



“Você não faz ideia de como dói”: mecanismos de tradução da dor física nas biografias da pintora Frida Kahlo

Victor Cruzeiro

Resumo: Roland Barthes (1989) diz que o biografema está para a biografia como a fotografia está para a história. É uma forma de utilizar o factual da vida do outro, revisitando e refabulando, para estabelecer uma nova ordem (ou olhar) para o que se sabe sobre o biografado (BARTZ, 2014, p. 118), imprimindo novos significados ao texto. No entanto, como visitar e refabular a dor física? Elaine Scarry (1985) diz que “sentir dor é ter certeza; ouvir sobre a dor do outro é ter dúvida” (p. 7). Uma biografia repleta de dor, como a da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), torna-se, portanto, imbiografável. Este trabalho parte do relato do acidente de ônibus que Frida sofreu aos 18 anos, em quatro biografias romaneadas sobre ela, buscando identificar e compreender os artifícios escolhidos pelos autores para fugir da intraduzibilidade desse fato tão íntimo, que não só resiste à linguagem, como a destrói (SCARRY, 1989, p. 4).

Palavras-chave: Frida Kahlo; biografia; jornalismo literário; biografema; dor.

1. O Acidente

No dia 17 de setembro de 1925, após tomarem um ônibus com destino a Coyoacán, nos arredores da Cidade do México, a jovem Frida Kahlo, então com 18 anos, e seu namorado Alejandro Gómez Arias, envolveram-se em um acidente entre seu ônibus e um trem elétrico. O acidente não foi em alta velocidade, mas fatal para vários passageiros. O veículo elétrico acertou o pequeno ônibus de madeira na lateral, arrastando-o por vários metros até ser barrado por uma parede, onde continuou colocando pressão até parti-lo em vários pedaços.

Alejandro foi lançado para fora do ônibus, e acordou embaixo do bonde elétrico, tendo tempo apenas de perceber que suas roupas haviam sido todas rasgadas. Frida não teve a mesma sorte. A jovem teve múltiplos ferimentos: coluna vertebral partida em três lugares, clavículas e duas costelas quebradas, ombro esquerdo deslocado, pélvis fraturada em três lugares, doze fraturas na perna direita e o pé direito esmagado. Mantendo-a presa ao interior destroçado do ônibus, estava um corrimão de metal, que havia atravessado seu corpo como “uma espada através de um touro” (TIBOL, p. 43).

Não fosse pela intervenção de Alejandro, os médicos da Cruz Vermelha que atenderam à emergência não teriam socorrido a jovem. Frida foi considerada um caso perdido no local, e houve até mesmo uma controvérsia na cobertura dos jornais sobre a sua real sobrevivência ou não (SCHAEFER, p. 17).

Mas, apesar de todos os pesares, de tantos ferimentos, de um rim danificado, de comprometimentos do sistema reprodutor, e de meses convalescente e solitária, no hospital e em casa, Frida Kahlo sobreviveu.

O evento é considerado, pela própria pintora, como um dos grandes acidentes da sua vida. Atribui-se a ela a declaração de que houve dois grandes acidentes em sua vida: o com o bonde e o outro com Diego Rivera, seu amante e inspiração, com quem viveu uma atribulada rotina de infidelidades e traições¹. E, por ter tamanha importância, é obrigatoriamente relatado em todas as biografias da pintora.

Os relatos do acidente variam bastante, indo de longas descrições ficcionalizadas do evento, como a de Morrison (2003), a rápidas passagens pelo cenário, buscando enfatizar a função do acidente no nascimento de Frida como pintora, como a de Gerry Souter (2005). No entanto, nenhuma biografia se furta de, em algum momento, evidenciar a convalescência, a dor – física ou emocional – e as várias consequências desse acontecimento na vida de Frida.

No entanto, é importante perceber como a descrição desses momentos íntimos, principalmente os que envolvem dor, são difíceis de serem traduzidos. São poucos os artifícios disponíveis e, muitas vezes, são repetidas as fontes. A dor não assume facil-

¹ A frase foi dita por Frida à fotógrafa e jornalista alemã Gisèle Freund, em uma entrevista publicada em 10 de junho de 1951, no complemento *Novedades: Mexico em la cultura*. No entanto, a citação popularizou-se muito através do filme *Frida* (Julie Taymor, 2002).

mente as cores da linguagem. Elaine Scarry, ensaísta estadunidense que dedicou-se a pesquisar a dor, oferece a consideração que:

Quando uma pessoa ouve outra pessoa falar de sua dor física, os eventos que acontecem no interior do corpo daquela pessoa podem parecer com algum evento subterrâneo profundo, pertencente a uma geografia invisível que, embora espantosa, não é real porque ainda não se manifestou na superfície. Ou, ainda, podem parecer com eventos interestelares como os que cientistas se referem misteriosamente para nós (SCARRY, 1987, p. 4)

A dor física, portanto, ainda que alarmante, apresenta-se de forma irreal àquele que não a sente, evaporando-se diante da mente que carece de confirmação sensorial. Assim como esses eventos subterrâneos e a explosão de galáxias longínquas, a dor física do outro desaparece da mente tão logo lampeja na imaginação.

Resta então descobrir como a dor desse acidente está nos rastros da vida de Frida Kahlo, presentes em algumas de suas biografias. Foram escolhidas biografias diferentes, das mais poéticas às mais acadêmicas, num tentativa de ver as diferentes traduções dessa dor².

Assim, utilizando as várias ferramentas que oferecem o estudo das narrativas biográficas e o jornalismo literário, será quiçá possível ir além da sofrida declaração da pintora, numa carta a uma amiga, em 20 de outubro de 1925, durante sua internação no hospital da Cruz Vermelha: “Você não faz ideia de como dói. Cada vez que eu bato [o braço] em algo, eu despejo um litro de lágrimas, apesar do ditado que ‘não se deve confiar em um cachorro que manca e em uma mulher que chora’” (*apud* TIBOL, p. 46).

