

## Santa Frida com Aura e Aroma

Vítor Westhelle

### *Na Cozinha da Frida*

Começamos pela cozinha. Entre os livros de receita de Frida Kahlo, um que aqui tenho foi editado por Guadalupe Rivera<sup>1</sup> filha de Diego Rivera e Lupe Marín. Diego havia casado com Lupe em 1923, já depois de haver conhecido a joven Frida. Há bem mais na cozinha que batatas, cebolas e carnes. Há alguns anos estive em um restaurante na Cidade do México saboreando algumas das comidas preparadas com receitas exóticas que Frida deixou. Nele havia uma réplica de sua cozinha na Casa Azul. Era, quiçá ainda o seja, um santuário à sua culinária híbrida e um deboche aos paladares bem comportados e insossos. A julgar pela delícia dos pratos, o que era tabu até mesmo para a cozinha mestiça de sua mãe, sem falar da judia-húngura-alemã de seu pai, foi transfigurado em totem, para usar a expressão de Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago” (publicado em 1928, quando Frida completava 21 anos e um ano antes de casar-se com Diego)<sup>2</sup>.

A culinária de Frida não é seu livro de receitas, nem tampouco incarnada na réplica de sua cozinha. A cozinha de Frida é irreplicável. Pertence às suas festas, nos lugares e ocasiões em que foram celebradas. Os pratos de meu deleite no restaurante que visitei, ou que cozinho eu próprio, eram criações únicas, inspiradas nos gostos e temperos que Frida deixou registrado. Mas não são a cozinha de Frida que nos são inacessíveis desde que

---

<sup>1</sup> *Mexikanische Feste: Die Fiestas e r Frida Kahlo*, Guadalupe Rivera, texto, Marie-Pierre Colle, receitas, Ignacio Urquiza, fotos (München: Christian Verlag, 1995).

<sup>2</sup> Oswald de Andrade, “Manifesto antropofágico” in. *Revista de Antropologia* ano I, n. 1, São Paulo, maio de 1928. Reeditado em *A utopia antropológica*, Obras Completas, de Oswald de Andrade, Editora Globo e Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, 1990.

saiu do mundo com a alegria e esperança de jamais voltar. Mas Frida volta; volta nos avatares de suas reproduções.

Então começo pela cozinha porque qualquer um que já se aventurou à proximidade de panelas e ousou os poderes alquímicos do fogo na preparação de um prato sabe dizer da diferença entre a reprodução de uma receita em um livro de culinária ou em um papel solto entre páginas de outras receitas e a irreproducibilidade, a singularidade, a efemeridade de um prato preparado para uma ocasião. Este jamais é reproduzível, ainda que busque ser imitado e reencarnado. A reprodução culinária é sempre um simulacro de um original irremediavelmente inacessível assim como inacessível, sutil e evasivo é o aroma do prato de que falo e que a leitora não conhece se não estivesse à minha mesa.

Os quadros de Frida Kahlo, a profusão de auto-retratos que produziu são Frida somente como é de Frida a comida que imito das receitas que ela compôs. Entre o que Frida cozeu, pintou ou escreveu, o que eu conheço dela a partir de suas receitas, pinturas e gravuras reproduzidas em livros, pôsteres ou imprimidas em xícaras de café, por um lado, e a produção de Frida da cozinha ao atelier, seus originais, por outro, há uma disproporção que corresponde à precisa diferença entre o aroma do prato que ela cozinhou e o cheiro da tinta e do papel do livro de receitas que ela deixou.

