



Artigo livre

*Tinta, dor e sangue – notas sobre as experiências corporal e criativa de Frida Kahlo**

Paint, pain, and blood – notes on Frida Kahlo's body and creative experiences

* Recebido em: 21.02.2019.
Aprovado em: 18.04.2019.

Nadson Santana Reis **, Eliane Elicker ***, Mariângela Ribeiro dos Santos ****

** Doutorando em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB).
Email: nadsonsr@hotmail.com

*** Doutoranda em Educação Física na Universidade de Brasília (UnB).
Email: elielicker@gmail.com

**** Doutoranda em Educação Física na Universidade de Brasília (UnB).
Email: mariangelaribeiro.mari@gmail.com

Resumo: o ensaio buscou compreender os mecanismos e as vicissitudes que atravessaram a construção de Frida Kahlo enquanto artista da pintura. Para tanto, procurou-se discutir as autorrepresentações de Frida Kahlo à luz de suas experiências pessoais e coletivas (sociais, culturais e políticas). As considerações indicam que separar Frida de suas experiências ou, ainda, de sua biografia [traumática e tumultuada] constitui equívoco fundamental, já que a artista não se desenvolveu iminentemente numa espécie de vácuo social, cultural e político.

Palavras-chave: Arte; Pintura; Corpo; Identidade; Frida Kahlo.

Abstract: the essay sought to understand the mechanisms and vicissitudes that crossed the construction of Frida Kahlo as a painting artist. To so, we tried to discuss the Frida Kahlo's self-representation in the light of her personal and collective (social) experiences, cultural and political). The considerations indicate that separating Frida from her experiences or, yet, her biography [traumatic and tumultuous] constitutes a fundamental mistake since the artist has not developed imminently into a kind of social, cultural and political vacuum.

Keywords: Art; Painting; Body; Identity; Frida Kahlo.



Introdução

Frida Kahlo, uma das mais importantes artistas femininas da América Latina do século XX, tem sido alçada à condição de ícone da moda e da cultura *pop*. Seu estilo dita regras e seu rosto estampa camisetas, bolsas, ímãs de geladeira, broches, canecas, *outdoors* e uma infinidade de produtos que desconhecem barreiras culturais.

Sua obra e sua vida têm despertado o interesse de sociólogos, estilistas, biógrafos, psicólogos, curiosos de arte, historiadores e outros cientistas sociais. Seu legado vem sendo reclamado por diversos movimentos sociais, sobretudo àqueles norteados pela contracultura e, também, os de orientação feminista, bem como movimentos políticos que advogam e sublinham a inclinação progressista de Kahlo.

No cinema, na mídia, nas redes sociais e nas artes de maneira geral, a pintora mexicana que nasceu em Coyoacán, na Cidade do México, em 1907, se tornou uma temática recorrente. Conhecida pela sua produção artística e, também, por sua vida pessoal [trágica e tumultuada], Frida Kahlo está na moda e, não por acaso, ditando moda!

Entretanto, na análise de Assunção (2013), dado o fascínio em relação aos acontecimentos traumáticos que marcaram a vida da pintora, sua obra vem sendo relegada a um segundo plano. Isso significa que, diante de sua biografia, sua produção artística,

sobretudo suas obras autorreferenciais, tem sido percebida como uma expressão particular e intimista da artista, perdendo-se de vista as dinâmicas socioculturais e históricas que marcaram o campo de experiência de Kahlo. Dinâmicas essas que, não obstante, forjaram uma artista capaz de expor, sem pudor ou constrangimento, cenas de sua vida particular e íntima e, ao mesmo tempo, teceram uma pintora capaz de “pincelar” preocupações políticas e estéticas coerentes com o caldo sociocultural e político do México na primeira metade do século XX.

Desse modo, as relações de Kahlo com a cultura mexicana (de raiz pré-colombiana e hispânica), seus contatos com a ambiência revolucionária que marcou seu país a partir de 1910, além das experiências interculturais e políticas mantidas pela artista no México e fora dele acabam, por diversas vezes, desconsideradas.