2. Jornalismo Literário

A primeira ferramenta na compreensão destas biografias está no jornalismo literário, não para obter uma estrutura específica para os textos em análise, mas para compreendê-los como uma literatura aberta, não no sentido de uma multiplicidade de interpretações gerada pela experiência do leitor – como sugere Umberto Eco em *Obra Aberta*. Uma literatura aberta é, também, uma literatura que se dirige a novos horizontes, para incorporá-los e digeri-los, absorvendo, e mesclando, novos discursos, novas pro-

² Essa noção segue a ideia proposta pela historiadora da arte estadunidense Margaret Lindauer, que em sua análise da vida da pintora através de suas telas, compreende que a biografia se assemelha à interpretação de uma pintura, não sendo descoberta, mas produzida (LINDAUER, 1999, p. 3).

postas, novos objetivos e, assim, oferecendo novos *olhares* ao leitor (CASTRO, 2010, p. 8).

Sendo uma literatura que incorpora novos discursos de forma transversal, não direta e tampouco objetivada, o jornalismo literário define-se melhor como uma literatura da complexidade. Este termo, cunhado por Castro, substantiva o jornalismo literário como uma forma de escrita que “abarca em si diversos níveis e se faz sistêmica (...) e complexa porque lida simultaneamente na escritura com o real e o irreal, o falso e o verdadeiro, o ficcional e o não ficcional” (2010, p. 6).

O jornalista literário não precisa, portanto, ser precisamente um jornalista *per se*. Compreender-se – e ser lido – como jornalista é afirmar-se como utilizador e investigador daquela forma específica de literatura para apresentar temas de forma diferenciada. Bartz, em sua tese de doutorado, faz um breve – mas rico – apanhado das definições do jornalismo literário, no qual consta que “os namoros com a literatura se deram ao longo de toda sua história” (2015, p. 30). E Castro, também dedica um capítulo inteiro a um panorama histórico desse namoro entre jornalismo e literatura no Ocidente (2010, p. 11-20).

Há, portanto, uma extensa seara de pesquisadores, incluindo nomes como o professor e crítico brasileiro Alceu de Amoroso Lima, que afirma ser o jornalismo não mais que um gênero da literatura. Longe de diminuir a atividade jornalística, tal afirmação apenas potencializa seu poder narrativo. Bartz (2014), citando jornalista-pesquisador Felipe Pena, diz que o jornalismo literário não limita-se ao uso de ferramentas da literatura no texto jornalístico, mas estende-se a

potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lead, evitar os definidores primários e, principalmente, *garantir perenidade e profundidade aos relatos*. (PENA, 2006, p. 13 *apud* BARTZ, 2014, p. 30, grifo nosso).

O limite que atualmente separa o fazer jornalístico da literatura nasce, em parte, do desejo de objetividade e de rapidez da notícia, moldado principalmente pela demanda de imediatismo do consumo de notícias, principalmente no século XX. Uniforme e breve, o jornalismo se isola em um patamar elevado, no dito “mundo dos fatos verídicos” (BULHÕES *apud* BARTZ, 2014, p. 30), longe das formas – e estéticas – múltiplas de narrar.

Há, é claro, pontos deontológicos e éticos que são próprios ao jornalismo, e poderiam ser a única barreira justa a separar o jornalista de formação de qualquer outro escritor. À parte desses pontos, o jornalismo deveria ser aberto a todos, já que o jornal é, em sua essência e origem, um espaço público destinado ao debate público (CASTRO, 2010, p. 55). No que tange à literatura, o jornalismo compartilha com seus demais gêneros irmãos o universo da narração. E um narrador munido de uma boa técnica e elasticidade de ideias pode ser tanto um jornalista quanto um romancista (CASTRO, 2010, p. 37).

Nesse revolucionado cenário da narrativa, as biografias também buscou romper com sua forma um tanto estanque, presa de uma raiz científica. Aliando o cunho histórico do gênero, as biográficas acabaram aliando-se à literatura, valorizando mais a narrativa ficcional do que a estrutural. Citando o historiador britânico Lawrence Stone, Bartz afirma que a história narrativa se diferencia da história estrutural por ser

mais descritiva, com ênfase especial no homem, não em suas circunstâncias de vida (...) passando a dar muito mais espaço aos seus personagens, seus pensamentos, sentimentos e aspirações (BARTZ, 2014, p. 31)

Investigar as biografias de Frida Kahlo aqui apresentadas sob o viés do jornalismo literário não é, portanto, encontrar as diferenças entre a escrita de um jornalista dito profissional e um leigo. A proposta é derrubar os limites que se interpõem entre essas formas de escrita, e encontrar os elementos que ampliam o horizonte da visão de Frida Kahlo. As biografias de Gerry Souter e Jamis Rauda, por exemplo, são diametralmente diferentes, mas compartilham essa mesma vontade de apresentar uma vida de Frida que não se retenha na realidade e nos fatos objetivos, mas faça-os dialogar com a pintora e sua tragédia, o cotidiano e os escombros da beleza, partindo da própria subjetividade e sensibilidade do autor (CASTRO, 2010, p. 54).

No entanto, é preciso lembrar que as biografias escolhidas lidam com a escrita da dor física, cuja tradução pela língua é quase impossível, tanto pelo que sente e, mais ainda, por aquele que ouve. Deve-se perguntar como o jornalismo literário, em sua multiplicidade – e, portanto, força – narrativa, consegue ultrapassar esse objetivo.

