

arte

Fotos: Reprodução



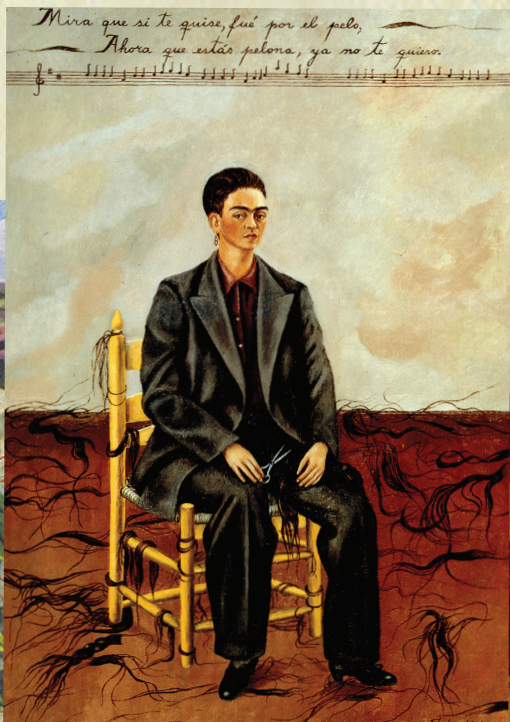
Frida Kahlo: à procura

Simone Rocha de Abreu





de si mesma



A

tragédia e a dor marcaram a vida de Frida Kahlo (1907-1954). A vivência da dor foi um forte componente diário em consequência de um acidente, aos 18 anos, que a deixou com limitação física e com a impossibilidade de ter filhos. Também marcaram sua vida o engajamento político de esquerda, que a levou a discutir e se envolver em lutas sociopolíticas e até a mudar o ano de seu nascimento¹, a ascendência mestiça e a seqüela da poliomielite precoce².

Com generosidade, sinceridade e leveza, Frida Kahlo escreveu os versos abaixo em três folhas amarradas por uma fita vermelha. Esse foi o convite para a única exposição individual da artista na Cidade do México, cuja abertura se deu em 13 de abril de 1953, na galeria da fotógrafa e amiga Lola Alvarez Bravo (Tibol, 2002, pp. 119-20).

1 Embora a certidão de nascimento de Frida Kahlo informe 1907, a artista afirmou em diversas ocasiões ter nascido em 1910. Suponho que a identificação de Frida com a Revolução Mexicana foi tamanha que a levou a vincular o seu nascimento ao ano do início da revolução, tornando-se, assim, filha do México revolucionário.

2 Quando criança, Frida Kahlo contraiu a doença, em consequência da qual uma das pernas tornou-se mais fina e mais curta que a outra, ganhando o apelido de “Frida Pata de Palo”, o que Hayden Herrera (2002, pp. 26-9) relata ter deixado profundas marcas na artista e influenciado sua personalidade. Ela mesma afirmou, em relato a Raquel Tibol (2002, p. 36) cerca de um ano antes de falecer, que, na idade de seis anos, mudou drasticamente e tornou-se uma pessoa completamente introvertida.

*“Con amistad y cariño
Nacidos del corazón
tengo el gusto de invitarte
a mi humilde exposición.*

*A las ocho de la noche
– pues reloj tiene al cabo –
te espero en la Galería
d’ ésta Lola Álvarez Bravo.*

*Se encuentra en Amberes 12
Y con puertas a la calle,
de suerte que no te pierdes
porque se acaba el detalle.*

*Sólo quiero que me digas
tu opinión buena y sincera.
Eres leído y escrito;
tu saber es de primera.*

*Estos cuadros de pintura
Pinté con mis propias manos
y esperan en las paredes
que gusten a mis hermanos.*

*Bueno, mi cuate querido:
con amistad verdadera
te lo agradece en la alma
Frida Kahlo de Rivera”.*

SIMONE ROCHA DE ABREU é professora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da FMU-SP e crítica membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e do Fórum Permanente de Arte e Cultura da América Latina.

Kahlo se fez presente na inauguração da exposição, mesmo acamada, e assim vivendo esse momento de reconhecimento em seu país. Meses depois, a artista perdeu definitivamente a perna direita, fonte de dores durante toda a sua vida. Cerca de um ano após a abertura da exposição, a artista faleceu em sua casa em Coyoacán, conhecida como La Casa Azul, hoje, Museo Frida Kahlo.

A obra de Frida foi lida como *naïve* por Bertram D. Wolfe, biógrafo de seu esposo Diego Rivera, em artigo publicado na revista *Vogue* em 1938, por ocasião da exposição da artista na galeria Julien Levy, em Nova York. No artigo, intitulado “Rise of Another Rivera”, Wolfe destacou a relação entre Frida e Rivera, além da personalidade da artista. A citação que o autor fez ao trabalho de Frida foi exclusivamente biográfica: ele discutiu a sua pintura como direta ilustração dos eventos da vida (Wolfe, 2004, p. 56).

Para essa mesma exposição na galeria Julien Levy, André Breton escreveu sobre a artista, mas a maior parte do breve ensaio focalizou outros assuntos³. Breton começa com uma narração sobre a natureza surrealista do México e mostra-se deslumbrado com o país e com Kahlo, que é introduzida no ensaio como uma princesa ou fada mágica, mas o poeta surrealista somente discute brevemente duas pinturas da artista (a saber: *Autorretrato Dedicado a Leon Trotsky* e *Lo que el Agua me Ha Dado*, de 1937 e 1938, respectivamente⁴). Breton parece ter visto a artista como uma musa, como uma nova Nadja, vinculando acertadamente a arte de Kahlo ao trabalho gráfico de José Guadalupe Posada (1852-1913), que realizou inúmeras xilogravuras com críticas à sociedade e para isso cria uma

potente metáfora para a sociedade mexicana: a caveira. Recuperar as caveiras de Guadalupe, assim como os *retablos*⁵, representará, para Kahlo e outros modernistas mexicanos, parte do resgate do próprio país, o que se convencionou chamar de *mexicanidade*. Breton definiu a pintura de Kahlo como “uma fita ao redor de uma bomba”, demonstrando com essa metáfora ter captado a tensão que emana da obra da artista.