Esta diferença é em si própria importante, mas mais importante ainda é o simples fato que dela amiúde nos esquecemos. Supomos uma continuidade entre a produção e a reprodução de uma obra, algo assim como verter um poema em prosa e pensar que a última não é mais que a simples extensão da primeira. O fato que há uma continuidade entre as duas formas de representação oblitera a discontinuidade fundamental. Em um ensaio já clássico de Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Idade da Reprodução Mecânica” (1936), esta questão está colocada de forma lapidar. O que uma obra de arte (*poiesis*) perde na sua reprodução é sua “aura”, ou seja sua autenticidade. No momento em que “a reprodução mecânica emancipa a obra de arte de sua dependência parasítica no rito ... a função da arte é revertida. Invés de estar baseada no rito, começa a

estar baseada em outra prática, a saber, a política.”<sup>3</sup> Em outras palavras, no momento que a obra de arte independentiza-se de seu tempo e local originários e passa a entrar o âmbito da transação, da economia e da política, neste novo ambiente está sujeita às regras do jogo hegemônico de poder, ainda que seja uma obra que proteste este próprio jogo. O que se ganha ao perder a “aura” é o que se chama de valor de troca e este é definido por regras estabelecidas pelo mercado.

Até aqui tudo bem, diríamos. No entanto, o que sucede nesta migração da obra de arte não é apenas sua emancipação da aura mas a recriação da própria representação. O quadro de Frida Kahlo que escolho para analisar, já vem demarcado, determinado e cortado por sua acessibilidade e esta por seu valor de troca, que eu então utilizo para enunciar algumas idéias também com valor de troca no mercado acadêmico. Este valor cresce não em proporção à Frida “verdadeira”, que represento na minha leitura, mas na Frida que “invento” para aumentar meu poder de barganha na troca. Benjamin chama isso de “estetização da política que o fascismo pratica.”<sup>4</sup> Cada reprodução de uma obra de arte, inclusive a que aqui me incumbe tratar, já é um alçapão fascista.

Seguindo as pegadas de Benjamin, Gayatri C. Spivak oferece uma análise desconcertante das conseqüências deste fenômeno para povos subalternos. Em seu ensaio “Pode o Subalterno Falar?”<sup>5</sup> Spivak expõe este mecanismo fascista no que define como duas acepções do conceito de representação que são confundidas ou não discernidas. Uma é a representação como expressão *poietica* da realidade de sua autora; a outra é como esta é representada na transação de uma identidade no âmbito das trocas simbólicas. O exemplo que a autora usa é o do ritual de *sati*, a prática de imolação de uma viúva hindu na pira funeral de seu esposo, ou mesmo sua recusa. No momento em que esta prática é representada para o ocidente colonial a “voz” da mulher é reinscrita em uma semântica regida e padronizada pelo colonialismo. Então, quando ela “fala” não é ela que fala.

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin. *Illuminationen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974. p. 144s.

<sup>4</sup> Idem, p. 169.

<sup>5</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak,” in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. (Urbana: UIP, 1988), pp. 271-313.

No auge do movimento surrealista europeu, André Breton, com certa condescendência, disse que o surrealismo nunca chegou ao México; já lhe era nativo e Frida Kahlo o provava. Frida protestou dizendo que não era surrealista; o que pintava era sua realidade. O protesto de Frida insere-se angularmente nesta distinção entre a Frida que se faz presente na sua obra e a “Frida” cujo valor de troca é determinado pelo mercado da arte regulado por escolas que lhe atribuem valia e também mais-valia. Ou como formulou Benjamin: “Quando a idade da reprodução mecânica separa a arte de seu fundamento cùltico, a aparência de sua autonomia desaparece para sempre.”<sup>6</sup> Aplicando: nas reproduções de Frida Kahlo é ela própria e sua realidade que desaparece.

É Frida Kahlo mesma que encontra palavras para descrever esta diferença de que falo—entre a representação como *poiema* e sua reprodução—em uma nota feito poema que inscreve em seu diário: “La tragedia es lo más ridículo que tiene ‘el hombre’ pero estoy segura, de que los animales, aunque ‘sufren’, no exiben su pena en ‘teatros’ abiertos ni ‘cerrados’ (los ‘hogares’). Y su dolor es más cierto que cualquier imagen que pueda cada hombre ‘representar’ como dolorosa.”<sup>7</sup> Frida sabe que está entre “hombres” no teatro deste mundo em que a representação é inelutável. Desfazê-la é sua arte. Apresentar-se apesar da representação é o que busca e é sua conquista. Daí porque era militante, mas não filiada, amante de Trotsky e promotora de Stalin. Para Frida, a representação política era a matéria prima de sua arte que ela reconfigurava em poema. “Te escrevo com meus olhos,” disse ela. E assim o fez.

