AD, com o intento de examiná-los discursivamente e assinalar como produzem sentidos no projeto TPSF.

O projeto fotográfico e suas séries remetem à Frida Kahlo, que é reivindicada por recursos discursivos como paráfrases, metáforas e metonímias. Tais mecanismos constroem um jogo, uma conexão discursiva entre o projeto e a artista plástica, produzindo sentidos.

Paráfrase e metáfora, são os suportes analíticos de base. No entanto, a paráfrase é definida na Análise de Discurso de modo diferente ao da Lingüística assim como a metáfora é definida de outra maneira que a dos Estudos Literários. Tenho insistido em que, na análise de discurso, a paráfrase (E. Orlandi, 1983) é, ao mesmo tempo, fato de linguagem e procedimento heurístico. É a paráfrase (pensada em relação à configuração das formações discursivas) que está na base da noção de deriva que, por sua vez, se liga ao que é definido como efeito metafórico (M. Pêcheux, 1969): fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual, produzindo um deslizamento de sentido (ORLANDI, 2005b, p. 05).

Orlandi (2005b), sobre o trabalho do analista, diz:

Realço assim o fato de que o analista trabalha a possibilidade de descrever/interpretar um funcionamento discursivo “lidando/operando” com a paráfrase e a metáfora. A paráfrase e a metáfora explicitam-se, pois, enquanto procedimentos de análise (ORLANDI, 2005b, p. 05).

Retomo a noção de sujeito conforme Pêcheux (2014 [1975]), com base em leituras dos escritos de Althusser e Lacan: o sujeito é constituído pela ideologia, afetado pelo inconsciente, é descentrado, não é origem do seu dizer, nem dos sentidos. Essa noção permite analisar os enunciados como efeito do descentramento (MARIANI, 1996) e é fundamental para entender a paráfrase como um mecanismo discursivo base da AD: se o sujeito não é origem dos dizeres, isso implica dizer que os enunciados formulados e os sentidos produzidos já estavam disponíveis anteriormente no interdiscurso.

Com efeito, o interdiscurso é o lugar no qual se constituem, para um sujeito falante, produzindo uma sequência discursiva dominada por uma FD

determinada, os objetos de que esse sujeito enunciativo se apropria para deles fazer objetos de seu discurso (COURTINE, 2009, p. 74).

A partir de um processo de identificação ideológica, o sujeito articula paráfrases para produzir enunciados que fazem referência a sentidos já-lá, que se repetem, podendo também deslocar-se. Conforme Orlandi (2015, p. 34) “os processos parafrásticos são aqueles que pelos quais em todo dizer sempre há algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória”.

Os saberes retornam em forma de paráfrase discursiva, mas esse retorno está sempre marcado por específicas condições de produção, já que essas nunca se repetem. A paráfrase é um mecanismo discursivo responsável pela formação dos sentidos e pode constituir-se como repetição, colaborando para a estabilidade dos sentidos, ou como distinção, apontando para a deriva. Para Pêcheux (2015b, p. 47), na obra *Papel da memória*:

a repetição é antes de tudo um efeito material que funda comutações e variações, assegura – sobretudo ao nível da frase escrita – o espaço da estabilidade de uma vulgata parafrástica produzida por recorrência, quer dizer, por repetição literal dessa identidade material.

Além da paráfrase, a metáfora é uma noção fundamental. Sob a ótica discursiva, ela representa significados sem o compromisso de expressar correspondência exata com o que se quer representar, uma vez que sua função é desestabilizar sentidos. A metáfora, como instrumento discursivo, é o emprego de uma palavra por outra, logo, de um sentido pelo outro, simbolizando dizeres e saberes que ao se materializarem se ancoram a um fio de memória. Esse mecanismo discursivo não exerce uma simples substituição, mas um jogo entre materialidades significantes que proporciona a formulação de sentidos tecidos numa rede. Esse jogo se materializa porque a língua falha em seu funcionamento e a metáfora surge quando “a ordem da língua se rompe” (MARIANI, 2007, p. 215).

Então, se a metáfora instaura a possibilidade de outros sentidos, de novos modos de significar, é por representar rupturas com sentidos já estabelecidos. Essa ruptura deve ser pensada como um jogo entre metonímia e metáfora, entre desejo e sintoma, cuja conexão se dá na língua.

Já que remeto a rupturas, a falhas, sinalizo para a relação entre língua e ideologia, haja vista que ela é fundante na AD. Como dito antes, o indivíduo é interpelado, capturado por ideologias – isso significa dizer que não cabe escolher ser sujeito, ser ou não interpelado (ALTHUSSER, 1996 [1970]). A ideologia tem como função capturar os indivíduos e transformá-los em sujeito, isso implica considerar que interpela a todos de um modo ou de

outro. Retomo os estudos de Althusser (1996 [1970]) para explicitar que o processo discursivo falha, devido à falha no processo de interpelação.

Se interpelação ideológica é um processo caracterizado pela falha e a língua não pode ser pensada fora da ideologia, logo, a língua e o sujeito também são falhos. É imprescindível afirmar a falha do sujeito e da língua para refletir sobre a metáfora. Como a metáfora é um recurso discursivo que propicia o processo de deslizamento de sentidos, tal processo nasce da relação da língua (que é falha) com a interpelação do sujeito pela ideologia (que também é falha). Desse modo, a metáfora como partícipe do processo discursivo me propicia desfazer linearidades.

A metáfora, cujo lugar é na língua, precisa ser considerada no viés da falha da ideologia, do sujeito e da língua, pois ela provoca deslocamentos de sentidos. A forma como se instaura, substituindo e comparando materialidades, pode direcionar os sentidos para muitas dimensões, conseqüentemente, ativará diferentes memórias. Para examinar essa relação entre metáfora e sentido, cito Mariani (2007, p.224): “no processo de substituição contextual de uma palavra por outra, chega-se a um termo bastante distanciado do primeiro, mas que guarda, com esse primeiro termo uma memória de sentido”.

Para Pêcheux e Fuchs (2014 [1975]) o processo discursivo se constrói sobre a base linguística como um sistema de relações que implica substituir, parafrasear e criar sinônimos. Então, há uma relação entre a paráfrase e a metáfora. Essa última se ancora em já-ditos, já-elaborados e, a partir disto, formula outros sentidos que se estabelecem nas substituições, comparações e simbologias. É neste jogo que se instala a tensão no projeto fotográfico TPSF.

A metáfora não tem estabilidade, ela é dinâmica e pode romper com o que já está determinado. Porém, essa ruptura obedece a certos limites, em razão da metáfora estar ligada a uma dada interdiscursividade, ou seja, ela se materializa em sua relação com o interdiscurso. Na língua, os deslocamentos provocam alterações de sentidos direcionando a interpretação e a análise para outros lugares. Então, se os saberes estão determinados pelo interdiscurso, quanto mais se modificam as condições de produção, mais os sentidos se movem. Por essa razão, posso afirmar que a metáfora é transgressora, pois transcende os sentidos esperados, logo, é um recurso que relaciona sujeito, interdiscurso e ideologia.

Ao enunciar algo, o sentido escapa. Como a metáfora participa da construção dos sentidos, ela também não é evidente, ao contrário, rompe com a evidência dos sentidos mostrando que esses podem ser outros, os desloca dado que é próprio da língua o caráter de equivocidade. A metáfora, determinada pelo interdiscurso, pelo já-dito, pela memória do dizer, afirma a não evidência da língua, pois funciona discursivamente para tensionar os sentidos.

Todo dizer comporta memória. Segundo Pêcheux (2014 [1975]), os ditos já significaram antes de alguma forma, por tal razão fazem sentido. Considerando as palavras de Orlandi (2007, p.13) “O sentido não pára; ele muda de caminho”. A metáfora não inaugura um dizer, recria formas de dizer que tendem à dispersão, visto que a língua é constituída por furos – por espaços em que os sentidos podem ser outros. Conforme as palavras de Leandro Ferreira (2010, p.44): “Se não houvesse furos, estaríamos confrontados com a completude do dizer, não havendo espaço para novos e outros sentidos se formarem”. Ou seja: a língua por ser determinada pela ideologia se faz complexa e paradoxal e, por ter um furo constitutivo, ela se faz o lugar onde as contradições se efetuam, se materializam. Um dos recursos que garante essa construção paradoxal é a metáfora que desloca sentidos ao funcionar no âmbito das tensões.

Ao analisar as imagens que compõem o projeto fotográfico TPSF, além dos processos metafóricos, atento para os processos metonímicos, uma vez que não há produção de sentidos na ausência desses. Entre a metáfora e a metonímia há uma linha tênue, ambas têm a mesma essência, contudo em algum ponto se separam sem perder o fio que as une. Dito isso, considero a metonímia em sua ligação com processos parafrásticos. Eis o ponto de afinidade entre a metáfora e a metonímia: a paráfrase.

A metonímia é um lugar de organização, de regulação dos sentidos. Pensando num possível trajeto, ela desloca o sentido do universal ao particular. Sua função é regular os sentidos para que eles não se dispersem tanto – isto implica dizer que ela age de modo diferente da metáfora que funciona para fazer deslizar os sentidos. Sua função é estabilizar os sentidos, dificultar que derivem, possibilitar uma continuidade, como escreve DaMatta (1997) ao refletir sobre o uniforme como continuidade e sobre a fantasia de carnaval como descontinuidade. Tal mecanismo discursivo deve ser pensado no campo do intradiscorso (PÊCHEUX, 2014 [1975]), como componente que estabelece associações, como uma ferramenta que tenta conter os sentidos.

Indursky (2015), ao falar em pontos de ancoragem, explica que são locais de produção de sentidos que, em minha reflexão e análise, são breves pausas, ou seja, pontos em que os sentidos aportam para que os deslizes, a desestabilização seja contida. Contudo, é importante ressaltar que os sentidos não se congelam. Entendo que a metonímia é o ponto de partida para a construção de metáforas, para a elaboração de caminhos que possibilitem ecoar os sentidos. Se a função das metáforas é desestabilizar os sentidos, isto significa que para cumprir sua função ela precisa perceber que os sentidos estão estáveis ainda que aparentemente. Ou seja, a metáfora não existiria, se os sentidos não ameaçassem estabilidade.



Figura 19: As cores de Frida, 2012.

Fonte: <https://www.facebook.com/ProjectTodosPodemSerFrida/photos/a>.

No intento de construir um entendimento sobre o projeto TPSF é imprescindível analisar como as ferramentas discursivas, paráfrases, metonímias e metáforas¹²⁶, conectam as fotografias do projeto à Frida. Para tal, exponho a figura 19 que integra a série *As cores de Frida* (enunciado 7).

No enunciado visual, o sujeito é fotografado de olhos fechados, com parte do seu corpo exposto, com um ramo de flores pintado do peito ao rosto, a mão esquerda levantada um pouco acima da altura do rosto e a direita, na altura da cintura. Os tons de vermelho e verde são mecanismos que funcionam discursivamente para remeter à pintora Frida Kahlo. A pintura no corpo tem efeito metafórico, em virtude de apontar para as cores de Frida Kahlo e desestabilizar sentidos.

Considero o corpo uma materialidade discursiva, ou seja, é efeito das condições materiais. Portanto, não se trata de uma unidade empírica, mas sim de um objeto dividido, constituído por conflitos, em virtude de ser determinado pelo funcionamento da ideologia e afetado pelo inconsciente.

A faixa no cabelo é uma maneira de cruzar os gêneros – isso expressa o furo da língua que permite o sentido deslocar-se. Conforme Pêcheux (2014 [1975]), a interpelação ideológica falha e pode dar eco a sentidos não previstos. O uso da faixa no cabelo contesta os sentidos construídos pelo patriarcado e pelo machismo que não previa que sujeitos do sexo masculino

¹²⁶ Vale dizer que metonímias e metáforas não são noções metodologicamente fechadas.

usassem objetos considerados femininos. Ou seja, há um processo de desidentificação com ideologias já em funcionamento que faz com que os sentidos se movimentem.

O enunciado dividido “veicula em seu interior dois enunciados contrários afetados por FD antagônicas e indicadoras de posições de sujeito inconciliáveis” (INDURSKY, 1997, p. 272). A fotografia mostra um cruzamento de gêneros que me faz considerar a noção de enunciado dividido. O corpo masculino é atravessado pelo feminino, pelo discurso do outro – esse atravessamento se efetua pela intervenção de adornos (tiara e flores que inclusive simulam um batom) e evidencia duas posições historicamente antagônicas: feminino X masculino.

Como a relação entre enunciado verbal e visual produz sentidos? Entre esses enunciados há relações de poder: transparência X opacidade. No enunciado 7, a língua funciona como unidade transparente, parece evidente que está associada à figura 19. A opacidade se mostra na imagem referida quando um sujeito que não é Frida Kahlo, encena sê-la. O que se vê é um outro corpo, outras marcas, com tatuagens que afirmam uma singularidade, com subjetividades inscritas em uma rede de sentidos que não é a mesma a qual a pintora se inscreveu.

As cores produzem efeitos de transparência: unem o sujeito à imagem de Kahlo e criam a ilusão de que a representa. Nesse jogo, percebo a ideologia simulando evidência mediante a metáfora: as cores são símbolos que funcionam discursivamente para representar o desejo e ilusão de ser o outro. Devido ao furo do corpo, o movimento dos sentidos é possível, ou melhor, em consequência à significação metafórica do corpo é permitido dizer-se Frida.

O sujeito, sempre histórico e ideológico, significa a circulação de *discursos sobre* a pintora porque está submetido às determinações materiais. O sujeito se submete à ideologia, se identifica com sentidos já formulados no interdiscurso e significa no corpo a sua submissão ao processo de circulação referido.

Na fotografia, não é de modo evidente que a menção à Kahlo se efetua. As cores passam a aludir à pintora e não somente às rosas e aos galhos, o que seria mais provável. Como o modo de significá-los foge aos indícios, percebo o funcionamento do discurso transversal. Com outras palavras, as cores não representam um pré-construído, mas sim, um discurso outro. Elas rompem as evidências dos sentidos.

Para Pêcheux (2014 [1975], p. 154) “o *interdiscurso enquanto discurso-transverso* atravessa e põe em conexão entre si elementos discursivos constituídos pelo *interdiscurso enquanto pré-construído*”. As flores, as cores são associadas à Frida passam a integrar o TPSF como um discurso outro.

Esse jogo entre enunciados verbais e visuais elaboram sentidos na modalidade de discurso transverso, uma vez que ao materializar uma cor, uma flor que essas deixam de significar somente como cor e flor e passam a remeter a Frida. O discurso outro (Frida Kahlo) atravessa as fotografias, por esta razão há um discurso transverso que faz com que materialidades visuais signifiquem de forma diferente.

Na fotografia, as flores não significam como algo evidente, ou seja, como pré-construído, mas sim como um discurso outro, que vem de outro lugar. Não funcionam de modo a evidenciar sentidos, pois ao remeter à pintora, a evidência se rompe: as flores recortam outra região de sentido, ou melhor ainda, não se situam discursivamente como integrantes da natureza ou como adorno, mas sim como uma alusão à artista plástica mexicana.

No enunciado 7, o sujeito do dizer alia a palavra “cores” à “Frida” e na figura 19, as cores vermelha e verde, parece reportar à bandeira mexicana, o que tampouco é evidente, inclusive porque não há correspondência exata entre palavras e coisas, cores e objetos. Considerando a disposição das flores e cores e após examinar que não exercem a função de remeter a algo já-sabido (não é já-sabido que tais flores e cores remetam a Frida!), noto um discurso transverso: é um dizer atravessado por outros dizeres não evidentes.

A fotografia analisada é um enunciado que produz um efeito de veracidade ao encenar o discurso outro. Nas palavras de Indursky (1997, p. 271) “para constituir-se e substituir, precisa manter-se sempre na função de *falsificador do discurso-outro*”.

As cores e flores são materialidades que chamarei de *pontos de ancoragem* (INDURSKY, 2015) e que encenam um discurso outro. Concebo a noção destacada partir de Indursky (2015): são pontos onde os sentidos se ancoram ainda que brevemente, são regularidades necessárias ao processo de ressignificação. Para que esse seja possível é preciso guardar algo da alteridade.

O enunciado 7 é fundamental para que as flores e as cores conectem os sujeitos a uma memória, à Frida. Sem tal dizer, as flores e cores significariam em sua evidência, ou seja, seriam apenas flores e cores que adornam o corpo. No enunciado analisado, o sujeito busca conter os sentidos para que não fiquem à deriva e, ao fazê-lo, rompe o efeito de evidência propiciando que flores e cores se refiram à Frida. São metáforas.

Ao analisar tal enunciado, me questiono como a ideologia funciona na metonímia. No campo do intradiscurso, esse mecanismo discursivo funciona para estabilizar os sentidos e, por essa razão, se dispõe como uma aliada da ideologia porque colabora para que os sentidos signifiquem como evidentes. De acordo com Pêcheux (2012), a metonímia tenta tratar a perturbação dos sentidos, atualiza saberes nos enunciados verbal ou visual, direcionam a

interpretação para sentidos já formulados – por intermédio de uma materialidade remete a uma outra já-lá.

O acesso à metonímia se dá pela memória, ou seja, é por uma rede de elaboração de sentidos que se tem acesso a tal mecanismo discursivo. Cito Pêcheux (2015b, p. 46):

... a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

No enunciado 7, percebo a tentativa do sujeito em conter a inquietação dos sentidos ao aliar as palavras “cores” e “Frida”. A metonímia está na palavra “Frida”, em razão de nela efetuar-se a tentativa em conter os sentidos. Dado que se trata de uma pintora, a sua imagem é conectada à palavra “cores”, como na letra da música Esquadros, composição de Adriana Calcanhoto, em 1992:

Eu ando pelo mundo
Prestando atenção em cores
Que não sei o nome
Cores de Almodóvar
Cores de Frida Kahlo, cores.

Na figura 19 percebo um conflito: o sujeito do dizer desafia as relações de gênero historicamente determinadas pela ideologia do patriarcado que discrimina e determina os papéis sociais da mulher e do homem. Nas amarras da ideologia dominante, as rosas sempre foram significadas como referências do universo feminino, contudo, na ilustração analisada, adornam um corpo masculino. Há uma posição sujeito de enfrentamento: o gênero não está determinado pelo sexo como prevê a estrutura dominante, mas sim pela relação que o sujeito estabelece com identidades de gênero.

3.4 A Autoria no projeto fotográfico *Todos Podem Ser Frida*

A reflexão ora apresentada resulta da disciplina Autoria e Discurso, ministrada pela Professora Dra. Solange Mittmamm, orientadora deste trabalho, no ano de 2018. A partir das leituras e debates me deparei com a importância de analisar como a autoria é elaborada no projeto TPSF, com o intento de analisar como a função do autor arranja os processos de ressignificação e estabilização de sentidos.

Os enunciados verbais e visuais não são solitários, nem neutros, tudo que é dito e fotografado resulta das condições materiais de existência e particulariza a autoria, pois aponta como o sujeito construiu sua posição autor. A função autor se estrutura no movimento discursivo que consiste em associar constituintes (palavras, cores, objetos) que resultam da interpelação ideológica.

O projeto TPSF é um espaço de produção de autoria que se efetua ora por articulação de materialidades ora por silenciamentos. Por mecanismos verbais, visuais e por arranjos elaborados por um sujeito que ocupa o lugar de autor.

Para significar algo é necessário inscrever-se numa rede de sentidos, ou seja, em uma rede de repetibilidade, o que afirma a relação da autoria com o repetível. Para construí-la, assim como para analisá-la, é necessário entrar no espaço do já significado e presumir que os enunciados verbais e visuais têm relação parafrástica com obras e fotografias de Kahlo.

As cores, flores e palavras que aludem à pintora estão inscritas no repetível fazendo com que os sentidos continuem em seguimento. Essas materialidades quando significadas em outra formulação – não mais na obra de Kahlo – estão em outras condições de produção, por isso significam de modo específico, já que as condições nunca se repetem. Dessa maneira, a repetibilidade diz respeito aos enunciados e não às suas situações de produção, não aos sentidos. A cada vez que uma unidade linguística ou visual se repete, significa diferentemente. Nas palavras de Achard (2015, p. 14): “Cada nova co-ocorrência dessa unidade formal fornece então novos contextos, que vêm contribuir à construção do sentido de que essa unidade é suporte”.

Não há produção de sentidos na ausência do já-lá, a autoria é elaborada a partir do repetível. Para compreender o que exponho, aponto para a concepção de pré-construído, conforme Courtine (2009, p.74).

O pré-construído. Este termo, introduzido por Paul Henry, designa uma construção anterior, exterior, independente por oposição ao que é construído na enunciação. Ele marca a existência de um descompasso entre interdiscurso como lugar de construção do pré-construído, e o intradiscurso, como lugar da enunciação por um sujeito.

Os sentidos se apresentam para o sujeito como já-sabidos, ou seja, como já-elaborados, o que permite definir o pré-construído como um modo de funcionamento dos sentidos, que existe na ordem do já-lá, do já-significado, e se configura como o discurso-outro, que dito outra vez, portanto em condições de produção específicas, produzirá sentidos outros.

A função autor é construída a partir de uma tomada de posição que resulta do processo de interpelação que ocorre simultaneamente à ação do inconsciente sobre o sujeito. Essa função

está inscrita no repetível, por essa razão é imprescindível associá-la às noções de sujeito, interpelação ideológica e inconsciente.

O sujeito exerce a função de autor. De acordo com Foucault (1992, p. 70): “O autor – ou o que tentei descrever como a função autor – é com certeza apenas uma das especificidades possíveis da função sujeito”. Esta função é elaborada na ilusão de que o autor é um criador de dizeres, um inventor de verdades que ignora que todo dizer se efetua com base no repetível.

O TPSF aponta para a autoridade constitutiva da noção de autoria que pode ser significada como autorização e como poder. Analisar a autoridade como autorização implica considerar que há um sujeito autor que se entende autorizado a dizer quem pode ser Frida, é um gerenciador de dizeres. Relacionada a poder, a autoridade sugere uma soberania, um autor que pensa ter o domínio das determinações, que se entende como a própria autoridade para determinar os dizeres, como se esses não fossem efeito da ideologia.

Essas formas de autoria indicam um autor controlador e, conseqüentemente, assinalam para ilusão do sujeito autor em determinar os sentidos. No tocante a autoria, o efeito de sentido de controle resulta dos esquecimentos nº 1 e nº 2.

O esquecimento nº 1 está no nível do inconsciente, portanto é “inacessível ao sujeito” (PÊCHEUX e FUCHS, 2014 [1975], p. 177), e possibilita a ele esquecer a interpelação ideológica. O autor esquece que é interpelado pela ideologia e o que os efeitos de sentidos já estão elaborados no interdiscurso. Ou melhor ainda seria dizer que o autor não questiona a determinação material do seu dizer.

O esquecimento nº 2 está no nível da enunciação e propicia ao sujeito a ilusão de controlar os sentidos do seu enunciado e, é somente por causa dessa ilusão que o sujeito é capaz de dizer e de significar algo. O autor quando diz é atravessado pela aparência de que está inaugurando um dizer. Ele não percebe o repetível, ele esquece que não tem controle sobre os sentidos e acredita que é criador dos dizeres.

Authier-Revuz (2004) afirma a heterogeneidade dos dizeres. Conforme explica, todos os ditos comportam outras vozes, ou melhor, todo enunciado caracteriza-se pela heterogeneidade constitutiva. Ao falar do outro no discurso “chega-se, inevitavelmente, à presença do outro – às palavras dos outros, às outras palavras – em toda parte sempre presentes no discurso” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 21). Deste modo, a autoria é atravessada por outras vozes, portanto, é determinada por dizeres procedentes de diferentes condições de produção.

Todo discurso é constituído por vozes advindas de diferentes lugares. Considerando isto, questiono-me: de onde vêm os dizeres e como estão determinados? Essas questões são essenciais para a análise do funcionamento da autoria, pois se em todo dizer há muitas vozes é

porque há sujeitos, portanto há processos de determinação ideológica e de atravessamento do inconsciente.

De onde vêm os dizeres? Da historicidade, do interdiscurso, em que todos os dizeres e sentidos estão à espera de uma significação. Vêm do outro, das relações sociais. Como estão determinados? Com base em Pêcheux e Fuchs (2014 [1975]), os dizeres são enunciados desde a inscrição do sujeito em uma dada posição ideológica, da sua filiação a uma Formação Discursiva (FD). Ou melhor, a materialização dos dizeres depende da posição ideológica ocupada pelo sujeito, da sua inscrição em uma FD, o que propicia dizer que os enunciados são determinados pelas condições materiais e pelo funcionamento do inconsciente. Logo, são as relações sociais que determinam os enunciados, é o Outro que determina a existência do dizer.

O projeto TPSF resulta das condições materiais de existência: da expressiva circulação de *discursos sobre* a pintora e de processos de identificação ideológica. É efeito da inscrição do sujeito autor com uma dada FD que determina a possibilidade de existência desse projeto fotográfico, que determina o que nele pode e deve ser fotografado. Neste sentido, a autoria é uma função resultante do reconhecimento ideológico, da filiação a uma FD e da circulação dos dizeres, que, de acordo com Orlandi (2005a), se refere ao seu transcurso no meio e no tempo.

Para pensar a autoria pelo viés do repetível, é preciso acionar a noção de paráfrase, considerada na AD um dos princípios básicos. Segundo Pêcheux e Fuchs (2014 [1975], p. 167), “a produção do sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase”. Para Orlandi (2015, p. 34): “A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado”. A produção de sentidos ocorre em consequência das palavras estarem inscritas em redes, por essa razão, penso a autoria a partir da compreensão de que as materialidades funcionam discursivamente em virtude dos processos parafrásticos.

A noção de FD é importante para construir uma compreensão do funcionamento da autoria no projeto fotográfico TPSF. Ao analisar a relação entre FD e autoria dou importância às posições sujeito em jogo, dado que é a partir delas que o sujeito organiza os constituintes de seu dizer. Não há possibilidade de dizer sem identificar-se com posições ideológicas e sem inscrever-se em uma FD, cuja função é determinar o que será dito, regular “o próprio ato de enunciação”, como explica Courtine (1999, p. 20).