É interessante perceber que esses primeiros artigos sobre Kahlo destacaram a relação entre ela e o esposo, o já famoso artista Rivera, bem como a sua personalidade, e atribuíram à artista o termo “*naïve*”, de pintora intuitiva. As declarações de Kahlo sobre sua obra, tais como “Eu pinto sempre o que passa em minha cabeça, sem nenhuma consideração” (Dexter & Barson, 2005, p. 76) e “Eu quero fazer uma série de pinturas de todos os anos de minha vida” (in Parkey apud Ankori, 2002, p. 63), certamente direcionaram ou foram incentivos para essas leituras de sua obra como *naïve* e também como ilustração de sua vida.

A personalidade de Frida Kahlo realmente pautou muito da literatura sobre ela, sendo outro bom exemplo o texto de Carlos Fuentes elaborado como introdução à versão fac-símile do diário da artista. Destacamos a seguir um trecho ilustrativo dessa apaixonada e deslumbrada visão sobre a artista. Nele o autor descreve a entrada de Kahlo no auditório do Palácio de Bellas Artes para assistir a um concerto.

“[...] quando Kahlo entrou em seu camarote no segundo andar do teatro, toda aquela magnificência e todas aquelas coisas que nos distraíam como que desapareceram. O tilintar daquela suntuosidade de joias abafou os sons da orquestra, porém algo mais do que o simples ruído forçou o nosso olhar para cima, e assim descobrimos a figura que se anunciava com incrível vibração de ritmos metálicos, porém distinguindo-se não só pelo ruído das joias, mas igualmente pelo magnetismo de seu silêncio. Foi a entrada de uma deusa asteca [...]” (Fuentes, 2001, p. 7).

3 Esse texto de André Breton também foi utilizado no catálogo da exposição “Mexique” (Paris, 1939). Tive acesso a ele no catálogo da mostra “Un Listón Alrededor de una Bomba. Una Mirada sobre el Arte Mexicano: André Breton”, a qual comemorou a exposição “Mexique”, sendo expostas obras semelhantes àquelas apresentadas em 1939. O evento, comemorativo dos cem anos de nascimento do artista francês, fez parte do que se chamou “Año Breton en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo”, em junho-julho de 1997, na cidade do México.

4 Teresa del Conde (2004, p. 124) afirma que, embora Frida tenha datado 1939 na obra *Lo que el Agua me Ha Dado*, o quadro foi executado no ano anterior.

5 *Retablos* são pinturas votivas muito difundidas no México, geralmente em agradecimento a um santo por um milagre alcançado.

Outro artigo sobre a arte de Kahlo, publicado em vida, foi “Frida y el Arte Mexicano”, escrito por Diego Rivera em 1943, por ocasião do Seminario de Cultura Mexicana. Diego chama Frida de pintora superior, não reduz sua arte a ilustrações biográficas nem dá ênfase à sua extravagante personalidade ou ao casamento. Ao invés disso, ele enfatiza suas deliberadas alusões à arte popular mexicana.

A maioria dos textos escritos após a morte de Frida é focada mais em sua biografia e personalidade. Nesse sentido, a sua produção artística foi convertida em um dos muitos aspectos do seu caráter único e em uma biografia de dor.

Uma das biografias da artista é Hayden Herrera, que escreveu dois livros sobre Kahlo em 1983, portanto, quase três décadas depois da morte da artista, a saber, uma biografia (Herrera, 2002a) e um livro sobre suas obras (Herrera, 2002b). Os dois guardam muitas semelhanças e contêm um extensivo estudo sobre a sua vida. A autora trabalha com a premissa de que a vida de Kahlo é a chave para a sua arte, ou seja, de que a produção da artista está subordinada à sua vida, seguindo dois eixos principais: as doenças físicas e o tumultuado casamento com Rivera. Esses trabalhos de Herrera são muitas vezes citados em outros textos posteriores sobre Kahlo, por sua monumental coleta de dados, mas, apesar desse ponto elogiável, o eixo principal dos dois textos é biográfico, enfocando também a personalidade da artista e não as suas obras.

Martha Zamora, André Kettenmann e Isabel Alcântara, em seus livros intitulados, respectivamente, *Frida Kahlo The Brush of Anguish*, *Frida Kahlo: Dor e Paixão* e *Frida Kahlo and Diego Rivera*, seguem um padrão de abordagem semelhante ao de Herrera.

Teresa del Conde (2004), em *Frida Kahlo La Pintora y el Mito*, explora a relação da obra da artista com a arte popular mexicana, chamando parte da produção plástica de Frida de *naïve*.

Raquel Tibol, em *Frida Kahlo: Una Vida Abierta* (2002) e *Frida Kahlo en su Luz Más Íntima* (2005b)⁶, cria espaços em seus textos para os relatos e cartas da artista, o que os torna de muito agradável leitura e fonte importante

de informações. A autora também é responsável por uma extensa organização, seleção e comentários de cartas escritas por Kahlo, reunidas em *Escrituras de Frida Kahlo* (Tibol, 2005a), volume que se constitui em uma inestimável fonte de pesquisa sobre a artista.

No livro *Frida Kahlo: Fantasía de un Cuerpo Herido*, Araceli Rico (2004) constrói um discurso sobre a produção plástica de Kahlo que não se baseia demasiadamente na análise de sua personalidade singular nem entende a produção da artista como ilustração direta de sua vida. Porém, de modo algum a autora subestima a experiência do acidente de 1925. Nesse sentido, defende a ideia de que algumas composições expressam tamanha violência e crueldade que transmitem a mensagem de que a artista não viveu a experiência ou as suas consequências penosas; ao contrário, é a experiência que adquire vida própria e se apodera da artista. Outro ponto interessante desse trabalho de Rico é a constante comparação entre o discurso que a autora cria para Kahlo e as interpretações que também tece sobre outros artistas das áreas literária e teatral.

