

FRIDA KAHLO: IMAGENS E AFETOS

Aurélia Regina de Souza Honorato¹

RESUMO

Este texto objetiva refletir sobre a imagem, especialmente a imagem na arte. Para isso traz o filme *Frida*, dirigido por Julie Taymor, como exercício do olhar buscando avançar os limites da iconologia para alcançar a imagem na contemporaneidade. A partir da escolha de uma cena do filme como imagem e da relação que esta tem com a produção pictórica da artista, o texto objetiva também pensar a mobilização que a arte promove como afeto. A produção artística de Frida Kahlo, assim como seu modo de viver provocam inquietações e com elas, diferentes opiniões, críticas e comentários vão aparecendo. Inquietações que mobilizam o pensamento e as ações de homens e mulheres promovendo modos de vida.

ABSTRACT

This paper aims to reflect on the image, especially the image in art. For it brings the movie *Frida*, directed by Julie Taymor, as exercise look forward seeking the iconology limits to achieve the image in contemporary society. From the choice of a movie scene as an image and the relationship that it has with pictorial production of the artist, the content of this mobilization also think that art promotes as affection. Artistic production of Frida Kahlo, as well as their way of life cause unrest and with them, different views, criticism and feedback are appearing. Concerns that mobilize the thinking and actions of men and women promoting lifestyles.

O percurso da imagem – a virada visual

A chamada **virada lingüística**, que caracterizaria o destaque dado no final dos anos 50, dentro do campo das humanidades, ao estudo dos modelos de textualidade e discursos, estaria dando lugar, segundo Martin Jay (2004), a uma **virada visual** que sugere o abandono da ênfase no pictórico buscando

¹ Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC

compreensões do visual e da visualização, apresentando a **experiência visual** como um novo modelo na contemporaneidade. Desta forma percebemos a história da arte deslocar-se para os estudos da cultura visual. Busco na sequência do texto trazer a possibilidade da imagem como virada visual, onde ela, a imagem, tem seu lugar na visão de quem a vê a partir da perspectiva do afeto.

A imagem tem sido objeto de estudo de diversos pensadores da arte e da história. No século XX, mais especificamente, nos estudos da iconologia de Erwin Panofsky, realizados na década de 30, que apresentam uma abordagem para a imagem que coloca sua visibilidade como objeto específico frente ao sujeito observador.

Panofsky foi um estudioso da história da arte no século XX e criou um sistema de análise da imagem que influenciou e ainda influencia muitos pesquisadores da área da arte e da linguagem. Seu sistema de interpretação de imagens parte da iconografia e se estabelece na iconologia. Para Panofsky (1979, p.47) a iconografia “é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”, onde tema ou mensagem é o significado percebido pelo espectador. Este significado pode ser fatural, que “é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço” (p. 48), ou pode ser expressional, que “difere do fatural por ser apreendido não por simples identificação, mas por “empatia”². Para compreendê-lo eu preciso uma certa sensibilidade” (p.48). Ambos os significados são classificados por Panofsky como primários ou naturais e configuram o mundo dos motivos artísticos, que, se enumerados, constituem uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte. A partir do momento em que se passa a interpretar a imagem, relacionando-a com objetos ou fatos culturais, com assuntos e conceitos já se está reconhecendo nela outro tipo de significado, o que Panofsky chama de secundário ou convencional, que, segundo o autor, difere do primário por ser inteligível ao invés de sensível. Aos motivos que possuem significado secundário Panofsky chama de imagens e à combinação de imagens chama de estórias e alegorias. “A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por iconografia” (p.51). A análise da obra por meio do significado secundário é classificada por Panofsky como análise iconográfica.

2 Grifo do autor

Existe um terceiro nível de significado, ao qual Panofsky denomina intrínseco ou conteúdo. Este é apreendido pela determinação de princípios implícitos que indicam a “atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa, ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (p.52). Estes princípios se manifestam também por meio dos significados primários (análise pré-iconográfica) e dos secundários (análise iconográfica), que nos dão uma interpretação da obra de arte a partir das qualidades e propriedades a ela inerentes, mas quando se procura compreendê-la como um documento da personalidade do artista, “tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas” (p.53). Para Panofsky, esta compreensão é a descoberta e interpretação de valores simbólicos, que por sua vez é o objeto da iconologia em oposição à iconografia.

Iconologia portanto é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica – a não ser que lidemos com obras de arte nas quais todo o campo do tema secundário ou convencional tenha sido eliminado e haja uma transição direta dos motivos para o conteúdo, como é o caso da pintura paisagística europeia, da natureza morta e da pintura de gênero, sem falarmos da arte “não-objetiva”³.” (PANOFSKY, 1979. p. 54).

No texto **Ao passo ligeiro da serva – saber das imagens, saber excêntrico**⁴ George Didi-Huberman lança um olhar sobre a imagem que problematiza os estudos de Panofsky no sentido de pensar as imagens para além da iconologia tratando-as como objetos problemáticos para a historicidade em geral, sem limitá-las a interpretações simbólicas ou signílicas.