Então, vejam só, me propus um impasse! Se sigo falando sobre Frida, sobre seu quadro, aqui e alhures reproduzido, é ela própria que desvanece. Como saio deste beco e restabeleço o culto e encontro a aura perdida? Este é o problema fundamental discutido em quase cada página de teoria pós-colonial. As respostas dadas oscilam entre dois polos. Uma é o que se chama de opção vernácula e a outra cosmopolita. A primeira recusa a representação política do subalterno em mercado já hegemonicamente saturado, o que na área da arte é a recusa da reprodução para manter, como única possibilidade de

---

<sup>6</sup> Benjamin, op. cit, pp 148s

<sup>7</sup> *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, introdução de Carlos Fuentes. New York: Abrams, 2005. p, 239.

conhecimento o restabelecimento do culto, a experiência localizada e intransferível da aura. A outra aposta na possibilidade da subversão da hegemonia através de uma prática oposicionista no cerne mesmo do mercado dominante. Na arte isso toma a forma de disseminação de obras não-canônicas como em arte de vanguarda. Se a primeira opção, em respeito à autenticidade, tende a um isolacionismo autóctone, a segunda, em nome da eficácia política oposicionista, abandona ao olvido a representação *poietica*, a identidade (a “voz”) da produtora, na busca frenética de desestabilizar os modos hegemônicos de representação. Este foi o mérito do movimento surrealista. Mas revelou o problema do vanguardismo cosmopolita ao se tornar moeda corrente. Conta-se que quando Luis Buñuel visitou André Breton, o auto-proclamado Papa do surrealismo, em seu leito de morte, Breton tomou a mão de Buñuel e lhe disse: “Dás-te conta que ninguém mais se surpreende?”

No final de seu ensaio acima mencionado, Benjamin sugere — à opção fascista de estetizar o político — politizar a arte.<sup>8</sup> Mas o que significaria isso senão a reversão do processo pelo qual a arte migra à esfera da transação política. Isto significaria ir da prática de representação e reprodução da arte de volta à *poiética*, i.é, da política à arte e reencontrar o produtor na aura da produção. Mas como se faz isso?

Volto mais uma vez à cozinha na busca de uma alternativa ao isolacionismo e ao olvido. Se preparo uma das receitas de Frida o que preparo é minha produção, é meu prato. O que saboreio com convivas não é o mesmo prato com que Frida deleitou os seus. No entanto, há algo que se comunga no gosto, no sabor que me dá algo de Frida que comungo no paladar e no aroma. A antiga máxima de Horácio, *Sapere aude*, que o Iluminismo traduziu unilateralmente como “Ousa saber!” pode ser igualmente traduzido como “Ousa o sabor!” sendo que o verbo *sapere* tem os dois sentidos de “saborear”, “degustar” ou de “saber”, “discernir” e “entender”. Há algo de sacramental, de sacro ou, para usar a expressão de Benjamin, cúlítico no degustar de um prato. Ou nas palavras com que Feuerbach termina seu magistral *A Essência do Christianismo*: “Portanto, que o pão

---

<sup>8</sup> Idem, p. 169.

seja sagrado, que o vinho seja sagrado e também que a água seja sagrada! Amém.”<sup>9</sup> Na audácia do sabor no paladar o saber que conquista o olvidar. Ainda melhor: no eflúvio do aroma comunga-se com a criadora, seja ela cozinheira, pintora ou poeta.