Na FD há processos de deslocamentos de sentidos, ou seja, os sentidos passam a apontar para outra direção, significando as materialidades de outras formas. Se os sentidos são deslocados é porque há a inserção de novas posições sujeito nas FDs ou essas últimas estão em contato permitindo que os saberes deslizem de um espaço para outro. É nesse processo de

produção de sentidos que a autoria se elabora. Em conformidade com Pêcheux e Fuchs (2014 [1975], p. 167): “o ‘sentido’ de uma sequência só é materialmente concebível na medida em que se concebe esta sequência como pertencente necessariamente a esta ou aquela formação discursiva”. Insisto em associar autoria e FD, no intento de afirmar que nessa, a partir do que essa permite dizer, a autoria se estrutura.

O projeto TPSF é atravessado pelo discurso de Frida Kahlo, questiona as determinações de gênero e se organiza pelas vias do discurso artístico. Posto isso, nomeio a FD em que o sujeito autor se inscreve como FD anti-patriarcal.

3.4.1 Autoria como lugar discursivo

No tocante ao projeto TPSF, a autoria existe em sua relação com a noção de lugar discursivo, o que envolve o conceito de FD e de posição sujeito. Considero a autoria como uma articulação de materialidades que significa o modo como o sujeito autor foi atravessado pela ideologia e sua inscrição em uma ou outra FD. Já que a determinação de sentidos deve ser pensada a partir das FDs e das posições nelas instauradas, a autoria se efetua na FD, ao conectar posição sujeito e lugar discursivo. Essa última noção referida conecta-se à de FD.

No projeto TPSF, essa conexão assenta a autoria entre enunciar e interditar algo, entre atualizar e repetir, de acordo com as condições de produção. É neste jogo que reside o conflito que interessa à análise, é a partir dele que analiso qual grupo social fala nos enunciados verbais e visuais analisados.

A autoria é um fazer que se elabora a partir da relação entre componentes verbais e visuais permitidos em uma dada FD, é um lugar de produção de sentidos que permite significar experiências sociais, sob uma base material. Nessa perspectiva, a autoria no projeto fotográfico estudado está inscrita em uma rede de sentidos.

O lugar discursivo é um lugar de produção de sentidos – sempre disponíveis no interdiscurso –, logo, é considerado “*como estrutura, pré-construído*, realidade com a qual o sujeito se relaciona e a partir do que se constitui em diferentes posições” (DORNELES, 2005, p. 119).

O lugar discursivo é formado por diversos sentidos que são efeitos do processo de identificação ideológica e de atuação do inconsciente que inscreve o sujeito em uma ou outra posição. O lugar de discursividade da função-autor do TPSF se constrói a partir da sua inscrição em uma rede, é efeito da sua relação com a história e funciona em uma dada FD. A partir de lugares sociais já determinados (o de fotógrafa e de publicitária), o autor assume uma função,

que não é empírica, nem física, é uma posição ideológica que materializa enunciados verbais e visuais.

Gallo (2001), ao discutir sobre heterogeneidade, dialoga com Authier-Revuz (1990) – que afirma a heterogeneidade no nível enunciativo classificando-o como mostrada ou não mostrada –, porém ela amplia o olhar, sinalizando a heterogeneidade no nível discursivo. Conforme explica, as noções de FD e pré-construídos são chave para compreender a heterogeneidade numa dimensão discursiva. A partir desta noção, Gallo (2001, p.03) explica:

...podemos dizer que a proposta da noção de efeito-autor foi possível na medida em que pude contar com a noção de uma heterogeneidade discursiva, pois é esse nível de heterogeneidade que permite a diferenciação das formações discursivas dominantes se confrontando em um mesmo enunciado.

Para a autora só é possível considerar a existência de um efeito-autor se no nível do enunciado houver a instauração de uma nova posição sujeito, que somente seria provável se houvesse o confronto entre FDs no enunciado.

A função autor – que de acordo com Gallo (2001) afirma o movimento, a mobilidade dos sentidos – tem seu funcionamento garantido pela heterogeneidade mostrada, considerada por Authier-Revuz (1990, p. 26) como “uma negociação do sujeito com a heterogeneidade constitutiva de seu discurso”. Como todo discurso, assevera Gallo (2001), é efeito do interdiscurso, é resultado da existência de pré-construídos, a continuidade e descontinuidade dos sentidos são movimentos garantidos pela heterogeneidade dos dizeres, pelas vozes que lhe constituem. Os sentidos podem ser outros porque nos dizeres outras vozes falam e outras vozes calam. Se todo dizer é determinado por uma exterioridade, todas as palavras ditas são palavras do outro. Se a autoria funciona de maneira a representar vozes, e elas são sociais e heterogêneas, é fundamental dizer que a autoria não pode ser pensada sem considerar a noção de sujeito: sempre uma posição ideológica.

Quando Authier-Revuz (1990) fala a respeito da heterogeneidade, da presença do outro nos enunciados, ela assinala para a ideologia e o inconsciente – nesta perspectiva, tomo as unidades verbais e visuais do projeto TPSF como efeitos das relações entre sujeitos.

A autoria se constrói como uma conciliação, como uma maneira de negociar a relação entre ideologia, consciente e inconsciente, entre dizer e ocultar. Ela é elaborada a partir de arranjos feitos por um sujeito afetado pelo inconsciente e atravessado pela ideologia, sempre entre diferentes e antagônicas posições.

A função autor constrói o TPSF como um discurso atravessado por outros discursos. Como um jogo entre elementos que remetem à pintura e a questões LGBT. É um nó que hospeda um lugar discursivo que se pretende autoria.

A autoria como porta voz, já discutida anteriormente, sinaliza o esquecimento nº 2 (PÊCHEUX, 1975), haja vista que é na materialidade linguística que atua, é na superfície linguística que os arranjos ganham existência material. Percebo como a ilusão é necessária para dizer e me questiono sobre como a autoria, em meio a esse esquecimento, se apresenta no projeto estudado.

Uma questão fundamental: o feminino foi interditado? Não há mulheres em algumas das figuras do projeto, mas há referências do feminino. A presença se dá pela ausência e a composição das fotografias sugere um ponto especial no tocante à autoria: a substituição do feminino pelo masculino. Esta substituição é um acordo no nível da superfície da materialidade – um trato no sentido de regular o que deve referir-se ao feminino e até que ponto ele pode ser representado. É nesta combinação que a autoria é tecida.

Segundo Lagazzi (2006, p. 84) o autor é uma prática, um fazer, e para estudá-lo é preciso considerar a equívocidade, já que a língua falha na história e as palavras mudam de sentido. O autor atua como um organizador da falha, por isso a autoria só pode ser pensada em sua relação com o significante. Para Lagazzi (2006, p. 93), autor e texto se constituem ao mesmo tempo, assim como sujeito e linguagem, e a tarefa do autor é articular exterioridade e interioridade na prática da textualidade – aqui, a textualidade é um lugar de fala articulado por dizeres verbais e visuais.

Conforme Mittmann (2010a, p. 90) a autoria regula o gesto de interpretação. É o espaço em que o sujeito atua sob a contradição da história e a resistência da língua, submetendo-se e impondo-se a ela. É na autoria que o já dito retorna produzindo saberes, atualizando e fazendo deslizar os sentidos para construir-se enquanto um lugar de produção de sentidos – a autoria desloca sentidos ao dizer que todos os sujeitos podem ser Frida.

A autoria como lugar discursivo implica na existência de vozes que direcionam para diversos sentidos e, por sua vez, para diferentes condições de produção. Esse lugar contesta os modos de produção, as relações sociais, fazendo com que os sentidos se movam. Portanto, a autoria é efeito da inscrição do sujeito em uma FD que permite significar as relações entre sujeitos de uma forma ou outra.

3.4.2 A função autor em *O aborto de Frida*

Início destacando que não importa a pergunta comumente realizada no tocante à discussão sobre autoria: o que o autor quis dizer? Mas, sim: como funcionam os sentidos no enunciado, como estão em disputa? Para elaborar um entendimento sobre como efeitos de sentidos são elaborados, analiso as fotografias e os enunciados do projeto como resultados de combinações semânticas, sintáticas e de tomadas de posição.

Exponho a figura 20, uma das fotografias da série *O aborto de Frida* (enunciado 8), que ao remeter à pintora e construir um dizer visual, reitera a função autor como aquela que opera com a contradição do Discurso Artístico, que regula e dispersa sentidos.



Figura 20: O aborto de Frida, 2012.

Fonte: <https://www.facebook.com/ProjectTodosPodemSerFrida/photos/a>.

Vejamos a análise do enunciado 8:

- Enunciado 8: O aborto de Frida.
- Enunciado 9: O aborto de *mulheres*.

No enunciado 8, a palavra aborto significa uma prática realizada por Frida Kahlo. No enunciado 9 apresento uma variação do enunciado 8 que consiste na troca do significante “Frida” por “mulheres”. Uma troca de natureza metonímica porque os sentidos continuam apontando para a mesma direção: para um assunto do universo feminino. Nessa troca de palavras a referência a uma única mulher se amplia a todas as mulheres.

Em ambos enunciados, o trecho “aborto de” pode ser substituído por “aborto dela”. Nessa substituição sinalizo para dois efeitos de sentidos: efeito de posse sobre o próprio corpo da mulher e de poder de decisão sobre o aborto.

Na figura 20, o cenário, cujas cores e estampas reportam à pintora, sinaliza para a autoria que está construída em meio à contradição fundante de todo discurso. A função autor organiza arranjos, monta cenários, orienta cenas, em outras palavras, tenta controlar os sentidos, porém afirma a sua movência. O autor é uma função que pretende coordenar os sentidos para que eles sigam uma dada regularidade e remetam à Frida Kahlo, ao passo que constroem um dizer que aponte para outras direções.

A autoria se efetua a partir de um processo de substituição: trajes típicos com suas cores, cortes e bordados que guardam saberes indígenas, são substituídos por tecidos que não repetem esses valores. Os trajes não são *Tehuanos*, são vestimentas que compõem uma cena artística e pelo colorido se associam à mexicanidade tão marcante em Kahlo, contudo não produzem o mesmo efeito. A função autor constrói um discurso que se distancia e, simultaneamente, se aproxima de Kahlo.

O autor, a partir de uma tomada de posição e da sua inscrição em uma rede de memórias, ressignifica sentidos sobre experiências sociais de Kahlo. A figura 20 não representa a cultura mexicana, mas alude a ela. É nessa contradição que a autoria se elabora, nesse jogo que negocia a representação e a não-representação de referências culturais.

Na figura 21¹²⁷, Frida Kahlo é fotografada com traje e colar que remetem à mexicanidade e à cultura indígena já-lá. Ao comparar a figura 20 com a 21, identifico o



silenciamento do cultural. Na figura 20 funciona um discurso transversal, pois as roupas, adereços e cores passam a reportar a um discurso outro. Ao comparar as duas figuras, identifico deslocamentos: o elemento indígena é substituído pelo colorido não étnico e o feminino, pelo masculino – é nessa substituição que o sentido aponta para outra direção. É importante avaliar como o repetível e a dispersão ocupam lugar na estrutura da figura 20.

Figura 21: Retrato de Frida Kahlo com moldura.

¹²⁷ Durante a pesquisa não identifiquei o autor da fotografia, no entanto, seguirei investigando.

Fonte: <http://www.upsocl.com/creatividad/28-grandiosas-fotos-de-frida-kahlo-que-probablemente-nunca-antes-habias-visto/>

A moldura é a paráfrase, é a regularidade que está presente nas duas materialidades significantes. A dispersão está na substituição dos sujeitos fotografados e na não representação da mexicanidade. Para Kahlo, a moldura é um instrumento de trabalho e, arrisco dizer, que lhe despertava afetos, já que a pintura era um modo de ser sujeito (de se assujeitar!). Na figura 20, essa relação afetiva não se repete, pois não é uma fotografia de uma pintora reconhecida por seu trabalho artístico.

A paráfrase, base de todo discurso, garante a existência dos dizeres, pois as palavras e os objetos têm memória, já foram ditos e significados antes segundo diferentes condições de produção. A conexão entre as figuras analisadas se efetua pela regularidade que controla os sentidos mesmo que brevemente. Porém, os sentidos se dispersam, em razão da sua natureza instável. É essa dispersão que garante a diferença entre o TPSF e o discurso de Frida Kahlo.

Nesse ponto do texto, cabe explicar a diferença entre deslocamento e deslizamento de sentidos. Segundo Mittmann (2010a), o deslizamento ocorre quando os sentidos não rompem com o que já está estabelecido. Se há rupturas há deslocamentos, ou seja, se os sentidos passam a significar diferentemente porque romperam com sentidos já determinados anteriormente. Isto implica dizer que o deslizamento de sentidos se dá no nível enunciativo e o deslocamento no discursivo.

Ao considerar o movimento dos sentidos nos níveis enunciativo e discursivo, e compreender que este movimento também elabora a autoria, cito palavras de Gallo (2001) que significa a constituição da autoria de dois modos distintos: no nível enunciativo e discursivo: “A função autor, portanto, tem relação com a dimensão enunciativa do sujeito do discurso, ou seja, tem a ver com a heterogeneidade interna a uma formação discursiva dominante” (GALLO, 2001, p. 02). Segundo acrescenta, essa função “garante o movimento dos sentidos” (idem). No TPSF é essa noção que está em funcionamento: o autor como função.

Sobre efeito-autor, Gallo (2001, p. 03) afirma que este se dá no nível discursivo, que se relaciona ao surgimento de novas posições sujeito e, portanto, “diz respeito ao confronto de formações discursivas com nova dominante, verificável em alguns acontecimentos discursivos”. No discursivo a autoria se instaura quando há choque entre FDs, o que provoca contato entre saberes que vêm de lugares diferentes, provocando rupturas e instaurando novos modos de significação.

A autoria se constrói no encontro entre memória e atualidade. Por isto, reitero que a produção de sentidos se dá em duas dimensões: uma que direciona para processos parafrásticos

e outra para processos polissêmicos. Logo, a autoria se dá pela repetição – como memória e paráfrase – e pelo acontecimento – como deslocamento e atualidade.

Examino como se materializam o repetível (a paráfrase, a metonímia e a metáfora) e o não-dito na figura 20. Conforme Orlandi (2015, p. 81), o não-dito “Trata-se do silêncio. Este pode ser pensado como a respiração da significação, lugar do recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido”. O não-dito alude a algo já significado, que atua com força, contudo precisa ser negado – essa negação assinala para uma posição sujeito e para o repetível, ainda que ausente.

As relações sociais significam os dizeres, podendo proporcionar estabilidade ou deslocamentos de sentidos. Considerando isto, a autoria pode inclinar-se mais para a repetição ou para deslocamento, dado que ela é efeito do encontro entre memória e atualidade – é efeito do jogo entre a paráfrase e outras maneiras de significar. Então, a construção da autoria, em virtude de também ser um gesto de significação, resulta de determinações materiais.

A autoria pode inclinar-se à paráfrase ou à polissemia. Ou melhor, o sujeito autor em sua função pode elaborar mais ou menos deslocamentos de sentidos. Para ser polissêmica é necessário que haja significativas rupturas no processo de produção de sentidos, é preciso que esses se desloquem.

Como processo polissêmico a autoria tende à metáfora, na medida em que desloca sentidos. Posto isso, compreendo que no TPSF a função autor é polissêmica, pois se estabelece a partir de rupturas, deixando sentidos em suspensão. Mas romper não significa apresentar algo nunca antes visto, mas implica deslocar sentidos. Ao remeter à Frida, comumente os sujeitos utilizam recursos como cores e flores – essa é a paráfrase. No entanto, a substituição da figura feminina pela masculina é uma substituição não prevista. Por isso compreendo a autoria no projeto fotográfico TPSF como polissêmica.

3.4.3 *Frida por inteiro*: função autor, incompletude do sujeito e fetiche

Ao analisar a figura 22 que integra a categoria *Frida por inteiro* (enunciado 10), questiono: Frida Kahlo não é completa? Haja vista que a negação é constitutiva de todos os dizeres, outro enunciado se faz possível: *Frida incompleta* (enunciado 11). Essa é a outra voz, o outro dizer, que o enunciado 10 quer silenciar. No 11, a função autor faz funcionar um sujeito discursivo que afirma a incompletude de Kahlo. Incompletude essa, própria do sujeito, do sentido e da língua.

Contraponho as palavras “inteiro” e “incompleta” como uma espécie de contraponto.



Figura 22: Frida por inteiro, 2012.

Fonte: <https://www.facebook.com/ProjectTodosPodemSerFrida/photos/a>.

Só é provável dizer *Frida por inteiro*, haja vista que o sujeito do dizer tem a ilusão de completude. Aqui se evidencia o esquecimento número 02 (PÊCHEUX e FUCHS, 2014 [1975]), pois a assinala a ilusão do sujeito de, ao enunciar, tentar conter os sentidos e assinalar a completude dos sujeitos. O enunciado 10 marca um sujeito inconformado com a incompletude que atravessa sujeitos e sentidos.

Segundo Authier-Revuz (1990) os enunciados têm natureza heterogênea e o sujeito, em sua ilusão de ter controle sobre os sentidos, tenta negar o outro, fazendo com que os enunciados funcionem com um efeito de “um”, de único. O enunciado nega o interdiscurso, na medida em que afirma o sujeito como aquele que pensa ter o poder de determinar a completude.

O que é necessário para que Frida seja inteira? Há um sujeito inteiro? Se o sujeito é sempre dividido, atravessado pela ideologia e pelo inconsciente, é a incompletude que afirma a condição do sujeito.

É pelo viés da ilusão que o sujeito do dizer formula uma Frida por inteiro, tanto no enunciado 10 quanto na figura 22. É pela língua que o sujeito expressa sua incompletude. Isso mostra a relação do sujeito com a língua: ele não nota que a materialização dos enunciados está condicionada a pré-construídos. É o efeito do esquecimento número 02: “a fonte da impressão de realidade do pensamento para o sujeito (‘eu sei o que eu digo’, ‘eu sei do que eu falo’)” (PÊCHEUX e FUCHS, 2014 [1975], p. 175).

A figura 23 parece ser a alteridade discursiva da figura 22. O cigarro entre os dedos de Kahlo é uma representação da aproximação das mulheres ao universo masculino – historicamente, o cigarro integra do mundo dos homens. Na figura 22, o lápis de olho entre os dedos do sujeito fotografado aproxima os homens do universo feminino. O cigarro e o lápis de olho mostram a inscrição dos sujeitos em uma rede de sentidos marcada pela segregação de gênero e mostram o cruzamento entre o feminino e o masculino. É pelo simbólico que esse entrelaço se efetua.



Figura 23: Retrato de Frida Kahlo.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/545076361129349534/>

Esse jogo põe as subjetividades em conflito. Retorno ao enunciado 4: o que determinou o dizer “*Todos Podem Ser Frida*”? Por que todos podem ser falados por ela? Como isto produz sentidos? Essas questões sugerem um fetiche – Frida é o fetiche. No enunciado em questão, há um jogo entre a afirmação que todos podem ser Frida e a negação de que ninguém pode sê-la. Pelo dito (todos podem ser Frida) há a recusa do não dito (ninguém pode ser Frida), ou seja, o não dito é negado.

É esta opacidade da língua que provoca conflitos e estranhamentos. É o fetiche que produz o bovarismo. Diante da falta, se encarrega de trazer a presença, faz emergir objetos dotados de características que não lhes definem. O enunciado 10, a saber, *Frida por inteiro*, assinala o fetiche do sujeito e da falta que lhe constitui.

O fetiche também falha: ninguém pode ser Frida! Nessa perspectiva, a significação em funcionamento é fálica, ou seja, o sentido funciona pela falta – pela ausência de Frida. O fetiche é um furo na língua, um lugar onde os sentidos podem ser constituídos, já que é uma projeção de desejos do sujeito. Essa projeção alude à opacidade da língua, pois não revela o desejo. As fotografias do projeto são uma espécie de depósito de desejo, são os lugares em que os sentidos tomam forma.

O desejo desliza de um lugar para outro – do sujeito para as fotografias – fazendo com que os sentidos passem por um esvaziamento. Ao ser representado de alguma forma o desejo assume o formato de simbólico. No projeto TPSF a pintora mexicana é preenchida pelo simbólico, pelo misterioso. O sujeito autor ao lidar com a sua falta, produz um desvio ao dizer *Todos Podem Ser Frida* – o autor, em sua função, desvia os sentidos ao enunciar que todos podem assumir outra identidade. Questiono: Quais efeitos são reproduzidos nesse desvio? Percebo a elaboração do efeito de fetiche como mercadoria, pois o corpo passa a ser consumido pelo simbólico, pelo conflito que representa, e o efeito fetiche como transgressão, pois há uma ruptura com a ideologia dominante.

O projeto reproduz o efeito de fetiche que resulta de sintomas sociais, do desejo de ser o outro, de reconhecê-lo como uma referência a partir da sua ausência. Nas fotografias, o jogo que relaciona a presença e a ausência de Kahlo é imprescindível para afirmar o fetiche como efeito e sinalizar para as relações entre sujeitos, para os sintomas sociais que permeiam as condições em que tais imagens foram produzidas.

Pensar o fetichismo se aplica à análise, haja vista que a imagem de Frida Kahlo transita em universo real e imaginário: uma artista plástica, militante de esquerda que após sua morte tem sua imagem cada vez mais propagada; fatos vivenciados por ela são mesclados com enunciados que inferem juízos de valor sobre sua experiência social; suas obras são associadas a outras que as ressignificam, ou melhor, o *discurso de Frida* se mistura aos *discursos sobre ela*, no entanto, é importante dizer, não seguem o mesmo curso, dado às diferentes autorias e condições materiais.

O projeto TPSF evidencia esse fetiche, pelas vias de um movimento circular: ao passo que alimenta a circulação de *discursos sobre* a pintora é alimentado por ele. O sujeito autor é fetichista, pois transita entre recusar a realidade de não ser Frida e significar a ilusão de sê-la, significa detalhes como cores e flores como se essas fossem de Frida. Cito palavras de Fleck (2015, p. 52) para melhor fundamentar o que digo: “o fetichista é aquele que ignora a totalidade por venerar o detalhe, uma adoração que sequer leva em conta as conexões do detalhe ao todo do qual faz parte”. A dor realmente sentida, o efeito de sentido de mexicanidade tão expressiva em Frida são substituídas por materialidades estéticas que não representam o mesmo. Simulam.

Segundo o autor citado, “Tal fetichização é benéfica porque só a arte autônoma é capaz de criticar a racionalidade” (FLECK, 2015, p. 58). No projeto TPSF, ao deslocar a racionalidade, a função autor se revela fetichista. O fetiche se instaura como uma combinação entre componentes que aludem à Kahlo, entre o feminino e o masculino, nos desvios das

ideologias dominantes, como mostra a figura 22. É esta transgressão capturada pela lente fotográfica, assim como o enunciado *Frida por inteiro*, que me faz pensar o fetiche.

A alusão ao feminino aponta para o mágico, para o encantamento: “poder ser Frida” é o fascínio, poder ser mulher é o fetiche. Com base nas palavras de Zizek (1996), eu diria que o fetiche é elaborado no/pelo simbólico: é no corpo travestido que o fetiche se materializa, pois, socialmente, passa a ser consumido como corpo-mulher, como corpo-transgressor.

Conforme Zizek (1996, p. 316), “o nível fundamental da ideologia, entretanto, não é o de uma ilusão que mascare o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade social”. O fetiche de “poder ser Frida”, é uma fantasia criada como modo de significar o social.

O fetiche de fotografar corpos masculinos como femininos causa um estranhamento – esse estranhamento é um efeito que também aponta para as relações de poder. Com isso quero dizer que há relações de poder que se marcam pelas roupas, adereços e maquiagem, ou melhor, pelo simbólico.

3.4.4 A autoria e o feminino silenciado em *A dor de Frida*

No projeto TPSF a autoria se constrói na elaboração do que desliza, da imagem de Kahlo e do feminino que são aludidos na ordem do simbólico. Esse feminino silenciado sugere o impossível de dizer e para o que deve calar. Como a língua é opaca (ORLANDI, 2005a), não totalitária e deixa de dizer no momento que diz, o não dito também constrói a autoria, já que também significa. Segundo Orlandi (2015, p. 81): “Consideramos que há sempre no dizer um não-dizer necessário”.

Nesse ponto do texto, destaco o aspecto mais conflituoso: a ausência de Frida Kahlo e a presença-ausência do feminino. Quero atentar para o fato de que a pintora não é retratada nas fotografias estudadas, mas é reivindicada pelas roupas, adereços e tatuagens. Para referenciar ao feminino, a função autor elabora, por meio do simbólico, um jogo entre a ausência de Frida e a presença do feminino.

A autoria se elabora no encontro entre sujeito, desejo e ideologia. Por isso, analiso o funcionamento discursivo da função autor a partir das posições ideológicas detectadas e do que possivelmente recalca. Com isso, quero dizer que a autoria se efetua em meio a conflitos que determinam as relações de produção. Como os conflitos estão postos? Quais posições ideológicas estão em jogo? Quais condições de produção são determinantes? Quais FDs podem ser consideradas?



Figura 24: A dor de Frida, 2012.

Fonte: <https://www.facebook.com/ProjectTodosPodemSerFrida>.

Na série *A dor de Frida* (enunciado 12), uma das fotografias exibe um homem que tem em suas costas a tatuagem de um bebê envolto em flores. Por se tratar de um ensaio fotográfico, o corpo é performático – é um espaço de discursividade significado como lugar de performance em que a materialidade e a memória se encontram.

Em Kahlo, o corpo e o processo de criação artística se associavam, seu próprio corpo era pintado em suas telas. Na fotografia o corpo performático elabora sentidos, é lugar simbólico em que os sentidos se formulam. A relação entre sujeito e corpo direciona para processos de constituição de sentidos, já que se constituem ao mesmo tempo e se inscrevem numa mesma FD, em uma mesma rede de memórias. O corpo como discursividade artística não constrói um discurso sobre Frida Kahlo, não é suporte de um discurso sobre sua dor, mas sim, uma materialidade que se mostra atravessada pelo simbólico, que através de cores e flores cria um laço com a pintora.