Um trabalho mais recente, de autoria de Gannit Ankori, propõe um contraponto a essas leituras das obras de Kahlo como ilustração de sua vida e também descarta totalmente a ideia de pintura *naïve*. Trata-se do artigo “Frida Kahlo: The Fabric of Her Art”, publicado no catálogo da exposição da artista na Tate Modern, em 2005, e do qual destacamos o seguinte trecho:

“Neste artigo rejeito a dupla premissa que dominou muito da literatura que concerne a Kahlo: primeiramente, que ela foi *naïve* ou uma artista espontânea, que simplesmente pintava o que passava em sua cabeça, sem nenhuma consideração; segundo, que suas pinturas são meramente uma ilustração de sua autobiografia de dor. Argumentarei que Kahlo era qualquer coisa menos *naïve* em sua produção artística, e demonstrarei que ela construiu suas pinturas com sofisticada intenção e considerações cuidadosas” (Ankori, 2005, p. 31).

Com esses comentários sobre parte da bibliografia sobre Frida Kahlo procuro demonstrar como muitos autores discutem a sua obra como direta ilustração de eventos específicos da sua

6 Este livro é uma versão de *Frida Kahlo: Una Vida Abierta*.

vida, destacando a personalidade e o casamento tumultuado com Rivera. Procuo tomar caminho diverso, apontando que o conjunto da obra de Frida Kahlo revela a busca incessante por si mesma, apresentando-se com diversas identidades, e, nessa busca, pinta fábulas sobre as suas origens. Chamo de fábulas, pois são um conjunto de histórias subjetivas e não necessariamente de fatos ocorridos. Nelas a artista se define politicamente como mestiça, filha de uma mãe com quem não tinha afinidades e de um pai amoroso que admirava profundamente; além disso, pinta seu corpo ferido e o seu papel de esposa. O conjunto pictórico revela a autopercepção multifacetada com um profundo senso de conflito, explicitado principalmente pelas inúmeras referências a símbolos opostos em suas obras, como sol e lua, mulher e homem, morte e vida, adulto e criança e a oposição entre as identidades europeia e mexicana.

FÁBULAS SOBRE A SUA ORIGEM

Kahlo afirmou em 1939: “Eu quero fazer uma série de pinturas de todos os anos de minha vida”. De fato, a artista, em 1939, já tinha reali-

zando alguns trabalhos que fazem referência aos anos iniciais de sua vida, como *Mi Nacimiento* (1932), *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo* (1936), *Mi Nana y Yo* (1937) e *Recuerdo o el Corazón* (1937). Nessas obras Kahlo repensou-se como criança e, na última citada, representou-se como adolescente, criando imagens distantes do seu presente, para as quais baseou-se em histórias de vida interiorizadas do seu passado.

Em *Mi Nacimiento* (1932), há uma cama no centro da composição, em um ambiente composto de linhas retas tanto na parede como no assoalho, os quais convergem para um ponto fora do quadro, favorecendo a percepção da imagem da *mater dolorosa* na parede acima da cama, único elemento decorativo nesse austero ambiente. A composição varia entre tons marrons (cama e chão) e azuis (parede e lençol). Sobre a cama há um corpo de mulher, evidenciado somente pela metade inferior do corpo, com as pernas totalmente abertas e a região da genitália exposta, enquanto o rosto, ou seja, a especificidade da pessoa que dá à luz, nos é negada. Seria a mãe de Kahlo, se interpretarmos de maneira literal o título da obra, ou a própria artista?



Mi Nacimiento, óleo sobre painel de metal, 30,5 cm x 35 cm, 1932. Coleção particular

Em contraste à rigidez formal da composição absolutamente simétrica, *Mi Nacimiento* apresenta com brutal expressividade o seu assunto, resultando em uma assombrosa imagem de nascimento. Ou será de morte? A imagem é chocante, uma vez que esconde o rosto da mãe e dá ênfase à genitália feminina, dessa maneira tirando o específico dessa mulher que dá à luz, para vulgarizá-la no inespecífico de todas as mulheres, e assim retirando qualquer possibilidade de afeto referente à maternidade. Outro aspecto que torna a imagem assombrosa é o fato de o pescoço e o rosto do recém-nascido, que possui as sobranceiras unidas como as de Kahlo, não se sustentarem. Estaria ele morto? Seria fruto de um aborto? Sabemos que Kahlo nessa época já havia sofrido dois abortos.

As dualidades entre morte e vida, nascimento e aborto presentes na imagem foram reiteradas por declarações verbais da artista, como: “Minha cabeça está coberta porque, coincidentemente com a elaboração dessa pintura, minha mãe faleceu” (Parkey apud Herrera, 2002b, p. 9). Ora, quem é Kahlo nessa obra? O recém-nascido ou a mulher que dá à luz? Eterna dualidade que inunda a obra de significados.

Soma-se ao exposto o fato de os três personagens – recém-nascido, corpo-mãe e *mater dolorosa* – estarem fragmentados, este último uma Madona, referência ao catolicismo, que presencia e chora esse momento de nascimento e morte.

Nessa obra, como em muitas de Kahlo, há uma clara alusão ao *retablo*, pintura votiva muito difundida no México, feita em agradecimento a uma graça recebida (geralmente, a cura de alguém), na qual aparece a pessoa que recebeu a graça, o fato que gerou a solicitação da graça (uma doença ou acidente, narrados através de uma cena ou vários momentos distintos do acontecimento) e o santo que propiciou a salvação. Junto à imagem, há uma faixa na qual se inscrevem o agradecimento ao santo e as informações referentes ao milagre. Aqui, Kahlo deixa a faixa vazia como se o milagre desse nascimento não tivesse acontecido, reiterando a ideia de que na obra coexistem nascimento e morte. Ela não complementa os itens do *retablo*, porque não há celebração nessa assombrosa imagem de mulher como mãe.

