

## AS MARCAS EXISTENCIAIS DO CORPO ÍNTIMO EM FOTOGRAFIAS DE MULHERES ARTISTAS

Sissa Aneleh Batista de Assis / Doutoranda PPG Arte – UnB

### RESUMO

O texto apresenta uma investigação sobre fotografias de mulheres artistas que mostram cicatrizes femininas das próprias artistas ou de outras pessoas. A fim de discutir as experiências físicas femininas a partir das marcas da carne que carregam a história do corpo. Para tal se serve de fotografias de arte e de caráter documental de fotógrafas do continente americano: Walda Marques, Nailana Thiely, Nan Goldin e Frida Khalo na fotografia histórica de Lola Alvarez Bravo.

### PALAVRAS-CHAVE

arte contemporânea; mulheres artistas; fotografia; gênero; corpo.

### ABSTRACT

The text presents a research on photographs of women artists showing scars from female artists themselves or others. In order to discuss the female physical experiences from meat brands that carry the history of the body. For such uses art photographs and documentary character of photographers of the American continent: Walda Marques, Nailana Thiely, Nan Goldin and Frida Kahlo in the historic photograph of Lola Alvarez Bravo.

### KEY-WORDS

contemporary art; women artists; photograph; gender; body.

## Para o início

Ao pensar nas cicatrizes que os corpos carregam por toda uma existência, as que me chamam mais atenção são as cicatrizes em corpos femininos, as quais serão o meu objeto de reflexão neste texto. As principais são aquelas que marcam o corpo para sempre, declaram nossa fragilidade humana, pois feriram a carne, rasgaram a epiderme e marcaram no corpo a experiência humana. Eu que tenho tantas cicatrizes marcando o meu corpo, identificando a experiência da matéria em cada vivência de dor física que me foi dada para que o meu corpo se torna-se esta palavra: resistência. Por este motivo, este tema é caro para mim. Para tanto, selecionei a palavra cicatriz como viés condutor do assunto que pretendo abordar, mas que também deve ser entendida como vestígios e marcas que identificam a experiência do corpo que está para além da marca física deixada na pele.

O corpo feminino na sociedade contemporânea pode apresentar duas identidades distintas, uma original, motivo de libertação social e/ou sexual, por vezes, mental, espiritual, luta; outra, manipulada e acrílica, motivo de aprisionamento em um sistema opressor, patriarcal e violento. Este é adormecido, aquele é empoderado. É no corpo que o sujeito e a sujeita se fazem presentes no mundo, posicionam-se frente, igual ou ao revés de outras identidades corporais. É o corpo-mente que seduz, apaixona, protege, domina, humilha, repudia, escolhe ou não quem deve receber tais experiências. Eis aí, a história do corpo humano na aventura da carne. Por hora, o corpo feminino ainda é subjugado pela barbárie cotidiana contra todas as mulheres.

Diante de tantas imagens que mentem e criam realidades, busquei fotografias que representassem a vida real por acreditar ser “deveras sintomático que aspiremos a uma imagem verídica. Se já são imagens, então devem mostrar a verdade” (BELTING, 2011, p. 9). Com o intuito de desenvolver a idéia central desta investigação mas partindo do ponto de vista e do lugar da minha experiência feminina, escolhi fotografias de mulheres artistas da América do Sul e da América do Norte que expressassem o tema desta investigação. Dentre quatro fotografias escolhidas para compor este artigo, duas fotografias fazem parte da minha pesquisa sobre mulheres artistas da Amazônia brasileira, as quais estão presentes no processo de investigação de minha tese de doutorado sobre Mulheres Artistas do Norte do Brasil realizada atualmente na Universidade de Brasília (Distrito Federal, Brasil). A

seguir, analisarei algumas fotografias de artistas do continente americano que compõem este trabalho, as quais são respectivamente: Nan Goldin, Walda Marques, Nailana Thiely e Lola Alvarez Bravo – autora da última fotografia de Frida Khalo.