A idéia de anonimato, marcada pela posicionamento físico do modelo, de costas, sem revelar seu rosto, apresenta um sujeito sem identidade – o sujeito da AD. O sujeito descentrado, que não é origem dos dizeres, mas sim, constituído como efeito deles. A função autor ao elaborar um anonimato, sugere a incompletude do sujeito e, conseqüentemente, dos seus dizeres.

Uma pergunta ecoa: como Frida é reivindicada na fotografia e no enunciado examinados? Um bebê tatuado nas costas acompanha o sujeito e parece indicar o desejo de ser mãe que sempre acompanhou a artista que não teve filhos. O enunciado 12, a saber, *A dor de Frida*, é elaborado desde um já-sabido: a dor física sentida por Frida, a dor realmente vivida. É já-sabido que a experiência social de Kahlo foi marcada por dores provocadas por acidentes, cirurgias, abortos, traições, então, ao construir um discurso em que se pretende apontar para esse já-lá, algo precisa ser retornar: a palavra dor, no dizer verbal, e o corpo, no dizer visual.

Na figura 24, a função autor pretende regular os sentidos ao associar a dor à tatuagem de um bebê envolto em uma coroa de flores que aparenta simular a placenta. Essa simulação da dor provoca o deslocamento de uma característica crucial da obra de Kahlo: a dor experimentada no próprio corpo. Nas palavras de Fuentes (2007), como citei no primeiro capítulo, Kahlo era uma artista da dor realmente sentida. Na fotografia, a dor não aparece como constitutiva do corpo, como em obras e fotografias de Kahlo. A dor sentida no corpo é apagada.

A fotografia mostra um corpo que considero como “corpo-sujeito”, categoria usada por Leandro Ferreira (2013), para que seja entendido não como unidade empírica, mas sim em sua inscrição em uma rede de sentidos. Um corpo sujeito à ideologia, ao projeto fotográfico TPSF, à série *A dor de Frida* e à função autor que articula materialidades para regular sua representação.

No enunciado 12, a palavra “dor” significa um aspecto que marcou a experiência social da pintora e revela o TPSF como um projeto subjugado à sua arte-vida. As palavras que nomeiam as categorias do projeto fotográfico, a saber, *A dor de Frida*, *O amor de Frida*, *O aborto de Frida*, *As cores de Frida* e *Frida por inteiro*, se inscrevem e garantem o processo de circulação.

Diante da expressiva circulação da imagem, do nome e de *discursos sobre* Frida, refleti e analisei como o projeto fotográfico TPSF, através de ferramentas discursiva (paráfrases, metáforas e metonímias) e de uma função autor, reproduz sentidos sobre “ser Frida”. Inscrito na rede, ou melhor ainda, no processo de circulação sustentado por uma base material, o projeto silencia o discurso da pintora mexicana para elaborar um discurso outro.

Visto que o sujeito e seus dizeres estão sob uma base econômica e são determinados pela ideologia, analisarei no quarto capítulo como a obra e fotografias de Frida Kahlo respondem às condições práticas de existência, como reproduzem sentidos e como esses são desconstruídos ou reiterados no projeto TPSF. A partir do batimento entre o *discurso de* Frida e o *discurso do* projeto TPSF examinarei como as relações de poder são materializadas, ou melhor, como ideologias dominantes e dominadas são reproduzidas ou interditas nos

discursos de Frida e como são ressoam no projeto fotográfico. Dedico o capítulo a estudar como a desconstrução e reprodução do *discurso de* Frida no que diz respeito a classe, raça e gênero possibilitam entender como as relações de poder determinam as relações de sentidos no projeto TPSF.

4 RESSONÂNCIAS DA ARTE-VIDA DE FRIDA NO PROJETO *TODOS PODEM SER FRIDA*: IDEOLOGIA, DISCURSO E RELAÇÕES DE PODER

Convicción de que no estoy de acuerdo con la contrarrevolución – imperialismo – fascismo – religiones – estupidez – capitalismo – y toda la gama de trucos de la burguesía – 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.

Frida Kahlo¹²⁸

Desde o lugar discursivo em que me inscrevo, o que mais provoca meu olhar na obra de Frida Kahlo é o entrelaço entre arte, comunismo, mexicanidade e gênero. Retomo esse entrelaço, que inclusive iniciou a escrita deste texto, com o intento de analisar como o projeto fotográfico TPSF ressignifica sentidos no que diz respeito à luta de classe, e às questões de raça e gênero, tão latentes na obra da artista plástica referenciada.

O aspecto fundante da arte-vida de Kahlo é o conflito. Em suas telas, em seus dizeres e em seu corpo, o mais latente é o antagonismo! Há rupturas e continuidades, há classes em luta, raças em disputa e gêneros em embates. Meu olhar se inquieta ante a complexidade de uma arte-vida que é efeito da inscrição do sujeito em um universo feminino e mexicano, do assujeitamento às contradições sociais, aos tinteiros coloridos e aos livros de autores marxistas. Trata-se de uma arte-vida filiada a um universo artístico composto por símbolos que remetem à mitologia mexicana, ao comunismo e à exploração do sistema capitalista. São estes aspectos que avivam meu olhar.

A apropriação da figura de Frida pelo discurso artístico não retoma suas subjetividades, mas sim, outras subjetividades, outras relações sociais, outras contingências. Nesse movimento de retomada, os sentidos, no que diz respeito a classe, raça e gênero, são ressignificados. Ao ser transformada em mito, em bandeira, em produto, sua figura e discurso são desarticulados.

Conforme Patricia Mayayo (2008), a apropriação da figura de Kahlo pode “descontextualizar” historicamente a sua arte. Visto que esse estudo é discursivo, proponho o

¹²⁸ KAHLO, Frida. *El diario de Frida Kahlo*: Un íntimo autorretrato. 4 ed. México: La vaca independiente, 2014. p. 251.

significante “*deshistoricizar*”, pois melhor se adequa a esta reflexão e análise. A des-historicização deve-se à alternância das condições de produção.

Conforme a autora referida, a obra da artista mexicana é vasta em significados políticos, não apenas por sinalizar para questões atuais, mas também por desenhar tensões de um período histórico (MAYAYO, 2008). Coincido com a autora, dado que penso o entrelaço entre língua e história a fim de analisar o movimento de interpretação que resulta do funcionamento da ideologia. Dito isso, objetivo examinar a seguir processos de ressignificação de sentidos no tocante a classe, raça e gênero, a partir dos pressupostos da Análise de Discurso de linha materialista.

No projeto TPSF, como se efetuam a retomada e o apagamento de sentidos acerca de classe, raça e gênero que constituem a arte-vida de Kahlo? Como as relações de poder (de dominação e de resistência) se materializam no apagamento ou na retomada? Como atuam para manter no discurso estético a imagem de Frida como uma mulher colorida, apartada da luta de classes, da questão racial e associada à luta de gênero?

Importa dizer que a elaboração desses questionamentos parte da teoria que determina minhas reflexões e análises, da pesquisa sobre a arte-vida de Frida Kahlo, do modo como a circulação da sua imagem me afeta e do trabalho de orientação da Dra. Solange Mittmann. Importa ressaltar que a formulação das questões que direcionam a escrita deste capítulo, advêm de nossas conversas, em que a ideologia é sempre o tema central, logo, como as relações de poder impulsionam os modos de significar Frida é o ponto central deste trabalho, de acordo com meus afetos e com Mittmann. Começo este capítulo com a questão da luta de classes.

4.1 Ideologia e luta de classes: Frida, a camarada

Frida Kahlo, mulher militante. Figura que transpassou fronteiras e passou a simbolizar a arte e a cultura do seu país. Mulher atuante nos movimentos sociais, ocupou as ruas em movimentos sindicais, como exibiu figura 07. Ao retornar a tal gravura, sou tomada pela palavra “camarada”, referenciada por Lenin (1979), ao falar sobre a participação de trabalhadoras no movimento social, no livro *Sobre a mulher* (1979), que reúne escritos de Marx, Engels e Lenin. Desde a Formação Discursiva a que me filio, defino Frida como *a camarada*. Aquela que progrediu e ocupou espaços que pareciam interditados para mulheres. A que militava para uma classe trabalhadora e, assim, participava da vida política e sindical do seu país. No livro *Sobre a mulher* (1979), encontro tal reflexão:

A evolução de uma época histórica é determinada pela relação entre o progresso da mulher e da liberdade, porque relações entre o homem e a mulher, entre o fraco e o forte, fazem ressaltar nitidamente o triunfo da natureza humana sobre a bestialidade. O grau da emancipação feminina determina naturalmente a emancipação geral... (MARX, 1979, p. 44).

A camarada Frida Kahlo representa a emancipação das mulheres, portanto, a emancipação social. Ao militar, ela passa a ser sujeito ocupado com questões políticas e sociais. Sujeito que compreende e se opõe a existência de um processo de exploração da massa trabalhadora. A camarada tem uma importância singular no tocante ao lugar da mulher latino-americana em movimentos sociais. “Ora, é impossível arrastar as massas para a política, sem introduzir na política as mulheres” (LENIN, 1979, p. 106). É impossível dar voz à revolução, calando *vozes-mulheres* – para, outra vez, tomar palavras de Evaristo (2008).

Não é possível emancipar se *vozes-mulheres* são silenciadas. Não há progresso se as mulheres forem esquecidas. Se essas são impedidas de mover-se, por ação da ideologia das classes dominantes, não há revolução. “Não se pode assegurar a verdadeira liberdade, não se pode edificar a democracia – sem falar de socialismo – se não chamamos as mulheres ao serviço cívico, na milícia, na vida política, se não as tiramos da atmosfera brutal do lar e da cozinha” (LENIN, 1979, p. 59).

“Atmosfera brutal do lar e da cozinha”. As palavras de Lenin (1979) indicam a violência do patriarcado que excluiu a mulher do processo de emancipação social, o que, conseqüentemente, determinou o não desenvolvimento das sociedades. “A experiência de todos os movimentos libertadores atesta que o sucesso de uma revolução depende do grau de participação das mulheres” (LENIN, 1979, p. 109).

O trabalho artístico da camarada Frida e sua militância comunista marcam seu lugar na continuação do processo revolucionário mexicano. Registrar lutas em pinturas, participar de movimentos sindicais, ser marxista são gestos revolucionários, pois indicam a insubmissão às opressões criadas pelo capitalismo, cuja estrutura é a exploração. Sua posição sujeito como artista plástica marca um enfrentamento aos efeitos desse modo de produção.

“Na sociedade capitalista, a mulher está privada de direitos políticos, a tal ponto que a sua participação na política é quase nula” (LENIN, 1979, p. 116). Vale pensar o lugar da camarada Frida Kahlo no que diz respeito a atizar *vozes-mulheres*. Sua arte-vida estimula o trabalho de atrizes, artistas plásticas (os), fotógrafas (os), como já mostrado nesse texto. Me interrogo se o processo de circulação da sua imagem também estimula as mulheres, especialmente elas, a participarem de movimentos sociais, partidos e sindicatos. Considerando o recorte proposto nesse trabalho acadêmico, a saber, o projeto Todos Podem Ser Frida (TPSF),

me questiono se esse reivindica a cooperação feminina na política, já que projetos fotográficos e performances também podem ser espaços de ativismo de diversos tipos.

Cito palavras de Angela Davis (2017, p. 14) para melhor entender a importância do ativismo:

O ofício no ativismo político envolve inevitavelmente certa tensão entre a exigência de que sejam tomadas posições em relação aos problemas atuais à medida que eles surgem e o desejo de que sua contribuição de alguma forma sobreviva a ação do tempo.

A autora explica o desafio do ativismo político: responder às necessidades do momento em prol de mudanças sociais e fazer com que essa prática ressoe no futuro. O ativismo da pintora estudada atendeu às demandas da formação social em que vivia e o desafio é proporcionar que reverbere, visto que a luta de classes não tem fim (ao menos não até hoje!).

Clara Zetkin (1979), feminista e antifascista que propôs marchas anuais pelos direitos das mulheres, que veio a ser o 8 de março, conta que, em uma conversa com Lenin, ele comentou: “A revolução exige concentração, tensão de forças, da parte das massas e também dos indivíduos isolados” (ZETKIN, Clara, 1979, p. 137). A camarada Frida, ativista considerada socialmente branca, de classe média, não ignorou a opressão vivenciada pela classe trabalhadora à qual pertencia, pela massa. Seu ativismo político apontou para as tensões que advêm de conflitos de classe, raça e gênero.

4.1.1 A arte como militância política

A arte é um lugar de discursividade, uma prática política discursiva que significa posições ideológicas elaboradas em redes de sentidos. A partir desse entendimento, penso as materialidades analisadas (todas estas) como práticas discursivas que indicam posições sujeitos na luta de classes.

As fotografias do projeto *Todos podem ser Frida*, as telas do artista Bfreme, o grafite de Panmela Castro e outros trabalhos artísticos de igual importância mostrados neste texto, se entrelaçam à vida de Kahlo por alguns significantes, contudo elaboram dizeres que não se prendem a sua arte-vida. As características que considero mais marcantes na sua obra nem sempre aparecem quando ela é falada – me refiro ao marxismo, à militância comunista e aos elementos que assinalam para a classe trabalhadora.

Ao trajar vestimentas indígenas, a camarada marcou sua posição sujeito, simbolizou a luta de povos indígenas em seu próprio corpo e em suas telas. A sua inscrição em uma posição

de contestação de opressões impostas pelas condições materiais é determinante no processo de circulação da sua imagem. Schuh (2006, p. 167), ao justificar a aclamação da artista, explica: “Acreditamos, porém, que Frida Kahlo tenha voltado com força total ao imaginário pós-moderno, porque sua visualidade suscitou identificações com latências do contemporâneo, como a questão da identidade, da sedução e do novo papel do feminino neste contexto pós-moderno”. Sob a ótica da AD de viés materialista, eu diria: é preciso considerar que, além do modo de produção capitalista possibilitar a circulação referida, trata-se de processos de reconhecimento ideológico de sujeitos com a artista plástica, com as posições políticas às quais ela se filiou e com o discurso da mexicanidade que se insere em uma Formação Discursiva que admite a valorização de povos latinos.

As tomadas de posição da artista assinalam para o político e são determinantes no processo de circulação da sua imagem. Mulher, comunista e marxista, ela se inscreveu em uma posição sujeito filiada às ideologias de esquerda. Suas posições ideológicas foram determinadas pela força do sistema capitalista, assim como a circulação da sua imagem e nome. É o modo de produção capitalista que molda a identificação dos sujeitos com a artista, da mesma maneira que também molda a desidentificação.

O modo de produção capitalista também atravessou o tinteiro da camarada. A sua obra resulta do efeito de sentido de mexicanidade marcado por conflitos sociais, por opressões criadas pelo processo de colonização que fincou suas bases na dominação e na exploração da mão de obra indígena e negra. Vozes historicamente silenciadas pela violência da colonização, pelo domínio de povos e de territórios indígenas, repousam na sua expressão artística.

Como camarada, ela significa a divisão de classes. Visto que a arte é um aparelho ideológico, cito Pêcheux (2014 [1975], p. 131): “os aparelhos ideológicos de Estado não são, apesar disso, puros instrumentos da classe dominante, máquinas ideológicas que reproduzem pura e simplesmente as relações de produção existentes”, mas sim “constituem, simultânea e contraditoriamente, o lugar e as condições ideológicas da transformação das relações de produção (isto é, da revolução, no sentido marxista-leninista)”.

A luta de classes também atravessa a arte e se institui registrando a exploração de burgueses sobre o proletariado, de uma classe econômica sobre a outra, do sexo masculino sobre o feminino e de povos dominantes sobre povos considerados minorias sociais. A violência do processo de colonização que dizimou, oprimiu civilizações autóctones e estabeleceu o sistema capitalista, nutre a arte-vida de Frida Kahlo.



Figura 25: *Allá cuelga mi vestido*, 1933.

Fonte: KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo.** *Dolor y pasión.* México D.F: Taschen, 2008.

Esse sistema opressor deu à América Latina duras experiências que alimentam o discurso artístico. A figura 25, intitulada *Allá cuelga mi vestido*, sinaliza o movimento entre forças oriundas de direções opostas: uma força afirma a reprodução de opressões, e outra, a resistência.

Ao pintar o vestido indígena, a função autor significa o mito mexicano como partícipe das condições pintadas. As chaminés de indústrias e edificios apontam para a exploração de trabalhadores. Andrea Kettenmann (2008, p. 34) diz tratar-se de uma crítica ao capitalismo norte-americano que se estrutura na destruição dos valores humanos.

Entre a valorização de culturas indígenas e a denúncia de um sistema, cujo pilar é a exploração, a tela assinala a arte como discursividade. A opressão, a exploração e a valorização de culturas indígenas são temáticas da arte mexicana porque são vibrantes nas relações sociais vivenciadas no México.

Na figura 25, percebo uma posição ideológica que denuncia o funcionamento do sistema capitalista que explora o trabalhador e massacra indígenas. Pendurar um vestido *Tehuano* diante de todo o cenário, significa a ancestralidade como meio de emancipar os

sujeitos, de marcar a insubmissão aos efeitos da colonização europeia ainda em vigência. Desse modo, o efeito de sentido de mexicanidade é reproduzido.

A pintura repousa em aspectos materiais e indica o comprometimento de Kahlo com o social. O traje tradicional e a chaminé assinalam para confrontos sociais, inclusive impulsionados pela revolução industrial, afirmando a tela como prática política, como registro de antagonismos sociais. A tela está subjugada às ideologias, ou seja, a produção imagética é efeito de condições já-dadas – é nesse sentido que a exterioridade é determinante nos estudos da AD. Conforme Marx e Engels, em *Sobre literatura e arte* (1974), a arte está relacionada ao desenvolvimento social, então, para estudá-la é preciso ultrapassar a relação entre traço e conteúdo e direcioná-la ao sociológico.

Fotografias em que a pintora aparece, assim como as suas telas, mostram que as relações de poder se elaboram no visual: no percebido e visto pelas ruas, nas relações sociais e no cotidiano. As práticas materiais são sensíveis aos olhos. Cito Marx e Engels (1974) para explicar minha análise:

O homem apropria-se do seu ser universal de uma maneira universal, portanto, como homem total. Todas as suas relações humanas com o mundo, isto é, ver, ouvir, cheirar, ter paladar, tacto, pensar, olhar, sentir, querer, agir, amar, em suma, todos os órgãos da sua individualidade, que são imediatos na sua forma enquanto órgãos comuns, são, na relação objectiva, ou no seu comportamento em face do objecto, a apropriação desse objecto. A apropriação da realidade humana, o modo como esses órgãos se comportam perante o objecto, constitui a manifestação da realidade humana. (MARX e ENGELS, 1974, p. 47).

Os autores citados explicam que os órgãos dos sentidos têm natureza histórica e social, ou seja, são moldados em uma exterioridade, por essa razão sua dimensão nunca é individual. O olhar percebe a partir de uma rede de sentidos e o pincel dá o colorido. Os pincéis e as paletas, assujeitados a uma sociedade dividida em classes, se afirmam como efeitos de conflitos sociais.

A imbricação da arte com o social, se vê no próprio social – o que a arte sinaliza sobre luta de classes é visto nas relações entre sujeitos. São essas que oferecem ao artístico as questões a serem pintadas. Em conformidade com Marx e Engels (1974, p. 18) os sujeitos “entram nessas relações sociais e políticas determinadas”, se submetem à rede de sentidos.

Os autores explicam que as representações, as produções intelectuais são práticas materiais, pois são produzidas por sujeitos¹²⁹ “condicionados por um desenvolvimento

¹²⁹ Marx e Engels usam o significante “homens”, porém falo em “sujeitos”, dado que é esse o significante que melhor se adequa aos estudos da AD.

determinado das suas forças produtivas e das relações que lhes correspondem, incluindo as forças mais vastas que essas forças e relações podem tomar” (idem, p. 19).

Segundo ensinam os autores citados, as relações sociais entram em “contradição com a força produtiva existente” (idem, p. 21). Quero pensar Frida Kahlo a partir de tal citação, haja vista que se trata de uma marxista, de uma comunista que contestava a ideologia da classe dominante. Sigo pensando com Marx e Engels (1974, p. 23): “A existência de ideias revolucionárias numa época determinada supõe a existência de uma classe revolucionária”. Com a ideologia dessa classe, a pintora se identificou.

Dado que a ideologia dominante é a ideologia da classe dominante, como explicam os teóricos referidos, as ideias recusadas são aquelas submetidas às ideias da classe dominadora (aquela que possui os meios de produção material e intelectual). As relações de poder se colocam quando tais ideologias, dominantes e dominadas, entram em conflito na disputa pela significação (MARX e ENGELS, 1974).

Retomo a figura 25. A vestimenta indígena resiste às opressões: povos resistem ao capitalismo. Tal resistência é expressiva na imagem analisada e indica uma função autor inscrita em uma posição sujeito que compreende a paleta de cores como um instrumento para exercer sua responsabilidade política. É nesse aspecto que os antagonismos sociais colocam a arte na esfera do ideológico.

Entre trajés *Tehuano*s, autorretratos e militância marxista, Frida Kahlo diz de si e do outro, ou melhor ainda, ela fala do social que lhe atravessa, das desigualdades ostensivas no México. Como lugar discursivo, suas telas potencializaram vozes oprimidas que necessitam transformações sociais. Hadjinicolaou (1975) comenta que todas as imagens são ideológicas, que a ideologia imagética é particular e assinala para outros tipos de ideologia, como o político, o filosófico, etc. Conforme assevera, a produção de imagens é uma prática de classes, dado que é uma das práticas no nível ideológico. Cito Althusser (1996 [1970], p. 131): “não existe prática, a não ser através de uma ideologia, e dentro dela”.

A figura 25 representa a classe revolucionária que objetiva construir uma realidade social diferente daquela vivida no período da ditadura, a era porfiriato que perdurou mais de três décadas. Ao pintar o traje tradicional diante das chaminés, a função autor simboliza uma nacionalidade sufocada por ideologias dominantes e pela revolução industrial. O povo mexicano é simbolizado em uma vestimenta – parece um intento de simbolizar um interesse comum de todos os mexicanos, uma uniformidade. Volto aos escritos de Marx e Engels (1974, p. 23):

cada nova classe que toma o lugar da que dominava antes, é obrigada, até unicamente para atingir os seus fins, a representar os seus interesses como se representassem o interesse comum de todos os membros da sociedade ou, para exprimir as coisas no plano das ideias, essa classe é obrigada a dar aos seus pensamentos a forma da universalidade.

Na figura analisada, a função autor apresenta o povo mexicano através de um emblema cultural: o traje *Tehuano*, símbolo dos indígenas, da classe revolucionária. Uma única vestimenta apresenta o povo em uma só luta e sinaliza o conflito em jogo: a classe dominada na disputa pelo poder. Explico essa uniformidade pelo viés marxista: na citação colocada, Marx e Engels (1974) asseveram que é preciso dar à luta de classes um caráter de uniformidade. Seguindo essa compreensão, identifico que a função autor pinta um elemento indígena como símbolo comum da massa trabalhadora.

Vejam como Kahlo significava sua arte: “Mi pintura no es revolucionaria; para qué me sigo haciendo ilusiones de que es combativa; no puedo” (Kahlo apud ESTRADA, 1984, p. 36)¹³⁰. Nesse enunciado, o sujeito desliza entre negar e afirmar o caráter revolucionário da sua pintura. Reitero a produção de evidências como função da ideologia: para o sujeito, é evidente que sua obra é efeito de uma subjetividade e, como tal, não indicaria condições materiais, por isso, seria uma ilusão vê-la como revolucionária. Me deparo com a ilusão do sujeito em significar a arte como se não fosse efeito de determinações ideológicas, como se não resultasse de uma tomada de posição frente às classes em luta.

A expressão artística de Kahlo sugere uma posição sujeito identificada com ideologias revolucionárias, com ideologias das massas. Essa é a reflexão mais importante neste ponto, pois a partir dela construo uma análise sobre como se efetua a reprodução / transformação das relações de produção nas performances que encenam a *pintora*. Explico melhor: analiso como performances realizadas no projeto fotográfico *Todos podem ser Frida* (TPSF) ressignificam sentidos sobre a luta de classes simbolizada na obra da artista mexicana. Sigo para a análise!

4.1.2 Frida des-revolucionada

Em uma conversa com o analista de discurso Dr. Luiz Carlos Martins de Souza, ele asseverou que a circulação da imagem de Frida implica na transferência da sua imagem para outros espaços discursivos e, inevitavelmente, este movimento apaga o sujeito histórico, pois a

¹³⁰ Minha pintura não é revolucionária; para que continuo me iludindo com que é combativa? não consigo (Kahlo apud ESTRADA, 1984, p. 36; Tradução de Carina Álvarez).

metáfora, como instrumento discursivo, “pinça” elementos de sentido e ressalta outros. Conforme disse, a ideologia determina modos de referenciar a pintora mexicana, ou seja, o que permanece ou é apagado é efeito do funcionamento da ideologia. Nesse movimento, “o revolucionário se torna objeto estético de admiração”, segundo comentou.

A partir dessa conversa e dos estudos materialistas, inicio a análise da figura 26, para mostrar a desconstrução do corpo de Frida no projeto fotográfico TPSF.



Figura 26: Performance no projeto fotográfico TPSF.

Fonte: <https://www.hypeness.com.br/2015/12/todos-podem-ser-frida-projeto-se-inspira-na-artista-para-mostrar-a-beleza-de-ser-diferente/>

A figura ora exibida registra uma performance do projeto. Os elementos que remetem a Frida Kahlo são o colorido, o xale e a sobancelha. É deste ponto que quero partir.

A partir da Formação Discursiva em que me inscrevo, analiso tal figura e uma inquietação se coloca: qual o lugar do comunismo e da luta de classes tão expressivos no fazer artístico e na experiência social de Frida Kahlo? Para iniciar a reflexão, considero que as performances são meios de funcionamento da ideologia e da filiação dos sentidos e dos sujeitos à história. A figura 26 é um texto visual e o analiso com o intento de pensar sua historicidade e produção de sentidos.