Em *Mi Nacimiento*, Kahlo se representou como mãe e como filha. Para isso lançou mão de fontes

biográficas tais como a sua memória da relação com a mãe, não permeada por afeto, como relatado em alguns momentos⁷, e o aborto sofrido poucos meses antes da elaboração da pintura. Mas também utilizou fontes não biográficas, como o catolicismo, a pintura tradicional mexicana dos *retablos* ou ex-votos e conhecimentos de anatomia⁸.

Outra obra na qual a artista imagina o seu surgimento neste mundo, ou melhor, a sua origem, é *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo* (1936). Este é um trabalho-chave para o entendimento de que Kahlo constrói a sua imagem inventando a si mesma. Nessa obra, ela se representa como mestiça e, além disso, como fruto do lugar: o México. Formalmente é uma composição meticulosamente planejada. As sete figuras humanas compõem um triângulo invertido; em um dos vértices está Frida-menina, no pátio da casa da família em Coyoacán; na base do triângulo estão representados os seus avós; nas mãos da Frida-menina existe uma fita vermelha que une seus pais e seus avós.

Kahlo não é somente representada pela menina de pé no centro da composição, mas também pelo feto em desenvolvimento na barriga de sua mãe e pela imagem do momento da fertilização, logo abaixo da mãe, composta de um espermatozoide entrando em um óvulo. A artista mostra esses três momentos diferentes do processo de se formar aliados aos encontros de seus avós e de seus pais, em um discurso no qual todos esses momentos são importantes etapas para a sua formação.

Na obra também é importante o lugar, pois as referências são claras e precisas – a Frida-menina está no pátio da Casa Azul –, assim como também são claras as referências ao país por meio dos cactos e, nesse sentido, o discurso parece ser de que ela é tanto fruto da união dos seus avós e dos pais, como também do lugar, ou seja, do México. Sobre a terra mexicana estão seus avós maternos enquanto os avós paternos estão sobre o mar, já que são originários do distante continente europeu. Kahlo se representa como resultado de uma

7 A biografia que Kahlo relatou a Raquel Tibol (2002, pp. 31-40) é permeada por referências à mãe, muito católica e, no entanto, cruel, sem aproximações afetivas.

8 Kahlo solicitou livros de anatomia após seu aborto, em 1932. Informação coletada em: Dexter & Barson (eds.), 2005, pp. 34 e 57.



Mis Abuelos, Mis Padres y Yo, óleo e têmpera sobre lâmina de metal, 30,7 cm x 34,5 cm, 1936. The Museum of Modern Art, Nova York

herança mestiça e, além disso, quer mostrar que pertence à cultura mexicana.

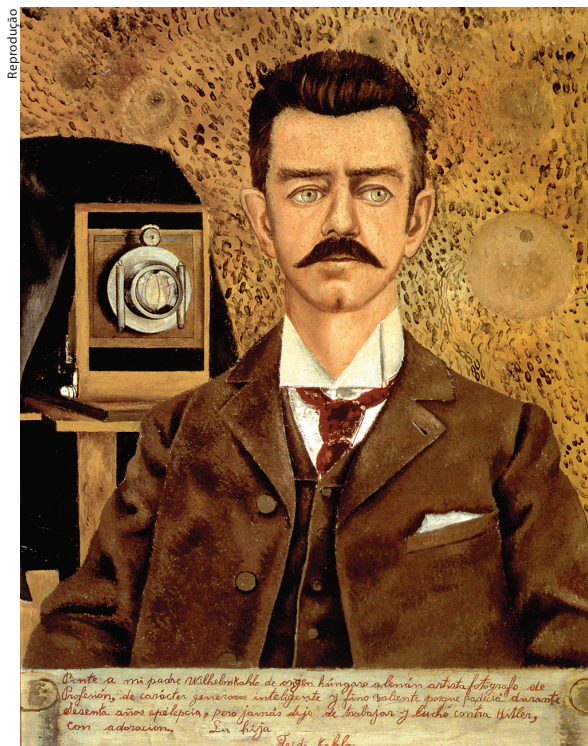
Dentro dessa questão da herança mestiça de Frida Kahlo há um aspecto importante, o da escolha do nome alemão entre todos os outros de seu comprido nome de registro: Magdalena Frida Carmen Kahlo Calderón. A artista não só escolheu o nome alemão como a grafia alemã, adicionando a letra “e” (Frieda) na assinatura de algumas de suas obras e de muitas cartas pessoais da década de 30 e 40⁹. Neste momento devemos fazer nota de que algumas vezes (poucas) não foi o nome alemão o escolhido para identificar-se, tanto é que, em 1932, a artista assinou *Autorretrato em la Frontera entre México y los Estados Unidos* como Carmen Rivera.

O componente paterno ausente em *Mi Nacimiento* (1932) está presente em *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo* (1936), mas a obra que Kahlo dedica exclusivamente a seu pai é *Retrato de Mi Padre* (1951),

9 As cartas referidas estão reunidas e publicadas em: Tibol, 2005.

pintada dez anos após sua morte. Guillermo faleceu em 1941, aos 69 anos. A artista não o representa idoso, mas jovem, escolhendo como referência uma foto que seu pai fez de si mesmo em 1925 (Herrera, 2002b, p. 21). A figura de Guillermo está centralizada, mergulhada em um fundo trabalhado, em meio a muitas células, portanto, entre muita vida. Essa é uma autorrepresentação através da figura paterna: seu pai entre células, simbolizando ela mesma.

Esse homem mergulhado em muita vida é representado aqui ao lado de seu atributo profissional, ou seja, a sua câmera fotográfica, fonte de um importante legado de arte e criatividade para Kahlo. Nessa obra, assim como em *Mi Nacimiento* (1932), também há a faixa das pinturas votivas, agora plenamente preenchida e onde se pode ler: “Pintei o meu pai, Wilhelm Kahlo, de origem húngaro-alemã, artista fotógrafo de profissão, de caráter generoso, inteligente, delicado e muito corajoso, porque sofreu durante 60 anos de epilepsia, mas jamais deixou de trabalhar e nem de lutar contra Hitler. Com admiração, Sua Filha, Frida Kahlo”.