Em sua investigação sobre a dor física, Elaine Scarry retoma o endocrinologista húngaro Victor Cornelius Medvei (1906-2000), que percebeu a existência de um mecanismo de “como se” na tradução da dor por aquele que a sofre. Segundo o médico, há

duas – e apenas duas – metáforas que pacientes com dor utilizam: a primeira especifica um agente externo causador da dor, na forma de uma arma (“Dói como se um martelo estivesse esmigalhando minha espinha!”), e a segunda especifica um dano corporal que acompanha a dor (“Eu sinto como se meu braço estivesse quebrado em cada articulação e os pedacinhos pontiagudos estivessem rasgando a minha pele...”). Essa presença ativa da dor demonstra, então, a limitação linguística que a sua sensação carrega (SCARRY, 1987, p. 15-16).

O uso de palavras para descrever a dor torna-se, portanto, limitado. Independente da *expertise* do jornalista ou da inventividade do romancista será difícil, no relato de um acidente como o de Frida, expressar corretamente o que se passa com a pobre pintora. E tampouco deve-se apostar no uso excessivo de palavras como forma de contornar esse déficit de expressão. Clarice Lispector, em uma de suas crônicas para o *Jornal do Brasil*, sublinha que “o uso exacerbado da palavra pelo jornalista ou pelo escritor pode contaminar, corromper e esgotar a própria palavra, a ponto de prejudicar a compreensão e a atitude do leitor na abordagem do texto” (CASTRO, 2010, p. 39).

O jornalismo literário apresenta-se aqui, portanto, como uma união que traz “o melhor dos dois mundos” para enfrentar o problema da dor. O império dos fatos do jornalismo e o jardim da imaginação da literatura encontram-se na possibilidade de associar informação e fantasia, notícia, ludicidade e imaginação na narrativa (CASTRO, 2010, p. 21). Entende-se esse gênero, aqui, não como um ponto de partida para uma nova narrativa, tampouco como uma ponte entre diferentes discursos, mas como um pátio onde se encontram as variadas formas de narrar um evento humano. Finaliza-se com uma definição sucinta do que se espera nas narrativas das biografias de Frida que se seguirão. Como representantes do jornalismo literário, elas partem da experiência de um indivíduo para falar de um espectro mais amplo, munidas de uma técnica capaz de fazer com que o leitor se identifique com o destino alheio como sendo possível (CASTRO, 2010, p. 21) ou, no caso de Frida, inevitável: o destino da dor³.

³ O escritor britânico Daniel Defoe (1660-1731) escreveu, em sua *História Política do Diabo*, que “coisas certas como a morte e os impostos podem ser acreditadas com mais certeza” (1716, p. 269). Essa opinião foi compartilhada por outros, como o político estadunidense Benjamin Franklin, que afirma em uma carta ser a Constituição Americana não necessariamente perene, dado que nada pode ser certo, exceto a morte e os impostos. Pode-se adicionar a esta lista de inevitabilidades a dor física.

3. Biografemas

Escrever uma vida é selecionar. Seja na própria biografia ou na escrita da vida de outro, não há como selecionar tudo. Philippe Artières, teórico francês do arquivamento do eu, afirma que esse tipo de registro, em suas várias formas, não é feito exaustivamente, tampouco de qualquer maneira: “não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos” (ARTIÈRES, 1998, p. 11). Portanto, todo registro íntimo é um apanhado, não uma totalidade.

Num diário íntimo ou em uma carta, a seleção de alguns acontecimentos pode ser adicionada de outros, em uma releitura do diário ou em uma segunda carta. Na autobiografia, no entanto, a seleção torna-se ainda mais criteriosa. Considerada por Artières a forma mais bem acabada de registro íntimo, a autobiografia é feita não apenas de eventos escolhidos, mas também ordenados numa narrativa (ARTIÈRES, 1998, p. 11). É essa ordem que dá um sentido à vida biografada/narrada.

Ao escrever uma biografia, depara-se com o problema central de que a vida não é a sua. O biógrafo coloca-se frente a um colosso de uma vida da qual ele conheceu muito pouco ou, muitas vezes, absolutamente nada. Com a exceção de Raquel Tibol, que conviveu com Frida, os três outros biógrafos desta seleção sequer viram a artista em vida. Como proceder na escrita dessa vida?

O iluminista Denis Diderot (1713-1784) compartilhava a opinião de que a biografia não capta a essência do indivíduo, mas possuía uma função pedagógica, na medida em que apresenta personagens célebres, revelando suas virtudes públicas e seus vícios privados. Esta opinião de Diderot chega por meio de uma citação feita pelo historiador italiano Giovanni Levi, feita em um capítulo de um livro das historiadoras Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira, que por sua vez foi utilizado por Ana Maria Alves de Souza em sua dissertação de mestrado.

Essa estrutura múltipla remete à construção que Ítalo Calvino faz no ensaio *Níveis de Realidade na Literatura*: “Eu escrevo, que Homero conta, que Ulisses diz: eu ouvi o canto das sereias” (1986, p. 107). Complexa, essa afirmação não apenas cria ní-

veis de narração independentes dentro de um tecido narrativo maior (CASTRO, 2010, p. 33), mas também apresenta as delimitações que se apresentam no tratamento da vida de outro. Ora, Homero poderia ter contado que Ulisses disse que levou 10 anos para retornar à sua casa, e omitido o episódio das sereias. Da mesma forma, o autor calvínesco poderia ter escolhido o que escrever sobre Homero, inclusive sobre a omissão do canto das sereias.

Este exemplo hipotético apresenta alguns problemas no que tange à efetividade de sua realização. Nem Homero possui dados concretos sobre Ulisses, nem o autor tem acesso a outros documentos de Homero além da *Ilíada* e *Odisseia*. No entanto, longe de tentar tornar Homero um correspondente da Guerra de Troia, o objetivo aqui é abrir caminho para discussões sobre as formas de construir narrativas.

Para auxiliar essa construção angustiante, que deve deixar de fora e abrir mão da totalidade do relato, Roland Barthes traz o conceito de biografema, um traço, um detalhe, um rastro de uma vida que passou, cuja construção em uma teia, com lacunas desiguais, abre espaço para o movimento violento de criação e recriação de mundos da escrita (BARTZ, 2014, p. 99).