Como dito no primeiro capítulo, ao estudar imagens artísticas, importa analisar o funcionamento da ideologia. É imprescindível compreender como, ao imbricarem-se na rede de sentidos, as performances significam Frida e suas tomadas de posição diante das classes em luta. Compreendo a performance como um processo discursivo que envolve ação, cenário, corpos inscritos em redes que performatizam relações sociais. Eu diria que tais manifestações

artísticas respondem às relações de poder, são práticas entre sujeitos, por isso, são determinadas pela história e pela base econômica em que são produzidas e consumidas.

“Segundo a concepção materialista, o factor determinante da história é, em última análise, a produção e a reprodução da vida real” (MARX E ENGELS, 1974, p. 37). Segundo os autores, o econômico é a base das lutas históricas, porém outros elementos da superestrutura também são atuantes (o religioso, o político, o filosófico, etc.).

A relação entre corpo, cenário e Frida reproduz sentidos que não se amarram à arte-vida à qual fazem referência. A performance constrói um discurso que se conecta, mas não se prende à artista aludida. Para fundamentar o explicitado, cito palavras de Schuh (2006, p. 167): “Na performática pós-moderna, experimentar é o que vale. Mudar também”.

Para a autora, a imagem pós-moderna caracteriza-se por uma “falta de profundidade”, e é “despreocupada em ser fiel às raízes do que propõe”. Ao examinar como Frida Kahlo é encenada em capas de revistas, ela assevera que há uma “série de elementos que até fazem referência à Frida Kahlo, mas estão longe de ser fiéis às imagens originais da mexicana” (SCHUH, 2006, p. 167). Há um laço com a obra de Frida, contudo não um nó.

Ao falar sobre sujeitos lembrados em algum momento da história, Marx e Engels (1974, p. 67) explicam: “A ressurreição dos mortos nessas revoluções serviu, pois, para enaltecer as novas lutas, não para parodiar as antigas; para exagerar na imaginação a missão a cumprir, não para escapar a ela, com refúgio na realidade; para encontrar o espírito da revolução e não para evocar novamente o seu aspecto” (MARX, ENGELS, 1974, p. 67). Os autores se referem a personalidades importantes e que participaram de processos revolucionários – a imagem de Kahlo está relacionada à Revolução Mexicana, haja vista que foi contemporânea a essa, vivenciou seus efeitos e é exaltada como símbolo do país.

Conforme as palavras de Marx e Engels (1974), o retorno de algumas figuras valoriza novas lutas, não necessariamente exalta as anteriores. Nessa acepção, penso a circulação da imagem de Frida como um retorno de uma figura que sinaliza, não para a luta de mexicanos no período de revolução, mas sim para a continuidade de lutas sociais. Sob outras condições de produção, tal retorno significa as relações de poder atuais.

Na figura 26 há uma alusão à pintora, contudo sua elaboração parte de pré-construídos diferentes, quando se compara a obra de Frida, haja vista que está subjugada a outras condições materiais. Cito palavras de Pêcheux (2014 [1975], p. 151): “Diremos, então, que o ‘pré-construído’ corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade (o ‘mundo das coisas’) ...”. A Revolução Mexicana e a exploração do trabalhador são temas na obra de Frida, mas não no

projeto fotográfico TPSF. Isso implica dizer que os pré-construídos acionados pela pintora não são os mesmos acionados no projeto. O “sempre-já-lá” em Frida, não é o mesmo no projeto referido.

Os antagonismos sociais registrados na obra da artista plástica não são representados na performance. Por não atar nó com o que é inspiração – a arte-vida da camarada –, a encenação não se ocupa de aspectos que caracterizam a experiência da pintora, como sua identificação com povos indígenas, com o marxismo e sua militância comunista.

Os bordados que integram o conjunto de saberes e fazeres de mulheres indígenas e representam a cultura e a luta desse povo não são significados. O traje *Tehuano*, emblema de uma classe revolucionária, não é encenado na alusão à pintora. A Revolução Mexicana não foi tomada como signo. A mulher que defende a revolução, a luta de esquerda, o movimento sindical, tampouco tem lugar.

Na performance, não há mulheres que bordem e vistam trajes com o intento de afirmar sua ancestralidade ou que se mostrem identificadas com ela. A resistência das mulheres indígenas e a pertença não são significadas. Os elementos usados na performance, como cores e flores, simulam, mas não garantem a representação de saberes e fazeres das indígenas. Por isso é possível dizer que o trabalho dessas mulheres não é significado, o que se representa são simulacros de elementos mais imediatos que identificam a camarada Frida.

O imperialismo norte-americano, visto na figura 25, assim como em outras obras de Frida Kahlo, não tem lugar nas performances. Não há elementos que apontem para os Estados Unidos como uma economia dominante e o México como uma economia massacrada. A reprodução da dominação do Estados Unidos sobre países latinos não é significada.

Frida professora de pintura, a trabalhadora, não aparece. A professora que dava aula na Escola Esmeralda e no jardim da sua própria casa, que ensinava e orientava seus alunos para o ativismo social não está representada na figura que retrata a performance. Não há menção à camarada que educava pensando na importância política da pintura no processo de transformação social. O comprometimento com a educação, para ensinar não apenas técnicas de pinturas, mas sim, valores sociais, não têm espaço de significação.

A paleta de cores e os pincéis, instrumentos de trabalho de Frida Kahlo, não são simbolizados no projeto TPSF. A pintura corporal aparece, as molduras também, no entanto a trabalhadora, a pintora, não é representada. O lugar social de “artista plástica”, historicamente negado às mulheres, não tem espaço de significação.

Marx, Trotsky, Stalin não são representados como nas telas pintadas por Frida. A figura 01, *El marxismo dará salud a los enfermos*, mostra uma mulher no centro da imagem com um

livro vermelho em sua mão esquerda e Marx um pouco mais acima, também do lado esquerdo. Na performance não há elementos que apontem a identificação da mulher com a teoria marxista que possibilita compreender e solucionar as disparidades sociais. As “Fridas” usam cores e flores, mas não são representadas como mulheres que frequentam movimentos sociais de esquerda, como leitora de Marx, Lenin, Engels e de autores materialistas.

As “Fridas” não possuem livros vermelhos em referência às ideologias comunistas. As performances não retratam a mulher com livro vermelho nas mãos, nem significam elementos que demonstrem filiação à ideologia comunista. O Partido Comunista Mexicano não é exaltado, a luta do proletariado não é discursivizada. Há um silêncio que poussa e cala a importância dos partidos políticos para a luta organizada. Nesse silêncio percebo a força da ideologia dominante sobre a função autor do projeto: é preciso calar os partidos que defendem o proletariado! É necessário silenciar a relação entre Frida e partidos que defendem a revolução social!

A Revolução Mexicana não é tomada como pilar para encenar a pintora. Não é o marxismo, nem a luta pela emancipação que a simbolizam. A mulher marxista, a militante comunista engajada em movimentos sociais, a camarada que participava de protestos junto com homens não é reproduzida. A ideologia dominante age sobre o projeto de modo a silenciar o movimento sindical e, especialmente, a participação de mulheres: o movimento sindical não pode ter voz!

A resistência indígena tampouco aparece. É o colorido que a reverencia. Trata-se da propagação de estereótipos da cultura mexicana, de elementos marcados por condições materiais específicas e que ao serem significados fora dessa cultura ganham forma de imitação?

Com fundamento nos estudos do antropólogo mexicano Montfort (2019, p. 598), compreendo como “estereótipo” o que remete às representações de corpos sociais. Desde elementos compreendidos como autênticos, característicos, se formam “tipos”, conforme escreve o antropólogo, que simbolizam o nacional diante do olhar do outro. Desse modo, o estereótipo é o que permeia no imaginário social como representação de grupos sociais. Considerando o modo como Frida é encenada, me parece que no imaginário popular o colorido é o que simboliza a artista e a coletividade a qual ela faz referência.

As performances estão fortemente conectadas ao que primeiro se vê em Frida Kahlo: as cores, as flores e a monosobrancelha, são esses os elementos que mais circulam e garantem a alusão a ela. Essa reiteração repousa no assujeitamento ao já-lá, resulta da inscrição do projeto fotográfico na rede de sentidos, no curso da circulação de uma figura expressivamente aludida pelo colorido, monosobrancelha, mas não pelo seu ativismo comunista.

As encenações se limitam a reproduzir o mais evidente. Por que o livro vermelho não faz parte da cena? Por que o pincel, instrumento de trabalho, não integra o cenário? Por que as “Fridas” não são representadas em movimentos sociais e sindicais? Por que não há “Fridas” camaradas? Será que a camarada só é (re)conhecida pelo colorido? Suas práticas como professora de pintura, como militante do Partido Comunista não a definem? É somente a roupa e os adereços que a definem? Será uma forma de submissão ao patriarcado, já que ignora outros modos de significar a mulher?

As performances assinalam para o assujeitamento do sujeito ao valor de símbolo da pintora mexicana. Nesse entendimento, a cena e os sentidos são formulados simultaneamente, ou seja, é na própria encenação que sentidos sobre o valor de símbolo da artista se colocam, pois é na prática material que sentidos sobre seu valor icônico são reproduzidos. É nessa compreensão que a arte apresenta para o sujeito o seu assujeitamento ao simbólico.

À proporção que os sujeitos encenam Frida, sentidos são reproduzidos e o processo de circulação da sua imagem se reitera. A partir das análises de diferentes performances construo um entendimento sobre como as práticas materiais determinam modos de significar a pintora. Dito isso, exponho a figura 27, registro da performance *Somos todos Frida*, realizada na exposição Retratos de Frida, de Bfrema, já referenciada no segundo capítulo.



Figura 27: Tire sua foto de Frida.

Fonte: <https://www.facebook.com/bfrema/photos/1066569373434825>.

Ao investigar como a imagem de Frida Kahlo circula no âmbito das artes, me deparei com performances que sinalizam para o mesmo pré-construído: o colorido. A performance

como meio de significar que “todos podem ser” ou “todos somos” Frida, tem no colorido um já-lá.

As figuras 26 e 27 estão inscritas em uma Formação Discursiva (FD) que já determinou como encenar a artista mexicana: é necessário recorrer a um já-sabido para que os sujeitos compreendam quem está sendo encenada, é preciso flores, cores e xales para sinalizar tal inscrição. Nessa perspectiva, reitero o já-considerado na AD: os sujeitos não elaboram os sentidos, os sentidos ressoam nele. Os sentidos não têm origem nas performances, se materializam nelas. As encenações significam o colorido como o elemento que simboliza Frida porque os sujeitos estão inscritos em uma FD que permite enunciá-la a partir da mistura de cores – ao falar sobre ela, as flores e as cores podem e devem ser referenciadas porque já foram faladas antes em algum lugar.

Para elaborar uma compreensão sobre como a repetição se efetua discursivamente, busco os escritos de Pêcheux (2014 [1975], p. 148) que explica que os “domínios de pensamento” se estruturam historicamente como

... pontos de estabilização que produzem o sujeito, *com*, simultaneamente, aquilo que lhe é dado ver, compreender, fazer, temer, esperar etc. É por essa via, como veremos que todo sujeito se ‘reconhece’ a si mesmo (em si mesmo e em outros sujeitos) e aí se acha a *condição* (e não o efeito) do famoso ‘consenso’ intersubjetivo por meio do qual o idealismo pretende compreender o ser a partir do pensamento.

Os pontos de estabilização são o que determina um entendimento entre sujeitos, o consenso mencionado pelo autor citado. Ao encenar Frida, é necessário utilizar recursos que possibilitam ao sujeito o seu reconhecimento como integrante de uma formação social. Essa é a razão pela qual a estabilização de sentidos é necessária, pois se os sentidos não se estabilizassem, ainda que brevemente, não haveria reconhecimento.

As performances se constroem a partir de pontos de estabilização: a pintora é encenada a partir de xales coloridos e arranjos de flores para o cabelo porque para representá-la é preciso significar o que já está na rede de sentidos. As cores e flores são o já-lá, são recursos discursivos para que Frida seja reconhecida na cena. Ao reconhecê-la, o sujeito reconhece a si mesmo, visto que está diante do processo de assujeitamento à realidade objetiva que relaciona a pintora à exuberância de cores. Identifico o assujeitamento à ideologia que fornece esse modo de referenciar a Frida como evidente.

As diferentes intervenções performáticas, mostradas nas figuras 26 e 27, apontam para a identificação do sujeito com o “consenso”, no sentido colocado por Pêcheux (2014 [1975]).

Não é a Revolução Mexicana, nem o marxismo, que circulam como consenso, mas sim a mescla de cores.

O “poder ser” ou o “somos” Frida [enunciados recortados do título do projeto e da exposição de Bfrema] são materializados a partir de elementos visuais que aludem ao colorido da cultura mexicana e não ampliam o significado de “ser Frida”. A função-autor silencia outros modos de representar a pintora: a camarada marxista, comunista e militante não é significada.

Sinalizo um conflito: ao passo que as performances significam a artista, parecem não alcançar sua importância política porque os elementos para representá-la são os mais evidentes: todos a recordam pelo colorido. Identifico o efeito de silenciamento, de apagamento do marxismo, do comunismo, da pertença e da crítica ao imperialismo norte-americano que Frida pintou, pois esses não são representados.

Me parece que as performances tentam valorizar o que vejo de mais latente em Frida – o entrelaçamento entre arte, comunismo, mexicanidade e gênero –, mas se limitam aos elementos mais evidentes, como o colorido e a sobrancelha. A sua militância propiciou que ela fosse falada, no entanto, componentes que mostram tal militância não aparecem nos enunciados visuais que aludem a ela. Após analisar a figura 26 reconheço que a performance do projeto TPSF não ata nó com a arte-vida da pintora, mas sim faz um laço para que os sentidos não fiquem à deriva.

Frida não é referenciada através de um colorido por conta de uma “escolha”, trata-se de um assujeitamento ao já-dado, de uma submissão a um processo que se efetua no social e ressoa nos sujeitos. A identificação com a pintora é um fato social e significá-la em performances através de evidências (cores e flores) mostra o assujeitamento ao já-lá. O pensamento althusseriano é essencial para pensar esse fato, pois conforme explica, a ideologia fornece evidências, propiciando que o sujeito diga: “É evidente! É isso mesmo! É verdade!” (ALTHUSSER, 1996 [1970], p. 132). O autor ensina que por sermos sempre já-sujeitos “praticamos constantemente os rituais de reconhecimento ideológico” (idem, p. 133). No que diz respeito às performances, o ritual cumprido para que se reconheça “Frida” é a reiteração do colorido e da monocelha – é a ideologia que produz a evidência de que esses recursos a simbolizam mais que outros.

Ao encenar Frida é preciso ter elementos que, de algum modo, afirmem tal alusão, ou melhor, para garantir que os sujeitos a vejam na cena é necessário que algo visto nela seja materializado, atualizado. É pela interpelação ideológica que a identificação com um ou outro componente se efetua. As performances referidas se estruturam na repetição de componentes que se dá via processos metafóricos.

Em seu funcionamento, a metáfora apaga alguns componentes e ressalta outros, mostrando o próprio da língua: a incompletude. Não se pode dizer tudo. Ao exaltar o colorido como o elemento fundante, interdita-se a probabilidade de significar a mulher inscrita em posições ideológicas revolucionárias. Ao ressaltar a sobrancelha como aspecto representativo, interdita-se a possibilidade de encenar a mulher camarada.

A mescla de cores que se vê em Frida deve-se a uma tomada de posição diante de classes em luta, à sua identificação com a valorização de vestimentas autóctones – emblema da luta pela emancipação de mexicanos. Com isso, a partir da FD em que me inscrevo, percebo que o mais latente em Frida não é o colorido (como pura mescla de cores, sem a preocupação de representar práticas sócio culturais mexicanas ou de defender um movimento revolucionário), é a luta de classes significada também pelo colorido que lhe veste. Essa é esquecida quando o colorido não-étnico toma mais espaço na cena do que o colorido do ativismo político pela emancipação social!

No processo de releitura da sua arte-vida, a ideologia apaga e ressalta elementos através de processos metafóricos. Ao ressaltar as cores, se apaga o sujeito histórico porque a luta revolucionária é simplificada em estampas. Ao enaltecer a monocelha, Frida é falada através de traços físicos, sinalizando que a mulher é sempre lida pelo corpo.

As performances mostram uma “Frida” *deshistoricizada*: a ideologia dominante doma o discurso da classe revolucionária e a torna uma imagem para ser admirada. As performances exibem uma “Frida” *desrevolucionada*: a ideologia apaga o embate representado no próprio corpo da artista para exercer domínio sobre o discurso progressista, para impedir que o discurso da classe trabalhadora seja materializado. As encenações expõem uma “Frida” *despolitizada*: a despolitização se materializa quando ao encená-la não há representação da mulher em movimentos sociais. O projeto enuncia que “todos podem ser Frida”, no entanto a montagem de cenários e cenas não simula “Fridas” em protestos de sindicatos de trabalhadores, por exemplo.

É a ideologia dominante que interdita os protestos da classe trabalhadora, logo, é a mesma que os silencia nas performances. As manifestações das trabalhadoras e trabalhadores nas ruas devem ser impedidas, por essa razão, Frida é significada pelo colorido e não pelo ativismo político. A luta de trabalhadoras/es não é encenada porque a ideologia dominante interdita o que a contradiz. A luta da classe trabalhadora significada nas telas e no corpo da pintora não é materializada nas performances porque essas estão sob condições de produção marcadas pela força da classe dominante [detentora dos modos de produção] que interdita ações

que se contraponham ao sistema dominante. A ideologia dominante age sobre a função autor do projeto TPSF de modo a interditar a representação da luta das trabalhadoras.

No processo de circulação da figura e nome de Frida, a reiteração do colorido não é inocente, é efeito do ideológico. Nas performances, a função-autor, assujeitada às ideologias, silencia o embate de classe representado por Frida, desencadeando a não-materialização de vozes da classe revolucionária. A força da ideologia dominante interdita a encenação do discurso da classe trabalhadora – por isso o colorido retorna.

A circulação da imagem e nome, e também de *discursos sobre* a pintora, relaciona-se ao seu ativismo em defesa de transformações no sistema sociopolítico e está fortemente conectada à continuidade de problemas sociais, dado que a América Latina ainda reclama dignidade. A expressiva circulação representa a contraposição à ideologia dominante, é uma resposta às opressões engendradas pelo sistema capitalista. É efeito da luta de classes: entre ideologias de classes dominantes e dominadas.

A imagem de Frida é exaltada como resposta a embates entre classes, como meio de levantar a voz, de simbolizar confrontos e discursos sufocados por vozes que massacram bandeiras que ela defendia, que outros sujeitos erguiam.

A camarada Frida representa a mulher que questiona os efeitos da violenta colonização, da força do sistema capitalista e da desarticulação da massa trabalhadora. Simboliza a participação de mulheres em manifestações nas ruas, o interesse delas por partidos e sindicatos, a identificação com teorias marxistas que defendem um modo de produção econômico e social mais justo. Ela retrata a luta da militância feminina marxista.

Ao tornar-se pintora e professora ela simbolizou mulheres que não se limitaram aos serviços domésticos como previsto pelo patriarcado (a interpelação também falha!). Como professora, educou seus alunos tendo em consideração as práticas, as classes em luta. Os pincéis da camarada educaram para a consciência de classes, para o ativismo político na arte, afirmando que o trabalho é uma prática determinada por condições materiais e que a tomada de posição diante do fazer profissional responde à ética.

A sua formação política é uma atitude ética diante de povos indígenas e de trabalhadores oprimidos pelo sistema capitalista. A imagem da camarada circula como resposta às opressões vivenciadas por minorias, pelo proletariado, no entanto, a análise mostrou que o TPSF não faz reluzir conflitos entre classes.

Na análise, identifico a potência da ideologia dominante quando a simbolização de classes em luta não é fotografada! Quando o convite para “ser Frida” é um convite para colorir-se, maquiagem a sobrancelha e não para simbolizar leitoras marxistas interessadas por partidos e

sindicatos! Reverenciá-la é uma forma de afirmar a existência de contraposição ao sistema e de mostrar que a língua é metafórica, pois permite que a função autor signifique um ou outro elemento que garanta a relação do seu enunciado com o *discurso de Frida*. Mas, como já dito, essa função não é ingênua, ao contrário, é determinada pela ideologia e reitera o sufocamento de outras formas de significá-la, por exemplo, como trabalhadora, visto que a língua não permite dizer tudo. A camarada, no sentido dito por Lenin (1979), a mulher que luta junto, não é significada.

4.1.3 Discurso, circulação e relações de poder

A circulação da figura de Frida Kahlo é a propagação de uma figura de esquerda, de uma pintora identificada com posições ideológicas que se contrapõem às ideologias dominantes, haja vista que ela se identificava com uma corrente política e filosófica marxista. A identificação da pintora com posições ideológicas de esquerda, reafirma o embate entre classes e é fundamental para compreender o processo de circulação da sua imagem e como esse produz efeito de reconhecimento.

A identificação dos sujeitos com a pintora assinala para o curso de processos sociais caracterizados pela opressão de classe e é um modo de contraposição às ideologias dominantes. Dito isso, o processo de circulação da figura de Kahlo elabora o efeito de assujeitamento à circulação de *discursos de e sobre* a pintora e o efeito de reprodução das condições materiais que assegura a continuidade desse processo.

Esses efeitos são produzidos a partir da inscrição do sujeito em FDs que oferecem elementos (dizeres, saberes) para representar a pintora de modo a produzir reconhecimento ideológico, da filiação dos sujeitos às posições ideológicas que se opõem às posições da classe dominante e da latência do modo de produção capitalista.

O processo de circulação se efetua desde uma estrutura sobredeterminada. Quando escrevo “estrutura”, refiro-me a arranjos determinados pela história, ao que confere autonomia relativa à circulação. Retomo estudos de Althusser (1996 [1970]) para compreender a sobredeterminação referenciada, a submissão da circulação às determinações ideológicas.

Para o teórico referido, os estudos das ideologias se baseiam na história das formações sociais, logo nos modos de produção e nas lutas de classes que nelas se instauram. O autor propõe duas teses sobre o funcionamento da ideologia. Primeira: “A ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1996 [1970], p. 77). Ele explica que as condições materiais estão refletidas na representação

imaginária do mundo: “Na ideologia, o que é representado não é o sistema das relações reais que governam a existência dos indivíduos, mas a relação imaginária destes indivíduos, com as relações reais em que vivem” (id., p.82).

Segunda tese: “A ideologia tem uma existência material” (id., p. 83). As ideias, as representações têm sempre existências materiais, pois “uma ideologia existe, sempre num aparelho, e na sua prática ou suas práticas” (id., p. 84). As práticas são reguladas pelos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIEs), são deles que dependem as ideias, os rituais que serão realizados pelos sujeitos.

Surge assim que o sujeito age enquanto é agido pelo seguinte sistema (enunciado na sua ordem de determinação real): ideologia existindo num aparelho ideológico material, prescrevendo práticas materiais, reguladas por um ritual material, as quais (práticas) existem nos actos materiais de um sujeito rugindo em consciência segundo, a sua crença (ALTHUSSER, 1996 [1970], p. 90).

A partir dessa reflexão, o autor assevera que não há prática sem ideologia e essa só existe para e pelo funcionamento do sujeito. Dessa maneira, a prática tem duas funções: reconhecimento e desconhecimento.

Mas o reconhecimento de que somos sujeitos e que funcionamos nos rituais práticos da vida quotidiana mais elementar (...) dá-nos apenas a «consciência» da nossa prática incessante (eterna) do reconhecimento ideológico, - a sua consciência, isto é, o seu reconhecimento, - mas de maneira nenhuma nos dá o conhecimento (científico) do mecanismo deste reconhecimento (ALTHUSSER, 1996 [1970], p. 97).

O sujeito é efeito do assujeitamento ideológico. Sobre isso, o autor explica: “A existência da ideologia e a interpelação dos indivíduos como sujeitos são uma única e mesma coisa” (ALTHUSSER, 1996 [1970], p. 100) e o que aparenta acontecer fora da ideologia, acontece sempre nela.

Constatamos que a estrutura de toda a ideologia, interpelando os indivíduos como sujeitos em nome de um Sujeito Único e Absoluto, é especular, quer dizer, em espelho, e duplamente especular: este redobramento especular é constitutivo da ideologia e assegura o seu funcionamento (ALTHUSSER, 1996 [1970], p. 110).

Essa estrutura da ideologia à qual o autor se refere está centrada na interpelação dos indivíduos, ou seja, em submeter-lhes à forma sujeito, em oferecer-lhes imagens semelhantes,

já que é espelho e espetacular (ALTHUSSER, 1996 [1970]). É nesse processo que o reconhecimento ideológico se efetua e as relações de produção são reproduzidas.

Retorno ao processo de circulação da figura de Frida Kahlo. Os AIEs garantem a reprodução de ideologias: a imagem, o nome, os discursos sobre a pintora circulam, pois há dispositivos que garantem tal processo.

O processo de circulação produz reconhecimento, evidências. Visto que a ideologia existe para interpelar os indivíduos, ou seja, para manter o processo de reconhecimento com imagens semelhantes, o sujeito é sempre efeito e lugar de realização dessa. A ideologia se faz nele e, desta maneira, assegura sua reprodução.

A partir da primeira tese do teórico citado, compreendo a circulação como efeito da submissão dos sujeitos às condições materiais que, como a segunda tese possibilita dizer, se efetua em AIEs. A circulação referida é garantida pela repetição de práticas reguladas pelos aparelhos, pois nesses estão as ideias e os rituais realizados para e pelos sujeitos. Em outras palavras, a ideologia existe nos aparelhos e determina as práticas sociais, mostrando que essas não são livres, ao contrário, são reguladas através de rituais que se fazem no e para o sujeito.

A prática, sempre eterna, como ensina Althusser (1996 [1970]), proporciona o reconhecimento de que se é sujeito porque essa categoria funciona via assujeitamento ao ideológico, à exterioridade. A circulação é um ritual, uma prática realizada para e pelo sujeito, indicando, à proporção que se reitera, que esse é assujeitado.

Ao analisar a circulação, identifico o efeito retroativo da interpelação ideológica, pois é “duplamente espetacular” (ALTHUSSER, 1996 [1970], p. 110): a interpelação garante seu próprio funcionamento, dado que interpela os indivíduos proporcionando que se reconheçam como sujeitos.

“Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem arbitrariamente, nas condições escolhidas por eles, mas nas condições dadas e herdadas do passado” (MARX e ENGELS, 1974, p. 66). Volto ao projeto fotográfico TPSF: trata-se de um conjunto de fotografias, exposições e intervenções organizadas sob condições materiais já determinadas. A mobilização dos arranjos que compõem as fotografias não se fez fora da história, mas sim nela, e é nesse viés que a abertura para o simbólico se coloca: submetido ao equívoco da língua e às tensões sociais, em torno do projeto se constroem relações de sentido que sempre dependem e respondem às condições materiais, portanto, às relações de poder.

O projeto fotográfico TPSF é efeito da submissão do sujeito ao processo de circulação, à latência de movimentos sociais, especialmente o feminista e o LGBT, e à identificação da esquerda com produções artísticas e visuais como forma de ativismo.

Ao falar sobre o consumo da obra de arte, Cauquelin (2005, p. 29) escreve:

Consome-se o produto sob a forma de espetáculo, consomem-se os signos espetaculares como se fossem produtos e os produtos como signo do consumo dos produtos. Em suma, consome-se. Por quê? Como? Porque é preciso que a mercadoria circule, que ela escoe; a teoria dos fluidos é, no caso, a mesma que explica a economia: o dinheiro ‘corre’, leva consigo os objetos que estão à deriva, carregados por esse movimento líquido.

Ao consumir a imagem de Frida, consome-se um signo como se fosse a sua própria obra. Isso é efeito do modo de produção capitalista que se funda e se firma na circulação de mercadorias. Para Cauquelin (2005, p. 31), tanto os bens materiais como simbólicos atendem ao esquema “produção-distribuição-consumo” em que três posições estão envolvidas, a saber, produtores, distribuidores e consumidores. Conforme explica, para que tais posições sejam mantidas “o consumo dos bens deve no mínimo engolir a produção e, melhor ainda, devolvê-la” (CAUQUELIN, 2005, p. 31).

Nas palavras da autora, produção e consumo se complementam e “o próprio consumidor, em certo sentido, também produz: produz demanda” (idem, p. 32). Visto que para a AD o sujeito não é a origem das determinações ideológicas, mas sim efeito dessas, desloco o entendimento da autora citada: não é o sujeito que produz a demanda, é a demanda que se faz nele. É o sistema capitalista que impõe o consumo, inclusive do simbólico.



“Como que o que era arte se transforma em objeto de consumo? Através de uma série de práticas culturais” (SCHUH, 2006, p. 132). A partir dessa citação, questiono: como é reproduzida a circulação de *discursos sobre* Frida Kahlo? Pelo processo de reprodução de um “gosto” social moldado pela ideologia, pela própria repetição da circulação, ou seria melhor dizer, pela reprodução das condições materiais, das práticas sociais.

Figura 28: Frida boneca gigante.

Fonte: Foto de minha autoria nas comemorações do aniversário de Frida, na Cidade do México, em 2019.

Na eminência de compreender a problemática constitutiva do processo de circulação referido, é imprescindível analisar como o modo de produção capitalista também determina o consumo do simbólico. Objetos artísticos, de entretenimento, entre outros, passaram a circular como suportes da figura da artista plástica, que, por efeito de determinações ideológicas e econômicas, passou a ser símbolo reverenciado, desejado e, portanto, consumido. A figura 28 mostra um modo de consumo da imagem da pintora: Frida em formato de boneca gigante. Essa materialidade indica o assujeitamento do sujeito às condições materiais, pois a boneca indica o consumo de práticas.

O consumo estético tem crescido nas classes sociais mais populares, o que significa dizer que essas camadas sociais têm consumido o que antes do capitalismo artista não era possível consumir (LIPOVETSKY e SERROY, 2015). Sentidos foram deslocados: o que antes era consumido por classes sociais mais privilegiadas passou a ser consumido pelas massas.

Menos submissa ao reinado da necessidade, toda uma parte do consumo tende a aparecer como um domínio estético voltado para os prazeres e a frivolidade, para as sensações e a diversão. Pela primeira vez, as massas têm acesso a um tipo de consumo mais lúdico (...), outrora privilégio das elites sociais (LIPOVETSKY e SERROY; 2015, p. 328).

A circulação referida, existente nas e pelas relações entre sujeito, está inscrita no “mundo das mercadorias”, para citar palavras de Marx (2017, p. 148) em *O capital*.

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão (MARX, 2017, p. 146).

A circulação, que é a circulação de mercadoria, é um “objeto”, uma “coisa” que satisfaz a necessidade humana (como escrito na última citação).

É preciso considerar que “O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual” (MARX, 2008, p. 47). No livro *Contribuição à crítica da economia política*, Marx (2008, p. 248) comenta:

O objeto de arte, e analogamente qualquer outro produto, cria um público sensível à arte e apto para gozar da beleza. De modo que a produção não somente produz um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.

A produção cria um laço indissociável entre objetos e sujeitos: o sujeito assujeitado à produção e essa, ao sujeito. Nesse jogo, a arte, como efeito da ideologia, atualiza as relações de poder.

Sobre a relação entre consumo e produção, Marx (2008, p. 247) ensina: “o produto não se torna realmente produto senão no consumo” e “o consumo produz a produção porque cria a necessidade de uma nova produção” (idem). A propagação da imagem da artista amplia a necessidade de novas formas de circulação da sua imagem – a produção de diversos objetos incita, impulsiona outras produções.

O projeto TPSF sugere mais fortemente o valor de uso da mercadoria, pois ao propor performances, exposições, torna “útil” o nome e os elementos que representam a artista mexicana. “A utilidade de uma coisa faz dela um valor de uso. Mas essa utilidade não flutua no ar. Condicionada pelas propriedades do corpo da mercadoria [Warenkörper], ela não existe sem esse corpo” (MARX, 2017, p. 97).

Sigo com palavras de Marx: “O valor de uso se efetiva apenas no uso ou no consumo. Os valores de uso formam o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta” (MARX, 2017, p. 97). O valor de uso se coloca ao consumir, ao dar forma física à circulação do nome e da figura da artista. No projeto fotográfico, a “coisa” consumida é a ilusão de ser a pintora e o processo de circulação.

No modo de produção capitalista, as mercadorias devem produzir um valor de dupla natureza, a de uso e a de troca. Considerando os escritos de Marx em *O capital*, explico brevemente como o projeto se coloca como mercadoria: trata-se de uma atividade produtiva, determinada socialmente, que objetiva satisfazer necessidades dos sujeitos, por essa razão aponta para o valor de uso e de troca.

Uma coisa pode ser valor de uso sem ser valor. É esse o caso quando sua utilidade para o homem não é mediada pelo trabalho. Assim é o ar, a terra virgem, os campos naturais, a madeira bruta etc. Uma coisa pode ser útil e produto do trabalho humano sem ser mercadoria. Quem, por meio de seu produto, satisfaz sua própria necessidade, cria certamente valor de uso, mas não mercadoria. Para produzir mercadoria, ele tem de produzir não apenas valor de uso, mas valor de uso para outrem, valor de uso social. {E não somente para outrem. O camponês medieval produzia a talha para o senhor feudal, o dízimo para o padre, mas nem por isso a talha ou o dízimo se tornavam mercadorias. Para se tornar mercadoria, é preciso que o produto, por meio da troca, seja transferido a outrem, a quem vai servir como valor de uso.} Por último, nenhuma coisa pode ser valor sem ser objeto de uso. Se ela é inútil, também o é o trabalho nela contido, não conta como trabalho e não cria, por isso, nenhum valor” (MARX, 2017, p. 100).

A vida material é a base da produção do projeto TPSF, ou seja, as fotografias e as performances estão condicionadas às determinações sociais, ou melhor, estão sob relações de poder. Marx (1974) escreve que as representações e ideias estão relacionadas à prática material: “É segundo o seu processo de vida real que se representa também o desenvolvimento dos reflexos e dos ecos ideológicos desse processo vital” (MARX, 1974, p. 19). É sob as condições reais que a ideologia interpela e reverbera. Dessa forma, os arranjos que compõem o projeto são ressonâncias do social, são negociações do sujeito autor com elementos que garantem a eficácia do reconhecimento do sujeito como ser social e como assujeitado à propagação da imagem da artista mexicana.

É nesse reconhecimento que o metafórico se instaura, pois trata-se de um processo que escapa, desliza e mostra que o sujeito e os dizeres não são origem, mas sim, efeitos de processos históricos. São as relações sociais que oferecem os arranjos para elaborar maneiras de significar a pintora mexicana.

Segundo Zizek (1996), ao discutir sobre a fetichização de mercadorias com base na teoria marxista, há no fetichismo uma relação de dominação e de subordinação. Nesse sentido, como efeito, o fetiche aponta para relações entre sujeitos, para a submissão às representações de experiências sociais e para estruturas dominantes. No tocante ao projeto, o fetiche sinaliza o assujeitamento às maneiras de representar e reconhecer Frida a partir de adereços, cores e flores e para a propagação desse modo de representação.

No tocante a raça e gênero, como o consumo da sua imagem representa relação de subordinação e dominação? Como assinala para relações de poder? Sigo para o próximo ponto.

4.2 Ideologia e raça: mexicanidade e luta interdidas

A Revolução Mexicana tem como emblema a mexicanidade, cujo eixo consiste em ressaltar a importância de elementos indígenas e desprestigiar a influência europeia, tão prezada pelo governo ditatorial de Porfirio Díaz. Por conseguinte, o conflito é o eixo da Revolução, as relações de poder são fundantes da mexicanidade, as conflituosas relações sociais, entre classes e raças, são pilares. Os trajes típicos indígenas, tomados como símbolo do movimento revolucionário, reproduzem ao menos dois sentidos: o orgulho de um país e o marginal (PÉREZ JIMÉNEZ, 1982). É em meio a essa disputa entre sentidos que a mexicanidade é elaborada como efeito, como dito anteriormente.

A circulação da figura de Frida Kahlo é marcada pelo retorno do colorido, pelo seu reconhecimento como unidade simbólica. Em releituras da sua arte-vida, a cada vez que o

colorido se repete, a cristalização de sentidos se reitera. O digo com base em Pierre Achard (2015) que, ao tomar a palavra como unidade simbólica, assevera que seu reconhecimento se efetua em razão da repetição.

Cada nova co-ocorrência dessa unidade formal fornece então novos contextos, que vêm contribuir à construção do sentido de que essa unidade é o suporte. Mas para poder atribuir um sentido a essa unidade, é preciso admitir que suas repetições – essas repetições – estão tomadas por uma regularidade (ACHARD, 2015, p. 14).

Para o autor, “a regularização repousa sobre um jogo de força” (ACHARD, 2015, p. 15) e tem uma relação dialética com a repetição. É nessa dialética que o sentido, na perspectiva discursiva, se constrói. Segundo explica, o “jogo de força de regularização se exerce na retomada dos discursos e constituem uma questão social” (idem, p. 16). A regularização se estrutura “sobre o reconhecimento do que é repetido” (idem), entretanto, é preciso considerar que os sentidos se deslocam ou deslizam. Nas palavras de Achard (2015, p. 16): “uma vez reconhecida essa repetição, é preciso supor que existem procedimentos para estabelecer deslocamento, comparação, relações contextuais”.

Ao falar sobre memória e produção de sentidos, o autor referido defende que a função do analista é “dar conta do fato de que a memória suposta pelo discurso é sempre reconstruída na enunciação. A enunciação, então, deve ser tomada, não como advinda do locutor, mas como operações que regulam o encargo, quer dizer a retomada e a circulação do discurso” (ACHARD, 2015, p. 17).

Considerando o exposto, cito palavras de Mittmann (2010b) que também explica o fazer do analista do discurso ao examinar como a saturação e a omissão funcionam discursivamente.

Não nos detemos aos dados linguísticos ou históricos, mas trabalhamos com fatos discursivos, onde se enredam o linguístico e o histórico. E com isso, refletimos sobre o retorno da história no discurso e o retorno do discurso na história, o que nos leva a discutir sobre as forças em confronto nas relações sociais, políticas e econômicas (MITTMANN, 2010b, p. 165).

O funcionamento das paráfrases, desde uma perspectiva discursiva, retoma os ditos para “reter os sentidos diante de possíveis deslizamentos” (MITTMANN, 2010b, p. 170). Conforme a autora, a reiteração de uma posição pode ser efetuada pela saturação de um dizer ou de um não-dizer, a partir de uma dada FD. A saturação de um dizer impõe o silenciamento de outros, a contenção do que pode e deve ser dito (MITTMANN, 2010b). No processo de

circulação que analiso, a reincidência do colorido satura os sentidos e omite outros modos de significação.

Discurso é prática entre sujeitos, conseqüentemente, sinaliza processos de identificação com sentidos já-dados, construídos em redes de sentidos, cujos fios se entrelaçam sob forças contraditórias. A circulação estudada aponta para essas contradições, para o funcionamento de ideologias dominantes e dominadas.

O retorno do colorido atende ao funcionamento da ideologia dominante que normaliza a mescla de cores como uma evidência ao representar Frida Kahlo. Essa relação entre retorno e dominação é o ponto que quero explicar. Veja como funciona: na prática social, a repetição é um já-lá que mostra a consonância dos sujeitos com determinações históricas e deve-se à inscrição e re-inscrição do sujeito na história, na rede. Cito Pêcheux (2015b, p. 46):

... haveria, sob a repetição, a formação de um efeito de série pelo qual uma “regularização” (termo introduzido por P. Achard) se iniciaria, e seria nessa própria regularização que residiram os implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase (que podem a meu ver conduzir à questão da construção dos estereótipos).

A retomada do colorido ocorre por ação da reincidência de um movimento de interpretação que manifesta o caráter material dos processos de significação, ou melhor, indica o discurso do outro, sinaliza sentidos cristalizados na memória, “entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador” (PÊCHEUX, 2015b, p. 44). A retomada é efeito do movimento do ideológico, pois sinaliza a reprodução de um gesto de interpretação que, a cada vez que se materializa, reforça uma forma de significar a pintora e a cultura mexicana.

Volto ao projeto fotográfico TPSF para discutir o retorno do colorido e como esse silencia a questão racial, tão latente na artista plástica referenciada. Me intriga o movimento do ideológico na construção do projeto [que funciona em sua aparência como uma releitura da imagem de Frida], pois o racial que está ausente, aparenta estar presente: “o não-dito constitui o dito” (MITTMANN, 2010b, p. 180). Essa ausência e presença marca um conflito: o emblema da Revolução Mexicana – o traje *Tehuano*, símbolo racializado – passa por um processo de esvaziamento, ao passo que sustenta o projeto. Explico por partes!

O esquecimento é próprio do funcionamento do simbólico. A releitura é construída por uma função-autor que “pinça” [para outra vez fazer referência a Martins de Souza] evidências ao se apropriar de elementos estéticos com a intenção de remeter à pintora [é evidente que a

vestimenta colorida a representa!]. Porém, nesse processo metafórico, alusivo, não há comprometimento, não há nó com a alteridade discursiva. É nesse movimento que a discursividade se coloca: pinça, cristaliza e esquece alguns elementos, dado à impossibilidade de tudo dizer.

O projeto fotográfico TPSF se estrutura em processos metafóricos: na produção de metáforas, na ativação de componentes da memória, que funcionam de modo eficiente e rápido para garantir a percepção da alusão pretendida. Para que os sujeitos percebam que as fotografias remetem a Frida, a função-autor seleciona elementos que controlam o processo perceptivo, que regulam o olhar do sujeito propiciando compreender qual a artista é evocada.

É nesse movimento que os sentidos são deslocados. Não é o traje emblemático que é materializado, mas sim, uma alusão a esse, como visto no terceiro capítulo. O emblema da Revolução Mexicana, a questão racial nele significada é esquecida. A ideologia dominante interdita o revolucionário ao representar o traje em outros objetos descomprometidos em significar embates de classe e raça.

Para melhor compreender a reflexão proposta, recorro aos estudos de Indursky (2011) sobre memória discursiva que, conforme explica, diz respeito aos sentidos permitidos ou interditados em uma dada FD, ou seja, sua função é regular tais FDs, portanto, tem natureza ideológica.

A interdição ocorre em FDs, nunca no interdiscurso, pois esse remete a todos os sentidos, a todas as vozes, inclusive, as esquecidas (INDURSKY, 2011). Nessa perspectiva, o não-dito é o não materializado, contudo, continua reproduzindo sentidos. Explico melhor: o interdiscurso se diferencia da memória discursiva, pois comporta todas as vozes, todos os sentidos (INDURSKY, 2011). Posto isso, o que não é dito em um enunciado está comportado no interdiscurso, por essa razão segue significando.

Volto à luta indígena significada no corpo de Frida Kahlo e esquecida no projeto analisado. O esquecimento dessa luta não significa apagamento ou impossibilidade de significação, ao contrário. O esquecimento tem viés ideológico, acontece no nível do intradiscurso, elaborado a partir da inscrição do sujeito em uma dada FD, e não se estende ao interdiscurso, pois esse comporta todos os sentidos (INDURSKY, 2011).

A luta de povos indígenas, de um povo racializado, foi esquecida no projeto analisado por efeito da força da ideologia dominante. A luta pela existência, por terra, por sobrevivência não é significada. O traje símbolo da resistência de povos originários ante às opressões da colonização, no movimento metafórico, próprio do discursivo, numa relação de substituição de um elemento por outro, foi esquecido.

À proporção que em outras materialidades se explora cores e flores para evocar a pintora, se esquece da luta indígena representada nos corpos femininos mexicanos vestidos com trajes típicos. Se expõe um colorido para não remeter ao que compreendo como mais importante a partir das FDs em que me inscrevo e das posições com as quais me identifico: a luta de um povo racializado. Os saberes indígenas foram sufocados por outros objetos estéticos que servem de instrumento para o sistema opressor.

Nas performances do TPSF, a substituição de elementos indígenas por outros é um efeito da dominação: não se representa elementos indígenas para que a luta desses povos não tenha visibilidade. A história naturaliza o colorido como um meio de falar da artista plástica para que as relações de dominação sobre corpos que lutam continuem em exercício. Nessa perspectiva, a saturação do colorido desempenha a função de disfarçar e reforçar as relações de poder.

Há um silenciamento em continuidade que tampouco é evidente. É preciso questionar a reiteração do colorido para alcançar o silêncio sobre a luta racializada. Tal silêncio não é ingênuo, é efeito da força da ideologia dominante, é prática social que pretende interditar a luta indígena.

A repetibilidade sinaliza a pré-existência de saberes, segundo Indursky (2011). Tal compreensão conduziu a AD à discussão sobre *memória* que, por sua vez, implica considerar a noção de *regularização*. Para a autora, o processo de repetição está marcado pela retomada e regularização de sentidos já constituídos na memória social, ou seja, discursos já em circulação são retomados, inclusive, podendo provocar deslizamentos de sentidos, devido à contra-identificação ou desidentificação do sujeito do dizer com sentidos já estabilizados.

Indursky (2011) fala em *regime de repetibilidade*, referindo-se às repetições que persistem historicamente e podem tender ao movimento ou à cristalização de sentidos. No processo de retomada, os sentidos passam de uma FD a outra, o que significa que outras relações com a ideologia são estabelecidas (INDURSKY, 2011). Essa reflexão é importante nesse ponto do trabalho, pois indica que as retomadas se dão sob outras condições ideológicas e, por isso preveem mobilidade dos sentidos.

A tela *Las dos Fridas* (1939), de Kahlo, aponta para o movimento de sentidos explicado por Indursky (2011). Na obra, a mexicanidade é um efeito elaborado desde a conexão entre o autóctone e o europeu. O sujeito da obra se coloca entre os dois sentidos que apontam para conflitos raciais vividos pela formação social mexicana: uma Frida branca e outra indígena (BARTRA, 1994). É o jogo da mestiçagem.

Conforme Pérez Jiménez (1982), a mestiçagem pretende o etnocídio e um futuro ocidental para povos indígenas e, acrescento eu, aponta para o mito da *Malinche*, referenciado no primeiro capítulo deste texto. Considerando os estudos dessa autora e os de Navarrete (2019), penso que se trata de disputas, de relações de poder, visto que se estabelece com a imposição de povos e culturas umas às outras. A tela referida anteriormente parece registrar o conflito racial como eixo do confronto de classes, do conflito vivido pelo sujeito da obra e como um meio de significar o assujeitamento à mestiçagem.

Retomo às fotografias do projeto fotográfico TPSF, analisadas no terceiro capítulo: as figuras referidas não produzem o efeito de sentido de mestiçagem como forma de opressão, denúncia, mito ou como um eixo do processo revolucionário mexicano. O racial não é significado esteticamente: não há “Fridas” em conflitos raciais, não há “*Malinches*”. A mestiçagem não é pilar no projeto referido, porém funciona discursivamente pela ausência.

As enfermidades também não são tomadas como modo de representar a pintora. O colete para apoiar a coluna, a cadeira de rodas e as muletas não são pré-construídos, pois não fazem parte das performances, nem das fotografias feitas em estúdio. Contudo, como as releituras se realizam entre retomar e distanciar-se da alteridade discursiva, ser igual e diferente, o enunciado “*Todos podem ser Frida*” (todos podem ser tudo o que ela foi), parece abarcar todas as experiências da pintora, mas as fotografias, não.

Nas fotografias do projeto, o jogo entre ausência e presença se efetua desde a materialização de alguns elementos que remetem à pintora e para o esquecimento desses. Referenciar a pintora já é um modo de remeter à fragilidade da sua saúde, contudo, essa não é materializada nas fotografias do projeto. As dores físicas, as inúmeras cirurgias e a rotina de cadeirante fazem parte do consumo do simbólico, porém se colocam como não dito.

4.2.1 Surrealismo, realismo e naturalismo: entre retomadas e rupturas com o discurso da mexicanidade

O pincel de Frida Kahlo é determinado pela história, é o fora que constitui o traço. Ao pintar, “dominada por uma formação discursiva” (PECHUEX, 2014 [1975], p. 196), ela se inscreveu em posições ideológicas já determinadas por forças produtivas.

Ao pensar o surrealismo, realismo e naturalismo como práticas, cito Pêcheux (2014 [1975], p. 197): “Sabemos que toda prática discursiva está inscrita no complexo contraditório-desigual-sobredeterminado das *formações discursivas* que caracteriza a instância ideológica em condições históricas dadas”. Tais práticas são efeitos das condições ideológicas, a reprodução

de tais estilos artísticos que registram mitos e narrativas sociais vivenciadas por um povo, sinalizam para condições históricas.

O projeto fotográfico TPSF é elaborado desde a substituição de elementos que fazem parte da mitologia mexicana, das tradições *Zapotecas*, das experiências socioculturais de um povo, por elementos que significam diferentemente. Inscrito em uma rede, cujos sentidos estão em movimento, o projeto circula como uma releitura da arte-vida de Frida Kahlo que se aparta do seu valor étnico.

No processo discursivo, construído por substituições, os aspectos surrealista, realista e naturalista atribuídos à obra de Kahlo também se deslocam, pois trata-se de um projeto fotográfico elaborado por outra função autor e sob condições materiais adversas.

Todo processo discursivo é contraditório, visto que é prática social, por essa razão tem seu curso ante lutas antagônicas. Nas palavras de Mittmann (2010b, p. 170): “Trata-se de um jogo de forças entre a contenção e o deslizamento, que é o jogo de forças próprio à produção de discursos”. O projeto está entre conter e deslizar os sentidos, entre aproximar-se para distanciar-se. Ao apartar-se da alteridade discursiva, silencia os aspectos surrealistas, realistas e naturalistas visto na arte referenciada.

As cores de Frida, A dor de Frida, O aborto de Frida, O amor de Frida e Frida por inteiro. Esses são os subtítulos que nomeiam as categorias do projeto, como mostrado no terceiro capítulo deste trabalho. Neles, há uma tentativa de significar uma completude impossível para a língua. A ilusão de apreender todos os aspectos da vida da artista plástica indica a língua como o lugar do impossível.

Em termos lacanianos, essa característica da língua como não-toda traz um impossível: há um impossível de ser dito que insiste e retorna, causando estranhamento para o sujeito. Esse impossível irrepresentável pela língua é denominado por Lacan *lalangue*, lugar do não idêntico, da repetição e da não repetição ao mesmo tempo (MARIANI e MAGALHÃES, 2010, p. 396).

Como seria possível representar a dor e o aborto de Frida em linguagem fotográfica? Como representar “Frida por inteiro”? Como simbolizar suas subjetividades?

Para o analista de discurso, as marcas de subjetividade inscritas no dizer assinalam, simultaneamente, mas sem estarem misturadas ou confundidas, traços do registro inconsciente, da identificação (ou não) a uma determinada formação discursiva e, também, traços do assujeitamento ideológico (MARIANI e MAGALHÃES, 2010, p. 404).

Visto que a subjetividade constitui o dizer, o projeto fotográfico sinaliza outros processos de assujeitamento ao ideológico e ao inconsciente. Não concerne a um discurso de Frida Kahlo, mas sim a um discurso sobre outros modos de assujeitamento e de identificação. Logo, produz outros efeitos de sentidos.

Dado que, desde a perspectiva discursiva, a língua não pode ser pensada fora do social, sigo questionando: Como representar no projeto fotográfico TPSF os conflitos da formação social em que Frida se inscreveu, do sujeito outro, sob distintas condições sociais? Como simbolizar aspectos do realismo, surrealismo e naturalismo mexicano em outras condições materiais?

Como colocado no primeiro capítulo, Kahlo, em suas pinturas, registrou a existência de um povo e de tradições produzidas no tecido social em que se inscrevia. O projeto não constrói essa mesma linguagem, desloca. Não simboliza o surrealismo mexicano caracterizado por uma estética elaborada com base em elementos da cultura popular significados nas relações sociais mexicanas (CORONEL RIVERA, 2007), mas sim, constrói um discurso outro. São outras referências.

A mescla entre a realidade e o mítico, entre elementos que podem representar o irracional, os sonhos que compõem o estilo surrealista (PRAMPOLINI, 1969), não fazem parte da estética fotográfica. As referências mitológicas que remetem ao período pré-hispânico e aos elementos da cultura popular (FUENTES, 2007), não tem espaço de significação.