### **Aqueles olhos castanhos sangrados**

“Menos pela cicatriz deixada, uma feridantiga mede-se mais exatamente pela dor que provocou, e para sempre perdeu-se no momento em que cessou de doer, embora lateje louca nos dias de chuva.”

Caio Fernando Abreu

Para a arte contemporânea, o registro do presente, não mais a recusa do passado ou a previsão do futuro como era para os artistas pré-contemporâneos, tornou-se elo de ligação entre arte e vida no tempo da experiência vivida. De modo que, “uma das bases poéticas da produção artística tem sido a constituição dos acontecimentos que, inseridos na vida, potencializem a existência diante de suas várias dimensões: material, política, cultural, individual etc” (COSTA, 2009, p. 19). Para tanto, a vida feminina potencializada na dimensão individual, por vezes política, crítica ou social, é uma das reflexões que este artigo pretende trazer à baila.

Iniciarei com a fotógrafa norte-americana Nan Goldin (1953), a qual ficou conhecida mundialmente por expor imagens da vida íntima de amigos, comunidades gays, relacionamentos heterossexuais e homoafetivos, além de sua própria vida. Sendo o seu trabalho mais famoso a série fotográfica *The Ballad of Sexual Dependency* (1976–2008) – considerado um diário visual autobiográfico aberto ao público. No qual a artista registra os tipos de dependências geradas pelos relacionamentos afetivos entre humanos.

Nesta série demasiada atual de Nan Goldin, a primeira imagem que me veio a mente foi a fotografia colorida com a imagem da própria artista em plano médio, na qual ela mostra o seu rosto marcado pela agressão do namorado chamado Brian Burchill, ato que gerou o fim do relacionamento e a fotografia mais marcante da carreira da artista. Seu olho esquerdo completamente roxo, ferido, rasgado pela força masculina atingiu até o corpo fluídico da alma da artista, certamente continuou ferido para sempre após passar a dor física mas não a dor psicológica. Sofrimento

tão chocante para o nosso angustiado olhar que repousa inquieto na imagem até ser tomado pela dor dela, da outra, de todas.



Nan Goldin  
*Nan after being battered*, 1984  
Aperture Foundation Inc., Nova York, 1986

Nan Goldin, com os inevitáveis traços da idade madura em seu rosto, olhos castanhos sangrados profundamente tristonhos, um silêncio incômodo em seu corpo, mostra-nos as cruéis imagens da violência masculina em relacionamentos afetivos heterossexuais. Esta é parte da história real da injustificável cicatriz mais profunda que o gênero feminino carrega, advindo do infeliz destino de ter sido escolhido para ser a principal vítima dessa violência patriarcal milenar. A exposição da fotografia de Goldin agredida pode ser lida como forma de alerta acerca da violência que as mulheres sofrem comumente ainda em nossos tempos, assim como comprova que o pessoal é político. Para tanto, a arte nos serve como dispositivo de crítica, denúncia, grito.

A artista não ensaia uma performance artística para a fotografia tampouco celebra o seu auto-retrato dramático, muito menos nos pede compaixão. Pede-nos: indignação, consciência e fim da violência contra as mulheres. Tais reivindicações podem ser um dos lugares dos discursos da fotografia, o lugar do protesto. Susan Sontag (1933–2004) completa meu pensamento sobre a responsabilidade do dispositivo fotográfico: “as fotos são de fato experiência capturada, e a câmera é o

braço ideal da consciência, em sua disposição aquisitiva” (SONTAG, 2004, p. 15). Nan Goldin ao relatar a violência masculina entre casais heterossexuais apresenta nesta série a experiência mais dramática de sua própria vida. Apesar da mente ocultar momentaneamente ou deletar por um ato inconsciente acontecimentos traumáticos em nossa vida, por uma questão de sobrevivência; todavia, a imagem fotográfica não nos permite esquecer, esta atua como a perfeita e necessária extensão material da memória humana. Por isso fotografamos para não esquecer.