Vale notar que aroma e aura compartilham comum etimologia. Um de eflúvios culinários e o outro de eflúvios de uma plasticidade artística original. O que tanto a aura como o aroma logram comungar é uma espécie de memória que é evocada por cheiros e aragens. Em suas teses sobre a filosofia da história,<sup>10</sup> o mesmo Benjamin cunha um termo pelo qual restabelece a possibilidade de uma reversibilidade tanto temporal como espacial: *Eingedenken*, que pode ser traduzido como uma espécie de memória empática ou uma memória aromática. Esta nos permite vislumbres que no aqui-e-agora são o que ele chama de aberturas messiânicas a tempos e lugares cuja história ainda não passou, segue aberta e alegre. Como diz ele em uma carta ao colega Horkheimer, já não se pode ser um materialista histórico sem teologia.<sup>11</sup>

Esta é a possibilidade impossível da recuperação da arte e do autor quando a disseminação de simulacros evanesce a aura da obra. Averiguar esta possibilidade é minha tarefa no exame de um quadro de Frida Kahlo, “A Coluna Quebrada”.

### *A Coluna Quebrada*

Há que se exorcizar o poder evanescente do simulacro na reprodução artística. Exorcismos são trabalhosos; requerem a entrada em uma obra no ponto exato em que esta coloca em questão a identidade do objeto representado, ponto preciso em que a representação insere sua dissonância. Tome-se por exemplo o sorriso de Gioconda, o filamento de luz de uma lâmpada no “Guernica” de Picasso, as úlceras no corpo do crucificado no quadro de Grünewald, o gesto de pavor no rosto do *Angelus Novus* de Klee, Velázquez se auto-apresentando em “Las Meninas”, “O Anjo Ferido” de Hugo Simberg, os pés nos camponeses de Portinari. E assim poderíamos continuar

---

<sup>9</sup> Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity*. New York: Harper, 1957, p. 278.

<sup>10</sup> Benjamin, *Illuminationen*, p. 251-261.

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Ausgewählte Schriften II*. Frankfurt: Suhrkamp, 1955, p. 311.

indefinidamente, porque uma obra de arte sempre inscreve sua própria rasura e transcende sua moldura. Obras de arte desestabilizam uma presumível e inequívoca identidade e, a melhor, produzem uma certa dissonância cognitiva. Não que estas rasuras sejam enigmas irreproduzíveis. Elas são reproduzíveis, mas são exatamente os elementos que não se ajustam à lógica da reprodução que é sempre a comunicação direta e inequívoca. Descobrir a equivocação é desfazer a lógica da reprodução, dar término a presumível comunicação direta, descobrir o que está além do corte. É um instrumento de memória empática que remete o olhar para além da reprodução, para o sujeito próprio da representação. Em seu último livro, *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag, discursando sobre a fotografia de eventos trágicos, mostra o que a reprodução sem rasuras é capaz de fazer: “O problema não é que as pessoas lembrem através de fotografias, mas que elas lembram apenas as fotografias. Esta lembrança através de fotografias eclipsa outras formas de entendimento e de lembrança.”<sup>12</sup>

“A Coluna Quebrada”, um auto-retrato de 1944, marca o declínio decisivo na saúde de Frida. O corpo é desnudo, não fosse pelo espartilho que lhe mantém a postura e um lençol que ela segura logo abaixo da cintura. Do polegar da mão direita aparece sua unha pintada, algo inusitado, já que Frida não só evitava cosméticos e maquiagem como exagerava nos seus auto-retratos traços, como no excesso de pelos faciais, que contradiziam os cânones de beleza em vigor. O espartilho é terapêutico; mantém sua coluna. Espartilhos eram usados fora de contextos terapêuticos para salientar a silhueta de damas de alta corte. Para Frida Kahlo era algo diferente. Seu acidente, duas décadas antes, deixou-a quase paralizada e com a coluna quebrada. No quadro a coluna está exposta. É uma coluna grega partida em seis pontos. E por todo corpo pregos e cravos estão fincados na pele denunciando a dor de um crucificado. No entanto, se alguns são cravos outros são tão minúsculos que se parecem mais a agulhas de acupuntura, criando assim uma surpreendente indecisão entre o que produz a dor e o próprio processo de cura. A ambivalência do *pharmakon*, o remédio e simultaneamente o veneno, assume nos cravos e preguinhos (agulhas?) espalhados pelo corpo a inusitada referência à crucificação como tragédia, por um lado, e seu sentido soteriológico, por outro.