Retrato de Mi Padre, óleo sobre masonite, 60,5 cm x 46,5 cm, 1951. Museo Frida Kahlo, Cidade do México

As diferenças entre a representação materna em *Mi Nacimiento* e a representação paterna em *Retrato de Mi Padre* são enormes e as duas obras podem ser consideradas autorrepresentações. Na primeira, em uma das leituras possíveis, Kahlo é a filha de uma mãe sem rosto, de uma mãe fragmentada, da qual somente aparece a parte inferior do corpo com ênfase na genitália feminina, em um resumo totalmente sem sentimento da figura materna. Já na representação de seu pai, ou melhor, na representação simbólica de si através de seu pai, o personagem aparece em primeiro plano; seu rosto e não o físico é o que está em destaque. Outra diferença entre essas obras é a faixa ou bandeira vazia e o quarto, também vazio, na pintura *Mi Nacimiento*, refletindo o vazio emocional que a memória da mãe evoca em Frida; pelo contrário, o vivo fundo do retrato de seu pai e o cuidadoso escrito contam uma história de amor e dão um exemplo de coragem, ativismo político e perseverança.

Em *Mi Nana y Yo* (1937), a artista pinta mais uma imagem que faz referência às suas memórias dos tempos de infância. Uma das camadas de leitura dessa obra se refere ao fato de não ter

sido amamentada pela mãe, tendo recebido, no lugar, leite de uma ama de leite índia. Sobre isso, vamos ouvir Kahlo:

“Minha mãe não pôde me amamentar porque, quando contava com 11 meses, nasceu minha irmã Cristina. Alimentou-me uma ama de leite a quem lavavam os peitos cada vez que eu ia mamar. Em um de meus quadros, estou eu com rosto de mulher adulta e corpo de criança, nos braços de minha ama, enquanto de seus seios o leite cai como do céu” (apud Tibol, 2002, p. 35).

No trecho acima, a artista enfatiza o caráter autobiográfico da pintura, mas, detendo um pouco mais o olhar sobre ela, percebemos outras camadas de informações, tais como a máscara indígena sob o rosto da ama com as sobrancelhas unidas características de Kahlo. Será mais um duplo autorretrato da artista? Somam-se à fonte autobiográfica as referências ao *retablo*, às origens mexicanas e ao cristianismo, uma vez que a composição se assemelha a uma representação de uma Madona (mãe de Jesus Cristo com ele no colo).



Mi Nana y Yo, óleo sobre metal, 30,5 cm x 34,7 cm, 1937.
Museo Dolores Olmedo Patiño, Cidade do México

A composição apresenta duas figuras humanas, a saber: Kahlo e a sua ama, ou duas vezes Kahlo. Ambas as figuras estão centralizadas na composição e envoltas por vegetação. Enquanto Frida, um ser híbrido criança e adulto, recebe leite de sua ama, a vegetação também recebe leite proveniente do céu. Uma máscara asteca, com as sobrancelhas unidas, cobre o rosto da ama de leite, reforçando a mensagem de sua origem indígena. Herrera (2002, p. 10) afirma que a fraca e vulnerável metade de Kahlo é nutrida pela forte, que a sustenta, ou seja, o aspecto forte da dualidade de Kahlo é a sua metade indígena. Essa referência à sua metade indígena aparece em outras obras, como a figuração do fortalecimento da mexicanidade.

A ama parece ser a grande Mãe Terra, que a alimentou e fomentou sua identidade. Kahlo, que recebe o alimento da Mãe Terra, já está madura, com o rosto de adulta, e, saciada, o leite jorra, reforçando a ideia de que esse leite, o mesmo que inunda o México, é a cultura mexicana.

Novamente a artista faz alusão à pintura votiva tradicional, mas a bandeirola desse quadro

está vazia. Quem é a figura sagrada? Será a ama de leite a substituta do santo para o qual esse ex-voto renderia agradecimentos? O fato é que, estando vazia a faixa ou bandeirola do *retablo*, o milagre parece inconcluso.

CORPO FRAGMENTADO

Na obra *Recuerdo o el Corazón*, de 1937, há quatro alusões ao corpo humano, todas fragmentadas. No centro da composição aparece a representação frontal de Kahlo, firmemente parada e chorando; seu corpo está incompleto, sem o coração, sem os braços, vestida com roupas de estilo europeu, com os cabelos curtos e, portanto, não aparecem os penteados usados em certas regiões do México com os quais a artista se representou inúmeras vezes. As roupas regionais, de *tehuana*¹⁰, aparecem aqui em um cabide suspenso através de uma fita vermelha, com apenas um dos braços

¹⁰ *Tehuana* é um termo que se refere às mulheres do istmo de Tehuantepec, região do sul do México.



Recuerdo o el Corazón, óleo sobre metal, 40 cm x 28 cm, 1937. Coleção privada

de Kahlo, que está se apoiando sobre a manga da roupa da figura central. Outra fita vermelha une a roupa de *tehuana* a uma terceira alusão ao corpo, através do orifício deixado pela extração de coração na representação de Kahlo; uma barra, na qual dois anjinhos parecem brincar de gangorra, também a perfura, atravessando o mesmo orifício. Essa terceira alusão ao corpo é uma vestimenta constituída de uma saia azul e uma blusa branca, que lembra um uniforme escolar, com o outro braço ausente da representação central de Kahlo, mas, dessa vez, o braço não se une a ela, e está mais longe do que a vestimenta indígena. A quarta alusão ao corpo é o grande coração ensanguentado no canto inferior esquerdo da obra.

Essa pintura foi reproduzida no artigo “Rise of Another Rivera”, de Bertram Wolfe (apud Ankori, 2002, p. 85), com o título de *Self-Portrait with Heart*. Nesse texto, o autor salientou ser a obra a expressão de um tempo de solidão que se seguiu à descoberta da relação amorosa entre Rivera e a irmã de Frida, Cristina. Outras interpretações, como a de Herrera (2002b, p.

112), também vincularam *Recuerdo o el Corazón* ao sofrimento em decorrência da descoberta da traição de Rivera. Mas a obra parece evocar outras leituras, e é nesse sentido que desenvolvemos nossa análise a seguir.