Nessa direção, o objetivo deste ensaio não é proceder ao desenvolvimento de [mais] uma biografia sobre a pintora mexicana. Muito menos estudar o “lugar de memória” da artista. Mas, noutro sentido, compreender os mecanismos e as vicissitudes que atravessaram a construção de Frida enquanto artista da pintura.

Tal empreitada supõe apreender os processos de autorreconhecimento de Frida Kahlo como mulher mestiça, fisicamente limitada e mexicana, bem como avaliar a relação entre a pintora e a sociedade a qual pertenceu, além dos conflitos, das vontades e dos parâmetros sociais com os quais ‘dialogou’.



¹ Apesar disso, Frida dizia ter nascido em 1910, ano do início da Revolução Mexicana, porque queria que sua vida começasse com o México moderno.

O pressuposto que alimenta tal ambição está assentado na ideia de que a arte, a política e a vida pessoal e coletiva não se encontram dissociadas, mas interligadas, inscritas em redes de interdependência que forjam a subjetividade da artista e, por isso, não podem ser negligenciadas. Fato que supõe apostar na dinâmica entre a criação estética e o mundo social. Muito embora, a criação estética não seja a verdade objetiva sugada da prática social, mas, ainda assim, tem potencial para revelar uma determinada prática social.

Essa perspectiva implica colocar em dúvida a ideia aventada pela própria Frida de que sua pintura diz respeito apenas a seu mundo íntimo e particular e, também, do contrário, ou seja, da noção veiculada a partir de 1970 de uma Kahlo como a representante do México, heroína política e símbolo de alteridade. Assim, as obras autorreferenciais de Frida, sobretudo seus autorretratos, não podem ser tomadas apenas como uma representação intimista da pintora, mas, além disso, uma expressão da identidade de uma determinada mulher mestiça, mutilada e inserida no seio da cultura mexicana que mescla elementos hispânicos, mestiços e indígenas. Uma identidade que remete, portanto, a um determinado campo de experiência artístico e cultural (ASSUNÇÃO, 2013).

Por isso, além do sofrimento e da dor (física e psíquica), há elementos estéticos (a cor, a profundidade, a perspectiva, a

subjetividade da temática) e étnicos que, uma vez equilibrados, permitiram à pintora mexicana criar, reinventar, expressar, comunicar e retratar “seu mundo”.

O nascimento, a infância e as [primeiras] fissuras de Frida Kahlo

Frida Kahlo nasceu em 06 de julho de 1907, em Coyoacán, no México¹. Era a terceira filha do segundo casamento de um imigrante alemão judeu e de uma mestiça mexicana católica devota. Matilde, sua mãe, na ocasião de seu nascimento, enfrentava um luto em decorrência da morte de seu único filho homem, falecido ao nascer. Além disso, há evidências de que a mãe de Frida enfrentava uma depressão pós-parto, condição agravada pela nova gravidez dois meses após o nascimento de Frida (LEVINZON, 2009).

A condição de saúde frágil de Matilde inviabilizou a amamentação e os cuidados com Frida recém-nascida que, em função disso, foi entregue a uma ama-de-leite – uma prática comum no México daquela época.

A chegada precoce de uma irmã disputando a atenção e o afeto da mãe alimentou, em Frida, segundo Dosamantes-Beaudry (2007), a convicção de não ser amada e de ter sido abandonada pela mãe. Essa ‘fratura’ talvez explique o fato de que sua arte constitua, na interpretação de Levinzon (2009) e Wolf (2016), uma busca



² Apesar dessa interpretação, Mayayo (2008), considerando as palavras de Frida: “Minha cabeça está coberta porque minha mãe morreu durante o período em que pinte o quadro” (KAHLO *apud* HERRERA, 2011, p. 198), acredita que o quadro faça referência à autoctonia em que Frida teria parido a si mesma. Contudo, para a pesquisadora não é possível responder à pergunta sobre quem está representada como parturiente, já que os quadros não são uma coisa ou outra, pois não são um retrato do “eu”, mas fazem parte da fabricação de um personagem que é resultado de um conjunto de ações.

