



***Frida e a Arte
de Frida Kahlo***

Lina Maria Brandão de Aras
Departamento e Mestrado em História – FFCH-UFBA
Mestrado em Artes Visuais – EBA-UFBA

Cleide de Lima Chaves
Mestre em História – FFCH-UFBA - UESB

O estudo de uma temática no contexto da história do México revolucionário desperta tanto o interesse pela pesquisa histórica como também pela pesquisa em arte, pois a Revolução de 1910 perpassou os diversos espaços da sociedade mexicana e não se encerrou com a luta armada. Este é um episódio que permanece vivo naquela sociedade e que possibilitou a emergência de uma conjuntura favorável ao reforço dos ideais revolucionários, a exemplo do populismo cardenista e, também, dos movimentos artísticos ocorridos no período.

O estudo da revolução mexicana, tomando como viés de análise do estudo de uma artista, o contexto de sua existência e a sua produção, busca revelar, neste texto, como os elementos presentes na revolução também marcaram a existência de cada mexicano que esteve vinculado, de alguma forma, ao processo revolucionário. Outras questões que se apresentam neste estudo são as relações de gêneros - um caminho escolhido para a compreensão da trajetória de Frida Kahlo, sua inserção no contexto do muralismo, atividade essencialmente andrógina, haja visto as dimensões e o esforço físico para a produção de uma obra, pois, se para os revolucionários de 1910 as mulheres eram iguais e desenvolviam tarefas também iguais, para muitos homens contemporâneos de Kahlo, ela não passaria de companheira de um dos maiores representantes do Muralismo, como também uma artista que produzia obras menores, menores aqui representada através da dimensão de suas pinturas.

Esta incursão pelo mundo da arte é possível em função da ampliação do conceito de documento, caminho aberto para que o historiador refizesse seu entendimento em torno das fontes da história. Em texto publicado, ainda em 1929, "As origens da Reforma na França e o problema das causas da Reforma", Lucien Febvre indicava a imagem como um novo documento, com suas implicações e as dificuldades que esta causaria para sua aplicação na proposta de fazer a história que emergia dos Annales.

A partir desse ponto, muitas foram as discussões que se seguiram e que fortaleceram ao longo do século XX, uso das imagens para a maior compreensão das sociedades, apesar de que muito da utilização do material iconográfico serviu, por muito tempo, apenas para ilustração do texto histórico.¹

os historiadores levantaram questões sobre o material visual de maneiras proveitosas que podem lembrar àqueles de nós que estão primeiramente ligados à crítica e aos assuntos culturais atuais, que todo o material do passado é potencialmente admissível como evidência para o historiador.²

Neste trabalho as obras de Frida Kahlo são os documentos numa concepção contemporânea da palavra, utilizando para sua abordagem de "instrumentos de controle adequados"³.

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só análise do documento enquanto documento permite à memória colectiva recuperá-la e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.⁴

Assim, a utilização de obras de arte como documento para a produção do conhecimento histórico, apesar de estar em franca utilização, encontra, ainda grande resistência. Este trabalho objetiva, também, romper com a dicotomia entre história e história da arte, seguindo o caminho estabelecido por Ginsburg:

De pesquisas interdisciplinares falou-se certamente demais (sem as praticar, no mais das vezes); mas não há dúvidas de que historiadores e historiadores da arte tenham todos os motivos para trabalhar juntos, cada um com os próprios instrumentos e as próprias competências, para alcançar uma compreensão mais aprofundada dos documentos figurativos.⁵

A pesquisa foi conduzida no sentido de discutir o contexto histórico vivido por Frida Kahlo, mais precisamente, entre os anos de 1910 a 1950, sua história pessoal e suas obras de arte, estabelecendo relação entre as instâncias sociais e a problemática das relações entre gêneros que influenciaram a representação artística da nação pós-revolucionária mexicana, estabelecendo o significado de nação, no contexto do universo feminino.

1. *Revolução e identidade*

Em 1910, as elites mexicanas vêem a eclosão da primeira revolução do século XX, a primeira de uma série que viria movimentar as sociedades contemporâneas e que levou-as a buscar explicações para esse fenômeno, bem como o caminho para estimular outros processos. Esta revolução envolveu as diversas classes sociais numa guerra civil e levou à morte um milhão de mexicanos. A etapa da luta armada só se concluiu com a destruição do Estado porfirista e a construção de um novo Estado nacional, mesmo que este trouxesse em seu bojo algumas das estruturas anteriores. Da queda de Porfírio Díaz à ascensão de Cárdenas à presidência da República, ocorreu uma oscilação muito rápida entre o Estado autoritário e o democrático, provocando instabilidade política o que se manifestou através dos variados movimentos populares que se seguiram.

O porfiriato (1876-1911) caracterizou-se pela concentração fundiária - articulada com a violência preventiva concentrada nos camponeses, através de forças paramilitares formadas por ex-bandidos e com autonomia para espalhar o terror nas comunidades; pelos investimentos estrangeiros e pela integração ao mercado mundial, particularmente ao mercado norte-americano, cuja dependência se acentuara com a crise do início do século XX.

Ao mesmo tempo, movimentos reivindicando melhores condições de trabalho proliferavam em todo o país. Do campo, chegaram as vozes dos camponeses que encontravam-se submetidos aos latifundiários, cujo processo de concentração havia se acirrado no porfiriato, provocando conflitos, que só foram parcialmente resolvidos no governo de Lázaro Cárdenas.