No projeto fotográfico TPSF, como representar o surrealismo, as fronteiras sensíveis entre o real e o inconsciente? O surrealismo na arte de Kahlo é efeito das experiências sociais vividas por sujeitos filiados a uma cultura marcada por saberes pré-hispânicos (FUENTES, 2007), por fantasias, mitos, produzidos em um dado lugar. Como representar essas condições nas fotografias, nas performances?

Como colocado no primeiro capítulo, o surrealismo em Kahlo é representado pela arte popular e pelo seu sofrimento (MONSIVÁIS, 1983). Como registrar em fotografias o sofrimento representado em autorretratos? Nesse movimento, do *autorretrato* para um *discurso sobre*, os efeitos de sentidos se movimentam, pois não se trata de representar uma experiência sentida no próprio corpo, mas de performatizá-la.

O aspecto realista não se mantém, haja vista que o projeto não cria autorretratos, nem as condições históricas são as mesmas. Elementos da fauna, flora, desenhos anatômicos que marcam o realismo em Kahlo, como explicado no primeiro capítulo, não são significados. Ao passo que a relação com as condições materiais se transforma, a linguagem também é transformada. Ou melhor, ao construir um discurso que remete a Frida, a função autor

desconstrói o *discurso de Frida*, pois as relações sociais, as condições materiais, os afetos são outros, esses não se repetem. Por esta razão o aspecto realista também é deslocado.

É nesse movimento que o elemento racial passa a ser interdito. À proporção que o projeto TPSF não representa referências pré-hispânicas, que não simboliza saberes populares mexicanos, a luta de povos indígenas não é significada. O efeito de sentido de resistência indígena reproduzido na obra de Kahlo é interdito, pois no projeto não há imagens surrealistas mexicanas. Tampouco constrói um discurso que marca oposição aos efeitos opressores da colonização ou representa os mitos mexicanos como forma de reiterar a importância de saberes de um povo.

O projeto TPSF cria materialidades que silenciam vozes indígenas ao passo que referencia a pintora mexicana. É nessa perspectiva que a contradição constitutiva do fio do discurso se estabelece. Aqui me refiro, não à oposição entre a obra de Frida Kahlo e o projeto, mas sim, à contradição na estrutura desse que alude à pintora, porém silencia posições ideológicas materializadas em sua arte e corpo. As fotografias analisadas são gestos de interpretação que retomam já-sabidos, ao passo que fazem funcionar a descontinuidade. É nesse jogo entre retomadas e rupturas que a contradição se instaura.

4.3 Ideologia e gênero: a reverberação do corpo-performance de Frida no projeto *Todos podem ser Frida*

Em conversa com meu orientador do período do doutorado sanduíche, Dr. Ricardo Pérez Montfort, antropólogo, ele enfatizou a importância de pensar fatos que “precedem” as releituras da imagem de Frida Kahlo. Sua fala está de acordo com os pressupostos da AD, haja vista que os ditos já significaram anteriormente sob determinações ideológicas, as posições sujeito são elaboradas desde pré-construídos.

Reporto-me à conversa de orientação com Montfort porque em fotografias de Frida Kahlo há um jogo entre feminino e masculino que parece remontar aos saberes e fazeres *Zapotecas*, aos mitos da cultura mexicana e à contraidentificação com estruturas impostas pela ideologia hegemônica. Esse jogo entre gêneros também foi mencionado por Joana Bosak, uma das integrantes da banca julgadora deste trabalho. Em 2018, no processo de qualificação do projeto de tese, Bosak sugeriu analisar fotografias da pintora para compreender seu modo de trajar-se.



Figura 29: Frida vestida com terno, em 1926.

Fonte: MAYAYO, Patricia. **Frida Kahlo.** *Contra el mito.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

Desde as experiências mencionadas, exponho a figura 29. Como para a AD os processos de produção de sentidos apontam para a memória, penso os trajes masculinos vestidos por Kahlo em sua historicidade, em sua complexidade material.

Ao analisar a figura exibida considero a história, pois as condições materiais determinam os modos de vestir. Considero os *Muxes* como um pré-construído para o jogo entre gêneros visto na figura 29, haja vista que pertence a uma prática cultural bastante expressiva no México. Assinalo outros possíveis pré-construídos na tentativa de melhor interpretar a mescla entre gêneros como efeito de condições materiais.

Na cultura *Zapoteca*, alguns sujeitos do sexo masculino são educados pelas famílias, desde a infância, como mulheres. São os *Muxes*, o terceiro sexo. São sujeitos do sexo masculino que representam o feminino e seus papéis – esse deslocamento entre gêneros também é visto em Frida Kahlo, porém de modo oposto: é um corpo do sexo feminino que simula o masculino.

Ao analisar os trajes masculinos em Kahlo, Mayayo (2008) sinaliza a androginia. Conforme escreve, os aspectos andróginos nas pinturas, desenhos e fotografias da artista cumprem a função política de subverter e alargar as categorias de gênero, já estabelecidas por ideologias dominantes (MAYAYO, 2008). Segundo a autora, a androginia transita entre o mito pré-colombiano e a transgressão de imposições ideológicas, é um meio de desestabilizar fronteiras entre os sexos, é uma particularidade do homem primitivo, remete à plenitude, à unidade elaborada pela junção entre os sexos masculino e feminino.

Mayayo (2008) comenta a importância das vestimentas na construção da identidade de Kahlo e assevera que essas mostravam como ela transgredia as imposições da estética dominante. Conforme a historiadora da arte, sua obra é composta por significantes femininos, como o traje *Tehuano*, as joias, a maquiagem, contudo, a ambiguidade sexual prevalece em algumas pinturas¹³¹ e em fotografias que posou, devido à sua bissexualidade e aos questionamentos sobre feminilidade, já recorrentes na década de vinte.

Bartra (1994) questiona se a pintora, ao vestir-se com trajes masculinos, se contrapôs às imposições do sistema patriarcal, se seria uma forma de resistência. Eu diria tratar-se de uma posição que indica o enfrentamento ao sistema opressor, uma contraposição à ideologia dominante, essa que determina modos de vestir em consonância com o sexo biológico.

Na figura 29, o gênero está sendo falado. O feminino e o masculino disputam espaço de significação. Reconhecimento e não reconhecimento estão em jogo, pois o sujeito pode reconhecer-se ou não com um dado gênero. Nesse jogo, o corpo performático é o lugar da contradição, pois significa o outro. Cabe enfatizar que ao fazer referência ao corpo, refiro-me, não ao que nele se inscreve, por exemplo, bigode, corte de cabelo, mas sim às vestimentas e aos arranjos usados na performance. Então, o deslocamento de sentidos a que faço menção se dá no corpo-performance.

Me parece que as fotografias em que a pintora mexicana posou com vestimentas masculinas são ressignificadas no projeto TPSF, cujo eixo é o colorido e a mescla entre gêneros. Na ânsia de construir uma reflexão e análise sobre o corpo-performance como espaço de inscrição da ideologia e de construção de um discurso que remete a Frida, costuro estudos da AD de orientação materialista com estudos de gênero para compreender como práticas sociais são reproduzidas ou interditadas.

4.3.1 O jogo entre gêneros: descontinuidade e reprodução das condições materiais

Althusser (1967, p. 39), ao retomar os estudos de Marx no livro *Marxismo segundo Althusser*, diz: “a ideologia se destina então a garantir a coesão das relações dos homens entre si e dos homens com suas tarefas na estrutura geral de exploração de classe”. A ideologia assegura as práticas sociais,

está então destinada acima de tudo a garantir a exploração econômica e a dominação de uma classe sobre as outras, levando os explorados a aceitarem

¹³¹ Ver “Autorretrato de pelona”, figura 05.

sua condição de explorados como baseada na vontade de Deus, na “natureza” ou no “dever moral” etc (ALTHUSSER, 1967, p. 39).

Conforme o autor, a ideologia age sobre a consciência dos sujeitos e propicia que as relações de dominação e exploração sejam naturalizadas, com isso, as posições de dominadores e dominados são mantidas, pois os sujeitos podem identificar-se com uma ou outra posição. A ideologia é “uma representação deformante e mistificadora da realidade” (ALTHUSSER, 1967, p. 40) que proporciona aos sujeitos o reconhecimento, desidentificação e contraidentificação diante do que lhe é imposto pela e na estrutura social.

A contraidentificação interessa a esta reflexão e análise, haja vista que o projeto fotográfico ao exibir corpos masculinos que performatizam o feminino, sinaliza sentidos em suspensão. Penso essa suspensão como um intervalo entre gêneros provocado pela identificação dos sujeitos com ideologias não hegemônicas.

Parto de uma reflexão althusseriana para examinar o corpo-performance, por compreendê-lo como uma enunciação que acontece sob uma base material e, por tal razão, é sempre efeito de posições ideológicas inscritas na luta de classes. “A ideologia se acha presente em todos os atos e gestos dos indivíduos a tal ponto que é indiscernível de sua experiência vivida” (ALTHUSSER, 1967, p. 36). Deste modo, o corpo-performance, um gesto de interpretação sobre “ser Frida”, é discursivo, pois nele as condições materiais se inscrevem.

Uma vez que analiso um projeto fotográfico, considero que a função autor está filiada a uma FD anti-patriarcal e elabora uma plasticidade através do jogo entre feminino e masculino. O corpo, espaço de inscrição do artístico, é sensível às tensões sociais no tocante a gênero. Ao encenar “ser Frida”, o corpo se apresenta como corpo-conflito, corpo-contraposição, dado que encena o sexo oposto. Desse modo, desestabiliza sentidos determinados pelo patriarcado, sinaliza relações de poder, a resistência e a luta contra opressão.

O projeto TPSF aponta para antagonismos, para o jogo entre os gêneros, para a não coincidência entre o sexo biológico e a identidade de gênero. Para compreender essa problemática, transcrevo palavras de Judith Butler (2003), em *Problemas de gênero*:

Se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra, de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e corpos culturalmente construídos (BUTLER, 2003, p. 24).

Corpos insubmissos à opressão imposta por ideologias dominantes, corpos marcados como espaço de enfrentamento à dominação. Embate entre biologia e identificação ideológica

possibilita um processo de “descontinuidade”: há corpos contraidentificados, pois não reproduzem, não garantem continuidade da correspondência entre sexo e identidade de gênero, tal como está determinada pelo patriarcado.

Elaborado a partir do que pode e é consentido em uma FD artística latino-americana de resistência, o projeto TPSF é composto por arranjos estéticos determinados pelas condições materiais, pelas complexidades sociais constituídas por relações de poder.

A noção da paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitam. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original; assim como a noção psicanalítica da identificação com o gênero é constituída pela fantasia de uma fantasia, pela transfiguração de um Outro que é desde sempre uma “imagem” nesse duplo sentido, a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem (BUTLER, 2003, p. 197).

Na citação, a paródia é a imitação de um gênero, do que está socialmente determinado sobre esse. A autora fala em paródia – uma ferramenta linguística que consiste na criação de diferentes versões de um mesmo texto com o intento de criticá-lo – contudo, proponho deslocar para ‘paráfrase’, visto que melhor se adequa aos estudos discursivos de linha pecheuxiana. A paráfrase não implica em reescrita de um mesmo texto, mas sim em processos de retomada com base em substituições linguísticas que provocam deslizamentos de sentidos. Neste texto, a imitação do gênero feminino é compreendida mais como uma paráfrase, pois trata-se de repetições de um modelo por outros sujeitos, a partir de outras condições materiais, contudo, trata-se também de polissemia, dado que desloca sentidos.

Segundo Butler (2003, p. 198), as “repetições são domesticadas e redifundidas como instrumentos da hegemonia cultural”. A “imitação” é a reprodução das condições materiais, dos gestos de interpretação sobre como ser e significar uma mulher. Essa repetição do modo de significar o feminino advém da inscrição do projeto em uma rede, cujos sentidos, interpretações já estão determinados.

Butler (2003, p. 194) escreve: “A construção da coerência oculta a descontinuidade de gênero”. Isto sugere que “o gênero não decorre necessariamente do sexo” (idem). Nessa acepção, o corpo se coloca como um lugar de enfrentamento aos pré-construídos determinados pelo patriarcado e indica como o conflito é irreprimível.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2003, p. 195).

A correspondência entre gênero e sexo tomada socialmente como aceitável, coerente, é uma invenção, um efeito de sentido produzido na história, logo, é sempre um já-lá. “Assim, como deve a noção de gênero ser reformulada, para abranger as relações de poder que produzem o efeito de um sexo pré-discursivo e ocultam, desse modo, a própria operação da produção discursiva?” (BUTLER, 2003, p. 24). Para melhor refletir sobre tal questionamento, faço referência ao filósofo espanhol Paul Beatriz Preciado, dos seus escritos no livro *Manifesto contrassexual* (2014), cujo intento é desnaturalizar as noções hegemônicas de sexo e gênero.

A categoria pensada pelo autor mencionado, a saber, *contrassexualidade*, institui uma análise acerca da diferença entre sexo e gênero e supõe a ruptura com a ideologia dominante, pois renuncia ao trato social que impõe a relação exata entre sexo e identidade de gênero. Segundo explica, as práticas atribuídas aos gêneros são regulações da ideologia dominante que garantem a exploração material de um sexo com relação ao outro (PRECIADO, 2014).

Para o autor, o corpo tem espaços errôneos, falhos, desvios em relação à heterossexualidade. “O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados” (PRECIADO, 2014, p. 26). Corpos errôneos, falha no sistema heteronormativo, logo, ideologia dominante que falha.

No projeto TPSF, o corpo significa relações de poder. Ao elaborar um discurso sobre Frida, um processo de contraidentificação com o previsto pelo patriarcado se coloca como eixo. O jogo entre gêneros, além do colorido, é uma forma de remeter à Frida Kahlo – é nesse jogo que o metafórico se instaura, pois a função autor constrói no corpo a feminilidade, é nessa materialidade discursiva que a contestação de padrões hegemônicos se inscreve, que o deslocamento se instaura. Trata-se de um “jogo de força de uma ‘desregulação’ que vem perturbar a rede dos ‘implícitos’”, conforme palavras de Pêcheux (2015b, p. 47).

O sistema heteronormativo é rasgado, asseverando que “não há dominação sem resistência” (PÊCHEUX, 2014 [1975], p. 281). A resistência à heteronormatividade é uma tomada de posição que provoca um efeito de rasgo no tecido social, pois assinala a desestabilização de sentidos, marca uma não identificação com o sistema normativo, o que possibilita pensar a contradição discutida por Pêcheux (2015c): “A Ideologia não se reproduz na forma geral de um *Zeitgeist* (espírito do tempo, ‘mentalidade’ de uma época, ‘hábitos de pensamento’ etc.) que se imporia de maneira igual e homogênea à sociedade” (PÊCHEUX, 2015c, p. 03). Segundo o teórico citado, a ideologia não se realiza sem conflitos. A partir disso reitero que a contradição é constitutiva dos dizeres.

Volto à Butler (2003). A performance de gênero assinala para o performativo:

Que performance inverterá a distinção interno/externo e obrigará a repensar radicalmente as pressuposições psicológicas da identidade de gênero e da sexualidade? Que performance obrigará a reconsiderar o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo? (BUTLER, 2003, p. 198).

A autora diz que o gênero é “um estilo *corporal*” e que o ““performativo”” sugere uma construção dramática e contingente do sentido” (BUTLER, 2003, p. 199). O projeto TPSF elabora um discurso que reproduz sentidos sobre o gênero feminino. Volto à Butler (2003, p. 199): “os vários atos de gênero criam a idéia de gênero, e sem esses atos, não haveria gênero algum, pois não há nenhuma essência que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado da realidade”. Desse modo, a natureza performativa do gênero indica desestabilização de sentidos determinados por ideologias hegemônicas, e isto pode ser identificado no projeto TPSF.

Retorno aos estudos do Materialismo Histórico: as práticas materiais se fazem nos AIEs (ALTHUSSER, 1996 [1970]). A arte, aparelho ideológico, funciona como espaço de relações de poder, de estabilidade e desestabilização de sentidos, de falha. Ao dizer “falha” refiro-me ao processo de interpelação em que a ideologia dominante não atravessa a todos os sujeitos, pois tem seu funcionamento interdito por ideologias subordinadas. O corpo previsto pelo patriarcado falha.

O corpo-performance é elaborado desde uma estrutura social complexa. Althusser (2018 [1965], p. 159), ao falar sobre *um todo complexo estruturado já-dado*, assevera: “nunca lidamos portanto, na realidade, com a existência pura da simplicidade, seja ela essência ou categoria, mas com a existência de ‘concretos’, de seres e de processos complexos e estruturados”. Os objetos – inclusive o corpo – existem em uma estrutura social complexa, são efeitos de processos históricos, portanto não são unidades originais, mas sim “o *sempre-já-dado de uma unidade complexa estruturada*” (ALTHUSSER, 2018 [1965], p. 160).

Como a complexidade se organiza a partir das relações de poder, da prática de dominação que encontra resistência, o corpo-performance, ao materializar o jogo entre feminino e masculino, aponta para o que escapa à dominação. É no escape que a complexidade se inscreve e os sentidos disputam espaço de significação.

O corpo-performance, em consequência de sua submissão às determinações ideológicas, é um já-dado sobre como performatizar Frida, ou melhor ainda seria dizer que a

performance é uma prática sobredeterminada. Em conformidade com Marx e Engels (1974, p. 20) “a vida é que determina a consciência”, e não o contrário. “A produção das ideias, das representações e da consciência está antes de tudo directa e intimamente ligada à atividade material” (idem, p. 19). A vida material determina as ideias, a prática determina as experiências sociais, logo, o corpo-performance é determinado pelas relações entre sujeitos.

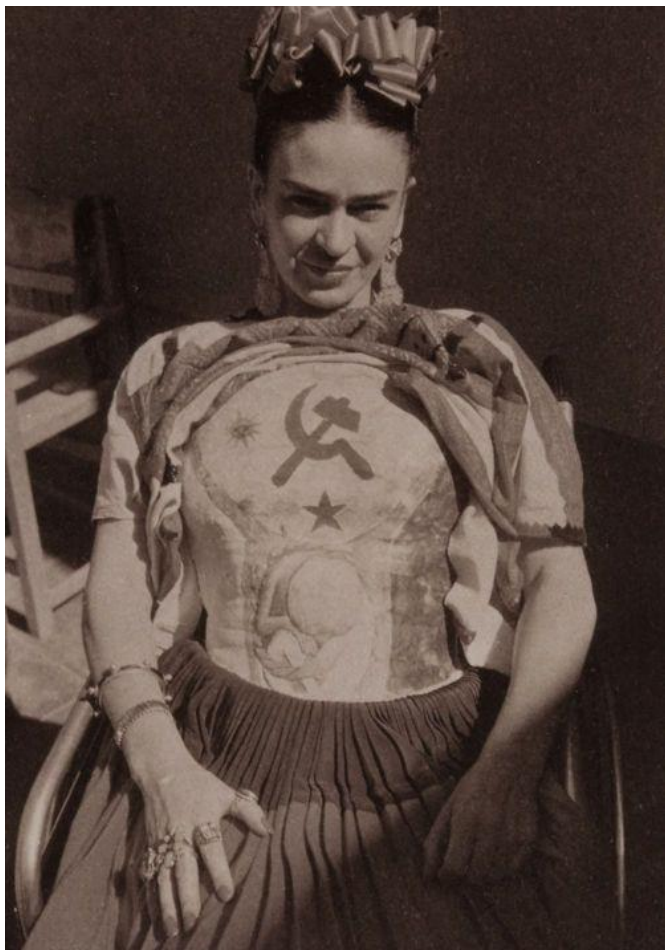
O projeto TPSF é um gesto de reprodução das condições materiais, em razão de estar condicionado às relações de poder, inscrito em um campo de contradições. As complexidades das relações sociais compõem o movimento de releitura, as contradições entre sujeitos determinam o corpo-performance. A partir de categorias constitutivas (colorido, flores e feminino), essas que constituem regularidades, o movimento de interpretação sobre ser Frida se materializa como uma reprodução da descontinuidade de gênero, de desconstrução.

4.3.2 O apagamento do discurso comunista e a construção do discurso sobre gênero

Início com palavras ditas pela professora pesquisadora Dra. Maria Cristina Leandro Ferreira (2021, palestra na disciplina Discurso, arte e gênero): “para significar um corpo é preciso desconstruí-lo”. Ao ouvir a sua fala enquanto discutia seu artigo “O corpo como materialidade discursiva”, percebi a importância da palavra ‘desconstrução’ neste estudo: Frida é desconstruída ao ser significada por outras vozes, em outras condições materiais. Vejamos como se dá tal desconstrução dos elementos comunistas para reproduzir sentidos sobre gênero!

No projeto TPSF, a releitura da imagem de Frida se dá pela desconstrução do seu corpo. Vê-se que o corpo da artista, tomado como alteridade discursiva, é desconstruído nas cenas para que outro corpo signifique. Na elaboração de um discurso que aponta para Frida, seu corpo é desconstruído – desconstrói-se a dor, o comunismo, o marxismo e a luta indígena. A seguir, explico melhor como os apagamentos e os deslocamentos de sentidos acontecem.

Começo com a figura 30, em que a pintora está vestida com seus trajes típicos, laços no cabelo, no ano de 1950, período marcado por graves problemas de saúde. Devido à fratura na coluna – inclusive pintada em uma de suas obras, a saber, *La columna rota* – Kahlo submeteu-se ao uso de um colete ortopédico, cujo intento é estabilizar sua postura, manter seu corpo firme.



A pintora fez do colete uma tela e coloriu símbolos da ideologia comunista: o martelo, a foice e a estrela, que remetem ao proletariado, aos trabalhadores do campo e a tomada de poder pelo povo. Esses símbolos marcam a inscrição da sua posição sujeito no campo ideológico e político de esquerda, no terreno dos estudos marxistas.

Figura 30: Frida Kahlo com colete, 1950.

Fonte:

<https://www.socialistamorena.com.br/exposicao-de-frida-no-instituto-tomie-ohtake-peca-por-esconder-comunismo-da-pintora/>.

Volto ao batimento entre o projeto TPSF e a alteridade discursiva para mostrar como os sentidos se movimentam. O corpo-performance de Frida Kahlo foi desmontado na construção do projeto TPSF. Não é o corpo da artista que encena e as condições materiais não se repetem.

A dor de uma coluna quebrada é desconstruída. A produção de sentidos não se dá pela “desintegração” – palavra escrita por Kahlo (2014, p. 41) em seu diário ao pintar seu corpo –, mas sim, pelo apagamento dessa. No projeto TPSF, o corpo fraturado foi representado por outros corpos que não reproduzem a tragédia provocada por acidentes, cirurgias e enfermidades. A desintegração, a devastação do corpo não tem espaço de significação.

O discurso estético, elaborado a partir da materialização de elementos inscritos em ideologias marxistas e comunistas, ao servir a uma releitura, montada conforme outras relações sociais, é apagado. A militância comunista que Frida Kahlo apresentou em seu próprio corpo é desconstruída.

Outro ponto importante: Kahlo, ao encenar corpos racializados, tem a sua própria imagem significada entre o orgulho e o marginal, haja vista que os trajes *Tehuanos*, em

conformidade com Pérez Jiménez (1982), representam a beleza das tradições mexicanas e a marginalidade. Ao vestir saberes e fazeres indígenas, povo historicamente oprimido pelas condições de produção, a pintora se filia a uma posição sujeito que significa a problemática sobre classe, raça e gênero. Veja-se que esses efeitos de sentidos, de orgulho e de marginalidade de um grupo étnico, são desconstruídos no projeto TPSF, pois não se performatiza o étnico-racial, o popular e o revolucionário.

No corpo da pintora, o traje *Tehuano* reporta ao levante popular, por tratar-se de um símbolo emblemático da Revolução mexicana. O projeto TPSF não reproduz o efeito de levante, pois não se relaciona a uma revolução social e política que luta pelo fim de uma ditadura, pelas transformações das relações de produção. A representação do emblema da Revolução e do corpo da artista mexicana por outras vestimentas e por outros corpos dispersa os sentidos.

A releitura do traje emblemático e marginalizado também reproduz efeitos de sentidos que sinalizam para orgulho e marginalidade, no entanto há um deslocamento: o traje *Tehuano* aponta para a luta de classes, para raça e gênero e os trajes do projeto TPSF remetem à desconstrução de gênero, mas não a classe e raça. O projeto TPSF se distancia da alteridade discursiva e descentra os sentidos que a estruturam, pois não mostra um modo étnico de vestir, mas sim uma releitura desse que elabora outros processos de significação.

Ao vestir-se com trajes das mulheres indígenas o efeito de mexicanidade é reproduzido, ao pintar símbolos do comunismo e do marxismo no colete ortopédico a identificação com uma posição sujeito militante de esquerda é mostrada, contudo, no projeto TPSF esses elementos são desarticulados, ou seja, o elemento indígena e a militância marxista são apagados.

Os sentidos se desestabilizam diante das tensões entre a paráfrase e a polissemia, em meio à tentativa de controle e probabilidade da contradição. O metafórico se instaura justamente na permuta de um elemento por outro, pois possibilita a produção de outros sentidos.

O corpo-performance da cultura indígena e da mexicanidade, do marxismo e do comunismo, é desconstruído no projeto e o que parece ter sido tomada pela função autor como alteridade discursiva é a performance de gênero. Ou melhor ainda seria dizer que para o sujeito autor do projeto, a partir da FD anti-patriarcal em que tal função é desempenhada, o que parece ser mais latente em Frida é o gênero. Nesse entendimento, o projeto TPSF elabora um discurso que remete à pintora e reproduz o efeito de *contrassexualidade* (PRECIADO, 2004).

Não é a desintegração física ou o saber indígena em performance, não é a luta comunista em curso, nem o traje que veste a classe marginalizada sendo discursivizado no

projeto, mas sim um discurso sobre a descontinuidade de gênero. A representatividade social e política de grupos étnicos, os símbolos do comunismo foram desconstruídos para elaborar um *discurso sobre gênero*.

Em conformidade com a reflexão e análise exposta, Frida significou sua filiação à historicidade no próprio corpo que ao ser interpretado em outras condições, desde outras FDs e posições, é desconstruído. No projeto TPSF, a função autor apresenta outros corpos, atravessados por diferentes determinações econômicas, políticas e ideológicas.