³ A pintora trata nesse trabalho, também, suas raízes étnicas, através da evidência de suas origens indígenas. Frida estaria se alimentando, então, da ascendência indígena (ASSUNÇÃO, 2013).

constante de afeto e de estima já que, desde a infância, Frida nunca esteve segura de merecer o amor daqueles que a rodeavam.

A relação fria e distante de Frida e Matilde é apresentada – ao mundo – no quadro “*Mi nacimiento*”². Nessa pintura, Frida sugere uma sensação de abandono materno: na cama, a mãe morta, sobre uma poça de sangue, com o rosto coberto por um lençol, da à luz a um bebê que ‘nasce por si só’, sem contar com a presença da mãe. O bebê da cena apresenta as sobrancelhas unidas da mesma maneira que Frida a representava em diversos autorretratos anteriores e posteriores. Aspecto que reforça a interpretação de que a tela faça referência ao nascimento da pintora.

A perspectiva adotada pela artista, na referida obra, permite ao espectador uma visão análoga àquela que estava restrita aos profissionais e/ou às pessoas íntimas responsáveis pelo parto ou, ainda, pela parturiente. Por isso, para alguns analistas (Levinzon, 2009; Assunção, 2013; Wolf, 2016), as questões íntimas e particulares ao universo feminino, por assim dizer, ganham, nessa obra, uma dimensão pública incomum até então.

Se por um lado a relação de Frida e sua mãe estava comprometida, haja vista ser caracterizada por sentimentos de desamparo e solidão, por outro, a relação com a ama-de-leite índia carecia de vínculo emocional. Uma imagem entre mãe e filho, regada de carinho e intimidade, contrasta com o quadro “*Mi nana y yo*”³. Nessa obra, Kahlo denuncia a distância e a falta de apego

entre ambas, caracterizando uma inadequação nos primeiros cuidados.

A falta de contato de olho entre a babá e Frida, a face da ama-de-leite coberta por uma mascarada própria de rituais fúnebres, o leite caindo sobre os lábios do bebê que não o suga fazem alusão a uma relação pouco maternal, distante e claramente não fraterna.

Por isso, Levinzon (2009) sugere que houve uma falha na função da mãe de Frida como “escudo protetor”. Assim, as experiências iniciais de Frida resultaram num “trauma cumulativo”, já que o luto mal elaborado da mãe, os desencontros entre mãe e filha nos primeiros anos, somados ao nascimento precoce da irmã geraram situações traumáticas e conflitantes para Kahlo. Tais situações tiveram, segundo a pesquisadora, inscrições bastante pertinentes na constituição da personalidade da artista.

O pai, Guilherme Kahlo, por outro lado, desde a infância, exerceu grande influência na vida, nas aptidões artísticas e na obra de Frida. Guilherme era fotógrafo, epilético e compartilhava com Frida seu interesse pela pintura. Para Cunha e Ratto (2016), Frida e seu pai compartilhavam o sofrimento e a solidão. Os ataques epiléticos do pai – presenciados por Frida desde pequena – eram, para ela, um tipo de mistério que inspirava temor e compaixão.

Para Wolf (2016), o pai da artista mantinha uma relação mais próxima com Frida do que com as demais filhas, depositando nela expectativas profissionais e, por isso, estimulando seu



⁴ Companheiros, Frida revela em seu diário que, para ela, Guilherme, mesmo enfermo, “[...] era imenso exemplo de ternura, de trabalho (era fotógrafo e pintor) e, acima de tudo, de compreensão dos meus problemas” (HERRERA, 2011, p. 36).