A crise política instalada levou a alianças de grupos diversos, concentrados em torno da burguesia e das lideranças camponesas, como Emiliano Zapata no sul e Francisco Pancho Villa no norte, que se uniram para a derrubada da ditadura porfirista. O movimento zapatista era, pois, um movimento de reposição da justiça e visava garantir o estatuto agrário original que tinha como cerne a propriedade comunal de origem indígena. A impossibilidade de garanti-lo por meios pacíficos levou o movimento à luta armada e, no interior deste processo, pode-se vislumbrar um horizonte agrário mais amplo, ou seja, a reforma agrária como solução dos problemas no campo mexicano. Outro foco de rebeldia popular teve em Pancho Villa sua liderança mais proeminente, que a partir do norte do país, onde o latifúndio já estava assentado através da pecuária, atraiu para o movimento peões agrícolas e vaqueiros que buscavam a propriedade da terra. Durante o processo revolucionário, todavia, burgueses, sob a liderança de Madero e camponeses entraram em sérios atritos, pois os primeiros

queriam manter o controle da revolução, garantindo a manutenção dos privilégios adquiridos.

Em 1917, feita a constituição, um texto muito avançado para a época, já esboçava aquilo que seria uma das características da década de 1920, ou seja, a continuidade do desarmamento da população através da legislação social, pois, do ponto de vista militar “o movimento popular estava em franco refluxo, e os assassinatos de Emiliano Zapata (1919) e Villa (1923) foram os golpes de misericórdia definitivos na luta armada popular”⁶.

A década seguinte foi marcada pela instabilidade política. O governo central oscilava entre o apoio aos caudilhos regionais e as medidas de centralização administrativa. Entre a fase armada da revolução e as reformas dos anos 30, o Estado lançou as bases da aliança de classe com o campesinato e o proletariado, enfrentando a Igreja Católica, a última instituição que mantinha-se fiel ao antigo regime, diminuindo seu poder histórico dentro do Estado mexicano.

Neste momento, Kahlo já havia se afastado das articulações políticas, informando que em Coyoacán, “só leio no jornal ‘os editoriais’ e o que está acontecendo na Europa. Sobre a revolução por aqui, ainda não sabemos de nada; parece que este Obregón é um deles, mas ninguém sabe de nada.”⁷ Esta é uma faceta da artista, ela desconfiava dos políticos e como sua vinculação com o Partido Comunista que também não satisfazia às suas expectativas, terminou por se afastar do cenário político.

Os anos seguintes –1928/1934 - representam um hiato entre o período áureo dos caudilhos e a centralização do poder ocorrida a partir de 1935. Nesses seis anos, o México viveu à sombra de Calles, que mesmo sem assumir a presidência, ditava os rumos do governo, que, nomeava e demitia ministros, fora identificado como o chefe máximo da revolução, depois do desaparecimento de Álvaro Obregón, o último líder.

As questões políticas contribuíram para o agravamento dos problemas econômicos, alguns advindos da crise mundial de 1929 e outros resultam da indefinição revolucionária quanto ao tipo de Estado que deveria ser organizado a fim de substituir o antigo regime porfirista. Muitas das medidas a serem tomadas para implementação do desenvolvimento nacional foram postergadas como, por exemplo, a reforma agrária, a legislação social, a organização sindical, a modernização do Estado, as reformas na educação, a nacionalização do petróleo e a ampliação das bases sociais do partido oficial. Estas questões foram apropriadas pelo presidente eleito Lázaro Cárdenas, que percebeu que a institucionalização da revolução passava necessariamente por um novo pacto do Estado com as classes dominadas.

Adiar a solução dos grandes problemas nacionais significava manter a instabilidade política e a estagnação econômica. Romper o círculo de ferro do subdesenvolvimento

implicava transformar os operários e camponeses em atores políticos sob a direção do Estado⁸

A estruturação do Estado Nacional promovida pelo “Cardenismo” englobou – no regime e na organização – de um lado, os elementos do populismo em seus aspectos mais democráticos, de outro, os das ditaduras que vicejaram por todo o continente. “En México, talvez más que en cualquier otro país latinoamericano, el poder político nacional se constituyó en una combinación singularmente fuerte y eficaz de Estado-partido-sindicato”.⁹

Entre 1930 e 1950, o Estado populista foi um fenômeno que ocorreu na maioria das nações da América Latina. No projeto cardenista deve-se considerar, ainda, a sua relação com a cultura mexicana e a valorização dos artistas que trabalhassem com as questões nacionais, reforçando, assim, um dos principais pilares do populismo que é o nacionalismo, exercido através de uma política econômica de estatização das grandes empresas, como também do retorno às origens da formação do Estado nacional, na primeira metade do século XIX. Adotaram-se medidas político-econômicas objetivando reduzir a vulnerabilidade causada pela excessiva dependência do mercado mundial para a participação na vida econômica moderna, fazendo com que a burguesia se tornasse uma aliada em seu projeto nacional e, conseqüentemente, que viesse a se apropriar da produção cultural nacionalista produzida no período. Foi no contexto da revolução, que nasceu Frida Kahlo e é nessa conjuntura que vai se dar a produção da obra dessa artista.