---

<sup>12</sup> Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003, p. 89.

Frida chora. Chora copiosamente. É com lágrimas que ela a si mesma se vê. Sua beleza só lhe é aparente quando em prantos se confronta com o execrável, com o horror e a dor no cerne de sua própria existência. O auto-conhecimento que Frida Kahlo revelava nas suas pinturas, na sua culinária, na sua escritura nestes viraram dotes, dádivas vertidas por prantos. Bernardo de Clairvaux já chamava estes dotes de *dona lacrimarum*, dons das lágrimas. Um contemporâneo de Frida, o poeta espanhol, exilado no México León Felipe, encapsulou em um livro que publicou em 1939, *Español del éxodo y del llanto* o próprio pranto de Frida. Não me consta que se conheciam, mas León Felipe disse em poema, cinco anos antes de Frida Kahlo pintar “A Coluna Quebrada”, o que vale como um comentário às lágrimas dela:

Espanoles:  
el llanto es nuestro  
y la tragedia también...  
Porque aún existe el llanto,  
el hombre está aquí de pie,  
de pie y con su congoja al ombro,  
con su congoja antigua, original y eterna,  
con su tesoro infinito  
para comprar el misterio del mundo,  
el silencio de los dioses  
y el reino de la luz.  
Toda la luz de la Tierra  
la verá un día el hombre  
por la ventana de una lágrima...<sup>13</sup>

Frida está de pé, ainda de pé com sua angústia e dor, sua congoja amarrada como espartilho dos ombros à cintura. Em alguns anos (1953) ela terá seu pé direito amputado devido à gangrena. É quando escreve em seu diário abaixo de um desenho de dois pés servidos em uma bandeja: “Pies para qué los quiero si tengo alas pa’volar.”<sup>14</sup>

A beleza de Frida Kahlo está no expor sua dor como exposta está sua coluna. Mas a coluna quebrada é uma coluna grega. É impossível não lembrar que a cultura que sustenta

---

<sup>13</sup> León Felipe, *Antología de poesía* (México: FCE, 1993), pp. 103s.

<sup>14</sup> *The Diary of Frida Kahlo*, p. 274.



as bases da civilização ocidental por mais de dois milênios é o símbolo utilizado por Frida Kahlo para apresentar seu quebranto, que só se exacerba no multivalente significado dos cravos, pregos e agulhas espalhados por seu corpo. A coluna quebrada é a coluna do pensamento, da arte e de todos os cânones da civilização ocidental. É esta que em uma vida heróica, Frida Kahlo declarou insustentável, mas igualmente a única coluna que a ela restava. Frida Kahlo, disse Fuentes, tinha “a capacidade de convocar um universo dos pedaços e fragmentos de si própria e das persistentes tradições de sua cultura.”<sup>15</sup>

A verdade de Frida Kahlo não é negociável em reproduções. A verdade está além da gravura e das reproduções aqui servidas, está encravada em seu corpo. É esta verdade, além da pintura, além da moldura, além do corte, que evoca a memória de Frida Kahlo. Nesta, Frida vive. É imortal como seu pranto e não possui valor de troca. Frida navega na superfície das lágrimas que derramou, voa no aroma do prato de tacos de camarones con papas en salsa verde que cozinho, e suspira na aura da sua memória que respiro.

---

<sup>15</sup> Idem, p. 15.