⁵ Numa pintura do pai, na parte inferior da obra, Frida expressa sua gratidão e admiração pelo pai: "Eu pinteí meu pai Wilhelm Kahlo, de origem húngara alemã, artista fotógrafo de profissão, generoso, inteligente e bom, corajoso porque sofreu epilepsia por sessenta anos, mas nunca parou de trabalhar e lutou contra Hitler. Com adoração, sua filha Frida Kahlo".

desenvolvimento intelectual e espírito aventureiro⁴. A convivência próxima e amistosa⁵ com o pai que a levava para passeios onde fotografava e pintava aquarelas serviram para ensiná-la a manusear a máquina fotográfica, a revelar os filmes e retocá-los – aspectos bastante significativos para a formação da artista, já que – conforme Assunção (2013) – a fotografia foi uma das grandes (senão a maior) influência na obra da pintora.

Em muitos aspectos, a fotografia influenciou a obra de Frida. Inclusive o gênero do autorretrato foi bastante praticado pelo senhor Kahlo. Anos mais tarde, à influência do pai somou-se a retratística popular mexicana, ambas tornadas importantes referências, tanto estética quanto temática, na obra de Frida (ASSUNÇÃO, 2013, p. 35).

A admiração de Frida pelo pai tem relação, ainda, com o cuidado e a atenção deste com a filha também após ela contrair, aos 06 anos, poliomielite. Guilherme a cuidou na longa convalescença de 09 meses. Para Herrera (2011), este ocorrido marca o início da obsessão da artista pelo próprio corpo – tema e motivo de muitos de seus quadros.

[...] o corpo foi uma metáfora para representar temas que, saídos dos pinceis da artista, deixam de ser apenas privados e pessoais. Ao dizer a verdade biológica sobre si mesma, as representações do corpo de Frida relacionam-se com temas de amplitudes coletivas. Dessa maneira, a metáfora do corpo é uma importante categoria de análise de suas obras, pois é através dele que conseguimos alcançar a duplicidade da identidade

em Kahlo que é política e subjetiva (ASSUNÇÃO, 2013, p. 84).

Desse modo, a poliomielite marca o início de um conjunto de experiências corporais traumáticas que alimentaria a obsessão da artista pelo corpo. Como consequência da poliomielite, por exemplo, a perna direita de Frida se tornou mais curta e mais fina, fazendo-a coxa, o que a levou ao apelido de “Frida perna de pau”. Este foi o primeiro de uma série de padecimentos que ela teve que enfrentar no decorrer de sua vida.

Incentivada pelo pai a praticar esportes, Frida fazia natação e ciclismo. Apesar disso, era estigmatizada pelos colegas, o que a magoava bastante, despertando-lhe raiva e o desejo de superar-se como atleta (ASSUNÇÃO, 2013). Tal condição levou Herrera (2011, p. 31) a considerar que:

[...] Frida era um pássaro ferido e, por causa disso, era diferente das outras crianças, e quase sempre estava sozinha. Justamente na idade em que poderia ampliar seu mundo para além do círculo familiar e fazer melhores amigos, ela foi obrigada a ficar em casa. Quando se recuperou e voltou para a escola, foi excluída e se tornou alvo de provocações e zombarias. Sua reação foi, alternadamente, retrair-se (a “criatura introvertida”) ou levar a cabo uma estratégia de supercompensação, tornando-se, primeiro, uma menina levada e interessada em atividades masculinas, e, depois, uma ‘personagem’.

Tal personagem, conforme Wolf (2016), surge nesse período, uma vez que para lidar com os intensos sentimentos de vazios e



solidão, bem como com os medos face às possíveis sequelas da doença, Frida criou um duplo imaginário de si mesma. Esse duplo imaginário permitiu experiências com a descrita em seu diário:

Eu devia ter seis anos quando vivi intensamente a amizade imaginária com uma garota da minha idade mais ou menos. [...] Ela era ágil e dançava como se não tivesse peso. Segui-a em todos os seus movimentos e disse-lhe enquanto dançava os meus problemas secretos. Que? Não me lembro. Mas ela sabia todas as minhas coisas na minha voz [...] eu estava feliz. [...] 34 anos se passaram desde que eu vivi essa amizade mágica e cada vez que eu me lembro, ela é revivida e aumenta cada vez mais dentro do meu mundo (KAHLO, 2005, p. 82).