2. Uma quase biografia de Frida Kahlo

Em 06 de julho de 1907, nasceu em Coyacán, México, Magdalena Carmem Frieda Kahlo Calderón. Começamos com sua data de nascimento, que ilustra bem seu sentimento em relação à *terra mater*. Insistia em dizer ter nascido em 1910, ano do início da Revolução Mexicana, quando na verdade nascera em 1907. Este dado é revelador para os estudos sobre ela pois indica a sua necessidade em vincular-se a momento histórico tão significativo para o México e, portanto, para ela própria. “A história do México é a do homem que procura a sua filiação, a sua origem”¹⁰. Acreditava, assim, que ela e o Novo México haviam nascido ao mesmo tempo. Tal desejo expressa uma posição nacionalista como também reflete a necessidade de inserir-se em um contexto de glória, no qual o povo mexicano, por meio de um processo revolucionário buscou as transformações que deveriam tornar aquela sociedade mais justa e

igual. "Graças à revolução, o mexicano quer se reconciliar com sua história e com sua origem"¹¹. Kahlo usa desse caminho para mergulhar na problemática nacional e nela própria, retratando fêmeas que sofreram e sofrem, numa dupla visão da própria artista.

No prefácio do diário da pintora, o escritor mexicano Carlos Fuentes observa que:

nascida com a Revolução, Frida Kahlo tanto reflete com transcende o evento central do México no século XX. Ela o reflete em suas imagens de sofrimento, destruição, chacina, mutilação, perda, mas também nas imagens de humor e de alegria, que tanto marcaram a sua vida penosa.¹²

Desde cedo, Kahlo já mantinha um intenso contato com a pintura pois seu pai, um fotógrafo da época, a levava em passeios campestres para pintar. Ele lhe ensinou a usar a máquina fotográfica, a revelar, a retocar e a colorir as fotos. Essas experiências vieram a ser muito úteis para a sua pintura, pois a fizeram conhecedora de técnicas diversas de representação e que serviriam mais tarde para o enriquecimento do seu trabalho. A experiência com a máquina e sua inclinação para a pintura, levaram-na, mais tarde, em 1925, a trabalhar numa tipografia de um amigo de seu pai, onde sua tarefa era copiar gravuras de pintores consagrados e, com habilidade, surpreendeu a todos com seu talento.

Sua existência foi marcada por uma série de problemas de saúde, que tem início no ano de 1913, quando a poliomielite, afetou-lhe a perna esquerda. Um outro acontecimento veio mudar em definitivo a vida de Kahlo. O acidente sofrido num transporte coletivo em 17 de setembro de 1925, mudou totalmente o seu destino, pois ambicionava cursar medicina, mas com o longo período que passou no hospital em convalescença, afastou-se do projeto profissional e começou a pintar compulsivamente, afastou-se do seu primeiro desejo e aproximou-se cada vez mais da produção artística, levando consigo a angústia daqueles dias.

Algum tempo atrás, talvez uns dias, eu era uma moça caminhando por um mundo de cores, com formas claras e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo oculto; adivinhar-lhe a natureza era um jogo para mim. Se você soubesse como é terrível obter o conhecimento de repente – como um relâmpago iluminado a Terra! Agora, vivo num planeta dolorido, transparente como gelo. É como se houvesse aprendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. Minhas amigas e colegas tornaram-se mulheres lentamente. Eu envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano. Sei que não há nada escondido; se houvesse, eu veria.¹³

Nessa primeira etapa, pintou retratos de familiares, especialmente de suas irmãs, de Alicia Galant, de Miguel N. Lira e um auto-retrato, dentre tantos, dedicado a Alejandro Gómez Arias, seu namorado até junho de 1928. O acidente deixou-lhe marcas para toda a vida, como lembrou Carlos Fuentes, quando a encontrou no Palácio de Belas Artes, na cidade do México em 1934.

Frida Kahlo parecia mais uma Cleópatra partida, escondendo seu corpo torturado, sua perna atrofiada, seu pé quebrado, seus espartilhos ortopédicos, sob os espetaculares atavios de camponesa do México, que há vários séculos mantém suas antigas jóias zelosamente guardadas, protegidas da pobreza, para serem usadas somente nas grandes festas das comunidades agrárias.¹⁴

Em 1928, juntou-se a um círculo de artistas e intelectuais, no momento das reformas culturais de Vasconcelos e da produção de uma cultura mexicana autêntica, o que possibilitou o contato com outras manifestações artísticas. Reencontrou Diego Rivera, com quem havia estado em 1922 quando do seu ingresso na Escola Preparatória Nacional. Rivera estava pintando um mural "Criação" e desse encontro Kahlo escreveu e publicou o poema "Recuerdo", no periódico *El Universal Ilustrado*, na edição do dia 30 de novembro de 1922. A partir daí, a influência emocional e ideológica que ele exerceu sobre ela reflete-se tanto na sua arte como no seu envolvimento, cada vez maior, com os intelectuais mexicanos, levando-a a optar pelo caminho das artes em definitivo.

Após o casamento com Rivera em 21 de agosto de 1929, Kahlo passou a viajar por outras partes da América, onde seu marido era convidado a pintar. Por diversos períodos esteve morando nos Estados Unidos, em locais diversos. San Francisco (1930/1931), Detroit (1932) e Nova York (1933), sendo seu retorno para o México marcado por reflexões. "O México, como sempre, está desorganizado e confuso. A única coisa que lhe resta é a grande beleza da terra e dos índios. Todos os dias, a parte feia dos Estados Unidos rouba um pedaço; é uma lástima, mas as pessoas têm que comer e é inevitável que os peixes grandes devorem os pequenos."¹⁵

Sua passagem pelos outros países deram-lhe material para a produção de obras que refletem sua relação e do México com o estrangeiro, especialmente quando se trata dos Estados Unidos, pois a proximidade física, os problemas de limites e fronteiras, bem como a própria relação com o imperialismo, levaram-na a produzir usando desta temática. São obras que tomaram este sentido: "Auto – Retrato na fronteira do México com os Estados Unidos" (1932) e "O meu vestido está ali pendurado ou Nova York" (1933). Neles os elementos que marcam a presença mexicana se contrapõem ao industrialismo norte-americano, apresentando a questão do dualismo desenvolvimento X subdesenvolvimento, como parte do processo de dominação imperialista.

