

O CORPO-MÁQUINA DE FRIDA KAHLO

Josebede Angélica Guilherme da Silva

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

angelica_literatura@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho discute a temática da mecanização do corpo através da pintura de Frida Kahlo, analisando a forma como a artista representa o corpo numa extensa narrativa plástica autobiográfica. Utilizando as impressões de teóricos pós-humanistas, verificamos aspectos da conjunção do humano com a técnica em sua obra, que são continuamente ressignificados pela transfiguração do feio com o belo, do profano com o sagrado, do artifício com a natureza.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Imagem; Máquina; Frida Kahlo.

ABSTRACT: This paper discusses the theme of mechanization of the body through the painting of Frida Kahlo, analyzing how the artist represents the body in an extensive autobiographical plastic narrative. Using the impressions of posthumanist theorists, we verify aspects of the conjunction of the human with the technique in her work, which are continually resignified by the transfiguration of the ugly with the beautiful, the profane with the sacred, the artifice with nature.

KEYWORDS: Body; Image; Machine; Frida Kahlo.

O CORPO: MÁQUINA OU ESPÍRITO?

Entender o corpo humano pelo pensamento moderno é concebê-lo não como uma unidade ideal, mas antes como um *devoir*: uma estrutura em processo, fragmentada, incompleta, em busca de uma totalidade, talvez. Sujeito a rupturas e decomposições que o distanciam do modelo simétrico construído pelos gregos, o corpo humano como ideia acompanhará a fragmentada consciência fundadora do Modernismo que se estabeleceu no final do século XIX. A teoria estética da *mimesis* já não responde à necessidade do momento; recorre-se agora à *poïesis*, pois uma vez ultrapassada a imitação da realidade circundante, torna-se imprescindível uma ativação do poder criador do ser humano. Assim, paira no ar uma atmosfera de desconstrução do real pela liberdade do artista. “O modelo artístico não é mais uma arte que imita e copia, mas uma arte não-representativa, da qual prestamos conta não em termos de verdade e adequação a um objeto a ser representado, mas em termos de energética emotiva.” (MOSER, 1998/99, p. 47). No afã de compreender esse gesto, vários artistas atuam no sentido de ressignificar o corpo humano.

De Platão a Bergson, a definição do corpo sempre pareceu complexa e hesitante. Apenas com Descartes, o corpo adquirirá uma concepção precisa: comparado a uma máquina, o homem passa a ser visto como um relógio composto de arruelas e contrapesos, um objeto apreensível pelo intelecto, passível de ser reconfigurado, alterado e mutilado. Uma criação humana, portanto, que disputa com os corpos robóticos, andróides e cibernéticos a sua nova identidade. Os crescentes avanços da ciência e da tecnologia, ancorados na ideia do melhoramento do corpo, da promoção da saúde do corpo, da pesquisa pela conquista da resistência à morte do corpo, fortaleceram a ideia positivista de Descartes. Destituído da integridade que lhe conferia a sacralidade presumida pela atribuição de sua criação divina, o corpo profanado pela ciência passa às mãos humanas como matéria manipulável, sujeito a recriações.

Segundo Rouanet (apud NOVAES, 2003, p. 37), a expressão “homem-máquina” foi cunhada pelo médico Julien Offray de La Mettrie, nascido em 1709 na Bretanha:

O meio médico do tempo de La Mettrie era deplorável, tendo evoluído pouco, depois que Molière o satirizara em várias de suas peças. Reinava uma ignorância crassa, agravada pela separação entre os médicos e os cirurgiões, assimilados aos barbeiros. La Mettrie não

suportou durante muito tempo a mediocridade ambiente e foi para a Holanda. Em 1746, escreveu “A política do médico”, panfleto que fulminava a ignorância de seus confrades. Em 1748, aparecia sua obra mais famosa, *O homem-máquina*, que radicalizava Descartes, afirmando que os homens eram em tudo próximos dos animais e, portanto, também não tinham alma, eram meras máquinas, conjuntos de engrenagens puramente materiais, sem nenhuma substância espiritual. (ROUANET, apud NOVAES, 2003, p. 38)

Para Le Mettrie, o homem não pode ser livre se estiver sujeito a uma vontade exterior. Na concepção religiosa tradicional, o homem é filho de Deus, sujeito à heteronomia da lei divina. Mas se o concebemos como uma máquina autorregulável, como um relógio autônomo, não necessita de maquinista nem de relojoeiro, passando a ser dono de seu próprio destino. Assim, o lado humanista de La Mettrie exprime-se numa tomada de posição a favor da autonomia humana. “Ser autônomo” – diz Rouanet (2003, p. 41) – “significa libertar-se de todos os vínculos de subordinação, sagrados ou humanos”. La Mettrie poderia ser considerado, assim, um antecipador das atuais doutrinas “transhumanistas”, considerando-se o “Transhumanismo” uma classe de filosofias que buscam guiar-nos para uma condição “pós-humana”. As ações transhumanistas adotam muitos elementos do humanismo, incluindo o respeito pela razão e pela ciência, o compromisso com o progresso e a valorização da vida; mas diferem do humanismo ao reconhecer, defender e promover alterações radicais na natureza, desde que inspiradas pela necessidade de superação de limitações humanas fundamentais. Acredita-se que os homens podem expandir, mediante o intelecto, suas habilidades físicas e psíquicas naturais a tal ponto que passem a merecer a alcunha de “pós-humanos”.