O biografema serve, portanto, para a criação de *um* retrato do biografado, e não uma galeria completa em exposição linear⁴. E a seleção de biografemas depende, unicamente, da subjetividade (e sensibilidade) autor. Embora seja patente que todas as biografias de Frida devam passar por seus problemas de saúde e por seu relacionamento conturbado com Diego Rivera, os pequenos detalhes desses eventos amplos, dependem do autor. Rauda Jamis aposta em ficcionalizações de diálogos, entradas de diários e cartas, enquanto Raquel Tibol apresenta trechos da própria Frida, e Patricia Mayayo se interessa muito mais pelos ecos de Frida na história da arte, na sociedade mexicana e no feminismo, inserindo episódios e personagens não linearmente.

A biografia é, assim, um lado do cristal que é aquele indivíduo. E, similar à palavra, que Calvino define no ensaio *Filosofia e Literatura*, a vida de um indivíduo também é como um cristal, com faces e eixos de rotação com diferentes propriedades, e a

⁴ Bartz traz uma citação divertida e muito precisa do francês Pierre Bourdieu sobre a tentativa tola de escrever uma biografia linear e possivelmente total: “Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos (...) é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de uma trajetória no metrô sem levar em conta a estrutura da rede” (*apud* BARTZ, 2014, p. 41)

luz é refratada de formas diferentes de acordo com como esses cristais-palavra são posicionados, e como suas superfícies são lapidadas e sobrepostas (CALVINO, 1986, p. 40).

Resta ao biógrafo então, selecionar os detalhes que mais lhe chamam a atenção no encontro com o biografado que tanto ama – amor como um afeto que gera lembranças, e não necessariamente uma devoção romântica – atualizando na memória, e na imaginação, os eventos colhidos do grande tecido de uma vida que já se foi (COSTA, 2010, p. 108).

Parte-se agora, para a análise dos biografemas da dor de Frida, os sutis resquícios de algo que tampouco ela foi capaz de definir com clareza, mas que devem, e foram contados, por ela e por seus biógrafos.

4. As Biografias

Foram escolhidas quatro biografias para análise: *Frida Kahlo*, de John Morrison (Chelsea House, 2003); *Frida Kahlo: uma biografia*, de Claudia Schaefer, (Greenwood, 2009); *Frida Kahlo: Autorretrato de uma mulher*, de Rauda Jamis (Circe, 1987); e *Frida Kahlo*, de Gerry Souter (Parkstone International, 2005). São quatro biografias selecionadas dentro de um amplo espectro de visões sobre a vida dessa importante figura do século passado, que não representam significativamente a produção biográfica da pintora, nem apresentam uma constância entre si.

A biografia de Morrison é parte de uma série chamada *Great Hispanic Heritages*, que abarca o escritor castelhano Miguel de Cervantes (1547-1616) e o músico mexicano Carlos Santana (1947-). Já a obra de Schaefer é parte de uma série amorfa de biografias, que inclui também o astro do basquete estadunidense LeBron James (1984) e o estadista iraquiano Saddam Hussein (1937-2006).

Os dois outros livros são obras independentes de séries, sendo a investigação de Gerry Souter mais similar a uma biografia cronológica, com a narração em terceira pessoa e obras da pintora que auxiliam na contextualização. Já a obra de Rauda Jamis é uma biografia romanceada que mostra o íntimo desabrochar da personalidade de Frida, em primeira pessoa.

Finalmente, uma característica une as quatro biografias: o fato de que os seus quatro autores tiveram alguma passagem por diferentes discursos, mesclando influências e arquivando experiências de diversas áreas. John Morrison atuou como repórter e editor na Filadélfia, Estados Unidos, mas também é contista e poeta. Gerry Souter passou pela televisão, como produtor e roteirista, além de ser cinegrafista, fotógrafo e até cartunista. Rauda Jamis, cubano-mexicana, trabalhou como jornalista e atua como psicoterapeuta em Paris, França (RODRIGUES, 2015). Claudia Schaefer é professora de literatura e cinema, com foco no mundo hispânico, mas escreveu livros que unem o discurso filosófico, historiográfico e científico, numa tentativa de, multidisciplinarmente, gerar um novo olhar.

Em suma, antes de serem biógrafos, os quatro são, inegavelmente, escritores.

4.1. John Morrison

O biógrafo estadunidense inicia sua biografia da pintora mexicana com a frase “Frida quase morreu naquele dia”. O capítulo um, intitulado *O Espírito Inconquistável*, dá o tom da biografia: um elogio ao espírito da mulher que aguentou tanto sofrimento, e conseguiu transformá-lo em inspiração para tornar-se uma das maiores pintoras de todos os tempos:

Frida Kahlo quase morreu naquele dia, e o mundo teria sido privado do prazer e do estímulo de ver as dramáticas e assombrosas pinturas de uma das artistas mais aclamadas do México. Na verdade, pode-se dizer que o acidente, por mais horrível que tenha sido, tornou Frida a artista que ela se tornou. Mas naquele momento, em 17 de setembro de 1925, só havia dor e terror. (MORRISON, 2003, p. 6)

Morrison utiliza-se dá tons fatais aos biografemas que escolhe, não deixando que eles sejam simples detalhes, mas são passos pré-determinados para conduzir Frida à grandeza. Mesmo com a “dor e o terror” a que a jovem Frida foi submetida naquele fatídico dia, ele estava escrito no destino vencedor da pintora desde a infância (BARTZ, 2014, p. 108).

O autor continua descrevendo com detalhes o acidente, desde o acaso que levou Frida e seu namorado Alejandro a tomarem outro ônibus que não o costumeiro, graças a uma sombrinha que ela havia perdido. Após comprarem outros brinquedos, os jovens

apaixonados “sentiram-se com sorte pelo ônibus que chegava naquele momento” (2003, p. 7).