Embora Nan Goldin mostre experiências da vida real em suas fotografias, nelas ainda há experiência estética de dimensão artística inerente ao objeto artístico que a artista usa para se expressar. Thierry Duve (1944) ao refletir sobre a função da arte para a sociedade, declara que “a legitimação humanista afirma que a arte é um bem coletivo da humanidade”, portanto, “artistas são representantes da humanidade no domínio estético” (DUVE, 2005, p. 82–83). Logo, a artista contribui nesse bem coletivo sem nem ao menos poupar a sua vida pessoal para demonstrar as dimensões da vida real, sensíveis e grotescas, cruéis por tantas vezes. Existem, porém, outras marcas que o corpo feminino leva por toda uma vida em qualquer continente em que ele viver sua experiência corpo-mental. A seguir, irei abordar outras cicatrizes existenciais nesse corpo íntimo.

### **O nu feminino nesse carnaval sem fim**

“Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências.  
Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante.  
O corpo grave.”  
Clarice Lispector

Durante milênios inferiorizar a imagem das mulheres era lugar-comum em qualquer forma de expressão em que o homem pudesse ativar seus mecanismos agressivos de dominação. Na comunicação de massa em nossos tempos, quando penso em corpo feminino, imediatamente lembro dos comerciais televisivos, das imagens da publicidade e da propaganda, das tendências da moda, nos quais são apresentados – quase em totalidade – corpos belos, jovens e impossíveis. Nada fora do lugar, nada envelhece como manda a ordem biológica da natureza humana, nada é mais falso que a beleza feminina dos corpos midiáticos que omitem a diversidade da beleza humana.

Tais corpos femininos, objetos de desejo e desprezo, foram tratados pela artista brasileira paraense Walda Marques (1962) na fotografia da série individual intitulada por *Maria, tira a máscara que eu quero te ver*, realizada em 1994. A série de nu artístico apresenta mulheres comuns e possíveis com máscaras de carnaval. No corpo da modelo da fotografia escolhida podemos ver a subversão do corpo feminino contra a beleza absoluta dos padrões estéticos atuais, sendo que, tais padrões já são antigas exigências sofridas pelas mulheres desde o surgimento da ordem patriarcal no Brasil Colônia.

No corpo nu da fotografia de Marques não há simetria nem o peso do padrão de mercado nem a virgindade como marca de santificação feminina. E não deveria ter mesmo. Então, por que tal imagem é considerada arte? O quê podemos admirar nesta fotografia? A beleza real, nua e nossa. Perfeita em sua assimetria, bela em sua cicatriz da experiência vivida. Perfeitamente acessível ao olhar feminino e masculino, admirável por ser tão real, demasiadamente natural.



Walda Marques  
*scara que eu quero te ver*, 1994  
Fotografia p&b em gelatina e prata totalizada, 55,6 x 36,8 cm  
Ó[ | 8aª Úã^||ãT æ] Éãª Paulo

Analisando tecnicamente esta fotografia, estamos diante de um nu artístico autêntico, original e de qualidade artística ao detectar os códigos desse tipo de fotografia em preto e branco: fundo neutro sem profundidade, enquadramento



central e omissão do rosto da modelo. Quanto à mensagem interna da imagem, o rosto da modelo foi encoberto pelo pano prateado, propositadamente, para que o/a observador/a não identificasse de quem é este rosto sem formas identitárias.

É clara a intenção da artista ao escolher este corpo feminino que opõe-se ao apelo erótico da beleza estética intencional e industrial. Sabemos que esse culto à “única” beleza feminina possível, aquela dotada da energia da juventude, da imagem do corpo perfeito e sensual, daquele ideal de “pureza da pele branca” criou discriminações, rejeições e humilhou mulheres consideradas inadequadas aos padrões estéticos vigentes em diversas épocas nas múltiplas culturas pelo mundo - padrão que permeia ainda em nosso século.