Muitas manifestações culturais assinalam a hegemonia da percepção transhumanista na atualidade, sobretudo no campo da *Body Art* e da *Carnal Art*, que consideram o corpo humano, seja o do próprio artista, seja o corpo dos modelos, como suportes ou meios de expressão passíveis de reconfigurações as mais diversas. Esses gêneros, surgidos nos anos 1960, vêm adquirindo novos contornos em suas reinterpretações contemporâneas, que associam a plasticidade ao teatro – através dos conceitos do *Happening* e da *Performance* –, ou às mídias digitais. Surgem, assim, representações do corpo humano com alterações de sua escala natural, ou em misturas simbióticas com outros corpos, sejam eles não-humanos e maquínicos; sejam não-humanos e biológicos, como os animais e até mesmo os vegetais,

usados em experiências genéticas pela *Bio Art*.

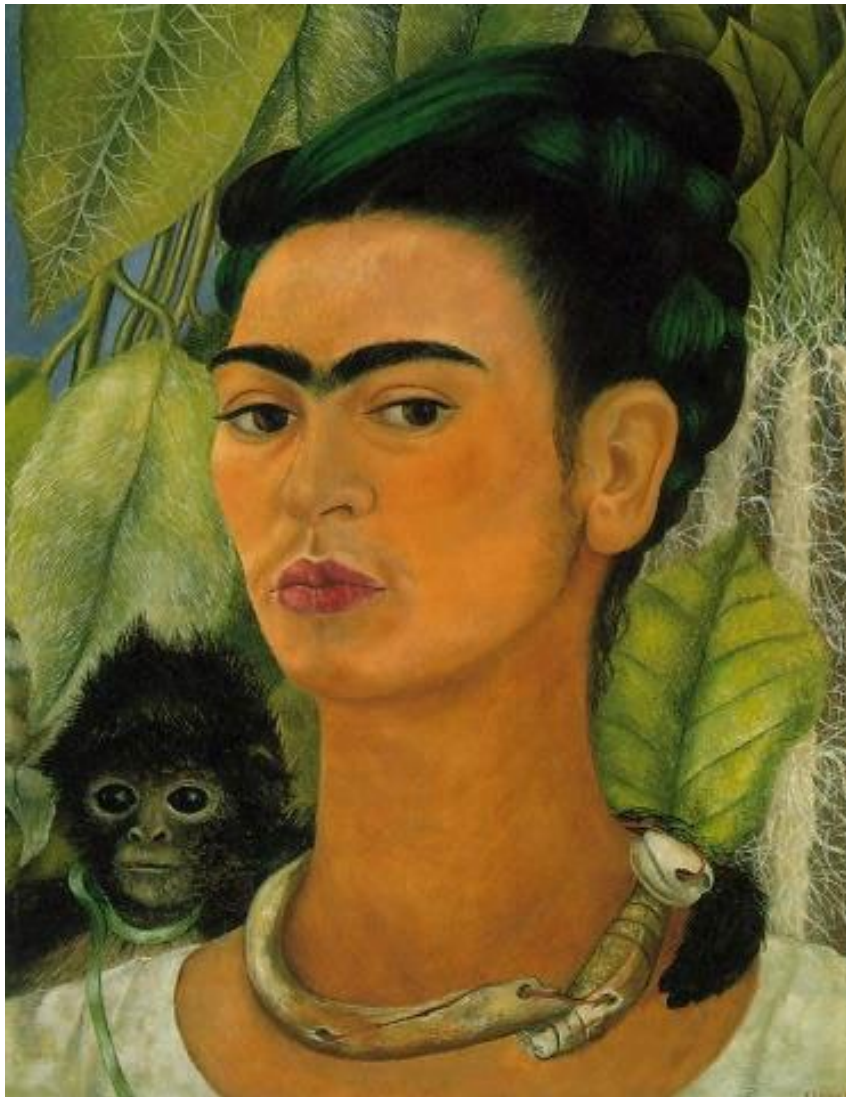
Dona de uma obra plástica exuberante e exótica, obsessivamente concebida em torno do corpo – mais especificamente de seu próprio corpo mutilado por intervenções naturais ou acidentais, em associações com as intervenções tecnológicas – a artista mexicana Frida Khalo nos fornece importante material para uma reflexão sobre o tema do corpo, no limite entre a máquina e o espírito. Ainda distante das concepções do corpo-suporte, a artista já flertava com a ideia de um corpo mutante, mediante a possibilidade de reconfigurar sua própria estrutura óssea pela manipulação técnica, libertando-a do extremo sofrimento que lhe impôs o acaso (poliomielite com sequelas na infância; fraturas pélvicas resultantes de um grave acidente de trânsito; uma série de cirurgias ortopédicas invasivas; abortos em consequência dessas agressões).

As extremas e continuadas dores físicas e psicológicas levaram Frida Khalo a tentar o suicídio diversas vezes, usando instrumentos muito agressivos, como facas e martelos. O recurso constante à ciência médica como esperança de libertação do corpo desta condenação mostra o quanto Frida partilhava a ideia de La Mettrie, de que “o objeto da vida humana é a felicidade”, e para isso é preciso que ele tenha a liberdade de adotar os melhores meios para ser feliz, segundo estratégias adequadas às características específicas de cada “máquina”, variáveis de indivíduo para indivíduo: “O ideal eudemonista era comum a todos os filósofos da Ilustração, e o jusnaturalismo norteamericano incluiu a *pursuit of happiness* entre os direitos inalienáveis do homem, mas La Mettrie deu um passo adiante, fundando esse direito na própria constituição orgânica do homem, movida pelo princípio do prazer.” (ROUANET, apud NOVAES 2003, p. 41).