O autor voltar-se para o anônimo motorista do ônibus, “que comete um erro crítico” (*idem*) ao cruzar o trilho de um bonde elétrico que vinha. Morrison vai criando uma teia de eventos e personagens tecida unicamente para a elevação de Frida ao *status* de “uma das artistas mais aclamadas do México”.

O acidente acontece, como previsto, e então Morrison volta-se para Alejandro, que desperta com as roupas destroçadas quase embaixo do bonde elétrico. Desesperado, o jovem entra no “ônibus prensado” para encontrar “uma visão chocante”: Frida atravessada pelo corrimão de metal, com suas roupas rasgadas. Mas descreve a cena de forma tão trabalhada que aproxima o trecho de uma pintura renascentista: “Ela estava deitada, nua, coberta de sangue e, estranhamente, de uma fina camada de pó dourado, que um outro passageiro, um pintor de casas, estava carregando em um saco” (2003, p. 8).

Só então ele se volta para Frida, que recobrava a consciência. E agora, após entrar com tanta facilidade na mente do motorista e de Alejandro, surge o desafio de entrar na mente da jovem atravessada por uma vara de metal:

Frida estava de tal forma paralisada que ela não percebeu o que havia acontecido com ela. Ela mais tarde escreveu que seu primeiro pensamento foi procurar pelo bilboquê. “Eu não avaliei a situação nem percebi os ferimentos que tinha. (MORRISON, 2003, p. 8)

O autor volta-se para a multidão que une-se sem pestanejar para livrar a jovem das ferragens. A dor de Frida aparece visivelmente pela primeira vez, quando Alejandro relembra que os gritos que a jovem deu enquanto um homem retirava brutalmente a vara de metal do seu corpo, “foram mais altos do que as sirenes das ambulâncias que chegavam” (*idem*).

Alejandro, que parece a personagem principal desta primeira seção do capítulo, briga com os paramédicos para que não a deixem morrer. Graças a ele, Frida foi levada para o hospital, onde “foi submetida à primeira de muitas de muitas operações que teria de aguentar durante a maioria de sua vida dolorosa, enquanto a ciência médica tentava, sem sucesso, juntar seu corpo estilhaçado de novo” (*idem*).

Só então a narrativa se volta para Frida, descrevendo os ferimentos da jovem, direto e frio como um relatório médico:

A coluna espinhal de Frida foi partida em três lugares na região lombar. Sua clavícula e sua terceira e quarta costelas foram quebradas. Sua perna direita teve 11 fraturas, e seu pé direito foi deslocado e esmagado. Seu ombro esquerdo estava fora do lugar, sua pélvis, quebrada em três lugares (MORRISON, 2003, p. 8)

Ele se volta para Frida brevemente para dizer que ela sempre afirmou que o corrimão “entrou por seu quadril esquerdo e saiu por sua vagina, destruindo seu útero e tornando-a incapaz de ter filhos” (*idem*), ainda que Alejandro afirmasse que a ferida fosse no abdômen. Como toda alma fadada a transformar sofrimento em arte, “ela sempre teve o hábito de embelezar experiências para obter um efeito dramático” (*idem*).

Como complemento à sua rica descrição do acidente, Morrison apresenta um *exvoto*, uma pintura devocional, atribuída aos pais dela, que Frida complementou, adicionando a sua indefectível sobranceira e os letreiros identificando o ônibus e o bonde.



Figura 1 – *Exvoto* do acidente, cerca de 1943
FONTE: MORRISON, 2003, p.7

Morrison encerra a seção sobre o acidente dizendo como o acidente tornou uma jovem cheia de vida, que amava correr e dançar, em “uma criatura rígida e sombria, imobilizada e fechada em coletes de gesso e outros aparatos e sofrendo dor constante⁵”

⁵ O tom sombrio e sinistro da descrição da “criatura” que Frida tornara-se é apaziguado pelo fatalismo da sua vida. A seção que começa algumas linhas após essa descrição chama-se *Frida começa a pintar*.

(MORISSON, 2003, p. 9). “Neste hospital”, Frida conta a Alejandro, “a morte dança ao redor de minha cama” (*idem*).

4.2. Claudia Schaefer

A biografia da pesquisadora estadunidense começa de maneira menos fatal do que a de Morrison. Ela retoma a vida de Frida após uma breve consideração sobre a figura da pintora cinco décadas após a sua morte. Mais do que um elogio, este retrato da pintora é uma elegia, que volta ao nascimento de Frida Kahlo para trilhar o caminho dos seus sofrimentos físicos e emocionais. O primeiro capítulo intitula-se *O Mito ganha Asas*, numa referência à análise da formação da personalidade quase *pop* que Frida se tornou, e também às asas que a artista frequentemente se refere no seu diário, como libertação dos seus sofrimentos e, possivelmente, à morte.

É apenas na página 17 que Schaefer retoma o acidente, realizando um percurso muito similar ao de Morrison, contando sobre a sombrinha perdida, sobre os brinquedos comprados e mesmo sobre o motorista do ônibus, responsável pelo acidente – “um novato no volante da nova máquina⁶” (SCHAEFER, 2009, p. 17).