Longe de ser uma ilustração de um momento doloroso da vida da artista, como Wolfe sugeriu – apesar da alusão ao sofrimento ser clara, já que Kahlo está sem coração e este aparece no chão e ensanguentado –, *Recuerdo o el Corazón* parece representar um momento de busca de identidade. Quem é Kahlo? Aquela que se une às raízes mexicanas, e assim se torna expressão de seu país, ou aquela que ficará com roupas europeias? É interessante notar que, mesmo na dúvida, reforçada pela ideia da gangorra que sobe e desce, mudando assim os parâmetros das coisas, a artista já coloca a sua preferência pela identidade *tehuana*, o que é demonstrado pela proximidade dessa vestimenta à sua própria representação, unidas por braço e manga, e também porque a fita vermelha que une as duas vestimentas está fortemente atada à roupa indígena e fracamente ao uniforme.

O uniforme escolar também simboliza uma certa época de sua vida, ou seja, a juventude e, nesse sentido, Kahlo parece também escolher entre a mulher adulta e a eterna jovem estudante. Tais escolhas envolvem muita dor para a artista: ela está chorando, sem coração e sem braços para agir. É a vestimenta de *tehuana* que lhe dá o braço. Será que se trata de uma decisão alheia às suas escolhas?

No âmbito dessas escolhas, é interessante destacar que essa obra está assinada como “Frieda”, acrescentando-se à grafia de seu nome a letra “e”, da forma germânica, o que reforça a sua identidade europeia. Com isso, aumenta-se em muito o jogo e as inversões que a gangorra das escolhas pode introduzir nas nossas vidas.

Podemos comparar *Recuerdo o el Corazón* (1937) a *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo* (1936), pois nessas duas obras Frida se apresenta entre duas tradições, a europeia e a mexicana, e se reinventa a partir delas. Em *Mis Abuelos, Mis Padres y Yo*, a artista define as tradições através de seus antecedentes, unindo-as, ou seja, dando a mesma importância ao componente europeu e ao mexicano e, ao fazer isso, se define como mestiça. Já em *Recuerdo o el Corazón*, por outro lado, as duas tradições aparecem simbolizadas pelas roupas e há uma aparente preferência pela tradição mexicana.

Em *Raíces* (1943), as plantas fazem parte do corpo da artista, buscando uma integração, e assim novamente Kahlo procura a sua identidade através das imagens que cria, agora deitada sobre a terra mexicana, acolhida pela Mãe Terra e permeada pelas plantas de seu país. É interessante notar que plantas frequentemente compõem o plano atrás dos retratos da artista, como em *Mi Nana y Yo* (1937), mas em *Raíces* as plantas estão integradas à sua identidade, integrando-a, por sua vez, à terra; as folhagens saem de seu corpo, sugerindo que as raízes e caules passam por ele tal como a corrente sanguínea. Kahlo afirma precisar da flora e de toda a paisagem mexicana; afirma, portanto, precisar do México.

A mesma relação demonstra com a fauna. Durante 1937, a artista se retratou com vários animais no seu entorno. Em 1946, porém, em *El Venado Herido*, ela se imagina como um ser híbrido, seu rosto aparece chorando e o animal está ferido, flechado, tal como São Sebastião.

Nesse quadro Kahlo se funde com um animal: sua cabeça está unida ao corpo de um veado crivado de flechas, aludindo ao martírio de São Sebastião. Novamente a iconografia cristã transparece em sua obra, mesmo que ela evitasse ser vinculada ao catolicismo. É interessante se ater ao entorno criado pela artista para a imagem de



Raíces, óleo sobre lâmina, 30,5 cm x 49,9 cm, 1943. Coleção particular



El Venado Herido, óleo sobre masonite, 22,4 cm x 30 cm, 1946. Coleção particular

Frida-veado, pois não é pleno de vida; a presença de troncos de árvore quebrados, petrificados e a ausência de folhas reforçam a ideia de natureza não viva, ferida como o corpo de Frida-veado, todo flechado e sangrando. O animal ferido está em meio a uma floresta sem vida, na qual há somente um galho arrancado com folhas verdes, possivelmente indicando ser possível a ressurreição. Todo esse entorno faz acentuar o estado de tensão instaurado pelo martírio de Frida-veado.

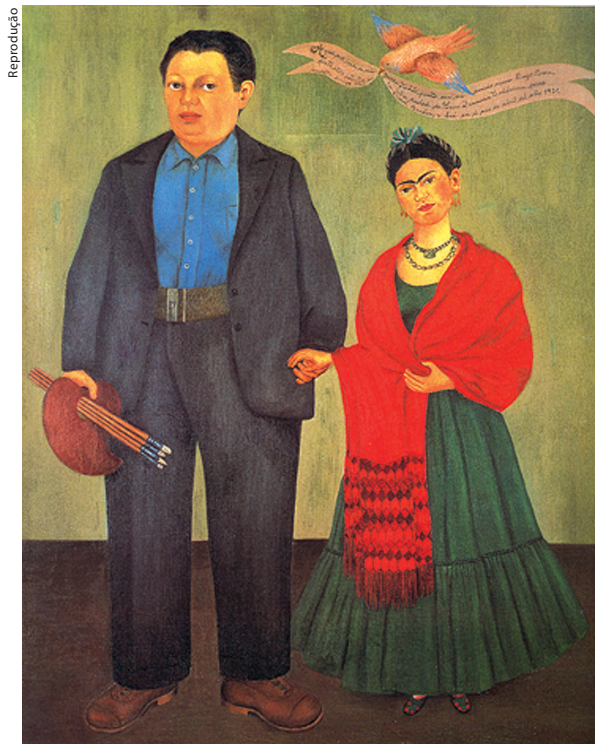
FRIDA KAHLO COMO ESPOSA

Frida Kahlo y Diego Rivera (1931) formalmente representa duas figuras em um espaço sem elementos decorativos. Kahlo pintou Rivera do lado esquerdo da composição; ele segura as mãos da mulher, aludindo à união pelo casamento. A mulher aparece com os traços peculiares do rosto de Kahlo, principalmente as sobrancelhas unidas; ela está vestida com roupas regionais do México, uma longa saia e um *rebozo*, e adornada com dois colares feitos com pedras de seu país. Rivera aparece com o seu atributo de pintor, ou seja, a palheta e os pincéis. Kahlo não carrega esses atributos,