Num aspecto, porém, Frida não concordaria com o ilustrado médico do século XVIII: na abolição da ideia da existência da alma. Pois o que a sua obra nos revela, para além de toda a sua confiança na razão humana, registrada em sua busca de soluções pela ciência, é que a arte e o espírito foram os recursos de que se valeu para atingir uma vida “feliz”. Confessional e autorreferencial, sua obra é um testemunho de superação da dor e de aposta na existência mediante o recurso a instâncias não manipuláveis pela tecnologia e inacessíveis às máquinas. O recurso ao belo, à expressão estética, a transfiguração artística, ao encantamento da criação, ao envolvimento afetivo, à afirmação da força da natureza e do perdão é o elemento primordial de salvação de sua existência transformada em imagem.

A mutação de seu corpo real, feio e deformado, é operada pela

própria artista, com os recursos da estetização e de investimento numa moda exuberante e colorida, em tudo compensatória daquilo que lhe reservava o seu destino sombrio, preso à cama, às muletas ou às cadeiras de rodas, quando não engessado ou torturado por aparelhos metálicos. Frida não recorria à utilização da tatuagem corporal, tão difundida na atualidade, que trata a pele humana como suporte da arte, mas seus retratos exibem – mediante recursos estéticos, que incluem um calculado investimento nos tecidos, acessórios, maquiagem e cenários de fotografias reais e de pinturas figurativas – uma imagem marcante, rebelde, insubordinada ao destino e arrogantemente defensora de seu direito à felicidade:





RETRATO E AUTORRETRATO DE FRIDA KHALO: EXUBERÂNCIA E COR

Chamam particularmente a atenção as fotografias retiradas da artista em seu leito, provavelmente em condições adversas, imobilizada por coletes e prostrada pelas dores dos pós-operatórios. Ninguém veria como “sofrida” aquela mulher com um intrincado penteado, unhas pintadas, braceletes e anéis, distraída a transformar seu aparelho ortopédico num exótico *corselet* decorativo; ou a jovem que se faz fotografar numa pose calculadamente erótica, com longos cabelos soltos e um cativante olhar dirigido ao observador para quem se desnuda, sem revelar suas cicatrizes. Há algo neste olhar que claramente ultrapassa as fronteiras da máquina corporal, afirmando-se para além de seus limites, não obstante ainda prisioneiro de suas amarras. Um olhar “pós-humano”, “transhumano”, porém não no sentido maquínico de Descartes e de La Mettrie, nem dos filósofos cibernéticos da atualidade. Um olhar que, ao contrário, parece denunciar a existência irrefutável da “alma”, de uma força ou entidade transcendente *aprisionada* na matéria – mas que não existiria *sem essa matéria*.

Para Lorenzo Mammì, o pensamento cristão é o primeiro a assumir o corpo, em todos seus aspectos físicos – incluindo o erotismo – como um tema de reflexão. Enquanto no pensamento clássico a exclusão do corporal é programática tanto na reflexão filosófica como na experiência estética e moral, o cristianismo inventa a sensualidade como determinação do espírito:

O erotismo antigo age num plano psíquico, não num plano espiritual: atinge o indivíduo como um acidente, um poder exterior ao qual é necessário se dobrar; é algo externo às profundezas da alma, indiferente a elas. Sua imagem é Eros, deus que obriga a amar, mas que nunca se apaixona. O cristianismo, ao contrário, colocaria Eros como potência da alma, algo que é determinado pela consciência individual e que deve ser expulso de si. Evidentemente, observa Kierkegaard, a sensualidade existia antes do cristianismo; senão o cristianismo não poderia excluí-la. Mas ela nasce como princípio espiritual justamente no momento de sua exclusão: é só nesse momento que se reconhece que há algo, no espírito, que inclina naturalmente para, ou que gera, a sensualidade. (MAMMÌ, apud NOVAES, 2003, p. 110)





FRIDA KHALO RETRATADA EM SEUS LEITOS PÓS-OPERATÓRIOS

Segundo este autor, nós não somos, portanto, almas prisioneiras de um corpo, mas uma mistura de alma e corpo, de espírito e matéria. Podemos nos voltar para nossa origem espiritual ou ceder ao peso de nosso fardo material, mas é a alma quem toma as decisões. A laceração está nela, e não entre alma e corpo. Como diz Agostinho: “Não é o corpo corruptível que tornou a alma pecadora, mas a alma pecadora que tornou o corpo corruptível”. Se, para o pensamento clássico, o sábio poderia alcançar um estado de felicidade já nesta vida, mediante a redução do corpo a mero instrumento da alma racional; no cristianismo, a salvação não é possível apenas com o auxílio do pensamento discursivo. “O santo” – diz Mammì (2003, p. 113) – “é alguém em estado de tensão e de tentação contínuas, que só se mantém puro porque tem consciência de sua natureza carnal”.

O CORPO: INAPETÊNCIA OU FOME DE VIVER?