Assim como Morrison, Schaefer adquire o ponto de vista de Alejandro, que desperta após o acidente e vai atrás de Frida, por entre uma pilha de escombros, localizando-a “nua e ensanguentada” no chão. No entanto, ao descrever a cena inteira, a autora é um pouco mais precisa e menos barroca, dizendo que a vara de metal havia atravessado ela diretamente

perfurando seu estômago e sua pélvis. O tubo havia entrado por um lado e saído pelo outro. E como se isso já não fosse horrível o suficiente, o pó dourado que outro passageiro estava carregando em um frasco cobria ela da cabeça aos pés, grudado no sangue que ela estava perdendo (SCHAEFER, 2009, p. 17)

Ela retoma o protagonismo de Alejandro em convencer os médicos a levarem ao hospital, e faz uma breve consideração sobre as consequências do acidente, dizendo que os anos de tratamento, a busca de maneiras para lidar com a dor, e as numerosas cirurgi-

⁶ Segundo conta a própria Frida, para Raquel Tibol, na época do acidente os ônibus haviam começado a rodar há pouco tempo, tendo muito sucesso e esvaziando os bondes. Além disso, eram “absolutamente frágeis” (*apud* TIBOL, 1999, p. 42)

as a que Frida se submeteu, juntamente com sua ida da medicina à arte⁷, tudo se origina deste evento.

Aqui, ao contrário de Morrison, Schaefer não se aventura a tentar ficcionalizar as sensações de Frida, tirando-a totalmente de cena, substituindo por referências a notícias, como a que comunicava a gravidade do acidente e mesmo sugeria que a jovem Frida estava entre os mortos (SCHAEFER, 2009, p.18), e por uma série de análises de suas pinturas.

Enquanto Morrison apresenta o *retablo* separado do texto, como forma de contextualizar e complementar os resquícios do acidente na vida de Frida, Schaefer lança-se em uma longa descrição de um rascunho que a convalescente fez do acidente, “parte sonho, porque ela estava inconsciente grande parte do tempo, parte terapia”, em 1926. A descrição, altamente detalhada e psicologizante, toma quase uma lauda inteira e encerra o capítulo. Estranhamente, o desenho não consta no livro, em lugar algum⁸.

Schaefer não se aventura em tocar na dor de Frida em momento algum. No lugar, faz questão de colocar as dores físicas e emocionais da pintora sempre juntas, como consequências do acidente. O momento mais ousado de sua descrição é a apresentação de um dos procedimentos a que Frida se submetia durante sua recuperação, em discurso indireto da própria pintora:

Uma das passagens mais assustadoras é a descrição de Frida do gesso que a cobria do pescoço às pernas e que tinha de secar enquanto ela era suspensa em pé por um gancho no teto. Por duas horas e meia, com seus dedos do pé mal tocando o chão, Frida esperava pelo alívio (*se é que era realmente alívio*) de voltar à cama, deitada de costas perfeitamente imóvel pelos próximos meses (SCHAEFER, 2009, p. 20)

Apesar da tentativa de construir um cenário de angústia permanente – sem alívio – para a pintora convalescente, Schaefer já havia pintado Frida com cores mais vivas, ao trazer um biografema fatal da invenção, pela própria jovem, de um sistema de alavancas e roldanas que a mantinha imóvel como instruído pelos médicos, ao mesmo tempo em que permitia pequenos movimentos com seu braço e mão (SCHAEFER, 2009, p. 18).

⁷ Frida pensava em cursar medicina, mas dada sua longa recuperação e sua mobilidade reduzida, acabou desistindo da carreira, enquanto encontrava um novo caminho na pintura.

⁸ O rascunho está presente no livro de Andrea Kettenman (1999, p. 18)

4.3. Gerry Souter

Souter é o que menos referências faz ao acidente. Com uma biografia de estrutura linear e cronológica, mas breve (é a menor das quatro, com 82 páginas, muito bem guarnecida de imagens de uma página), ele constrói um relato bastante plano, fatal e muitas vezes excessivamente honesto da pintora.

Sua descrição do acidente sequer se propõe à reconstituição dos vários pontos de vista, como no de Morrison ou Schaefer. Pelo contrário, entra como um entreato entre a sua infância de criança “mimada, caprichosa e impressionável (SOUTER, 2005, p. 5). Essa é a única frase sobre a primeira infância de Frida nas primeiras páginas. A poliomielite só é referida na página 68, quando o autor fala da amputação da perna de Frida, em 1953. É portanto, uma biografia com um biodiagrama – uma coleção de biografemas – bastante distinta das demais.

Após um parágrafo que apresenta os dotes artísticos da jovem Kahlo, que havia sido ensinada pelo pai a apreciar a pintura, e também sido aprendiz do ilustrador Fernando Fernández, que a elogiava constantemente, Souter introduz a voz de Frida, que conta do que aconteceu naquele dia de setembro e “mudou tudo para sempre”:

Os ônibus naqueles dias eram absolutamente frágeis; eles haviam começado a rodar e estavam tendo muito sucesso, mas os bondes estavam vazios. Eu entrei no ônibus com Alejandro Gómez Arias e estava sentada próxima a ele, perto do fim do corrimão. Momentos depois o ônibus bateu no bonde da linha de Xochimilco e o bonde pressionou o ônibus contra a esquina da rua. Foi uma batida estranha, não violenta, mas lenta e desengonçada, e feriu todo mundo, eu muito mais seriamente... (*apud* SOUTER, 2005, p. 6)

Em seguida, Souter apresenta o rascunho que Schaefer faz referência, ocupando quase metade da página e adiciona:

A cena do acidente foi grotesca. O corrimão de metal atravessou seu quadril e saiu pela sua vagina. Uma fonte de sangue jorrava da sua ferida. Em meio ao caos, um transeunte insistiu em retirar o corrimão dela. Ele o agarrou por baixo e arrancou de uma vez da ferida. Ela gritou tão alto que as sirenes das ambulâncias que chegavam não puderam ser ouvidas (*apud* SOUTER, 2005, p. 8)