Segundo a pesquisa do brasileiro Lúcio Martins sobre o nu feminino no Brasil, o país não apenas incorporou o padrão de beleza artística e midiática, mas criou os seus próprios estereótipos:

Podemos afirmar que a produção de fotografias de nu no Brasil condicionada à representação de um determinado e específico modelo de beleza e conforme um estereótipo do que representa o feminino para a cultura brasileira, nos moldes do que foi chamado a convenção do nu fotográfico. Apesar da força com que a convenção é defendida pelos editores e pela maioria dos fotógrafos, uma tímida resistência aos seus preceitos é verificada na produção de alguns poucos fotógrafos. Ao utilizar elementos que são o oposto daqueles determinados pela convenção, esses fotógrafos se destacam pelo questionamento de valores culturais e de padrões de beleza que se afirmam como os únicos passíveis de representação. (CAMARGO FILHO, 2006, p. 137–136)

As qualidades do nu artístico exigem o conhecimento do conjunto de preceitos que a técnica fotográfica oferece, como: abordagem, composição, pose, expressão, foco, enquadramento, equipamento ideal, luz, figurino e – a qualidade que eu considero mais importante – sensibilidade. Neste sentido, o conhecimento técnico aliado à sensibilidade, não apenas estética mas social, pode superar a vulgarização estética dos corpos das mulheres, meramente pornográfica e que ainda reforça estereótipos femininos negativos para a imagem da mulher.

Afirma o teórico brasileiro Boris Kossoy (1941) que na leitura da imagem fotográfica a busca está em perceber o quê “está nas entrelinhas, assim como o fazemos em relação

aos textos” (KOSSOY, 2001, p. 122). Portanto, é necessário ir além do significado aparente que os elementos técnicos e estéticos nos oferecem de imediato, para assim, encontrar os elementos imagéticos sensíveis e implícitos que aprofundarão as análises e interpretações das imagens fotográficas. Partindo deste pressuposto, para os olhares mais sensíveis, treinados e críticos, a diferença entre imagens vazias e imagens dotadas de conteúdo qualificado pode ser rapidamente notada.

Os elementos simbólicos usados, como o tecido de seda que cobre o rosto da modelo, o título da obra na referência ao carnaval e ao nome cristão de Maria, a cicatriz de uma cesariana acima do púbis e o corpo de formas assimétricas estão entrelaçados na crítica ao culto da beleza absoluta, imagem e sexualidade femininas. Analisando sob um contexto social, o nome Maria, nome de muitas mulheres no Brasil, remete-nos à simbologia maternal cristã, representante da pureza e da virgindade feminina, mas que no corpo da modelo se contrapõe na marca da cesariana que representa a experiência da maternidade – sendo gradativamente transformada para opcional nas últimas décadas para ser contrária a vida sexual apenas para fins reprodutivos, contra toda sexualidade servil exclusivamente feminina. Sabe-se que muitos homens rejeitam mulheres com corpos marcados pelas cicatrizes do parto e/ou não mais virgens. Contudo, nesta expressão artística, a cicatriz que a modelo carrega é valorizada e purificada particularizando a sua experiência feminina em todas as dimensões.

Outra simbologia social que a imagem dialoga é a clara referência as máscaras de carnaval que proporcionam o ocultamento dos brincantes na festa, deixando-os protegidos com seus rostos e identidades cobertos. Logo, livres para fantasias, desejos e crimes. Mas a fotografia sugere que a mulher tire a máscara e não tenha vergonha de ser como é. Além do mais, a palavra carnaval, originária do latim “carne vale significa” adeus à carne. Portanto, concluo que a imagem nos indica também ser um adeus à carne do mundo da beleza absoluta para que as mulheres e seus diversos corpos possam valer mais que a carne que lhe vestem.

A fotografia analisada revela uma beleza possível ao guardar um relicário de significados e questionamentos sobre a construção do corpo feminino contemporâneo, dessa beleza apresentada que está distante da idealização da forma corporal universalizada, da hegemonia do corpo midiaticizado, do nu artístico



inautêntico, do objeto de voyeurismo masculino, do padrão de beleza construído e imposto culturalmente em uma sociedade de olhar masculino opressor e consciente.