O seu conturbado casamento, a seqüência de infidelidades do marido e as separações, fez com que a vida e obra de Kahlo se confundissem com a vida e obra de Rivera. Por muito tempo pensava-se que ela fosse um apêndice dele, que não tivesse uma existência própria, o que foi sempre reforçado pelas declarações de Kahlo sobre a sua dedicação e sobre se considerar uma seguidora dele.

Para começar, ele tem seu trabalho, que o protege de muitas coisas, e também suas aventuras, que o mantêm entretido. As pessoas procuram por ele, e não por mim. Sei que, como sempre, ele está cheio de inquietações e preocupações sobre seu trabalho, mas leva uma vida plena, sem o vazio da minha. Não tenho nada, porque não o tenho.

A fragilidade de sua saúde levou a hospitalizar-se inúmeras vezes para tratar de problemas isolados, como também para tratar-se de sequelas dos problemas físicos pré-existentes. Um aborto espontâneo levou-a a hospitalizar-se em Detroit (1932), pondo fim a esperança de ter um filho do seu amado, o que se tornou, também, uma temática frequente em sua obra. Em 1940, retornou a San Francisco para novo tratamento médico, com o já conhecido Dr. Leo Eloesser, que a acompanhou por toda vida. Seus problemas se agravavam em 1946, quando foi submetida a uma cirurgia de coluna vertebral em Nova York, tendo retornado à hospitalização, já na cidade do México em 1950, por nove meses. Em julho de 1953, sua perna direita foi amputada, abaixo do joelho. No ano seguinte foi novamente hospitalizada por dois meses, para recuperar-se de uma broncopneumonia, morrendo na madrugada do dia 13 de julho de 1954. Sua dor foi retratada em sua pintura de forma a marcar sua obra. Os auto-retratos, as representações de cenas do hospital ou procedimentos médicos foram retratados de forma a transferir o observador para dentro do seu corpo e a partilhar da sua dor. Este comportamento em muito foi estimulado por Rivera, porquanto Frida Kahlo produziu séries sobre esta temática. O sofrimento físico em muitas vezes misturou-se com o sofrimento emocional e político-social, ficando algumas de suas pinturas no limite desses dois tipos de sofrimento, misturando “o corpo, a cidade, o país”¹⁶ em sua obra.

Retomando a imagem criada por Carlos Fuentes ao observar o corpo sofrido de Kahlo pensou: “O corpo é o templo da alma. O rosto é o templo do corpo. E quando o corpo decai, a alma não tem outro santuário a não ser o rosto.”

Frida Kahlo é um dos maiores intérpretes do sofrimento em um século que conheceu, talvez não o maior sofrimento de todos os tempos, mas certamente a mais injustificada, e portanto vergonhosa, cínica, pública, programada, irracional e deliberada forma de fazer sofrer mais do que nunca.¹⁷

2.1. A arte, corpo, país e gênero

A questão do nascimento e sua vinculação com esse “México de vanguarda” pode ser observada em algumas de suas obras, nas quais a maternidade, quando não está relacionada a seu próprio filho perdido, isto é, à morte do filho dela com Diego Rivera, é representado pelo novo México emergente, onde era necessário preservar suas matrizes culturais, fazendo da arte o caminho. Sua obra remonta sempre às suas origens mestiças, o que a identificava ainda mais com o seu país. Isto porque, mesmo passando quase um século da independência, haviam sido mantidas a discriminação étnica e as hierarquias sociais herdadas do período colonial. A discriminação não se ocultava atrás de um estatuto jurídico que dava igualdade para todos, pois a questão maior mexicana – a terra – havia se tornado o elemento diferenciador entre os cidadãos mexicanos e os excluídos – os camponeses, cujos vínculos remontavam ao passado pré-colonial.

É no contexto de construção da identidade cultural do México pós - revolucionário que o presidente Obregón (1920-1924) criou a Secretaria de Educação Pública – SEP – com o objetivo de reverter o alto índice de analfabetismo que atingia 80% da população mexicana e acabar com o monopólio do ensino nas mãos da Igreja. A alma do SEP era José Vasconcelos – educador e filósofo, cuja carreira foi marcada pelos embates culturais desde quando no “Ateneo de la Juventud” combatia os positivistas porfiristas, transformando a educação no instrumento indispensável para a cidadania. Defensor da mestiçagem, se opunha à tradição porfirista que desprezava o indígena, privilegiando e difundindo conceitos culturais europeus, especialmente franceses. Para ele, importava buscar inspiração na cultura popular indígena e, nesse sentido, Frida Kahlo, como muitos dos seus contemporâneos, a incorpora e transforma esse tema em uma grande inspiração para suas pinturas.