A obra *Sem Esperança* mostra Frida presa a uma cama, numa paisagem rude e estéril, com uma cornucópia de carne sob a forma de animais mortos em um cone suspenso acima de sua boca. Embora pequena, a pintura é considerada uma das mais perturbadoras e poderosas de sua obra,

produzida numa época de inapetência extrema, com grande definhamento físico, durante a qual ela se alimentava através de um funil. Na pintura, o funil ganha novas dimensões – tão grande que precisa ser apoiado numa estrutura de madeira. Trata-se do cavalete que, na fotografia, exhibe seu contínuo investimento numa *alimentação* diferente: a do espírito através da arte, que de certa forma contraria a inscrição posta no verso do quadro: “Não resta nem a menor esperança em mim... tudo se move em sintonia com o que o estômago contém”.



FOTOGRAFIA DE FRIDA PINTANDO EM SUA CAMA COM O AUXÍLIO DE UM

CAVALETE ESPECIAL, E O QUADRO SEM ESPERANÇA

Reforçando o aspecto do corpo/alma defendido pela existência ilustrada de Frida Khalo, há toda a série de “Naturezas Vivas” pintadas pela artista, nas quais ela retrata – talvez em alusões metafóricas ao seu próprio corpo ferido, lancetado e exposto, condenado ao fastio e à anorexia – os corpos de frutas tropicais variadas; capturadas, ao contrário do *memento mori* animal de *Sem Esperança*, em seu apetitoso e sensual aspecto. Melancias vermelhas, um mamão talhado repleto de sementes, laranjas, bananas, cocos e abacaxis com suas tentadoras cores e texturas evocando deliciosos sabores, apresentam à pequena figura de uma jovem “noiva”, escondida na cena, uma antecipação de prazeres desconhecidos, sob o título: *A noiva que se espanta de ver a vida aberta*.

Como uma virgem em seu vestido imaculado, a artista observa a violência do destino sobre a sua história com uma sempre renovada fome. A dor e a ferida tornam-se, em seu cavalete, motivos de deleite e descoberta. A consciência de sua natureza carnal é uma espécie de sabedoria que se traduz na imagem da corujinha à frente do banquete cruel e enganoso da vida. Sua estratégia de sobrevivência produz a confluência do corpo carnal com o corpo artístico, arrancando da dor real o êxtase estético e anímico que a faz, repetidamente, ressurgir das cinzas.



A NOIVA QUE SE ESPANTA DE VER A VIDA ABERTA, DE FRIDA KHALO

A existência e concepção desse corpo, por ela descontinuado, desconstruído e reconstruído, figura como um espelho de força e superação. O feio, o inapetente, o doente, o destruído e o inquietante acabam por afirmar e ressignificar novos conceitos de beleza. Vitimada desde a infância

por deficiências e deformidades, a artista teria criado, desde cedo, um duplo de si – “a menina alegre” – sobre quem escreve em seu diário:

Eu devia ter seis anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma menina mais ou menos da mesma idade. Na janela do meu quarto que dava para a rua Allende, sobre um dos vidros da janela, com um dedo eu desenhei uma “porta” por onde eu saía na minha imaginação. Atravessava todo o campo que se via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN. Pelo “O” em PINZÓN eu entrava e descia intempestivamente *ao interior da terra*, onde minha amiga imaginária “me esperava sempre”. Não me lembro de sua imagem e nem de sua cor. Mas sei que era alegre. Ela ria muito. Sem sons. Era ágil e dançava como se não tivesse peso algum. Eu a seguia em todos os seus movimentos e enquanto ela dançava eu lhe contava meus problemas secretos. Quais? Não me lembro. Mas ela sabia pela minha voz todas as minhas coisas. ... Eu era feliz. (KAHLO, 2005, p. 82)

Outra importante marca de superação vem do desafio imposto à jovem de 18 anos, vitimada pela violência da máquina que trespassa seu corpo, no terrível acidente entre um bonde e um trem que acarretaria consequências devastadoras por toda a sua vida:

Única aprendizagem possível: a de si mesma, captada pelo pequeno espelho das dimensões de um retrato. Único material humano: o seu, pois não pode ir ao encontro dos outros, mas sempre cercada pela expressão que os grandes retratistas alemães e italianos dão à figura humana. Desse confronto com a própria identidade nascem as problemáticas que tocam a própria essência da arte: a ilusão, o desdobramento, a relação com a morte. Bem mais que uma autobiografia, seus autorretratos se revelam como “imagens do interior” de uma mulher que se lançou em uma busca tanto existencial quanto estética, de um ser em processo de vir a ser, de uma consciência que nasce. (BURRUS, 2010, p. 29).

Nessa concepção do processo de vir a ser na vida, na tela o corpo é. A arte lança o corpo da artista no lugar aonde ela deseja estar. Esperar a generosidade da natureza seria jogar fora o tempo do prazer. Sintonizar

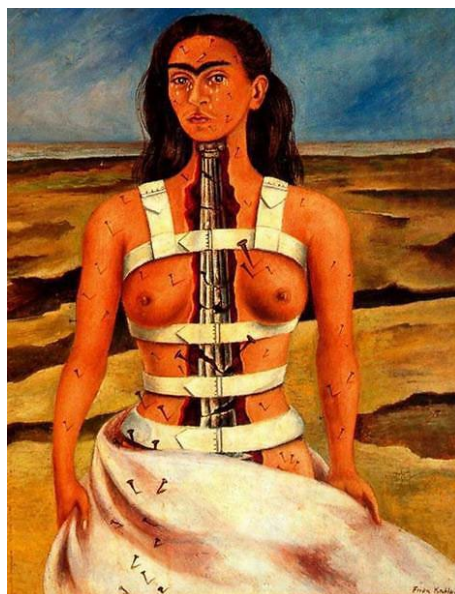
com o corpo possível, dele extraindo a satisfação possível, é contrariar a dureza do tempo. Embora muitas telas da artista mexicana mantenham forte relação com a morte, a inania e o desespero, o fiel da balança pesa num sentido contrário, harmonizando a dor com a vida e a beleza, com um grande apetite para a alegria que se comunica ao público numa mensagem de força e esperança demasiado *humana*.