### **Autorretrato da vida, morte e cointinuidade**

A fotografia da artista brasileira paraense Nailana Thiely (1981) foi produzida como forma documental e de registro, utiliza a fotografia como dispositivo para expressar a sua biografia imagética, seu repertório fotográfico da vida real e marcas existenciais. Visto que, a fotografia como dispositivo documental também exerce uma função de preservação da história pessoal da artista. Incita um efeito de empatia a quem observa, porque emana da vida e, assim, promove a sua função de identificação.

É na fotografia *Autor-retrato grávida e mãe pós-mastectomia*, realizada em 2005, que a artista registra a experiência existencial de três gerações femininas. Além da biografia da artista, há a história da mãe após perder o seio para o câncer de mama e a da filha da artista em desenvolvimento uterino. Faz-se notável na fotografia de Thiely o testemunho da experiência de ser mulher vivida por três gerações e, partindo deste lugar particular, ainda reafirma que o poder da geração de um ser humano revela uma das mais poderosas potências físicas do corpo feminino.



Nailana Thiely  
Autorretrato grávida e mãe pós-mastectomia, 2005  
Fotografia colorida digital  
Acervo Fundação Romulo Maiorana, Belém

Analisar somente a técnica fotografia para a análise da imagem não será suficiente, tampouco uma análise estética da fotografia colorida de corpos desnudados. Nela, não podemos negar que a imagem real, pura e crua está superando a necessidade do uso de ferramentas de manipulação de imagens que geram imagens impuras, montadas, retocadas, encenadas – tão comuns às imagens que nos contaminam e sufocam atualmente. Nela, não há vazio na carne.

Então, vou me ater a interpretação inicial que a imagem me provocou e aos símbolos femininos que remete. Primeiramente, a lembrança imediata do cordão umbilical me saltou aos olhos, o qual ligava carnal e espiritualmente os corpos femininos na fotografia. Tal cordão se ramificou para fora da imagem e me envolveu, pois é bem verdade que “uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que eu partilho com aquele ou aquela que foi fotografado” (BARTHES, 2008, p. 91). Inevitavelmente, partilho do mesmo corpo, pele e cordão umbilical que agora me liga a elas.

A obra fotográfica de Thiely, embora tenha sido criada para estar no espaço expositivo do cubo branco, ultrapassa-o para se tornar superior ao seu próprio discurso estético e ir além do destino de ser somente um objeto artístico. Observa Boris Kossoy que a fotografia do real é um testemunho visual das aparências, sendo

que “uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível” (KOSSOY, 2001, p. 107).

Por esse real, cru e transparente, tão direto na fotografia de Thiely sobretudo ao expor a ordem do tempo da fotografia ao registrar passado, presente e futuro de tempos existências distintos inerentes a condição humana. A imagem, deste modo, rompe com o presente vivido, para ganha valor absoluto e vivificar experiências individuais em uma única fotografia. Não obstante, nosso ato de observar uma fotografia nos torna testemunhas da realidade de outra pessoa, na evidência de sua mortalidade e eternidade quando na imagem capturada, de tudo que possa ser tomado pelo olhar até passar a viver em nossos arquivos mentais.

A foto da mãe da artista que vive no Norte do Brasil, região com um rico acervo de lendas e mitos amazônicos, liga seu corpo às mulheres ancestrais do mito regional Ykamiabas (1542). O qual nos conta, a partir do olhar masculino de exploradores estrangeiros, que existia uma tribo onde habitavam somente índias guerreiras, e estas para proteger a sua tribo exclusivamente feminina, amputavam o seio direito para melhor manejar e encaixar o arco e a flecha ao seu corpo. O sacrifício de mutilar uma parte do corpo das guerreiras, permitiria maior destreza no uso dos instrumentos de luta, garantiria a vida das mulheres e das crianças da tribo, assim como a proteção das riquezas da floresta aos ataques externos.