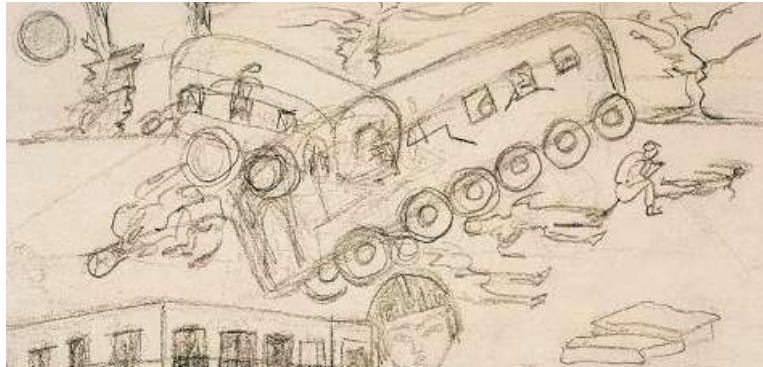


Figura 2 – *Acidente*, lápis sobre papel, 1926
FONTE: SOUTER, 2005, p.8

Sou-
completa
das mais
frases da



ter então
com uma
poderosas
sua versão

da vida de Frida: “a devastação no corpo de Frida Kahlo podem ser só imaginadas, mas as implicações foram muito piores quando ela percebeu que sobreviveria” (*idem*). E assim ele encerra, fazendo uma rápida referência à transformação do acidente na vida daquela garota cheia de vida, reduzida a uma inválida presa a uma cama de hospital, mas que “eventualmente pôde ir para casa”.

4.4. Rauda Jamis

É claro que eu não gosto de lembrar do acidente. Talvez porque ele tenha estado tão presente na minha vida desde então, que é como se um pouco se sua dor deslize a cada dia que passa, em direção ao infinito. Minha vida não deixa de ser o traçado sobreposto à sua imagem crua (JAMIS, 2008, p. 60).

A mais particular das biografias selecionadas não poderia começar de outro modo senão nas palavras da própria Fria. Ao contrário de uma transcrição, como faz Raquel Tibol, e longe de ser uma construção objetiva, ainda que ficcionalizada, da vida de Frida, como três anteriores, a biografia de Rauda Jamis é um encontro feliz e autêntico

entre realidade e ficção, em que a subjetividade da pintora reemerge na escrita da autora.

Atraída pela autora a partir de suas obras e por uma tradução de um livro sobre o envolvimento de Diego Rivera com outras mulheres, Jamis imergiu na vida de Frida, numa relação quase simbiótica em que “ela vivia dentro de mim e eu a consolava. Foi uma relação muito, muito forte” (SANTA CECILIA, 1988). A partir desse encontro, a autora afirmou que a única biografia que poderia fazer dela passa pela contemplação da sua própria obra.

Tomada de uma relação tão forte, que envolve não apenas a costumeira averiguação histórica da vida do biografado, mas um mergulho nos afetos bons e ruins que permearam e acompanharam Frida, Jamis elaborou uma longa biografia em que as duas se confundem, e entradas de diário, cartas e diálogos misturam o que aconteceu, com o que a autora imagina e com o que ela mesma passa⁹.

Assim, ao contar a vida de Frida, Jamis vive e não vive a vida dela, da mesma forma em que vive e não vive as dores da pintora. No entanto, está tão próxima que pode imaginá-las com mais facilidade do que aqueles que, mesmo auxiliados pela mais farta ficção, não conseguem se aproximar com tanto cuidado.

O relato de Rauda Jamis surge em dois momentos. Primeiro em uma introdução de Frida, como numa conversa informal, e depois em um relato da biógrafa, mais próximo dos anteriores. As palavras de Frida pela boca de Jamis se coligam perfeitamente com a definição de dor de Elaine Scarry, trazendo frases como: “Lembrar... algumas palavras perdem seu sentido, é verdade” (2008, p. 60); “O mundo que nos rodeia se torna insignificante. E o mundo interior se torna indizível” (*idem*); e “A partir daí, a cabeça nunca pôde responder ao corpo. O corpo me arrastou para as profundezas, cada uma das suas fibras alcançou um pico monstruoso, rebaixando as fronteiras do seu funcionamento correspondente” (*idem*).

A dor física, quanto mais intensa, mais trata de tornar o indivíduo um objeto da sua agência. A dor é, em si, um agente, que torna o corpo e a mente um mero paciente,

⁹ No meio da biografia, há uma carta dedicada a um amante ausente, escrita durante a madrugada. As pistas indicam que seja uma carta de Frida para Diego, mas ao amanhecer, a autora assina a carta. O corpo ausente é não só o do amado, mas o de Frida, e a presença que ali existe é a da história narrada. Cf. SOUZA, 2011, p. 108-109

incapaz de re-agir. Por isso ela é impossível de ser traduzida satisfatoriamente em palavras, dado que a linguagem é uma atividade da mente que sabe e sente-se parte de uma cultura. E, mais do que eliminar a linguagem, a dor elimina o mundo à sua volta. Diz Scarry que:

é a dor intensa que destrói o indivíduo e seu mundo, a destruição experimentada espacialmente ou como contração do universo todo a uma vizinhança imediata do corpo, ou como expansão do corpo até engolir todo o universo” (SCARRY, 1987, p.35)

Ao traduzir de e por Frida as frases acima, dizendo que o mundo torna-se insignificante e que o corpo arrasta-a para as profundezas, Jamis está sabiamente dando voz ao que ela não saberia dizer, na voz daquela que tampouco saberia como dizer.

Seu relato prossegue com a versão objetiva do acidente, muito mais poético do que estrutural. Jamis faz referências à luz daquele dia de fim de verão, apresenta o interior de madeira do ônibus, e descreve com mais detalhes o choque entre os veículos.

Diferenciando-se das outras três biografias, por sua própria essência mais subjetiva, Jamis está constantemente seguindo o ponto de vista de Frida, sua alegria adolescente e seu carinho pelo namoradinho. E dá voz a ela antes de qualquer outra pessoa, colocando o relato feito a Raquel Tibol (e reproduzido por Gerry Souter) do evento.