O CORPO: MÁQUINA DE VIVER

Padecido, mutilado, devastado, o corpo de Frida passa a ser o *locus* de sua criação ficcional. A partir de uma realidade negativa, Frida se reconstrói no corpo da arte, que exhibe como um verdadeiro troféu. Duplo invertido de si mesma, a arte confessional de Frida, sem esconder a verdade, consegue transcendê-la. A necessidade de transfiguração do corpo natural é traduzida nas imagens verbais de seu diário e nas imagens plásticas de sua obra. Refeito, o corpo reconfigurado pela arte já não suscita piedade nem compaixão, senão encantamento, deslumbramento, êxtase:

Estive doente durante um ano: 1950-1951. Sete operações na coluna. O Dr. Farill salvou-me. Restituiu-me a alegria de viver. Ainda estou numa cadeira de rodas e não sei quando poderei voltar a andar de novo. Tenho um colete de gesso que, em vez de ser horrivelmente “maçador”, me ajuda a suportar melhor a coluna. Não sinto dores, só um grande cansaço... e, como é natural, por vezes desespero. Um desespero indescritível. No entanto quero viver. Já comecei o pequeno quadro que vou dar ao Dr. Farill e que estou fazendo com todo meu carinho por ele”. (KHALO, in: HERRERA, 2003, p. 47)

O colete a ajuda a suportar melhor a coluna. As palavras contrastam com os pincéis. Se, no discurso, ela se mostra doente, dependente e frágil; na tela, apesar do registro intenso da dor na abundância de lágrimas que escorrem pelo seu rosto, e na quantidade de pregos que a perfuram como a uma Madona das Dores, a um São Sebastião ou mesmo ao Cristo, chama a atenção sua altivez, sua elegância, a posição ereta com que se mantém de pé apesar da coluna fraturada. Trata-se de uma bela mulher, impressionante em sua força. Suspensa sobre uma coluna grega em ruínas, a cabeça de traços inconfundivelmente indígenas revela, sob as marcantes molduras das sobrancelhas, olhos doces, porém destemidos, que enfrentam os observadores.



A COLUNA PARTIDA, DE FRIDA KHALO

Há nesta imagem mais beleza do que dor. O corpo exposto, rasgado e fendido é suportado por uma coluna jônica, também partida em vários sítios, o que poderia nos remeter ao corpo modelado, lipoaspirado e reconfigurado do homem moderno. O capitel da coluna eleva o queixo, subvertendo a dor em força, enquanto o rosto erguido pertence àquela que escolheu o seu destino. Não há sangue em seu corpo; a coluna é um adereço necessário à vida do quadro, bem como os espinhos. É um corpo que, moldado pela dor real, passa à arte com a missão de ser belo. Há, no entanto, grande diferença entre a reconfiguração estética do corpo pela arte, e a reconfiguração cosmética do corpo. Enquanto a arte embelezadora de Frida, tal como seus diários, não nega a história e a memória; as intervenções cosméticas tão em moda hoje em dia tendem ao engano: ao apagamento dos traços da vida, ao esquecimento das dores, à negação dos fatos desagradáveis, continuamente editados para publicação no álbum de perfeições artificiais que se chama “Facebook”:

Vemos que hoje a sociedade não precisa manter seu corpo tal como lhe foi dado naturalmente; cada um pode fazer do corpo aquilo que a sociedade quer que seja feito, quanto mais atender aos modelos sociais vigentes, mais perto do sucesso e fortalecido este corpo estará. (BORDO, 1998, p.23)

Quase sempre disfarçado sob saias longas e largas, e blusas fechadas com mangas e golas altas, de cores berrantes e grandes padronagens, o corpo de Frida se desnuda nas telas. A artista manipula a própria imagem, como quer ser vista, pois “cabe aos indivíduos o autocontrole constante de sua aparência que provoca um comportamento de olhar o corpo do outro e seu próprio corpo de forma a classificá-lo esteticamente como aceito ou não.” (GOLDENBERG, 2002, p. 76). Novamente, a estetização na obra da artista incorpora-se a um longo relato autobiográfico cru e desnudo. Os diários exibem a história real, e são corroborados pela obra plástica que os reitera, transcendendo-os. Não é isso o que se observa, porém, nos movimentos de reconfiguração da imagem pelas tecnologias midiáticas, que sublevam continuamente a verdade, incentivando a escravidão automática a padrões estéticos pré-estabelecidos, e não à libertação pela consciência e aceitação da realidade.