Assim como na obra **O que vemos, o que nos olha** de 1998, Didi-Huberman lança um novo modo de ver a história da arte e conseqüentemente a imagem fazendo mais uma vez crítica à iconologia que tem como ponto de vista a leitura conteudística da obra de arte. Parte em seus estudos da alteração da relação sujeito-objeto. O sujeito, além de ver, diante da imagem, os meios oriundos do

3 Grifo do autor

4 Disponível em <http://cargocollective.com/yماغo/Didi-Huberman-Txt-3>

método de Panofsky, que para ele são insuficientes para dar conta de apreender seus diferentes sentidos, necessita pensar a relação que estabelece com a imagem. Não é apenas o olhar a imagem, mas também perceber de que forma ela o olha. Ele propõe que a escrita da história da arte tenha como base uma montagem historiográfica como imagem dialética, conceito este cunhado por Walter Benjamin (2006) que o compreende como um ponto de confluência de teorias da história, do conhecimento e da imagem.

Conforme Benjamin a imagem dialética mostra o motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação e segundo Didi-Huberman ela é exatamente aquilo que produz a história. É como se o homem moderno, devido ao incessante fluxo de sensações a que está sujeito, se mantivesse em um estado de suspensão como se num salto de diferentes temporalidades nas quais a imagem dialética é o ponto de convergência entre o anacronismo da imagem e a historicidade da qual ela emerge. A abertura da montagem de tempos anacrônicos possibilitaria a reflexão sobre as bases da consideração do olhar do historiador da arte sobre a imagem, que é diferente do olhar objetivo privilegiado pela iconologia, mas sem cair em um relativismo fenomenológico.

O historiador então deixaria de ser o erudito que analisa a imagem relacionado-a com os fatos e acontecimentos da época, com as normas de estilo, buscando traçar uma evolução ao longo do tempo, para então conseguir compreender a dimensão simbólica da imagem. E passaria a se ver como um sujeito, portador de uma memória, diante da imagem e das diversas temporalidades que nela coexistem.

O paradoxo da imagem para Didi-Huberman (1998) é operado pela chave do olhar na relação com o outro, manifesto por duas posturas dicotômicas de um sujeito cindido diante da imagem: o homem da crença e o homem da tautologia. É possível depreender da obra de Didi-Huberman que a categoria do visível trata daquilo que no método panofskyano é objeto na leitura pré-iconográfica.

No capítulo **O evitamento do vazio: crença ou tautologia** Didi-Huberman (1998) traz para exercitar o olhar o exemplo da cripta para pensarmos as questões de volume e vazio e coloca dois casos de posicionamento diante da imagem: o primeiro caso seria o de mantermo-nos atentos ao que é visto acreditando que nada mais há. Nada mais nos olha. Para Didi-Huberman (1998)

esta é uma postura de permanecer em seu “volume enquanto tal, o volume visível, e postular o resto como inexistente” (p.38). Esta atitude é tratada pelo autor como de horror tanto pelo cheio, como pelo vazio. Como um desejo de permanecer “nas arestas discerníveis do volume” (p.39). Uma atitude que consiste em fazer da experiência do ver um “exercício da tautologia: uma verdade rasa” (p.39).

O segundo caso consiste na atitude de produzir uma espécie de ficção onde volume e vazio teriam outra forma de organização, onde corpo e morte estariam vivendo em outro lugar, num sonho; “a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e benfeito cheio de substância e cheio de vida” (p.40). Esta segunda atitude faz da experiência do ver “um exercício da crença: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea, mas autoritária” (p.41). Uma vitória da linguagem sobre o olhar onde não há nem o volume nem o vazio, mas sim algo outro com sentido teleológico e metafísico.

A imagem e os afetos

O que Didi-Huberman nos põe a pensar com estas experiências é que as imagens são ambivalentes e nos inquietam e que o ato de ver sempre nos abrirá um vazio. Coccia (2010) em sua teoria da imagem não fala do vazio, mas sim de um espaço intermediário, de um meio como necessidade do sensível para produzir percepção. Este meio, apontado por Coccia, mantém a capacidade de poder gerar imagens. É um lugar, o lugar do sensível “não coincide nem com o espaço dos objetos - o mundo físico – nem com o espaço dos sujeitos cognoscentes”. (p.30) É a recepção mesma. “A potência do meio é a recepção, e toda teoria da medialidade é uma teoria da recepção” (p.31). Estas colocações mostram, que mesmo utilizando palavras diferentes Didi-Huberman acompanha Coccia na perspectiva da medialidade. Para ele só conseguimos ver quando assumimos a inelutável cisão do ver. Esta cisão é que abre o vazio, é que se configura no meio.