portanto, nesta obra, ela não se define como artista e sim como esposa. O ambiente no qual o casal se encontra não possui decoração e o espaço da pintura é vertical, ou seja, não se busca a ilusão da profundidade, o que podemos nomear de espaço moderno. Um pássaro traz alguns escritos que reiteram a cena e também introduzem novos índices: “Aqui você nos vê, a mim, Frieda Kahlo, junto com meu amado marido Diego Rivera. Eu pintei este retrato na bonita cidade de São Francisco, Califórnia, para nosso amigo Sr. Albert Bender, e isto ocorreu no mês de abril do ano de 1931”.

Como já foi observado, a representação da artista, nessa obra, apoia uma de suas mãos sobre a mão do marido, enquanto a outra segura o *rebozo* vermelho. Assim, ela se define tanto como esposa do artista quanto como uma mulher mexicana.

Nos anos que Kahlo passou nos Estados Unidos (1930-33), o seu modo de se vestir chamou a atenção a ponto de as americanas a imitarem, como é relatado em uma carta à sua amiga de infância Isabel Campos: “[...] até algumas gringas me imitam e querem vestir-se de mexicanas, porém as pobres parecem nabos...” (apud Tibol, 2005a, pp. 160-3).



Frida Kahlo y Diego Rivera, óleo sobre tela, 100 cm x 78,7 cm, 1931. Museo Dolores Olmedo Patiño

O fato de Kahlo usar vestimentas regionais, especialmente as vestimentas de *tehuana*, estava intrinsecamente associado ao desejo de mostrar-se mexicana, o que é condizente com outras escolhas da artista, como colecionar ex-votos, os *judas* e outros artigos da cultura popular mexicana. Soma-se a isso o fato de viver entre objetos pré-colombianos, afinal, vivia ao lado de outro artista com os mesmos ideais. Além de manter essas coleções, ela mostra esses objetos na sua pintura. Contudo, ao declarar que usava aquelas amplas saias para esconder os problemas da sua perna (Klein, 2000, p. 82), reduz a sua escolha a uma comodidade de esconder defeitos físicos, sendo essa uma colocação tão redutora quanto outras, já citadas, como a de que pintava sempre o que passava em sua cabeça, “sem nenhuma consideração”¹¹. Em alguns momentos, a artista se representou sem as roupas regionais ou os longos cabelos, que geravam penteados elaborados, como o que aparece na obra *Cortándome*

el Pelo con unas Tijeritas (1940), também conhecida como *Autorretrato de Pelona*. Ao fazer isso, ela abandona a autorrepresentação que a identifica como La Mexicana.

Nessa obra, a artista se autorrepresenta ao centro da composição, sentada, com vestes masculinas muito maiores que o seu número. Serão roupas de Diego? Ela acaba de cortar os seus cabelos, pois há cabelos por todo o chão da cena; em uma mão da figura está a tesoura e na outra, uma das tranças. As mechas de cabelo se espalham, representadas no momento exato do corte, durante a queda, em que ainda é possível ver o movimento das mechas, que estão por todo o chão; o vasto cabelo com o qual Kahlo acostumou-se a se apresentar com elaborados penteados agora domina o chão. Ela está sentada em uma cadeira amarela com assento de palha sob o chão terroso, e o fundo não possui elementos decorativos, apenas duas estrofes e a melodia escritas, funcionando como enunciado da obra: “*Mira que si te quise, fué por el pelo, / Ahora que estás pelona, ya no te quiero*”.

Do mesmo modo como vimos Kahlo unindo-se às plantas e aos animais em outras obras, em *Au-*

11 Declaração de Frida Kahlo, em 1938, publicada em Dexter & Barson (eds.), 2005, p. 76.



Cortándome el Pelo con unas Tijeritas, óleo sobre tela, 40 cm x 28 cm, 1940. The Museum of Modern Art, Nova York

torretrato como Tehuana (ou Diego en Mi Pensamiento) (1943) e *Diego y Frida 1929-1944* (1944), ela incorpora o rosto de Diego Rivera, ou parte dele, ao seu ser, à sua identidade.

Kahlo pintou *Diego y Frida 1929-1944* em 1944. Representando a união entre ela e Diego, a pintura é composta da metade direita do rosto de Rivera e da metade esquerda do rosto da artista. Essa união é reforçada ou mesmo garantida por um pedaço de madeira seca, que envolve o pescoço desse personagem Frida-Diego, o qual se ramifica e se estende por toda a pintura. É interessante notar que esse tronco seco tem a forma de um coração. Na parte inferior do trabalho aparece uma concha e um caracol, enquanto na parte superior da composição estão representados o Sol e a Lua, símbolos da oposição, como opostos são o homem e a mulher fundidos no retrato.

Mesmo estando separados em 1944, Kahlo oferece a pintura a Rivera como comemoração de 15 anos de casamento. É um trabalho cuja composição está repleta de ambiguidade e de tensão. A ambiguidade se expressa pela união dos

opostos homem e mulher e pela representação da Lua e do Sol. Já a tensão aparece primeiramente porque Kahlo e Diego estão pela metade. Também a união dos dois artistas não expressa harmonia, já que é garantida por um tronco de madeira que, apesar da forma de coração, os une de maneira bem justa, ou melhor, quase apertada. Toda a tensão dessa composição é, formalmente, reforçada pela cor vermelha dominante. Tensão que expressa imenso e turbulento amor.