Ao contrário da “máquina de viver” de Frida, os corpos maquínicos das mulheres modernas são receptáculos do equívoco. Destituídos de “alma”, sofrem um encolhimento simbólico ao serem expostos como mercadorias seriadas nas vitrines das redes sociais, imersos no nivelamento discursivo de histórias impessoais, ou de uma história única e padronizada de sucesso e felicidade artificialmente construída. A sensualidade não surge de uma verdadeira tensão e tentação contínuas do corpo, mas de uma afetação, de um simulacro que põe em movimento um falso desejo, um falso impulso:

No início do século XXI, as mulheres são empurradas a viver em função de seus corpos, sofrendo mais do que nunca prescrições, não mais do marido, do padre ou do médico, mas do discurso jornalístico e publicitário que as cerca. Instala-se uma nova forma de subordinação, só que hoje o algoz não tem rosto, é a mídia. As mulheres estão sendo cada vez mais levadas a experimentar seus corpos como inadequados diante das imagens veiculadas, esculpidas em salas de ginástica e de cirurgias, ou retocadas em estúdios fotográficos. Imagens frequentemente associadas à ideia de corpos livres e liberados, de quem sabe o que quer e é dono de seu próprio nariz, corpos que são vendidos como passaportes para o sucesso e a felicidade. (NUNES, 2003, p. 3).

Na ânsia da busca perfeccionista pelo ideal estético de um corpo escultural, o humano mistura-se ao não-humano (à máquina), de modo que a perfeição perseguida acaba por ser alcançada por meios artificiais,

dietéticos e cosméticos, ou mesmo cirúrgicos. O corpo natural não é perfeito nem harmônico, não é eterno nem imutável. Sofre deterioração constante, e está permanentemente sob os efeitos da entropia. A única certeza humana é a do esgotamento do corpo na morte, e do retorno de seus constituintes aos elementos primários – ao “pó”, como se diz na Bíblia. Sem o componente anímico, sem a história e a memória, sem a arte a validar a vida, o humano perde miseravelmente em comparação com as criaturas cibernéticas, feitas de materiais mais duráveis e resistentes, capazes de articulações mais amplas e de uma memória absoluta, não contaminada pelas emoções:

A ênfase na precariedade da carne, na imperfeição, na falta de resistência, no envelhecimento progressivo e na morte como ameaça constante alimentam o imaginário social referente ao descrédito para com o corpo real e amparam diversas pesquisas científicas e numerosas práticas cujo intuito é remediar as deficiências do orgânico por meio de procedimentos técnicos e métodos de gestão e controle. (TRINCA, 2008, p. 3)

Essa ameaça à sobrevivência individual, que é projetada pelo envelhecimento do corpo e da mente, não é mais aceita na pós-modernidade, passando a ser entendida como o inimigo a ser combatido pela ideologia transhumanista. A engenharia genética, a farmacologia, a realidade virtual debruçam-se sobre o material perecível humano para reconstruí-lo num ambicioso contexto que prega o direito à vida eterna. O corpo passa a ser entendido como o suporte maleável, e talvez provisório, de uma identidade fluida. Assim, falar do corpo humano já é falar de sua falência, de sua impotência ante o referencial de perfeição e beleza.

Enquanto, suportando seu destino infeliz e desairoso, Frida agencia em sua humanidade forças de reconstrução e reinvenção maiores e mais densas que a mera reformulação de seu corpo sofredor seriam capazes de produzir, hoje já não se suporta nenhuma ameaça de dor. O medo da dor é um grande pânico a ser imediatamente controlado pelos medicamentos. A doença, a miséria, a deformidade e a morte são marginalizadas para as esquinas da realidade, fora das grandes avenidas da juventude sadia, alienada, hedonista e permanentemente “feliz” que representa o alvo do transhumanismo.

O corpo moderno deve ser visto em uma padronização cujos conceitos de beleza são ancorados pelas novas tecnologias e homogeneizado pela lógica de produção. Conquanto essa reprodução do corpo em Frida

se reduza ao âmbito da pintura; no atual cenário, com a comunicação de massas, essa reprodução pode atingir um vasto número de indivíduos através da fotografia, do cinema e dos espaços virtuais:

O que chamamos de corpo é, na verdade, uma invenção da cultura, uma abstração a partir das articulações concretas da carne. (...) O culto do corpo contemporâneo, em seus aspectos fisioculturais, pode ser extremamente maquínico (exercícios e instrumentos de modelagem) e guiado por uma estética que mais tem a ver com as abstrações do mercado do que com a concretude humana. (SODRÉ, 2013, p. 165)

O corpo inventado é a tentativa de afirmar o individualismo. É com a afirmação deste como doutrina que surge a corpolatria, e dá-se a sistematização da contraposição anima/social. “Meus instintos coexistem em conflito com minha sociabilidade, da luta do animal que existe em mim contra o ser que se impõe pela civilização compõe-se o ‘eu’.” (CODO, 2004, p. 26). O corpo-máquina é civilizado, domesticado, ele é a harmonia entre o que projeto e o que pode ser real.

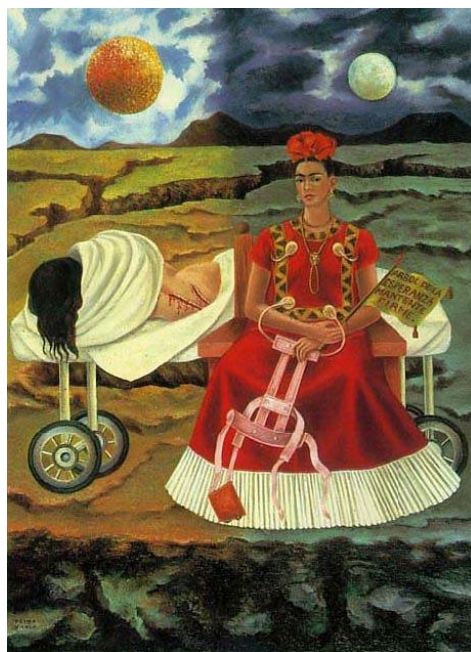
O CORPO-IMAGEM E A SUPREMACIA DA APARÊNCIA

É inegável que atravessamos uma época de grande turbulência que tem na produção tecnológica da imagem um poderoso alicerce. O que se vê é significativamente mais forte do que o que se ouve. Após a segunda metade do século XX, o avanço das ciências biológicas, o feminismo, a indústria da beleza, acabaram por lançar no meio acadêmico fortes discussões acerca da saúde e do bem estar corporal tendo em vista sua ascensão estética. Vive-se a sociedade do consumo, e “na panóplia do consumo, o mais belo, precioso e resplandecente de todos os objetos é o corpo” (BAUDRILLARD, 1975, p.136).