Neste vazio e neste meio é que o sensível encontra lugar para a percepção. Este lugar, na perspectiva do afeto é lugar do movimento. Deleuze

(1983) apresenta a ideia de afeto a partir de Espinosa, onde afeto – do latim *affectio* – é uma forma de pensamento vinculada ao nada, a algo não representativo. Deleuze exemplifica isso com o verbo ‘querer’, o que queremos sobrecarrega em alguma coisa, entretanto, o fato isolado de querer não se coloca como ideia, mas, sim, como afeto. Sendo assim, o afeto implica em uma ideia, contudo, são modos diferentes de pensamento. Ele define, a partir de Espinosa, o afeto como: “a variação contínua da força de existir na medida em que essa variação é determinada pelas idéias que se tem.” (1983, p.16) Considerando essa variação como uma sucessão de ideias que se afirmam em nós. O afeto é um outro tipo de informação – não apenas intelectual, nem apenas corporal – que move e instiga a perceber ou a pensar tudo de maneira diferente. Ele funciona como um impulso para o pensamento que, de modo reflexivo, promove um novo olhar, um novo ouvir, um novo sentir sobre as coisas do mundo. Um movimento, uma variação do tom emocional presente em toda percepção, mas que não se confunde com nenhum dado dela e nem é algo da ordem do pensamento, mas que o estimula a reconsiderar o que viu e o que pensou.

Considerando as reflexões e abordagens sobre imagem e sobre afeto que o texto vem apontando me aventuro agora a lançar um olhar sobre uma cena especial do filme *Frida*, afinal foi esta cena que me afetou e me mobilizou para esta escrita.

Frida Kahlo – a cena, a imagem

O filme *Frida*, uma produção americana de 2002, destaca em seu roteiro diferentes momentos de perda e superação da personagem Frida em relação aos problemas de saúde que enfrentou durante a sua vida. Aborda com ênfase o relacionamento de Frida Kahlo com Diego Rivera, artista muralista, militante do partido comunista, preocupado com as questões sociais de seu país, o México. E é através das **dores do corpo** que lhe tocam a alma, que Frida faz de sua história de dor uma transformação pela arte. Como é baseado na biografia da artista escrita por Hayden Herrera⁵ traz vários episódios da vida dela focando no seu casamento com Diego e com as inúmeras situações de infidelidade causadas tanto por Diego quanto por Frida.

5 HERRERA, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana, 1984.

A cena escolhida para o exercício do olhar acontece depois de um flagrante de traição que Frida presencia entre Diego e sua irmã Cristina. O filme apresenta neste momento um misto de película e tela, a tela intitulada Autorretrato com o cabelo cortado (1940), uma mistura de imagens que acabam por deixar o espectador atônito com o que ele vê e com aquilo que o olha. A reação de Frida após o fato se materializa no corte de cabelo que ela, ao mesmo tempo que bebe sua dor na garrafa de aguardente, com a tesoura, picota seus longos cabelos negros que eram adorados por Diego.

Uma Frida, duas Fridas, três Fridas, esta é a imagem que vejo. Cores frias, azul, cinza num enquadramento que se aproxima do plano médio. Câmera fixa. Frida, diante de um espelho, que se olha no quadro que está ao lado, que a olha enquanto ela está refletida no espelho. Os olhares parecem se buscar. A câmera se afasta um pouco, a Frida que está diante do espelho sai da cena, assim como seu reflexo do espelho, enquanto que a Frida do quadro se move numa inspiração profunda e se deixa esgotar. Poderíamos analisar esta imagem a partir da tautologia, que se aproxima muito do nível primário trazido por Panofsky. Uma imagem com linhas, formas e cores compondo um espaço. Ou a partir do exercício da crença, onde cada um de nós verá algo subjacente na imagem com base, por exemplo, nas histórias de Frida e também das nossas. Uma forma de pensar a imagem da arte como reflexo da vida. Usar a iconologia buscando significados para enquadrar a arte na lógica da vida.

De que forma a imagem na cena do filme pode me mobilizar? De que forma a imagem de Frida diante de sua própria imagem pode me fazer construir, me fazer recriar modos de vida? A imagem do filme com seus aspectos de reflexo, de ilusão, de duplos podem abrir espaços de criação de vida, multiplicidades de ações. O que vejo, o que me olha na imagem se constitui em um vazio, em um entre que nos permite perceber o espaço crítico da imagem. Olhar para a imagem, para a obra de arte assim como Deleuze (1999), que acredita na arte como ato de resistência e como espaço de absoluta necessidade de dizer do artista.

Fiz questão de trazer estas possibilidades aqui, a despeito de suas limitações e de sua contextualização histórica, a fim de aguçar e explicitar minha

crítica a toda e qualquer proposta de encarceramento da imagem. Penso que qualquer teoria que busque sistematizar, criar etapas tem como base aquilo que as pessoas têm de igual, e o que me interessa é justamente, a diferença, a singularidade. Quando se tem um modo de olhar a imagem se está se recriando como vida, e a arte agencia as formas de vida já existentes. A virada visual, a virada em si é isso, é quando a arte promove, mobiliza modos de vida. E esta mobilização é o afeto.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006

COCCIA, Emanuele. **A Vida Sensível**. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____, Gilles. **O ato de criação**. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, Caderno Mais! 27 de junho de 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.

FRIDA. Direção de Julie Taymor, Produção de Sarah Green, Salma Hayek, Jay Polstein, Roteirista: Diane Lake e outros. Com Salma Hayek e Alfred Molina. Local: Estados Unidos, Miramax Filmes, 29 de agosto de 2002. 123min.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.