Em Kahlo, o corpo é um lugar de materialização do discurso artístico cultural mexicano, do comunismo, da contestação ao sistema. No projeto TPSF, o corpo é um lugar do discurso LGBT, da luta anti-patriarcal. Vê-se que em ambos o incômodo se instaura no corpo, pois é nesse que o assujeitamento à ideologia, que a submissão às relações de poder se materializam.

O jogo entre gêneros parece indicar a incompletude, a impossibilidade de tudo dizer. Corpo que quer ser Frida, masculino que deseja ser feminino. Corpo que escapa e retorna, assim como a língua – escapa porque a completude é improvável e há processos de desestabilização de sentidos em curso, retorna porque o processo de assujeitamento garante o retorno, ou seja, a reprodução das condições de produção.

4.3.3 O corpo-performance: o gênero entre o discursivo e o poético

Ante a inquietação que me toma, escrevo esse ponto com o intento de melhor compreender como o projeto TPSF reproduz sentidos ao construir uma releitura da figura de Frida Kahlo. Diante de uma temática tão sensível e da inquietação que me proporciona, busquei autores que analisam o corpo como discursividade. Me vi entre textos e autores que se debruçam sobre a arte, cujas análises estão dedicadas ao corpo como inquietude. A força desses escritos me atravessou de modo ímpar, me fazendo perceber o tamanho merecimento em criar uma compreensão sobre o corpo afetado, inscrito no social.

O corpo é lugar de existência e de *escrevivência* – termo de Evaristo (2017). Lugar de incômodo e resistência. Com suas marcas, se inscreve em uma rede que não cessa de reproduzir sentidos. Se filia a uma teia, cujos fios entrelaçam conflitos sociais. O corpo marca nossa existência discursiva e sensorial no mundo. É nele que existimos como sujeito, que somos interpelados pela ideologia.

No projeto TPSF o corpo-performance representa relações de poder, ao passo que aponta para Frida. É nesse jogo que se coloca como lugar discursivo: entre significar a pintora

e o que nos afeta. Determinado pela história, pelos enfrentamentos sociais e pelas condições materiais, o corpo se constitui no confronto, como o lugar de conflitos, pois não é só matéria física, mas sim discursividade. É o corpo *das* e *nas* relações de poder.

O corpo não cabe na própria matéria, pois é experiência social. Ultrapassa o sensorial porque é sociohistórico. É materialidade não acabada, haja vista que reside no campo da instabilidade. Em seu curso, submete-se e contesta ideologias. Subjuga-se, resiste, marca oposição, desafia o patriarcado a partir da inscrição em uma rede de sentidos.

No projeto TPSF, o corpo tatuado, pele maquiada, pintada, marca um sujeito, uma experiência de contestação e equívoco. O jogo entre feminino e masculino assinala para o funcionamento da memória discursiva sobre o corpo. Corpo linguagem, corpo político, corpo efeito de sentido. Corpo que significa o que a opressão quer silenciar: pluralidade, diversidade e discursos. Experimento e contestação de limitações impostas pelo patriarcado, o corpo nos coloca diante da opacidade e do efeito de evidência dos sentidos.

Leandro Ferreira (2019, p. 282), ao analisar o corpo no campo discursivo, questiona: “Mas o que dizer então da relação entre o discurso e o corpo, atravessados pelo equívoco? ”. Para a autora, o que especifica a concepção de corpo na AD é “o lugar entre língua e sujeito que o mesmo vai ocupar”. Continuo citando suas palavras:

Do mesmo modo que não se consegue dizer tudo com a língua, do mesmo modo que o sujeito é dividido e fragmentado, o corpo também, sob o enfoque discursivo, estará submetido à ordem da incompletude, da resistência e, por vezes, do paradoxo que aí se estabelece. Derivam disso as características do corpo que não se deixa apreender em sua totalidade, que se expõe pelo excesso e que acaba incorrendo em falta; do corpo que se mostra e que se esconde ao mesmo tempo (LEANDRO FERREIRA, 2019, p. 282).

Conforme a autora citada, o corpo é materialidade significativa – logo, assujeitado à ideologia – que desafia o analista a examinar sua opacidade e expor efeitos de sentidos. A materialização do equívoco se dá “pela falta, pelo excesso, pela repetição, pelo non-senses, entre algumas possibilidades”. É o jogo entre feminino e masculino, entre não ser Frida e dizer sê-la que elabora a opacidade do projeto, o nó significativo.

O corpo-performance, figura 31, é materialidade discursiva artística construída sob



condições materiais de existência, portanto é efeito das relações entre sujeitos. É materialidade significativa, pois os sentidos se fazem nele. É no corpo que a performance é elaborada, a maquiagem, as roupas, as flores e os adereços se entrelaçam e elaboram uma composição sobre como “ser Frida”.

Figura 31: All Can Be Frida.

Fonte:

<https://www.facebook.com/ProjectTodosPodemSerFrida/photos/a.1066029626899091/1066032126898841>.

Performance, cenário móvel, sujeitos convidados a “serem Frida”. Isso me faz pensar na concepção de sujeito para a AD (interpelado pela ideologia e afetado pelo inconsciente, como já explicado) e como ele se pensa responsável em ser.

O corpo-performance é efeito da estetização a que os autores se referem, é resultado de uma formação social que trata temas materiais a partir da estética. Ao encenar ser Frida, o corpo é significado como materialidade discursiva e artística. É nele que os conflitos e subjetividades se fazem matéria significativa.

O corpo é base material que sinaliza a opacidade da língua. “Quem é o sujeito da câmara? É aquele que deixa seu traço no suporte. Todavia, não necessariamente alguém. Pode ser aquele que está sendo feito e elaborado por, ou aquele que está encenando e sendo encenado” (NECKEL, 2014, p. 202). Corpo sem nome, filiado à história, incomoda pelos conflitos nele inscritos. Corpo materialidade discursiva.

Neckel (2014, p. 205) menciona que “Não há como pensar o discurso artístico sem pensar o poético-político próprios da arte”. Por isso, é necessário falar em sujeito: todo discurso artístico responde a uma posição ideológica.

O corpo quando significado pela arte, constitui-se em uma materialidade que não se deixa aprisionar em um funcionamento de *discurso sobre*, não é um corpo portador de um discurso, mas sim, um corpo atravessado pelo Discurso, constituído de discursividades, confrontado em suas dimensões do Real, do Imaginário e do Simbólico (NECKEL, 2014, p. 207).

A partir dessa citação, vale explicitar que o Discurso da Arte não coincide com o discurso sobre a arte. O Discurso da Arte é a arte em curso, é um discurso sobre uma expressão artística, é uma tomada de posição durante o movimento de interpretação de uma obra. O Discurso da Arte também se constitui de discursos sobre, pois todo discurso é sempre sobre, no entanto, algo lhes diferencia: no *Discurso da Arte* há um processo de criação que envolve a combinação de cores, formas, texturas, e no *discurso sobre a arte* há gestos de leituras a respeito dessas materialidades significantes.

O TPSF é efeito de determinações ideológicas, por essa razão é um discurso sobre. Explico melhor: é um gesto de leitura a respeito do corpo como performance, é uma expressão artística sobre ser Frida, é um movimento de interpretação sobre como e quais materialidades podem representá-la.

O corpo-performance é discursivo, pois é produtor de sentidos. É efeito da associação entre atualidade e memória. Frida é uma artista que representa seu corpo em muitas de suas telas, e é por ele que ela é referenciada. Pelo corpo, suporte de maquiagens e adereços, ela é requerida e a performance se materializa. A produção de sentidos e seus deslocamentos se dá pelo corpo performático – aquele que encena.

No projeto, noto tal movimento: da alteridade discursiva para a performatização da sua imagem. Frida representa seu corpo em suas obras, o TPSF a representa em outros corpos e a performance se realiza em corpos. O que se repete é a representação do corpo – essa é a paráfrase que, por sua vez, assinala para processos polissêmicos.

O corpo-performance e a performance se constituem juntos. O corpo-performance regula a retomada à Frida, controla a relação do projeto com sua arte-vida. Conforme Walter Benjamin (2019), a arte sempre foi passível de ser reproduzida, imitada, e esse fato vem tomando cada vez mais espaço: “A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possuível por meio da imagem – ou melhor, da cópia, da reprodução, torna-se mais e mais presente a cada dia” (BENJAMIN, 2019, p. 60). No projeto TPSF, a retomada está subjugada a outras condições de produção, a autoria e as próprias materialidades são distintas quando se considera a alteridade.

Mesmo na reprodução mais perfeita *uma coisa* se perde: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra. No entanto, é nessa existência única, e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração (BENJAMIN, 2019, p. 56).

Benjamin (2019) comenta que a obra de arte se caracteriza por “unicidade e duração” (BENJAMIN, 2019, p. 60) e aquelas que as imitam, por “transitoriedade e repetibilidade” (op. cit.). Esse processo de reprodução é construído pelo jogo entre metáforas e metonímias. As substituições, as trocas de uma materialidade significativa por outra garantem as diferenças entre a obra e a reprodução, assim como as condições materiais também firmam suas especificidades.

O trabalho de função autor no TPSF aposta na contradição entre gêneros, na desestabilização de sentidos, na contraidentificação com determinações hegemônicas. O corpo-performance é político, pois representa posições sociais de resistência. Neckel (2020, em palestra na disciplina *A Análise do Discurso e as noções que nos afetam*) enfatiza que o corpo é sujeito ao artístico, é linguagem, e nos diz sobre o que nos afeta: “a arte não é desinteressada e reflete momentos duros da história”. Na sua compreensão, o corpo-arte se sustenta na paráfrase, pois nele sempre há algo de repetível, no entanto, inscrito em outras condições de produção, abre espaço para a polissemia. Por isso, tomo o corpo-performance como discurso, logo, significado nos caminhos do social. Como espaço de interpelação ideológica, portanto, do político.

Cito palavras de Butler (2003, p. 185): “será que ‘o corpo’ em si é modelado por forças políticas com interesses estratégicos em mantê-lo limitado e constituído pelos marcadores sexuais?”. A partir da teoria que sustenta esta análise, a AD, tento responder: a ideologia do patriarcado repousa nos limites que constrói sobre o corpo, porém, tais sentidos não são estáveis, já que são construídos em meio às relações de poder. Tais forças indicam que os sentidos se movimentam e disputam espaço de significação. O corpo é significado no social, no fora. É na exterioridade que os antagonismos se constituem, é no social que a submissão e a oposição ao patriarcado se efetuem.

Antes de apresentar as considerações finais, retomo uma das questões colocadas no início deste capítulo, a saber: Como as relações de poder atuam para manter no discurso estético a imagem Frida como uma mulher colorida, apartada da luta de classes, da questão racial e associada à luta de gênero? A ideologia dominante atua sobre o projeto TPSF de modo a manter a imagem da pintora como uma mulher colorida, pois é um meio de interditar os debates sobre classes em luta e, mais ainda, é uma maneira de esvaziar a relação entre a pintora e a luta dos trabalhadores para que esta última não seja falada.

O analista do discurso Dr. Luiz Carlos Martins de Souza (2021, palestra na disciplina *Discurso, arte e gênero*) ao relacionar o estético, o político e o ideológico asseverou que nos estudos discursivos de orientação materialista importa explicar como a materialidade estudada rompe ou reproduz a ideologia dominante. Considerando suas palavras, defendo que no projeto

TPSF a luta de forças entre ideologias dominantes e dominadas estabelecem o seguinte conflito: ideologias dominantes silenciam a luta de classes, a questão racial e as ideologias dominadas impõem a luta anti-patriarcal. É na perspectiva do gênero que o projeto referido contesta a ideologia dominante. O colorido, que em Kahlo sinaliza a luta de classes, no projeto indica um laço com a pintora mexicana e com a luta LGBT. Ao ser referenciada no projeto fotográfico suas questões de classe, raça e gênero são singularizadas em questões de gênero. No projeto TPSF a imbricação entre classe, raça e gênero, tão fortemente representada no corpo e na arte da artista plástica referenciada, é diluída. A luta imposta é contra o patriarcado, as lutas de classe e raça são silenciadas.

No projeto TPSF, o corpo é uma materialidade que sinaliza a ruptura entre os limites de gênero, desestabilizando sentidos, pois simboliza uma contraposição ao sistema patriarcal, marca um lugar de contestação às opressões criadas por esse sistema. O corpo é uma materialidade que não ata nó com a correspondência entre o biológico e a identidade, entre o sexo e o gênero, mas sim, o oposto: trata-se de contestar a submissão, de indicar a não inscrição nessa exatidão prevista pelo sistema patriarcal.

CONCLUINDO A ESCRITA

A partir da Análise do Discurso de orientação materialista, estudei as determinações materiais do processo de circulação da imagem de Frida Kahlo no cenário artístico. Com o objetivo de analisar como a ideologia determina os processos discursivos, realizei um batimento entre *discursos de, sobre e que apontam para* Frida assinalando os processos de reprodução e deslocamentos de sentidos. Examinei como as condições materiais determinaram a arte-vida de Kahlo e como o projeto fotográfico *Todos podem ser Frida*, também sobredeterminado, ressignifica sentidos no que diz respeito ao laço entre classe, raça e gênero, tão latente na arte-vida da pintora mexicana.

No capítulo inicial, assinalo que as experiências artísticas e sociais de Frida Kahlo são efeitos do processo de interpelação ideológica (ALTHUSSER, [1970] 1996) e da inscrição a já-dadas posições sujeito. Realizei um estudo sobre como suas posições ideológicas foram construídas no entrelaço entre arte, comunismo, mexicanidade e gênero.

Dado que a arte-vida de Kahlo sinaliza para o comunismo e o marxismo, apontei como as condições materiais determinaram sua relação com a política. Destaquei que as condições do período pós Revolução Mexicana e sua inserção no grupo *Los Cachuchas* (TIBOL, 2002), sua militância no Partido Comunista e no Sindicato dos Trabalhadores Técnicos, Pintores e Escultores, o casamento com Rivera [um muralista comunista] e outras relações interpessoais, por exemplo, com Trotsky, são pontos importantes para pensar seu ativismo.

Ao estudar a arte-vida de Kahlo, identifiquei tensões no que diz respeito a luta de classes. A partir de sua inscrição na Formação Discursiva de Cultura, História e Memória Mexicana, a pintora, em suas telas e dizeres, significou a luta dos trabalhadores, a cultura popular e marginalizada, reproduzindo, desse modo, os efeitos de sentidos de força e resistência.

Em Kahlo, a questão racial é latente, devido, especialmente, aos trajés *Tehuano*, de origem *Zapoteca*. Ao vestir tais roupas típicas, os efeitos de sentidos de mexicanidade, de mestiçagem e de insubordinação à colonização ainda em curso são reiterados, pois um processo de reconhecimento e reprodução das condições materiais de existência está em curso: o sujeito se reconhece na cultura, na realidade material que lhe atravessa e a reproduz.

Neste ponto também dediquei atenção aos conflitos de gênero que constituem os pincéis de Kahlo. Examinei como as condições materiais determinaram suas posições ideológicas como mulher. Visto que os enunciados sinalizam para outras vozes (AUTHIER-REVUZ, 1990) e que somos atravessadas pelo sexismo (BARTRA, 1994), mostrei como o

discurso da artista se constituiu a partir de condições materiais vivenciadas socialmente por mulheres.

No segundo capítulo, apresentei um cenário sobre como a imagem da artista plástica circulou no âmbito das artes e sob quais condições de produção. Inicialmente, mostrei como o discurso da pintora reverberou e produziu sentidos em outras materialidades discursivas, por exemplo, exposições artísticas, filmes, peças de teatro e músicas.

Ao examinar o processo de circulação detectei sentidos em disputa, pois diferentes palavras são materializadas, a saber: Fridomania, Fridolatria, homenagem, reconhecimento e explosão mitológica. A expressividade da circulação propiciou a formulação de novos significantes [Fridomania, Fridolatria], colocando em fluxo, em curso, diferentes posições sujeito e processos de deslizamentos de sentidos.

Em razão de uma tomada de posição materialista, indiquei como o sistema econômico determinou a circulação de *discursos de e sobre* Frida, haja vista que nada, nem os processos de identificação ideológica, escapa das demandas desse meio de produção e exploração. Assinalei que as condições materiais proporcionadas pelo *capitalismo artista* (LIPOVETSKY e SERROY, 2015) determinam a circulação da imagem da pintora.

No terceiro capítulo, estudei como o projeto fotográfico TPSF aponta para Frida, ao passo que silencia sua presença. Apresentei um batimento entre telas, fotografias de Kahlo e fotografias do projeto com o objetivo de pensar a ideologia, a função autor, os processos de produção e deslocamentos de sentidos. Mostrei que as paráfrases, metáforas e metonímias tecem fios entre o projeto e a obra de Kahlo, controlam essa conexão e, também, a desestabilizam. Tais ferramentas discursivas têm a função de atar um laço entre as materialidades analisadas e dispersar sentidos.

O projeto TPSF sinaliza para pinturas e experiências sociais da artista mexicana, contudo está assujeitado ao funcionamento de outras condições materiais e de outra função autor. Visto que as condições determinam os dizeres, o projeto, ao remeter à Frida, discursiviza outros sujeitos, outras relações materiais, outras determinações ideológicas.

O quarto capítulo é efeito do que me atravessa de modo mais sensível no que diz respeito a arte-vida de Frida Kahlo: a imbricação das relações de poder em suas telas e fotografias. A partir desse afeto, mostrei como as condições materiais determinaram a reprodução ou o silenciamento de dizeres de Frida no projeto TPSF. Expliquei como a ideologia determinou rupturas e continuidades no que diz respeito às questões de classe, raça e gênero, tão expressivas nos dizeres, telas e no corpo da artista mexicana.

Neste último capítulo mostrei como as relações de poder são determinantes nos dizeres *de, sobre* e que *apontam para* Frida e como seu corpo é desconstruído pela função autor no projeto TPSF: o corpo da mulher artista plástica, comunista, marxista, indígena é desmontado para construir um discurso sobre gênero. A desconstrução desse corpo feminino, indígena, militante, indica o funcionamento da ideologia dominante que intenta silenciar a luta de classes, a luta de povos racializados e a luta dos trabalhadores.

Questionei a insistente retomada do colorido como meio de significar a pintora, na tentativa de compreender como responde às determinações materiais. Dado que na AD as retomadas são compreendidas como reprodução das condições de produção, ao analisar as performances do projeto TPSF identifiquei que a reinscrição do colorido é efeito da ideologia dominante sobre o sujeito. O retorno do colorido é uma forma de exercer a dominação: fala-se de Frida Kahlo como uma mulher colorida, pois o colorido é um mecanismo de controle social, ou melhor ainda, é uma forma de silenciar sentidos que se contrapõem à ideologia dominante.

O retorno do colorido resulta de determinações ideológicas, é efeito da tentativa de manter a imagem da pintora como uma mulher colorida para não falar do marxismo que lhe atravessou, do comunismo que exerceu, do seu empenho na luta dos trabalhadores, do seu trabalho artístico e docente direcionados à luta e à consciência de classe. Defendo que a ideologia dominante agiu sobre a função autor do projeto fotográfico, determinando formas de representar a pintora. Mostro que a reiteração do colorido é efeito da ideologia dominante que interdita a circulação da imagem da pintora como uma mulher marxista, que defendia a Revolução Mexicana, que se interessa pelo Partido Comunista e por sindicatos. É um modo de interditar possíveis revoluções sociais.

A questão racial, tão latente em Frida, é desconstruída no projeto TPSF. O corpo racializado é desmontado a partir da representação do traje *Tehuano* por outras vestimentas dissociadas de saberes indígenas e da história de povos mexicanos. Trata-se de um deslocamento que constrói outras “Fridas” apartadas da luta de povos vistos pela lente do racismo e do valor emblemático do traje que representa a Revolução Mexicana. A revolução contra uma ditadura e pela emancipação social e política dos mexicanos é dissolvida no projeto TPSF. Nesse, não há uma luta pelo fim da opressão provocada pelo racismo, ou seja, o curso do branqueamento nas formações sociais não é contestado.

A análise indicou que a luta construída pela função autor no projeto TPSF não sinaliza para a luta do trabalhador, nem para questões de raça, mas sim, para questões de gênero: o colorido sinaliza não apenas para a pintora mexicana, contudo para a luta LGBT. O jogo entre gêneros indica a necessidade de romper com limites impostos pelo patriarcado que segregou

mulheres e homens. Nessa perspectiva, o efeito de emancipação social é reproduzido pela não distinção entre gêneros, pela ruptura dos limites que os segregam.

A partir de tantas idas e vindas, de tantos questionamentos, leituras e análises, cheguei a esta compreensão: a releitura da imagem de Frida Kahlo no TPSF é construída por uma função autor que a partir do emprego de paráfrases, metáforas e metonímias desloca sentidos e elabora um discurso sobre gênero. Entre retomadas e silenciamentos, o gesto de interpretação a respeito de “ser Frida” não recai sobre a encenação de uma artista plástica, militante comunista ou de uma intelectual marxista, mas sim sobre uma representação do feminino visto em Frida e da luta LGBT.

O projeto funciona em sua aparência como um *discurso sobre* Frida, impondo a opacidade da língua: revela para ocultar. Encena a mulher colorida e oculta a figura que defendia a revolução social em prol do fim da ditadura. Dá lugar à performance de gênero, enquanto silencia a luta do trabalhador. Põe em silêncio a mulher que deseja a cura através do marxismo e da militância, porém materializa a ruptura entre gêneros que também é uma forma de emancipação social. Trata-se de um discurso que remete a Frida, contudo não reproduz todos os aspectos que sensibilizou seu olhar. Através de cores, flores e de outras posições sujeito a função autor do projeto ata sensíveis laços com a arte-vida da pintora e desestabiliza sentidos que na sua obra são tão potentes.

Durante o processo de orientação, Solange Mittmann colocou muitos questionamentos. Cito aqueles que mais potencializaram a escrita deste texto: “Frida Kahlo seria a personalidade escolhida para ser encenada se não fosse por sua militância? Se não se tratasse de uma marxista, sua imagem e nome circulariam com tanta expressividade? Se para ela a arte não fosse um meio de expressar sua identificação com o comunismo ela seria símbolo? Se ela não se identificasse com saberes e fazeres indígenas, com povos latinos, sua imagem teria valor de símbolo?”.

Defendo que as tomadas de posição de Frida Kahlo a favor da arte como espaço de luta, subjetivação, militância em prol do comunismo e de desafio ao patriarcado impulsionaram a circulação da sua imagem, mas não determinaram a retomada de todas as lutas simbolizadas em suas telas e em seu corpo. Como mostrei no quarto capítulo, os símbolos comunistas e o corpo quebrado, por exemplo, não retornam. Explico melhor: no projeto TPSF os sentidos são controlados de modo a manter uma relação discursiva com Frida, contudo se dispersam, pois a dispersão é própria dos sentidos e, ademais, a função autor é outra, constituída desde condições materiais específicas e de diferentes processos de interpelação ideológica.

As bases econômica e ideológica determinam os conflitos cotidianos que provocam a reprodução da imagem e nome de Frida Kahlo nas relações sociais. As contradições, no que diz respeito a classe, raça e gênero, pensadas neste texto e vivenciadas cotidianamente, impulsionam a circulação. O sofrimento que vem do social e constitui as experiências dos sujeitos integra o processo de circulação, ou melhor ainda seria dizer que a imagem de Frida circula como um meio de materializar tais conflitos.

Com a pesquisa e a escrita da tese, experimentei os efeitos de sentido apresentados constituindo-se junto com leituras e análises. Ao passo que examinava e interrogava, diante do não-saber, me constituí como pesquisadora e analista de discurso. Entre palavras e obras de arte investiguei as condições materiais com o intento de melhor entender como os processos econômicos e ideológicos determinaram a arte-vida, a circulação de *discursos de e sobre* Frida Kahlo e como se materializa no projeto TPSF.

Este último parágrafo, tentei escrevê-lo durante dias, contudo não encontrava as palavras, e adiava a escrita. Na tentativa de encontrá-las, me vi diante da certeza da impossibilidade de conclusão e, mais ainda, frente ao não-querer concluir. O não-encontrar palavras para fechar este texto é efeito da relação afetiva que tenho com este estudo, o mais importante da minha carreira. Entre a sensação de afago (juro que escrevi “afogo”, e, em seguida, ao perceber o deslize de sentido, corrigi!) e inquietação, com muitas questões e muito a compreender, concluo este estudo que durante quatro anos, carinhosamente, me abraçou!

REFERÊNCIAS

- ABREU, Simone Rocha de. Aut retrato: Inventando a si mesmo. *In: 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2011, Rio de Janeiro. Anais do Encontro Nacional da ANPAP (Cd-Rom), 2011.
- ACHARD, Pierre. Memória e produção discursiva do sentido. *In: ACHARD, Pierre. et al. Papel da memória*. Tradução: José H. Nunes. 4 ed. Campinas: Pontes, 2015. p. 11-17.
- ACEVEDO CONDE, María Luisa. El vestido Oaxaqueño. *In: ACEVEDO CONDE, María Luisa; GASGA, Eva Elena Ramírez (Org.). La cultura zapoteca: una cultura viva*. Tehuantepec e Ixtepec, Oaxaca: Universidad del Istmo, 2009. p.13-71.
- ALCARAZ, José Antonio. Todas las Fridas: Frida. *In: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). Pasión por Frida*. México, D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p. 60-74.
- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado [1970]. *In: ZIZEK, Slavoj (org.). Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.
- ALTHUSSER, Louis. **Marxismo segundo Althusser**. São Paulo: Sinal editora e distribuidora, 1967.
- ALTHUSSER, Louis. **Por Marx** [1965]. Campinas: Editora UNICAMP, 2018.
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. Heterogeneidade(s) enunciativas(s). Tradução: Celene Cruz e João W. Geraldi. *In: Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, n. 19, julho/dezembro, p. 25-42, 1990.
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio. *In: Orlandi, Eni (org.). Gestos de leitura*. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.
- BAKEWELL, Elizabeth. El legado de Frida Kahlo: toma de consciencia del cuerpo político. *In: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). Pasión por Frida*. México, D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p.162-174.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A Revolução Mexicana**. São Paulo: UNESP, 2010.
- BARTRA, Eli. **Frida Kahlo: mujer, ideología, arte**. Barcelona: Icaria Editorial, 1994.
- BASTIDE, Roger. Problemas da Sociologia da arte. *In: Tempo Social*. Revista de sociologia da USP, v. 18, n. 2. 2006. p. 295-305. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12527/14304>. Acesso em: 09/11/2020.
- BAUTISTA, Sandra. **Leyendas mexicanas**. D.F. México: Selector actualidad Editorial, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BORRUSO, Marinella Miano. **Hombre, mujer y muxe en el Istmo de Tehuantepec**. México: Instituto Nacional de Antropología, 2002.