Quando observamos o corpo enquanto imagem, é preciso considerar que a qualidade do que é real e do que é virtual varia de um para outro. Um corpo pode ser real, mas a imagem deste será sempre virtual, desejável. Assim, o corpo imagem aqui abordado se trata daquele esperado, almejado, que pode ser real apenas depois de projetado no campo virtual. O conceito de imagem vem da representação, da ideia. Platão considerava a ideia da coisa, a sua imagem, como sendo uma projeção da mente. A vista disso, entende-se que a imagem estaria para a idealização daquilo que se constitui na ideia.

Ao transpor o corpo ao plano da imagem, é preciso abolir deste aquilo que é de fato real, exortar o que dele é ruína, e o que se desvincula do projeto, portanto. Não se trata unicamente de uma apologia ao belo, mas a uma projeção do que se espera ter de uma dada figura real, de um dado corpo, por exemplo.

Ao falar da imagem do corpo, a mente é lançada imediatamente a um espaço e um tempo que se distancia do real. Assim como o que se escreve deixa de ser o que se vive, pela distância entre o que se era quando escreveu e do tempo que já não é o mesmo, com a imagem não é diferente. Verso de sua canção favorita, *Árvore da esperança, mantém-te firme*, 1946, de Frida Kahlo, nos reporta à ideia de imagem quando nos distanciamos do real. Em um deserto seco, sobre uma maca jaz uma Frida modelo deitada; do outro lado, a artista já vestida, livre da coluna jônica que está pendurada em uma das mãos, e em uma bandeirola a frase da canção que intitula sua tela. A observância da imagem nos lança no campo da figuração da vida da mexicana. A tela é um dos desdobramentos de *A coluna partida*, e mais uma vez dialoga com a tentativa de figurar a ciência na arte.



A ÁRVORE DA ESPERANÇA MANTÉM-TE FIRME, DE FRIDA KHALO

A silhueta à mostra, visivelmente esguia, despe a imagem do horror que uma fratura aberta em uma cama de hospital pode suscitar. Conquanto sejam fundos os cortes, no mesmo plano, Frida é pintada com a coluna ereta, produzida em suas roupas longas, desviando a atenção do trágico. Posta

em plano inicial, a pose revela uma vitória sobre a enfermidade, contudo, vestida e livre da coluna, é noite. Vê-se a lua e o escurecer quando sentada já livre da máquina médica. Enquanto posta sob os cortes e artefatos médicos, o sol brilha, em dimensão bem maior que a lua no outro plano da imagem, e é dia, como que para reforçar que, os recortes do corpo antes vivificam-na. A imagem em Frida é fortemente evidenciada. Em seu diário ela expõe o coração, mas é nas telas que sente a necessidade de plasticizar o seu corpo, com a necessária exposição da dor superada, e de dar continuidade a essa superação no ato espectador. A imagem da dor em Frida é superada pela aparência; há uma tentativa de manter os olhos que observam acostumados, como se fora uma profecia que desde já anuncia aos tempos modernos, o homem pós-humano.

Os autorretratos eram réplicas fixas e imutáveis de sua imagem refletida e nem os reflexos nem as telas sentiam dor. ... Como antídoto para dor, os autorretratos feridos podem ter outra função ... A imagem refletida faz com que evoquemos nosso eu físico, a instância íntima com que estamos familiarizados, proporcionando uma sensação de continuidade. (HERRERA, 2003, p. 420-421)

As sucessivas cirurgias permitem que Kahlo acentue seu sofrimento a fim de elaborar e potencializar sua autoimagem. Por não cumprir todas as exigências médicas, a artista precisou estar na cama por muitos meses. No leito do hospital mais uma vez, assim como na maca em *A Árvore da Esperança*, em fotografia a silhueta é definida e sensualizada, de modo que, ainda que dores dilacerantes incomodem a pintora, a aparência é suprema, e é preciso mostrar pela imagem a idealização de uma Frida que no plano pictográfico é forte e supera as adversidades sofridas em vida. “A pintura foi para Frida uma parte significativa de sua autoinvenção: em sua arte, assim como em sua vida, a autorrepresentação teatral era um meio de controlar o mundo [...] Frida se reinventava”. (HERRERA, 2003, p. 98).



DETALHE DO QUADRO A ÁRVORE DA ESPERANÇA.

FOTOGRAFIA DE FRIDA NO HOSPITAL DE NOVA YORK, POR NICKOLAS MURAY

O modo como o homem vivencia seu real mantém uma correlação imagética do eu no outro, e é distinta de como o eu vivencia o eu nele próprio. Essa diferença tem importância fundamental no campo da estética, o que nos permite afirmar que Kahlo reverencia uma exotopia de como se olha, e projeta uma imagem distinta. Constrói o outro do eu que é. Esse outro é elaborado a partir da imagem aparente que a artista deseja projetar, afastando a real imagem de si.