Dentre as ações implementadas por Vasconcelos contra o analfabetismo, encontravam-se aquelas inspiradas no modelo das “escolas de ação” do norte-americano John Dewey, no qual, através das bibliotecas, dever-se-ia construir um programa de leitura permanente nas escolas. A incorporação das minorias indígenas na nação através de um sistema escolar nacional, eliminando os estudos das línguas indígenas e impondo o uso do espanhol para todos, levaria, segundo Vasconcelos, a transformar os indígenas “a serem os primeiros mexicanos”.

Dentro de uma política mais ampla e numa medida inusitada, os muros dos edifícios públicos foram colocados à disposição dos pintores mexicanos, que participaram do grande movimento de pintura muralista. Diego Rivera, que era recém chegado da França, onde havia permanecido entre 1907 a 1921, começou, então, a pintar os primeiros murais no prédio da SEP, no centro da Cidade do México.

A Escola Muralista Mexicana foi, então, fundada por Rivera e Siqueiros, sendo que, em 1922, traçou uma definição do que seria para ele a arte em murais. Na primeira proclamação do grupo repudiou “a pintura de quadros, e todos os tipos de arte favorecidos pelo círculo ultra-intelectuais, porque é aristocrático, e louvamos arte monumental em todas suas formas porque é propriamente público.”

As pinturas de murais, patrocinadas pelo Estado, serviram como modo de ensinar à maioria da população camponesa e analfabeta a história de sua nação. Os heróis não eram mais os generais, reis e dirigentes, mas o camponês, o operário, o povo e os heróis da Revolução, a exemplo de Emiliano Zapata. Rivera pintou grandes temas históricos, sociais e filosóficos. Guardou outros aspectos e temas da vida para os quadros, em que o folclore mexicano aparece em toda a sua riqueza, refutou, também, a educação tradicional européia que ele recebeu nas faculdades e começou a tratar cenas comuns da classe popular do México.

Sin a Revolución – observa Octavio Paz – esos artistas no se habrían expresado o sus creaciones habrían adoptado otras formas; asimismo, sin la obra de los muralistas, la Revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vida: la verdadera realidad de nuestro país no era lo que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva... Todos tenemos nostalgia y envidia de un momento maravilloso que no hemos podido vivir. Uno de ellos es ese momento en el que, recién llegado de Europa, Diego Rivera vuelve a ver, como si nunca la hubiese visto antes, la realidad mexicana.¹⁸

O Muralismo propiciou à sociedade mexicana, uma forte afirmação da cultura nacional, da identidade mexicana, contribuindo no sentido de dar forma a uma aspiração de independência e autonomia. Como se aquela vivida nas primeiras décadas do século XIX não tivesse chegado às camadas populares, representando aquele momento como uma nova oportunidade de refazer a independência. Apesar de terem buscado uma arte para o povo e de serem quase todos eles filiados ao Partido Comunista Mexicano (PCM), esses artistas foram patrocinados pela burguesia emergente. Estas aproximações tornaram a base das desconfianças políticas, fazendo com que os mais radicais do PCM afastem-se dos artistas vinculados às obras muralistas.

Frida Kahlo atrelou-se ao PCM (Partido Comunista Mexicano) e, em 1928, apoiou a luta armada do povo mexicano, a exemplo de outras mulheres que “tiveram que atrelar as suas causas a questões sociais mais amplas. Assim, articularam-se com líderes e partidos políticos que na verdade não eram sensíveis às suas causas ou não tinham interesses similares¹⁹. Suas preocupações sociais com os mexicanos não foi

reproduzida nos grandes murais mas o quadro "O Autocarro" (1929) é ilustrativo para a discussão das categorias sociais presentes no México naquele momento. Nesta pintura tem dois elementos que merecem destaque, além das hierarquias sociais ali representadas – tendo uma índia amamentando seu filho ao centro, mas é no pano de fundo onde se tem uma paisagem desértica de um lado e, do outro, uma paisagem industrial, que denota uma tristeza imensa, tal a utilização das cores utilizadas.

Reforçando as regras dos filiados ao Partido Comunista, manteve uma crença quase religiosa no comunismo e em Stalin, tendo pintado, também, sob a influência do marxismo. São obras que marcam profundamente sua relação com as lideranças do Partido as seguintes: "O Marxismo dará saúde aos doentes" (1954) e "Auto-retrato com Estaline ou Frida e Estaline" (1954).

A participação das mulheres no Partido era pequena, na sua maioria esposas dos líderes e intelectuais que compunham os quadros do PCM e artistas. Rivera bem demonstrou essa situação no mural "Balada da Revolução" (1923-1928), onde representou Frida Kahlo e a fotógrafa Tina Modotti – amante do revolucionário cubano Julio Antonio Mella, junto a outros amigos do Partido. A referência a Tina Modotti exemplifica a situação das mulheres aquele momento, elas estavam ali e existiam por suas relações afetivas com os homens.