BRETON, André. Frida Kahlo de Rivera. *In: Nouvelles du Mexique*, n. 16, p. 16-17, setembro/dezembro, 1983.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CONDE, Teresa del. Fridolatría. *In: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). Pasión por Frida*. México, D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p. 32-45.

CONDE, Teresa del. **Frida Kahlo: la pintora y el mito**. México, D.F: Plaza y Janés Editores, 2001.

CONDE, Teresa del. Frida y Diego: cinco argumentaciones discutibles. *In: Frida y Diego: Vidas compartidas*. México, D.F: Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2008.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael. Frida Kahlo: la selva de sus vestidos, los judas de sus venas. *In: CORONEL RIVERA, Juan Rafael; GÓMEZ, Nádía Ugalde (Orgs). Frida Kahlo*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Editorial RM, 2004.

CORONEL RIVERA, Juan Rafael. Frida ícono. *In: Milenio. Yo soy Frida*. México, D.F.: Agencia Promotora de Publicaciones de S.A de C.V, 2007. p. 35-40.

COURTINE, Jean-Jacques. O Chapéu de Clémentis: observações sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. *In: INDURSKY, Freda. (org.). Os múltiplos territórios da análise do discurso*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EDUFSCAR, 2009.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

DORNELES, Elizabeth Fontoura. **A dispersão do sujeito em lugares discursivos marcados**. Tese de doutorado em Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2005. 267p. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/5337/000468851.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 07/02/2021.

ESTRADA, Arturo. Rememranza de Frida Kahlo. *In: Excélsior*. México, D.F., v. 13, n. 154, p. 32-37, julho, 1984.

EVARISTO, Conceição. 2008. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

FAVELA, Ramón. La imagen de Frida Kahlo en la plástica chicana. *In: GARDUÑO, Blanca; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). Pasión por Frida*. México, D.F.: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p.136-152.

FLECK, Amaro de Oliveira. De meios que se tornam fins: o conceito de fetichismo na obra de Theodor W. Adorno. *In: Dissertativo*. Revista de Filosofia. Pelotas, v. 42, p. 45-61, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/dissertatio/article/view/8466>. Acesso em: 14/05/2020.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de José A.B. de Miranda e António Cascais. 3.ed. Portugal: Vega, 1992.

FUENTES, Carlos. Frida Amada. *In: Milenio*. Yo soy Frida. México, D.F: Agencia Promotora de Publicaciones de S.A de C.V, 2007. p. 03-06.

GALLO, Solange. Autoria: questão enunciativa ou discursiva? *In: Linguagem em (Dis)curso*, Unisul, Santa Catarina, v.1, n. 2, p. 01-03, 2001. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/172/186 Acesso em 02/07/2018.

GLANTZ, Margo. Frida Kahlo. *In: Diseminación y amplificación*. Revista de la Universidad de México, n. 104, p. 15-25, 2012. Disponível em: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/109/0. Acesso em: 05/12/2019.

GRIGOLETTO, Evandra. Do lugar social ao lugar discursivo: o imbricamento de diferentes posições-sujeito. *In: Anais do SEAD*. p. 01-11. 2005. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/EvandraGrigoletto.pdf>. Acesso em: 10/02/2018.

GRIMBERG, Salomon. Frida inventada. *In: Milenio*. Yo soy Frida. México D. F: Agencia Promotora de Publicaciones de S.A de C.V, 2007. p. 16-20.

HADJINICOLAOU, Nicos. **Historia del arte y lucha de clases**. Tres Cantos, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1975.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Tradução. Renato Marques. São Paulo: Editora globo, 2011.

HÍJAR, Alberto. Frida adecuada. *In: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). Pasión por Frida*. México, D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p. 154-160.

INDURSKY, Freda. **A fala dos quartéis e outras vozes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

INDURSKY, Freda. Da produção à criação da obra de arte como gesto político. *In*: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs.). **Análise do discurso**: dos desdobramentos (30 anos de Michel Pêcheux). Campinas: Mercados das Letras, 2015. p. 289-303.

INDURSKY, Freda. O trabalho discursivo do sujeito entre o memorável e a deriva. *In*: **Signo y Señá**, n. 24, p. 91-104, dezembro, 2013. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/3210/2846>. Acesso em: 10/05/2020.

INDURSKY, Freda. A memória na cena do discurso. *In*: INDURSKY, Freda; MITTMANN, Solange; FERREIRA, Maria Cristina Leandro (Orgs.). **Memória e história na/da análise do discurso**. Campinas, Mercado de Letras, 2011.

KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo**: Un íntimo autorretrato. 4 ed. México: La vaca independiente, 2014.

KEHL, Maria Rita. **O bovarismo brasileiro**. São Paulo: Editora Boitempo, 2018.

KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo**. Dolor y pasión. México D.F: Taschen, 2008.

LAGAZZI, Suzi. Texto e autoria. *In*: ORLANDI, Eni. (org). **Introdução às ciências da linguagem**: discurso e textualidade. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

LAGAZZI, Suzi. A noção de materialidade na prática analítica discursiva. *In*: BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; BALDINI, Lauro José Siquiera (orgs.). **Análise de discurso e materialismos**: prática política e materialidades / volume 2. Campinas: Editora Pontes, 2018.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. Análise do discurso e suas interfaces: o lugar do sujeito na trama do discurso. **Revista Organon**, Porto alegre, v. 24, n. 48, p. 17-34, janeiro/junho, 2010.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. Análise de discurso e psicanálise: uma estranha intimidade. *In*: **Cadernos da APOA**, Porto Alegre, n. 131, p. 37-52, dezembro, 2004.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. O corpo como materialidade discursiva. **Redisco**, Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 77-82, janeiro/junho, 2013. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/redisco/article/view/2697/2242>. Acesso em: 10/07/2020.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. O acontecimento do equívoco entre corpo e discurso. *In*: BENEDETTO, G.; et al (Org.). **Análise de discurso em rede: cultura e mídia**. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 279-290.

LENIN, Friedrich. A mulher hoje. *In*: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; LENIN, Vladimir. **Sobre a mulher**. São Paulo: Global Editora, 1979. p. 99-124.

LEVINE, Barbara. **Finding Frida Kahlo**. Nova York: Editora Princeton Archit, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**. Viver na era do capitalismo artista. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOZANO, Luíz-Martín. Una relectura para conocer el universo estético de la pintora. *In: Frida Kahlo*. México: Bital Grupo Financiero, 2000.

MALISKA, Maurício Eugênio. **O gozo na psicanálise: uma articulação com o sintoma e com o sinthome**. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2014. 224 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/128773>. Acesso em 05/11/2020.

MAYAYO, Patricia. **Frida Kahlo**. Contra el mito. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa; MAGALHÃES, Belmira. Processos de subjetivação e identificação: ideologia e inconsciente. **Linguagem em (Dis)curso**. Palhoça, SC, v. 10, n. 2, p. 391-408, maio/ago, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/HjFWNBXFWy6WjXQLML3tdcs/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22/10/2017.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa. **O comunismo imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989)**. 1996. 253f. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270690>. Acesso em: 10/06/2020.

MARIANI, Bethania Sampaio Corrêa. Silêncio e metáfora. Algo para se pensar. **Revista Trama**. Paraná, v. 3, n. 5, p. 55-71, jan/junho, 2007. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/959/822>. Acesso em 17/06/2021.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Livro I. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. 4 ed. Tradução Albano Lima. Editorial Estampa: Lisboa, 1974.

MARX, Karl. O marxismo e a libertação da mulher. *In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; LENIN, Vladimir. Sobre a mulher*. São Paulo: Global Editora, 1979. p. 40-59.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2 ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

MITTMANN, Solange. Heterogeneidade constitutiva, contradição histórica e sintaxe. **Revista Desenredo**, Universidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul, v. 6, n. 1, p.85-101, janeiro/junho, 2010a. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/1380/857>. Acesso em: 15/08/2017.

MITTMANN, Solange. Funcionamentos discursivos de saturação e omissão na notícia em rede. **Organon**. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vol. 24, n. 48. Porto Alegre, 2010b.

MIYADA, Paulo: Frida Kahlo: notas sobre o lugar em que se constrói uma artista. *In: Frida Kahlo: Conexões entre mulheres surrealistas no México*. Ministério da Cultura: Editora Instituto Tomie Ohtake, set, 2015. p. 45-51.

MONSIVÁIS, Carlos; BAYOD, Rafael Vázquez. **Frida Kahlo: Una vida, una obra**. México D.F, Editora: Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1992.

MONSIVÁIS, Carlos. Frida Kahlo: “Que el ciervo vulnerado / por el otero asoma”. *In: Revista México en el Arte*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, n. 2, p. 64-71, 1983.

MONSIVÁIS, Carlos. De todas las Fridas posibles. *In: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). Pasión por Frida*. México D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p. 76-82.

MONSIVÁIS, Carlos. Frida en el país de los autorretratos. *In: Frida Kahlo*. México: Bital Grupo Financiero, 2000.

MONTANDON, Rosa Maria de Spinoso de. **La Llorona: mito e poder no México**. Tese de doutorado - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2007. 336f. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2007_MONTANDON_Rosa_Maria_Spinoso-S.pdf. Acesso em: 05/04/2021.

MONTFORT, Ricardo Pérez; TERESA, Ana Paula de. **Cultura em venta: la razón cultural en el capitalismo contemporáneo**. México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

NAVARRETE, Federico. **México racista**. Una denuncia. México, D.F.: Grijalbo, 2018.

NECKEL, Nádia. O corpo-imagem: materialidade discursiva e práticas da subjetivação. *In: TASSO, Ismara; SILVA, Érica. (Orgs). Língua(gens) em discurso: a formação dos objetos*. Campinas: Pontes, 2014. p. 187-210.

ORLANDI, Eni. **Discurso e texto: formulação e circulação de sentidos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005a.

ORLANDI, Eni. A Análise de Discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. *In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M.C.L. (Orgs). Michel Pêcheux e a análise do discurso: uma relação de nunca acabar*. São Carlos: Claraluz, 2005b.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio: No Movimento dos Sentidos**. 6 ed. Campinas: UNICAMP, 2007.

ORLANDI, Eni. **Análise do discurso: princípios de procedimentos**. 12 ed. Campinas: Pontes, 2015.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas [1975]. *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony (orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Tradução Eni Orlandi. 5 ed. Campinas: Pontes, 2008.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**. Uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora UNICAMP, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **Análise de discurso**. Textos escolhidos por Eni Puccinelle Orlandi. 3 ed. Campinas: Pontes, 2015a.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. *In*: ACHARD, Pierre. et al. **Papel da memória**. Tradução: José H. Nunes. 4 ed. Campinas: Pontes, 2015b. p. 43-50.

PÊCHEUX, Michel. Ousar pensar e ousar se revoltar. Ideologia, marxismo, luta de classes. **Décalages**. Vol 1. 2015c.

PÉREZ JIMÉNEZ, Gabina Aurora. La imagen mutilada de los indígenas. **Coloquio Internacional: Los Indígenas de México en la época prehispánica y en la actualidad**. Leiden, Holanda, 1982, p. 23-28.

PONIATOWSKA, Elena. Frida color. *In*: **Milenio**. Yo soy Frida. México, D.F: Agencia Promotora de Publicaciones de S.A de C.V, 2007. p 42-48.

PONIATOWSKA, Elena. Frida, maestra que tenía que enseñar en casa. **Novedades**, México, D.F., 23 fev. 1982. Seção cultural. p. 01-07.

PRAMPOLINI, Ida Rodríguez. **El surrealismo y el arte fantástico de México**. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

PULIDO, Blanca Garduño. En busca de una Fridomanía. *In*: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Orgs.). **Pasión por Frida**. México, D.F: Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p. 24-28.

RICO, Araceli. **Frida Kahlo**: fantasía de un cuerpo herido. México: Plaza y Valdes, 1987.

RODRÍGUEZ, José Antonio. Frida Kahlo. *In*: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). **Pasión por Frida**. México, D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p. 26-31.

SAMSEL, Roman. Frida Kahlo: “Era como un relámpago, como un rayo luminoso”. *In*: **Excélsior**, México, v.13, n. 154, p. 38-40, julio, 1984.

SULLIVAN, Edward J. Frida Kahlo en Nueva York. *In*: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). **Pasión por Frida**. México, D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p. 46- 58.

SCHUH, Cátia Inês. **A prospecção pós-moderna da comunicação visual no imaginário de Frida Kahlo**. 2006. 212 f. Tese de Doutorado em Comunicação Social - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4471>. Acesso em 14/12/2020.

SERRÃO, Vitor. História da Arte e luta de classes. Algumas reflexões à margem das teses de Nicos Hadjinicolaou. *In*: SERRÃO, Vitor. **Estudos de Pintura Maneirista e Barroca**. Lisboa: Caminho, 1990.

TAJONAR, Hector. Presentación. *In*: **Milenio**. Yo soy Frida. México, D.F: Agencia Promotora de Publicaciones de S.A de C.V, 2007. p. 02.

TIBOL, Raquel. **Frida Kahlo: una vida abierta**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

TIBOL, Raquel. **Escrituras de Frida Kahlo**. Selección, proemios y notas. México, D.F: Lumen, 2007a.

TIBOL, Raquel. Frida poliédrica. *In*: **Milenio**. Yo soy Frida. México, D.F: Agencia Promotora de Publicaciones de S.A de C.V, 2007b. p. 08-14.

ZAMORA, Martha. Doscientos cincuenta dólares en abonos e inclúyame en marco. *In*: PULIDO, Blanca Garduño; RODRÍGUEZ, José Antonio (Org.). **Pasión por Frida**. México D.F: Editora Museo Estudio Diego Rivera, 1992. p. 129-132.

ZAMORA, Martha. **El pincel de la angustia**. 4 ed. México, D.F: Martha Zamora, 2015.

ZETKIN, Clara. “Notas do meu diário”: assim foi Lenin (1934). *In*: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich; LENIN, Vladimir. **Sobre a mulher**. São Paulo: Global Editora, 1979. p.124-139.

ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma. *In*: ZIZEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ZIZEK, Slavoj. **O sujeito incômodo: O centro ausente da ontologia política**. Tradução. Luigi Barichello. São Paulo: Boitempo, 2016.

ANEXOS

ATA PARA ASSINATURA Nº **617**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras

LETRAS - Doutorado

Ata de defesa de Tese

Aluno: Roberta Rosa Portugal, com ingresso em 31/08/2017

Título: **DA PALETA DE FRIDA KAHLO A OUTRAS RESSONÂNCIAS: UM ESTUDO DISCURSIVO SOBRE A REVERBERAÇÃO DA SUA IMAGEM**

Orientador: Profª Drª Solange Mittmann

Data: 13/09/2021

Horário: 14:00

Local: Banca Virtual

Banca Examinadora	Origem
Doris Maria Luzzardi Fiss	UFRGS
Renata Marcelle Lara	UEM
Joana Bosak de Figueiredo	UFRGS

Porto Alegre, 13 de setembro de 2021.

Membros	Assinatura	Conceito
Doris Maria Luzzardi Fiss		A
Renata Marcelle Lara		A
Joana Bosak de Figueiredo		A

Conceito Geral da Banca: (A) Correções solicitadas: () Sim (X) Não

A banca destaca o cuidado da mobilização conceitual materializada no trajeto analítico, confirmando a inscrição em uma formação discursiva materialista ao longo de todo o trabalho. E recomenda a socialização da pesquisa por meio de publicações e participação em eventos.

Observação: Esta Ata não pode ser considerada como instrumento final do processo de concessão de título ao aluno.

Aluna

Orientadora

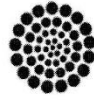
Programa de Pós-Graduação em Letras

Av. Bento Gonçalves, 9500 Prédio 43221 - Bairro Agronomia - Telefone (51) 33086699

Porto Alegre - RS



**GOBIERNO DE
MÉXICO**



CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología



2020
LEONA VICARIO

Dirección Académica

Ciudad de México, a 10 de enero de 2020
2020, "Año de Leona Vicario, Benemérita Madre de la Patria"
OFICIO No. DAC./6/2020

MTRA. ROBERTA ROSA PORTUGAL
ESTUDIANTE DE DOCTORADO EN LETRAS
UNIVERSIDAD FEDERAL DE RÍO GRANDE DEL SUR

PRESENTE

Asunto: Informe final de Estudiante Huésped

Estimada Mtra. Portugal:

Por este medio le agradezco el envío del informe final de las actividades realizadas en su estancia como Estudiante Huésped, que desarrolló en el CIESAS durante el periodo comprendido del 05 de abril al 31 de diciembre del 2019, bajo la asesoría del Dr. Ricardo Pérez Montfort, Profesor-Investigador del CIESAS- Ciudad de México. Asimismo, la felicito por los avances logrados y confío en que su relación con el CIESAS continuará aportando frutos de beneficio mutuo en el futuro.

Sin más por el momento, aprovecho la ocasión para enviarle un saludo cordial.

ATENTAMENTE

Lucía Bazán

DRA. LUCÍA BAZÁN LEVY
DIRECTORA ACADÉMICA



C.c.p. Lic. Armando Alcántara Berumen, Subdirector de Investigación
Lic. Ludka de Gortari Krauss, Directora Regional CIESAS-Ciudad de México
Dr. Ricardo Pérez Montfort, Asesor.
Expediente

jmm/LBL

Juárez 87, Col. Tlalpan, CP 14000, CDMX, México. Tel: (55) 5487 3600 www.ciesas.edu.mx



"2021: Año de la Independencia"

DAX15RI-25/10/21-100191

25 de octubre de 2021

ROBERTA ROSA PORTUGAL

E-mail: robertarosaportugal@gmail.com

Presente.

Me refiero a su atenta solicitud registrada como DAX15RI-25/10/21-100191 dirigida al Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, como titular único y exclusivo de los derechos de autor sobre la obra de los artistas mexicanos Diego Rivera y Frida Kahlo, a efecto de que autorice la reproducción de las obras conocidas como "El marxismo dará salud a los enfermos", "Recuerdo de la herida abierta", "Unos cuantos piquetitos", "Autorretrato con el pelo suelto", "Autorretrato de pelona", "Diego y yo" y "Allá cuelga mi vestido", así como la página del diario personal identificado como "Te vas, no? alas rotas", de la autoría de la artística Frida Kahlo, a color, en la tesis doctoral, de la profesora Roberta Rosa Portugal, titulada "Da paleta de Frida Kahlo a otras ressonâncias: um estudo discursivo sobre a reverberação da sua imagem", mismo que contará con un tiraje máximo de 30 ejemplares impresos, así como su versión electrónica, la cual se encontrará disponible únicamente en el repositorio digital de tesis de la "Universidade Federal do Rio Grande do Sul".

Sobre el particular, este Fiduciario autoriza por única vez, en forma gratuita y no exclusiva la reproducción de la obra de su interés, en los términos mencionados.

Dicha autorización se otorga en cumplimiento a las instrucciones del Comité Técnico del Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, considerando la finalidad cultural del proyecto, y atendiendo a que con motivo de la reproducción de las obras de su interés se dará mayor promoción a la obra de la artista mexicana Frida Kahlo.

Cabe señalar que en los soportes en los que se reproducirán las obras de su interés, se deberá indicar la siguiente línea de créditos:

© 2021 Banco de México Diego Rivera & Frida Kahlo Museums Trust. Av. 5 de Mayo No. 20, col. Centro, alc. Cuauhtémoc, c.p. 06000, Mexico City.

A su vez, se hace de su conocimiento que la autorización que se otorga no podrá ser cedida a terceros y será vigente hasta el 24 de octubre de 2022, por lo que si al término de la misma no se han llevado a cabo las reproducciones de las obras de su interés, la presente quedará sin efectos.

Las reproducciones de las obras, deberán ser utilizadas dignamente, sin pretensiones cómicas u ofensivas; así como no podrán ligarse con productos comerciales que induzcan a vicios o dependencia ni deberán atender a fines políticos o religiosos. Las obras citadas no se podrán deformar o mutilar en forma alguna, causando demérito de las mismas o en perjuicio de la reputación del autor.

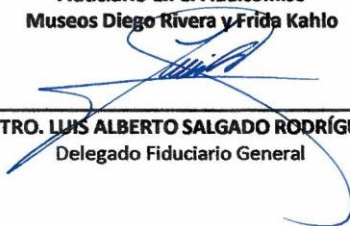
Adicionalmente, solicitamos a ustedes tomar las medidas de seguridad correspondientes, a fin de evitar reproducciones no autorizadas de las obras que nos ocupan, mismas que quedarán bajo su estricta responsabilidad.



"2021: Año de la Independencia"

La presente autorización se otorga conforme a las leyes de la República Mexicana y queda sujeta a las leyes y tribunales federales competentes en la Ciudad de México.

**Atentamente,
BANCO DE MÉXICO
Fiduciario en el Fideicomiso
Museos Diego Rivera y Frida Kahlo**



MTRO. LUIS ALBERTO SALGADO RODRÍGUEZ
Delegado Fiduciario General

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS

O presente termo é assinado por Roberta Rosa Portugal, brasileira, solteira, professora no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), portadora do RG 08672633-18, do CPF N° 006312705-90, residente à Rua Severino Pimentel, 231, Ap. 205 A, Bairro Liberdade, Campina Grande - Paraíba, CEP: 58414-150, e por Camila Fontenele, portadora do RG 33.612.728-5, do CPF 316.775.578-42, residente à Rua Miguel Lamarca, 81, Bairro Jardim Zulmira, Sorocaba – São Paulo, CEP: 18061-130.

O termo ora formulado autoriza o estudo do projeto fotográfico *Todos podem ser Frida*, de Camila Fontenele, na tese de doutorado da autoria de Roberta Rosa Portugal, intitulada “*Da paleta de Frida Kahlo a outras ressonâncias: um estudo discursivo sobre a reverberação da sua imagem*”, vinculada ao PPG em Letras - UFRGS, que analisa obras de artistas brasileiros que se inspiram em Frida Kahlo em seu processo criativo. A presente autorização é concedida gratuitamente, sem interesse financeiro por parte da cedente e da concessionária.



Roberta Rosa Portugal



Camila Fontenele

04 de agosto de 2021, Campina Grande - PB.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS

O presente termo é assinado por Roberta Rosa Portugal, brasileira, solteira, professora no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), portadora do RG 08672633-18, do CPF N° 006312705-90, residente à Rua Severino Pimentel, 231, Ap. 205 A, Bairro Liberdade, Campina Grande - Paraíba, CEP: 58414-150, e por Bruno Freitas Martins, portador do RG 428424971, do CPF 32697121897, residente à Rua Caiacanga, 81 - Bairro Mirandópolis - São Paulo / SP.

O termo de autorização ora formulado autoriza o estudo de algumas obras de Bruno Freitas Martins na tese de doutorado da autoria de Roberta Rosa Portugal, intitulada “*Da paleta de Frida Kahlo a outras ressonâncias: um estudo discursivo sobre a reverberação da sua imagem*”, vinculada ao PPG em Letras - UFRGS, que analisa obras de artistas brasileiros que se inspiram em Frida Kahlo em seu processo criativo. A presente autorização é concedida a título gratuito, sem interesse financeiro por parte da cedente e da concessionária.



Roberta Rosa Portugal



Bruno Freitas Martins

Campina Grande, 01 de Setembro de 2021.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS

O presente termo é assinado por Roberta Rosa Portugal, brasileira, solteira, professora no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), portadora do RG 08672633-18, do CPF N° 006312705-90, residente à Rua Severino Pimentel, 231, Ap. 205 A, Bairro Liberdade, Campina Grande - Paraíba, CEP: 58414-150, e por Juçara Gaspar, portadora do RG 7070285767, do CPF 948.389.840-49, residente à Av. Porto Alegre, 177, casa 12 - Centro - Imbé/RS.

O termo de autorização ora formulado autoriza o estudo da obra de Juçara Gaspar na tese de doutorado da autoria de Roberta Rosa Portugal, intitulada “*Da paleta de Frida Kahlo a outras ressonâncias: um estudo discursivo sobre a reverberação da sua imagem*”, vinculada ao PPG em Letras - UFRGS, que analisa obras de artistas brasileiros que se inspiram em Frida Kahlo em seu processo criativo. A presente autorização é concedida a título gratuito, sem interesse financeiro por parte da cedente e da concessionária.



Roberta Rosa Portugal



Juçara Gaspar

Campina Grande, 04 de agosto de 2021.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGENS

O presente termo é assinado por Roberta Rosa Portugal, brasileira, solteira, professora no Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), portadora do RG 08672633-18, do CPF Nº 006312705-90, residente à Rua Severino Pimentel, 231, Ap. 205 A, Bairro Liberdade, Campina Grande - Paraíba, CEP: 58414-150, e por Panmela Castro, portadora do RG 12205872-0, do CPF 092.426.447-06, residente à R Tavares Bastos, 283 casa 2 catete. Rio de Janeiro / RJ Cep 22221-030.

O termo de autorização ora formulado autoriza o estudo da obra de Panmela Castro na tese de doutorado da autoria de Roberta Rosa Portugal, intitulada "*Da paleta de Frida Kahlo a outras ressonâncias: um estudo discursivo sobre a reverberação da sua imagem*", vinculada ao PPG em Letras - UFRGS, que analisa obras de artistas brasileiros que se inspiram em Frida Kahlo em seu processo criativo. A presente autorização é concedida a título gratuito, sem interesse financeiro por parte da cedente e da concessionária.



Roberta Rosa Portugal



Panmela Castro

Campina Grande, 26 de julho de 2021.