E, ao contrário dos demais, dá uma força até então desconhecida para Frida, fazendo com que ela se levante e perceba aos poucos a situação e seus ferimentos:

Como o toureiro ferido, coberto de sangue e de ouro do seu traje de luzes feito em pedaços, Frida tentou em vão se levantar: ao mesmo tempo touro atravessado pela espada toureiro atravessado pelo chifre.

Ela não sentia nada, não via nada: não pensava em outra coisa além de recuperar suas coisas que haviam caído ali. Um homem que a olhava, enquanto Alejandro chegava mancando, gritou:

- Tem algo nas suas costas!

- Ai! Sim! Eu estou sentindo! (JAMIS, 2008, p. 62)

A própria presença de um diálogo dá uma nova força à personagem, que é capaz, mesmo sem especificar, de dizer que efetivamente *sente* algo. Aliada a essa força ficcional, Jamis prossegue apresentando novos diálogos, agora no hospital da Cruz Vermelha, entre Matilde, irmã de Frida, e a jovem pintora, que repete várias vezes que acha que vai morrer, ao mesmo tempo em que graceja com “até sorrir me dói” (2008, p. 64).

Mais adiante, a autora apresenta o laudo médico completo de Frida, elaborado um mês após o acidente, constando todas as fraturas, a confirmação do dano vaginal, e mesmo uma cistite que demandará o uso de uma sonda.

A aliança entre esse mundo ficcional e a precisão dos relatos documentais dá a força necessária para que Frida diga que “se seguiu uma época de pesadelos, em que *pedaços* de frases *martelavam* meu sono (...) Mas não quero falar desses pesadelos. Basta.” (JAMIS, 2008, p. 66-67).

Conclusão

Traduzir uma vida não é fácil. É necessário explorar uma miríade de momentos, escolher os que mais digam algo, e reconstruí-los da melhor maneira possível. Uma biografia não é só o relato de uma vida, é a criação da narrativa de uma vida, com seus fragmentos lapidados até o ponto em que a vida é a própria obra e a obra é a própria vida (SOUZA, 2011, p. 59).

A escolha dos biografemas dirigirá o olhar do leitor para os muitos significados que emergirão dele. Quando são eventos largamente documentados, como nascimento, guerras ou política, o biografema pode esmerar-se do mais delicado trabalho de lapidação da história. Escavando nas gretas das histórias oficiais, os biógrafos criam novas possibilidades de interpretação dos fatos e, a partir deles, novos discursos, como no caso da famosa biografia de Getúlio Vargas feita pelo jornalista João de Lira Neto¹⁰.

No entanto, quando o biografema é um afeto tão profundo como a dor, cuja possibilidade de tradução já é difícil ao próprio senciente, o processo é diferente. Não se pode mais atuar como um joalheiro que tem a pedra bruta nas mãos e a trabalha com esmero e dezenas de instrumentos. O biógrafo da dor – e de uma miríade de outros afetos, cuja dor é a mais obscura – deve agir como o ourives, que obtém pedaços de um

¹⁰ Um largo estudo dos biografemas na biografia de Getúlio por Lira Neto pode ser encontrada na dissertação de mestrado de Rodrigo Bartz (2014).

material que não tem uso bruto. Deve fundi-lo e trabalhá-lo em algum molde, para então uni-lo a uma dezena de outras coisas que tem à mão.

Nesse ponto, o jornalismo literário entra como o estojo de ferramentas do ourives, na medida em que une o trabalho com os fatos objetivos e imediatos do jornalismo, com o desdobrar e descobrir de mundos que a literatura realiza, indo além do presente.

No caso das quatro biografias apresentadas, cada uma lida com a dor da personagem da maneira que o autor achou melhor, mais afastado, como Gerry Souter, ou mais próximo, como Rauda Jamis. Mas, de todo modo, todos eles construíram a sua versão da Frida que sente algo, impossível de definir em fatos concretos, e insuficiente de ser imaginado. Afinal a dor é, à sua forma, feita de real e imaginário.

Referências

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas (FGV), v. 11, n. 21, 1998.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Los Angeles: University of California Press, 1989.

BARTZ, Rodrigo. **Jornalismo e Literatura: as complexificações narrativas jornalísticas de cunho biográfico**. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul. 2014.

CASTRO, Gustavo de. **Jornalismo Literário: uma introdução**. Brasília: Casa das Musas, 2010.

COSTA, Luciano Bedin da. **Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida como Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller**. 180 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 2010.

JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo, Autorretrato de una mujer**, 2008. Disponível em <<http://www.mav.org.es/documentos/ENSAYOS%20BIBLIOTECA/Jamis,%20Rauda%20-%20Frida%20Kahlo.pdf>>. Acesso em 11 jun. 2017.

KETTENMAN, Andrea. **Frida Kahlo – dolor y pasión**. Colônia: Taschen, 1999.

MORRISON, John. **Great Hispanic Heritage - Frida Kahlo**. Filadélfia: Chelsea House, 2003.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Biografia romanceada de Frida Kahlo será lançada na Bienal. **Estadão**. 31 jul. 2015. Blogs. Babel. Disponível em: <**Error! Hyperlink reference not valid.**>. Acesso em 10 jun. 2017.

SANTA CECÍLIA, Carlos García. Rauda Jamis: Frida Kahlo cristaliza todos los elementos femeninos. **El País**. Madrid, 5 mar. 1988. Disponível em: <**Error! Hyperlink reference not valid.**>. Acesso em 11 jun. 2017.

SCARRY, Elaine. **The Body in Pain – The Making and Unmaking of the World**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.

SCHAEFER, Claudia. **Frida Kahlo – A Biography**. Londres: Greenwood Press, 2009.

SOUTER, Gerry. **Frida Kahlo**. Ho Chi Minh: Parkstone International, 2005.

SOUZA, Ana Maria de Alves. **Frida Kahlo: Imagens (Auto)biográficas**. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2011.

TIBOL, Raquel. **Frida Kahlo – An Open Life**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2000.