O relacionamento entre Kahlo e Rivera foi bastante conturbado. Entre as tantas traições de Rivera, reforçado pela noção do machismo histórico do homem latino-americano, Kahlo reagia, se separando, recusando auxílio financeiro, vivenciando outras histórias amorosas - desde o famoso caso com o líder comunista russo Leon Trotski, quando do seu exílio no México, até envolvimento com mulheres, artistas como Kahlo, que por sua vez, envolvia-se, por outro lado, em brigas e disputas dentro do próprio Partido e entre os muralistas, sempre em defesa de seu marido, Rivera. Dessas conturbadas relações pessoais com Rivera e dele com outras mulheres pintou temas que retratam seu envolvimento amoroso, entre elas "Uns quatro golpes" (1935), "Recordação ou O Coração" (1937) e "As duas Fridas" (1939). Tal atitude reforçava, ainda mais, a idéia de que Kahlo não era uma artista mas tão somente a mulher de Rivera. "Imagine que um dia desses topei com aquele maldito Siqueiros no Misrachis. Ele foi tão descarado que me cumprimentou, depois de escrever aquela titica de artigo no New Masses. O que fiz foi ignorá-lo como se fosse um cão e não responder a seu cumprimento."²⁰ Além de sua própria fala temos duas obras que reforçaram esta imagem, apesar de sua análise indicar outra conclusão, são os desenhos "Frieda Kahlo e Diego Rivera" (1930) e as telas "Frieda e Diego Rivera" (1931) e "Diego e Frida" (1944), em ambos apresenta-se em proporções físicas bem inferiores as de Rivera,

representando apenas a realidade, ou seja, a desproporcionalidade física existente entre eles.

Nas ações e nas obras de Kahlo, evidencia-se uma mulher angustiada com o papel dado a ela naquela sociedade. A partir do momento em que começa a ganhar dinheiro da venda das suas obras, não toma atitudes de independência e muito menos atenta para o seu reconhecimento como artista, pois a presença ou ausência de Rivera na sua vida fazia com que demonstrasse certa instabilidade emocional, o que se refletia em sua produção e em seu cotidiano, mesmo que já fosse independente financeiramente, dele. "Tenho a tarde livre para gastar na bela arte da pintura. Estou sempre pintando quadros, uma vez que, tão logo termino um, tenho que vendê-lo para obter a grana para todas as despesas do mês." ²¹

Quase que completamente toda a obra de Frida Kahlo está impregnada da arte popular mexicana e das culturas dos povos pré-colombianos. Assim como Vasconcelos, Frida Kahlo pode ser considerada como fruto da "revolução, pois nutre-se dela; e ao se realizar, realiza o melhor e mais secreto do movimento revolucionário."²² Os mitos astecas da criação do mundo, os deuses mexicanos, os colares e roupas típicos das mulheres indígenas. Esses elementos estão como pano de fundo de muitas obras, a exemplo de "Meus avós, os meus pais e Eu" (1936 e "Retrato de Miguel N. Lira" (1927), mas constitui-se em elemento principal de muitos auto-retratos, onde o rosto de Kahlo aparece muitas vezes como complemento mesmo que se apresente na parte central da tela.

Quanto às vestimentas tradicionais mexicanas, especialmente as longas saias, afirmava ela que era para agradar a Rivera, um recurso para ela própria esconder as imperfeições do seu corpo sofrido como também para ela própria representar e manter acesa na memória coletiva a representação da indumentária da mulher mexicana.

Elementos do Catolicismo popular também são utilizados pela pintora, como os quadros votivos dedicados a santos e mártires cristãos ou nos retábulos – "Retablo" (1943) - e nos seus famosos "ex-votos", símbolos de agradecimento às santidades pelas curas alcançadas. Kahlo expressava-se enquanto síntese do processo de evangelização, no qual o Catolicismo Popular representou o caminho para a permanência da cultura asteca e mexicana. Ela conseguiu harmonizar as heranças culturais do passado mexicano na medida em que pinturas votivas e retratos astecas entrecruzavam-se em sua produção artística. Rivera via Kahlo como "a personificação de toda a glória nacional"²³. Ele referia-se tanto à sua aparência exterior, inspirada nas vestes indígenas da região de Tehuantepec, no sudoeste do México, onde ainda hoje são fortes as tradições matriarcais, como a sua obra artística.

A identidade nacional, que foi representada por Frida Kahlo pode ser remontada às imagens iconográficas da América no período da conquista espanhola. Como destaca Mary Del Priore:

A América é uma mulher... Pelo menos assim ela aparece na iconografia entre os séculos XVI e XVIII. A representação construída pelos europeus traduzia um discurso que tentava se impor como concepção social sobre o Novo Mundo: A América, como uma bela e perigosa mulher, tinha que ser vencida e domesticada para ser melhor explorada.²⁴

Frida Kahlo buscava a representação de um México feminino, rico em história, símbolos, mitos e cores. Os seus auto-retratos (que foram muitos) tiveram, apesar da repetição temática, frequentemente, animais ao fundo, plantas e referências da produção cultural do México. Kahlo não só desenhava, mas também dedicava-se a criar animais, a exemplo do macaco "Don Fulang Chang", de estimação do casal.

Em seus muitos auto-retratos, a artista mexicana Frida Kahlo pintou-se como uma mulher bela e exótica, mas torturada e martirizada. Seu olhar enigmático zomba do observador casual, impedindo o conhecimento e a compreensão dos sonhos, amores e decepções que moldaram sua vida.²⁵

A repetição, neste caso, não significou pouca criatividade mas uma forma de afirmação de suas idéias, numa perspectiva pedagógica que, através da arte, pretendia tornar o mexicano em nacionalista. A nação não estava ausente um só instante em sua obra, como elucida, poeticamente, o autor Carlos Fuentes:

o que Rivera, Kahlo e demais artistas da Revolução Mexicana estavam realmente descobrindo, embora sem ter plena consciência disso, era que o México tem uma cultura sem descontinuidade, generosa, circular, na qual o passado está sempre presente. Sobre tal base poderíamos criar uma certa modernidade que se distinguiria por não ser excludente. Creio que esse é o verdadeiro objetivo da América Latina, um continente que não pode ser explicado sem as suas raízes índias, negras e européias (mediterrâneas, ibéricas, gregas, romanas, árabes e judias).²⁶