Outro aspecto de extrema complexidade em *Diego y Frida 1929-1944* é a sua moldura, cuja forma é de uma flor, ou cálice pronto a receber todo o sentimento expresso na pintura. É interessante como esse receptáculo é cuidadosamente composto de inúmeras conchas, algumas prateadas, outras vermelhas, e entre as quais são cuidadosamente colocados alguns caracóis. É nessa moldura especial, receptáculo de amor e esperança, que aparece o título da obra.

Lo que el Agua me Dio (1939) é uma composição que evoca várias outras obras de Kahlo. Nesse autorretrato, os pés da artista substituem o

Reprodução



Autorretrato como Tehuana (ou Diego en Mi Pensamiento), óleo sobre masonite, 76 cm x 61 cm, 1943. Fundación Cultural Parque Morelos, Guernavaca

Reprodução



Diego y Frida 1929-1944, óleo sobre masonite, 12,3 cm x 7,4 cm, 1944. Coleção particular



Lo que el Agua me Dio, óleo sobre tela, 91 cm x 70,5 cm, 1939. Coleção privada

seu rosto. As unhas pintadas e os dedos sangrando são representativos de todo o corpo de Frida Kahlo, sempre bem-vestida, bem-arrumada, bem penteada e sempre ferida.

Na composição aparecem vários elementos. Um edifício bastante alto, provavelmente o Empire State Building, surge no topo de um vulcão em erupção. Perto desse vulcão há uma árvore, cuja copa serve de leito para um pássaro, talvez morto, de somente uma pata. Será mais uma vez Kahlo? Ao pé do vulcão, é representado um homem seminu com o rosto tampado por uma máscara indígena, e em seu pulso está amarrada uma corda que o une a um corpo de mulher (talvez Kahlo), circundando seu pescoço e não permitindo que afunde. Essa corda deixa a mulher e segue até uma rocha submersa e depois retorna à ilha. Sobre a corda, caminham vários insetos e uma pequena bailarina, todos se afastando da mulher que boia sobre a água.

Nessa obra reconhecemos os pais de Kahlo e duas mulheres nuas em posição muito semelhante à de outro trabalho. O passado mexicano está presente não somente na máscara indígena, mas também na roupa de *tehuana* que boia so-

bre as águas. O país natal volta a ser ditado por plantas características da região. Por todos esses elementos, *Lo que el Agua me Dio* parece ser a síntese da busca de identidade da artista, na qual aparecem referências importantes, tais como a herança indígena que a sustenta, seus pais, a dor e a morte. Frente a isso, não podemos deixar de lado a referência não positiva aos Estados Unidos através do Empire State Building no topo de um vulcão em chamas. Toda essa complexa figuração de sua identidade está sobre a água de uma banheira prestes a se esvair pelo ralo, com uma fragilidade extrema de existência. Identidade que deve ser repensada e reelaborada com a periodicidade de um banho; identidade flutuante sobre um suporte tão instável como a água. Mas a identidade não é isso mesmo, algo a ser constantemente construído?

Durante os últimos anos de vida, Kahlo pintou várias obras no gênero natureza-morta. Em *Naturaleza Viva* (1952), reaparece o tema da dualidade na composição que a artista criou. No último plano, o céu azul é metade claro e metade escuro, e no qual são representados o Sol e a Lua. Essa dualidade entre claro e es-

Reprodução



Naturaleza Viva, 1952. Coleção particular, Monterrey, México

Reprodução



Viva la Vida, 1954. Museo Frida Kahlo, Cidade do México

cuero, retomada em várias de suas obras, é reforçada pela ideia de uma pintura do gênero natureza-morta que se intitula “natureza viva”.

Em 1954, Frida pintou *Viva la Vida*, provavelmente o seu último trabalho. Também é uma pintura do gênero natureza-morta, composta por melancias, na qual Frida celebra a vida e parece cunhar a expressão “*viva la vida*” com

força na fruta. Esse otimismo com relação à vida contrasta com informações de seu diário, onde se lê: “Espero alegre a saída... e espero não voltar jamais... Frida”¹².

12 Inscrição no diário de Frida – uma das últimas páginas (Kahlo, 1995).

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Simone Rocha de. *Frida Kahlo e Ismael Nery: Aproximações e Divergências*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Prolam-USP, 2008.
- ANKORI, Gannit. "Frida Kahlo: The Fabric of her Art", in Emma Dexter; Tanya Barson (eds.). *Catálogo da Exposição Frida Kahlo*. Londres, Tate Modern, junho-outubro/2005.
- _____. *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's Poetics of Identity and Fragmentation*. Londres, Greenwood Press, 2002.
- ARAGÓN, Luis Cardoza y. *Pintura Contemporanea de México*. México, Era, 1991.
- CONDE, Teresa del. *Frida Kahlo. La Pintora y el Mito*. México, Plaza y Janés, 2004.
- DEXTER, Emma; BARSON, Tanya (eds.). *Catálogo da Exposição Frida Kahlo*. Londres, Tate Modern, junho-outubro/2005.
- FUENTES, Carlos. "Introducción", in *El Diario de Frida Kahlo: Un Íntimo Autorretrato*. México, La Vaca Independiente, 2001.
- HERRERA, Hayden. *Frida: A Biography of Frida Kahlo*. Nova York, Perennial, 2002a.
- _____. *Frida Kahlo. The Paintings*. Nova York, Perennial, 2002b.
- KAHLO, Frida. *O Diário de Frida Kahlo: Um Autorretrato Íntimo*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.
- KLEIN, Orli Monakier. *Frida Kahlo y Surrealismo*. Tesis de Maestria en Historia del Arte. Mexico, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- RICO, Araceli. *Frida Kahlo: Fantasía de un Cuerpo Herido*. México, Plaza y Valdés, 2004.
- RIVERA, Diego. "Frida y el Arte Mexicano", in *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, n. 2. México, outubro de 1943.
- TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: Una Vida Abierta*. Mexico, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- _____. *Escrituras de Frida Kahlo*. México, Plaza & Janés, 2005a.
- _____. *Frida Kahlo en su Luz Más Íntima*. México, Lumen, 2005b.
- WOLFE, Bertram. "Rise of Another Rivera", in *Vogue*, 1º de novembro de 1938, p. 64.