Acerca da cicatriz no peito das guerreiras ditada pela narrativa masculina, interpreto como a marca de honra, respeito e coragem que elas levavam para sempre mesmo não sendo citado nada a respeito sobre essas virtudes nas mulheres desse mito primevo. Quanto à comparação da cicatriz da mãe da artista com a das mitológicas guerreiras amazônicas, arrisco a citação para exemplificar mais uma das experiências de sacrifício corporal que mulheres partilham para se manterem vivas - sendo mito ou realidade. A mãe da artista ainda é um exemplo da luta contra o câncer de mama que mulheres de todo o mundo estão sujeitas, lembrando-nos da urgência de conhecer e cuidar mais desta matéria que sempre sujeitamos às nossas vontades. Dentre as mulheres fictícias e reais deste artigo, busquei alguns exemplos de transcendência, subversão e superação de si mesma. Se me fosse possível,

colocaria um sem-número de exemplos de que tenho conhecimento nestas poucas páginas que disponho para afirmar que somos um corpo coletivo.

Por outro lado, a fotografia de Thiely também se encontra no lugar do discurso da arte fotográfica com responsabilidade social. Portanto, é um trabalho que cumpre uma função social e artística concomitante. A imagem não poupa a ninguém a verdade absoluta de seu valor, não impediu que pudéssemos ser invadidas/os pela vida pessoal da artista para lembrarmos que existe um mundo de experiências exclusivamente femininas, as quais podem ser mostradas claramente longe da exploração de estereótipos negativos que se alimentam reciprocamente. Assim a nudez da fotografia se torna, ao mesmo tempo, atrativa e cruel pela condição humana, deixando-nos em estado de torpor ao revelar a mensagem que ela tão bem emana: um prelúdio sobre nascimento, vida, morte e continuidade.

Nan Goldin, Walda Marques e Nailana Thiely provocam a atividade da observadora ou do observador ao incitar o pensamento crítico-reflexivo sobre a condição humana. Incitam, a necessária emancipação intelectual, consciente ou inconscientemente, de quem observa as fotografias dessas artistas. Não há como permanecer não responsável diante de tais imagens e ignorar a violência contra a mulher, as imagens negativas e estereotipadas que aprisionam a beleza feminina, as vicissitudes do câncer de mama feminino. Se tal espectador/observador “fica imóvel em seu lugar, passivo”, então para este/a, “ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir” (RANCIÈRE, 2012, p. 8). Neste sentido, essas imagens não atingem o seu objetivo mediante as limitações dos observadores que permanecem em estado inativo, porém, faz-se claro que não é limitação da mensagem contida em cada fotografia. Volto a citar o pensamento crítico de Jacques Rancière (1940-) para concordar com ele ao admitir que há observadores/as que “continuam denunciando a incapacidade de conhecer e o desejo de ignorar. E cravam sempre a culpa no coração da negação” (RANCIÈRE, 2012, p. 34).

### **Cores de Khalo em preto e branco**

Sendo fiel ao meu tema, eu não poderia deixar de citar as cicatrizes de Khalo neste artigo. A fotografia que eu usarei para ilustrar esta parte é de autoria da fotógrafa

mexicana Lola Alvarez Bravo (1907–1993), amiga de Frida Khalo (1907–1954), a qual organizou em sua particular galeria, a primeira exposição individual de toda a produção pictórica da artista em 1953. A fotógrafa foi responsável por tirar a última fotografia de caráter histórico-documental de Frida Khalo que será apresentada a seguir.

Naturalmente, Frida está aqui por ser uma das artistas latino-americanas que viveu em plenitude por toda uma existência as desventuras da carne, ainda expressou na arte a força surreal da condição humana em corpo feminino marcado por dezenas de cicatrizes representadas em seus quadros. Cicatrizes acumuladas desde seu primeiro grave acidente de ônibus aos dezoito anos de idade até seus últimos dias de vida onde a sua cama era o habitat fatal. Nos relatos das testemunhas do acidente na juventude de Khalo, ela foi encontrada nua, recoberta por tinta vermelha e purpurina dourada, viram-na como uma estátua de dor em carne, sangue e ouro.