A sua identificação com a nação mexicana e as suas raízes culturais não pode ser vista, somente como um retrato do meio privado que a rodeava ou dos seus problemas pessoais. É uma atitude intelectual, que fora influenciada pelos desenvolvimentos políticos e culturais que se seguiram à Revolução Mexicana, tendo sido, inclu-

sive, convidada a pintar no Salão de Jantar do Palácio Real “as cinco mexicanas que tiveram maior destaque na história do nosso povo (...) doña Josefa Ortíz de Domínguez, doña Leona Vicario de [ilegível] e Sor Juana Inés de La Cruz”.²⁷

Desde os primeiros anos como pintora aderiu ao novo conjunto de valores que surgiu após a Revolução e apoiou a procura de uma identidade nacional. Esta ênfase política colocada sobre uma cultura mexicana independente, com suas raízes pré-colombianas e hispânicas, reflete-se em sua obra.

A partir do final da década de 30, os trabalhos de Frida ganharam nova dimensão e destaque. André Breton, um dos maiores representantes do surrealismo, incorporou os trabalhos da pintora na grande panacéia surrealista. Apesar de nem ela mesma ter concordado muito com essa conotação, esse foi um fator importante para o seu futuro e repercussão da arte. Entretanto, o relacionamento com Breton não foi de forma alguma harmônico, tendo Kahlo passado por problemas para montar sua exposição em Paris.

Primeiro, desde que voltei, as coisas não têm corrido bem para mim. Minha exposição não estava pronta – meus quadros esperavam calmamente por mim no escritório da alfândega, porque Breton nem sequer fora buscá-los. Vocês não fazem a menor idéia do tipo de figurinha irritante que é Breton, junto com quase todos do grupo dos surrealistas. Em poucas palavras, são um bando de perfeitos filhos da ... mãe deles²⁸.”

Sua primeira exposição fora do México foi em 1939. Na França, começava a sentir os dramas de ser latino-americana na Europa, o que foi evidenciado com o fracasso da exposição, justificada por alguns como sendo desinteresse dos franceses diante de uma estrangeira ainda desconhecida. Frida com sua percepção aguda observava: “As mulheres eram ainda subestimadas. Era muito difícil ser uma pintora.”²⁹

Jean Franco produziu uma análise sobre as representações da mulher nas obras de Rivera e Kahlo. Enquanto Rivera desenhava os seus murais imensos, espalhados pela capital mexicana e em outras grandes cidades do mundo, numa simbologia de preponderância e hegemonia masculina, as pinturas de Kahlo muitas vezes eram verdadeiras miniaturas, revelando o seu sufocamento e marginalização diante da produção muralista e do universo masculino. Todavia, ela mesma contribuiu para que sua obra se constituísse em uma produção menor no contexto do muralismo.

Desde que voltei de Nova York, pintei uns doze quadros, todos pequenos e sem importância, com os mesmos temas pessoais que só interessam a mim e a mais ninguém, mandei quatro deles para uma galeria aqui no México, a galeria da Universidade, que é um lugar pequeno e uma droga, mas [é] o único que aceita qualquer tipo de coisa,

então mandei para lá sem nenhum entusiasmo, quatro ou cinco pessoas me disseram que eram geniais, o resto acha que eles são muito loucos.³⁰

Ao mesmo tempo em que se coloca nessa posição, alegra-se com os elogios de Julien Levy fez sobre seu trabalho, como também preparava nesse momento trinta quadros para uma exposição em Nova York. O que chama a atenção aos olhos do pesquisador é a forma como trata de sua obra e como defende a de Rivera, tomando a sua como menor e fazendo a dele como a arte mexicana que deveria ser respeitada.³¹

Apesar de Rivera ter sido um revolucionário, as mulheres em suas pinturas assumem, quase sempre, os mesmos papéis. São as que socorrem, amparam a revolução, mas não necessariamente as que lutam por ela. Nas pinturas, estão ainda em posição distanciadas, como se estivessem desligadas daquela realidade. Ele incluiu várias figuras de mulheres nuas que representam as forças da natureza e a agricultura. Essas imagens fazem referência à Reforma Agrária mexicana, onde Rivera quer mostrar a importância do domínio do homem sobre a natureza através da ciência e tecnologia, tema comum na ideologia comunista da época. Mais além do que isso, expõe a sua ideologia frente às mulheres, que devem ser dominadas e aperfeiçoadas.

Retornando aos seus auto-retratos, o corpo apresenta-se violado pela tecnologia, pela modernidade do século XX. Um corpo ferido, massacrado, exposto, assim como o longo processo revolucionário mexicano, além de recorrer sempre a símbolos mexicanos, na quase totalidade dos seus trabalhos, buscava “a coisa mais sincera e real que eu podia fazer para expressar o que sentia a meu respeito e a respeito do que eu tinha diante de mim.”³²

Kahlo fez uma distinção dos mundos feminino e masculino. A obra dela é um exemplo da “a complementarity in which women are closer to nature but men are heroes of culture”³³. Tanto assim que Frida sempre representava Diego como o homem do saber, a cultura encarnada, sinalizando-o com o terceiro olho, que segundo a mitologia indígena, seria a sabedoria e a ela mesma cercada de natureza. As pinturas “O sol e a vida” (1947 e “O abraço amoroso entre o Universo, a Terra (México), Eu, o Diego e o Señor Xótotl! (1949) são exemplo dessa linha de raciocínio.