Essa aparência do corpo já vem revestida desde o início da arte

moderna. Nela, havia um desejo de afastar a representação do corpo da anatomia humana real, tradicional. Em fotografia ainda tirada no Hospital de Nova York, a Árvore da Esperança é desdobrada pelo fotógrafo Nickolas Muray, e a dor sentida e descrita nas cartas e páginas do diário de Frida é subvertida.

A fotografia revela uma Frida no leito, mais próxima da realidade que a da imagem pintada, o que valida a ideia de que o corpo-imagem é antes a representação do real que este. Nas telas existe a necessidade de mostrar os cortes como um mal necessário à formação de um eu forte, imponente, capaz de suportar as adversidades sociais. Fruto de uma modernidade veloz e de afirmação, a artista mantém uma atualização simbólica do feminismo e projeta uma aparência suprema e ativa. O mesmo desalinho dos cabelos, os lençóis a desnudar antes a cintura que a coluna constroem uma identidade firme e imprescritível diante do sofrimento. A afirmação da mulher que pela dor, ou mesmo na dor, é bela; que não reverencia a dor, mas antes mantém o espectador envolvido por ela, atento e admirado. No século XX, Frida em suas telas já preparava o público para o cenário atual, cujo conquanto assustador, é inevitável, uma vez que:

Estamos na encruzilhada de um mundo para o qual não estamos preparados, física ou intelectualmente. (...) Sempre que há progresso, seja tecnológico, científico, ou da biotecnologia, eles são assustadores e causam reações de pele tais como a resistência da oposição, e retorno à tradição, à ordem. (...) É necessário que alguns artistas estejam tentando se preparar e preparar o público para estas grandes mudanças que estão acontecendo. (HATAT, 2004)

Em Frida, na verdade, vê-se o anúncio de uma era que, necessita cortar-se, retalhar-se, remendar-se para validar uma identidade já idealizada: a era do pós-humano. A artista não apenas anunciava a nova era de um corpo que já abandonara o status de humano, como se preparava e preparava o público para receber esse corpo. E, embora essa preparação houvesse sido já há mais de 70 anos anunciada pela artista, a busca de um humano distinto das formas já substancializadas ainda sofre com incertezas. Busca-se e projeta-se um corpo ideal, cujo, retalhado e recortado, atingirá a perfeição. Essa busca é o reflexo da busca da felicidade, que se tornou um dever no mundo moderno que acaba por exigir sacrifícios pulsionais da ordem do desejo. É preciso não acostumar-se ao corpo natural. A reverência ao costume é antes uma autonegação que em Frida não se configura. O

corpo é associado à ciência, logo alterado de um estado (doente) a um status de reafirmação.

O híbrido vem de duas espécies diferentes: o ser humano é associado com a ciência, “é um dispositivo híbrido ou de qualquer disposição que altera o corpo em sua embalagem original e em funcionamento psicofisiológico. Nós vemos um corpo miúdo nascido, incorporando nele o natural e o artificial, biologia e tecnologia.” (ANDRIEU, 2004, p. 342)

A história de Frida Kahlo passa pela história de seu corpo, assim como a história de muitas mulheres. Nesse percurso, inúmeros rituais, artefatos, adereços, objetos implicarão em reiterar a imagem do corpo que vem sendo transformada ao longo dos séculos. É preciso, pois, reforçar esse humano por meio de técnicas que estejam para além dele, pois o homem moderno está ultrapassado pela ciência, que subverte os anseios de sobrevivência, pela busca necessária de uma aparente felicidade.

REFERÊNCIAS

ANDRIEU, B. Contre la désincarnation technique: un corps hybridé ?, in: *Actuel Marx*. nº41, p.35, 2007.

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: 1975.

BORDO, S. Bringing body to theory, in: WELTON, D. (Ed.). *Body and flesh*. Oxford: Blackwell, 1998.

BURRUS, Christina. *Frida Kahlo: pinto a minha realidade*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2010.

CODO, Wanderley. *Corpo(latria)*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

GARRINE, Selma Peleias Felerico. Do corpo desmedido ao corpo ultramedido: reflexões sobre o corpo e suas significações na mídia impressa, in: *V Congresso Nacional de História da Mídia*. São Paulo, 2007.

GOFFMAN, E. *La mise-en-scène de la vie quotidienne*. Paris: Editions du Minuit, 2003.

Goldenberg, M. *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record: 2002.

HATAT, B. (2004) Entretien avec Orlan: Disponible em <http://www.cairn.info/revue-l-en-jelacanien-2004-2-page-165.htm>. Acesso (10/11/2011).

HERRERA, H. *Frida: una biografia de Frida Kahlo*. México: Diana, 2003. KAHLO, F. *The diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait*. New York: Harry N. Abrams, 2005.

KAHLO, F. *The diary of Frida Kahlo: an intimate self-portrait/ introduction by Carlos Fuentes*. New York: Harry N. Abrams, 2005.

MOSER, Walter. “Força barroca” nas novas mídias. Sobre Prospero’s Books de Peter Greenaway, in: *Cinémas*, v. 10, n. 2-3, p. 39-63, 2000.

NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NUNES, S. De menina a mulher: Impasses da feminilidade na cultura contemporânea. [Resumo] *Estados Gerais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Segundo Encontro Mundial, 2003.

SANT’ANNA, D. B. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