A coluna partida, o ventre perfurado, a perna incerta, o desejo de ser mãe, a vontade de viver. Era este o corpo da coragem que Frida vestiu por toda uma vida, o qual mesmo destroçado por acidentes, doenças, solidão, sucessivos abortos espontâneos, inúmeras cirurgias e cruciantes dores resistiu até onde pôde para deixar a sua marca não apenas como artista mas como mulher no mundo. Sabemos que o tema principal de sua produção artística era sua vida pessoal, pois acreditava que ela era o melhor tema para suas obras, por isto declarou: “pinto a mim mesma porque estou frequentemente sozinha e porque sou o tema que melhor escolho”<sup>1</sup> (MONTERO, 2008, p. 174).

Quando eu vi uma fotografia da artista debilitada deitada em sua cama, em um corpo que já anunciava a chegada da morte que a levaria para uma nova vida<sup>2</sup>, motivou-me a incluí-la e ter a certeza de ser essencial sua presença nesta investigação. No entanto, não é com aquela imagem da artista que eu gostaria de finalizar este artigo. Acredito que não era daquela maneira que Frida gostaria se ser lembrada na história da arte; sendo assim, escolhi uma imagem que representasse a superioridade de ser mulher e ícone da arte feminina latino-americana. Pelo simples motivo de ser esta a imagem que eu tenho dela.

Foi a fotógrafa Lola Bravo que registrou a emblemática artista em sua mais significativa aparição em público em seus últimos dias de vida, já coexistindo em um corpo que se desmaterializava a cada dia, mas que resistia, assumia, transcendia a dor e a deixava apenas no plano físico da precária e limitada existência humana. Para mesmo assim, deixar que Frida levantasse, mesmo enferma e em cadeira de rodas, um notório cartaz quando participou da manifestação contra a queda do presidente do governo democrático da Guatemala, Jacobo Arbenz Guzmán, provocada pela intervenção norte-americana da CIA na década de 1950. A mensagem de um mundo melhor estava nas mãos de Frida, enquanto em seu rosto a serenidade que rogava apenas: *Por la Paz*. Por conseguinte, onze dias depois, Frida partiu para viver em mundos melhores onde esse corpo efêmero não é mais invólucro necessário.



Lola Alvarez Bravo  
*Frida Khalo na manifestação, 1954*  
Fotografia p&b, dimensão não citada  
Fonte: KETTENMANN, 2010

Apesar da morte física se aproximar definitivamente de Frida nos anos de 1950, após décadas de flertes de exemplo de mortalidade e fragilidade humana, o desejo da viver prevaleceu em suas obras. Em alguns dos trabalhos tardios da artista, rejeitando o nome para o gênero de pintura natureza morta (origem espanhola),



nomeou alguns de seus quadros homenageando a vida, este momento encontramos nas pinturas *Natureza Viva* (1952) e *Fruta da Vida* (1953). Não obstante, escreveu em seu último quadro: *Viva a vida*. Esta era, para Frida, uma cicatriz que deixou marcas pictóricas em seus quadros, nos quais prevalecia a sua experiência interior excepcional. A artista deixou em sua mensagem a lição de que devemos transformar toda dor em vida produtiva e em arte que a transcenda. Então, celebremos a vida enquanto arte. Quanto às cicatrizes, pertencem ao mundo terreno e ordinário.

### **Compartilhando experiências**

Atualmente, os corpos femininos brasileiros ainda ressaltam séculos da cultura opressora advinda do colonialismo em ditar normas e formas, na qual são excluídos genótipos e fenótipos que não seguem seus padrões de beleza ditos “universais” – na verdade, higienistas. A brasileira tem todos os corpos em si mesma, desde o corpo gordo ao magro idealizados na Idade Média, ao corpo latino-americano que combina ao seu modo belo de ser original, ao corpo plástico e deformado do século presente – simulacro da beleza inventada pela indústria da estética internacional.