Numa declaração de Diego Rivera, nos anos 50, podemos explicitar algumas limitações suas no que se refere às questões de gênero. Ele considerava Frida Kahlo como “a primeira mulher na história da arte a tratar, com absoluta e descomprometida honestidade, podíamos até dizer com uma crueldade indiferente, aqueles temas gerais e específicos que apenas dizem respeito às mulheres”, ou seja, para ele, haveria temas que só mulheres poderiam ou saberiam representar com mais fidelidade. Frida não participou do muralismo, abstendo-se de expor suas obras nos prédios públicos. Tal-

vez não ambicionasse ou talvez sua condição de saúde não permitisse. Ela deu sempre o contraponto, resgatando os elementos religiosos e místicos do México, porém em dimensões espaciais bem menores.

Segundo Joan Scot, os homens e as mulheres reais não cumprem sempre os termos das prescrições de sua sociedade ou de nossas categorias de análise³⁴. Num contexto mexicano de transformações profundas e busca de uma cultura nacional, Frida Kahlo exerceu muito mais do que o seu destino lhe reservava, enquanto latino-americana, mulher e mestiça, ela incorporou para si o papel de construção e resgate de uma identidade nacional, originalmente indígena, representando um espelho do México e assim cumpriu outros papéis que a sociedade havia lhe reservado.

Notas

¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. Enciclopédia Einaudi. Memória – História. Lisboa: Casa da Moeda, 1984.. P. 102.

² GASKELL, Ivan. História das Imagens. In: BURKE, PETER. A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. P. 267.

³ GINSBURG, Carlo. Indagações sobre Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. P.23.

⁴ LE GOFF, Jacuques. Documento/Monumento. Enciclopédia Einaudi. Memória – História. Lisboa: Casa da Moeda, 1984.. P. 102.

⁵ GINSBURG, op. Cit. P. 25.

⁶ ALTMANN, Werner. A trajetória contemporânea do México. São Paulo, Pensieri, 1992, p.60.

⁷ Carta a Alejandro Gómez Arias, 02.08.1927. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 38.

⁸ VILLA, Marco Antônio. A Revolução Mexicana. São Paulo, Ática, 1993, p. 61.

⁹ IANNI, Octavio. La formación del Estado populista en América Latina. México, Serie popular Era, p. 123.

¹⁰ PAZ, Octávio. O labirinto da solidão e post scriptum. São Paulo: Paz e Terra, 1984. P. 28.

¹¹ PAZ, Octávio, op. Cit. P. 133.

¹² KAHLO, Frida. O diário de Frida Kahlo: uma auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996, introdução de Carlos Fuentes.

- ¹³ Carta a Alejandro Gómez Arias, 02.08.1927. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 27.
- ¹⁴ P. 8
- ¹⁵ Carta ao Dr. Leo Eloesser, 14.06.1931. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 45.
- ¹⁶ FUENTES, Carlos. Op. cir. P. 12.
- ¹⁷ FUENTES, Carlos. Op. Cit. P. 12.
- ¹⁸ MONSIVÁIS, Carlos. Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. IN: Historia General de Mexico – Tomo IV. México, El Colegio de Mexico, 1976, p.351.
- ¹⁹ SAMARA, Eni de Mesquita. Gênero e identidade na América Latina. IN: Revista SOLAR – Congresso da Sociedade Latino-Americana de Estudos sobre América Latina e Caribe. São Paulo, PROLAM/USP, 1998, p. 257.
- ²⁰ Carta a Ella Wolfe, 11.07.1934. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 55.
- ²¹ A nova historiografia de gênero vem demonstrando o quanto as mulheres buscaram a sua independência financeira, muitas vezes às escondidas, camuflando-se dentro de uma sociedade que demorou para aceitar a inserção da mulher no mercado de trabalho, exercendo cargos de liderança e bons salários.
- ²² PAZ, Octávio. Op. Cit. P. 136.
- ²³ KETTENMANN, Andrea. Frida Kahlo: dor e paixão 1907-1954. Germany, Taschen, 1994, p. 65.
- ²⁴ DEL PRIORE, Mary. Imagens da terra fêmea: a América e suas mulheres. IN: VAINFAS, Ronaldo. América em tempo de Conquista. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, p.149.
- ²⁵ ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 5.
- ²⁶ KAHLO, op cit., introdução.
- ²⁷ Carta ao Dr. Leo Eloesser, 18.07.1941. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 112.
- ²⁸ Carta a Ella e Bertram Wolfe, 17.03.1939. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 97.
- ²⁹ KETTENMANN, op. Cit., p. 51.
- ³⁰ Carta a Lucienne Bloch, em 14.01.1938. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 89/90.
- ³¹ Carta ao presidente do Méxcio Miguel Alemán, em 20.10.1948. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 137-141.

³² Carta a Carlos Chaves, 1939. ZAMORA, Martha (comp.). Cartas apaixonadas de Frida Kahlo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 106.

³³ FRANCO, Jean. Plotting women: gender and representation in Mexico. New York, Colummbia University Press, 1989, p. 112.

³⁴ SCOT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Porto Alegre, Educação e Realidade, vol. 16, n. 2, jul/dez. 1990.