Valendo-se da conscientização de que precisamos reencontrar o sentido de qualquer corpo feminino brasileiro ou estrangeiro, buscar aquele corpo leve e livre em sua diversidade. Leve do peso de ser doutrinado, contido, contaminado, comandado como se não tivesse querer; para ter aquele corpo livre, na contra-mão da tirania da beleza absoluta distante do seu lugar de experiência, liberto para ser o que é: um corpo decolonial, portanto um corpo dominado por si mesmo. Neste sentido, a fotografia feminina artística tem contribuído para a construção da identidade e da imagem positiva das mulheres destituindo de poder os estereótipos vis de exploração, submissão e violência seculares contra a mulher. Acredito que tal busca vale para todos os países da América Latina, dessa geografia cultural e humana da qual vivo, penso, falo e escrevo.

Em relação as experiências de vida, morte, prazer e dor que são compartilhadas por todas as mulheres, atravessam continentes, deixam cicatrizes em todos os corpos. Fato que independente da cultura, etnia, raça, contexto sócio-político, classe social e desenvolvimento do país de origem dessas mulheres. No âmbito da História da Arte, é notável que foram as mulheres artistas que melhor expressaram o seu próprio

sofrimento, a condição humana na fragilidade da carne inerente a qualquer ser humano deste planeta. Admitiram plenamente a sua dor, “se bem que, como rugas e perdas, cicatrizes também fossem troféus”.<sup>3</sup> Posto que, são raras as exceções em que homens artistas exprimiram em sua produção artística seus sofrimentos, fragilidades, angústias, medos, assim como a igualdade da condição humana e seus troféus da dor. Enfim, pelo óbvio motivo, fato conclusivo, que somente uma ínfima parcela de homens admitiriam que nós todas e todos somos feitos das mesmas substâncias: carne, sangue e ouro.

## Notas

1. “me pinto a mí mesma porque estou a menudo sola y porque soy el tema que mejor conozco”.
2. No México a morte é compreendida como caminho, processo e transição para uma vida na forma de outra espécie ou outra forma humana. O Dia dos Mortos, 2 de novembro, não é interpretado como um dia de luto, mas um dia de festa e reunião com os que já partiram.
3. ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 53.

## Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem. Entre a fé e a suspeita das imagens: cenários históricos*. Tradução de Artur Morão. Porto: Dafne Editora, 2011.

CAMARGO, Lúcio Martins de. *O nu e o olhar: uma iconologia do nu feminino na fotografia brasileira*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2006, págs. 197.

COSTA, Luiz Cláudio da. *Uma questão de registro*. In: *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

DUVE, Thierry de. *Diante do mal radical*. Tradução de Juliana Moreira. In: *II Simpósio Pensar a Arte Hoje/perspectivas críticas*. São Paulo: ECA-USP, 2005.

MONTERO, Rosa. *Historias de Mujeres*. 4º ed. Madrid: Punto de lectura, 2008.

MUSZKAT, Malvina; SEABRA, Zelita. *Identidade Feminina*. Prefácio de Rose Marie Muraro. 3º ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SONTAG, Susan. Sobre a fotografia. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KETTENMANN, Andrea. Frida Kahlo. Dor e Paixão. Tradução de Sandra Oliveira Lisboa. Köln: Taschen, 2010.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. 3ª ed. rev. São Paulo: Atêlie Editorial, 2001.

**Sissa Aneleh Batista de Assis**

Professora Substituta da graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Doutoranda em Artes, linha de pesquisa Teoria, Crítica e História da Arte. Mestra em Artes, linha de pesquisa Arte Contemporânea. Pesquisadora de Mulheres Artistas e de Arte Brasileira. Professora de artes plásticas, visuais e cinema. Contato: [sissadeassis@yahoo.com.br](mailto:sissadeassis@yahoo.com.br)