A amiga imaginária, em destaque acima, conforme Levinzon (2009), é uma imagem espelhada da própria Kahlo que indica que a felicidade era uma parte essencial de sua infância. Essa história corresponde a uma chave interpretativa importante para entender a artista e, sobretudo, seu processo de duplicação – questão retomada mais adiante. Por isso, a infância da artista e sua vida adulta e profissional não existem como partes desconexas e/ou separadas. Elas atravessam o processo criativo da pintora a ponto de as experiências da infância estarem, em alguma medida, inscritas em sua produção pictórica ou, ainda, na raiz de sua criatividade peculiar.

O acidente, a convalescença e a pintura como canal de comunicação

Aos 18 anos Frida voltou a viver uma situação extremamente traumática: um acidente de ônibus que a deixou com inúmeras sequelas e a obrigou a permanecer na cama, imobilizada, por mais de três meses. O acidente partiu sua coluna, sua clavícula, seu ombro, uma perna e um dos pés. Sobre tal fato, a pintora assim escreve:

Não é verdade que a gente perceba o choque, não é verdade que a gente chore. Eu não tive lágrimas. (...) um dos corrimões do ônibus atravessou-me como a espada atravessa um touro. Um transeunte, vendo que eu estava com uma terrível hemorragia, carregou-me e me pôs numa mesa de bilhar, onde a Cruz Vermelha cuidou de mim. Foi assim que perdi minha virgindade. Meus rins estavam danificados, eu não podia mais urinar, porém o que mais me fazia sofrer era a coluna vertebral (KAHLO *apud* LE CLÉZIO, 2010, p. 53).

Em função do acidente e da longa convalescença, Kahlo teve que abandonar os estudos e o desejo de ser médica e como um passatempo (WOLF, 2016) ou para vencer o tédio (LEVINZON, 2009) começou a se dedicar – ‘despretensiosamente’ – à pintura. Sua cama foi coberta com um dossel no qual fixaram um espelho que permitia a Frida se ver. Ela começou, então, com um cavalete adaptado, a sua produção como artista da pintura. Assim, Frida passou a retratar “[...] a si mesma de forma obstinada, como quem quer recuperar algo perdido. Refletia em seus quadros, de coloridos



incríveis, suas ambiguidades, ambivalências, lutos e limitações” (CUNHA; RATTO, 2016, p. 150).

Eu nunca pensei na pintura até 1926, quando fiquei de cama por conta de um acidente automobilístico. Eu estava morrendo de tédio na cama, com um colete de gesso (...), então decidi fazer alguma coisa. Roubei do meu pai umas tintas a óleo, e a minha mãe encomendou pra mim um cavalete especial porque eu não conseguia ficar sentada (KAHLO *apud* HERRERA, 2011, p. 85-86).

Apesar dessas observações, para Assunção (2013), é fundamental considerar que Kahlo já tinha proximidade com a arte antes do acidente. Para ela, as afirmações da pintora a respeito de ter sido o acidente o impulsionador do processo criativo precisam ser lidas como ingredientes do mito que Kahlo criou em torno de si mesma. Ademais, seus autorretratos precisam ser entendidos como parte da criação de um personagem, de um processo de duplicação que não se restringe ao âmbito da pintura.

O referido processo de duplicação parece decorrer do gosto de Frida na exposição pública. A artista mexicana gostava de ver-se ricamente adornada, como que paramentada para entrar em cena e, em função disso, cuidou, com um enorme zelo, da imagem que queria perpetuar.

[...] o artista não se limita a transcrever de maneira objetiva a imagem de si mesmo como se a tela fosse um espelho. Há inegavelmente a criação de um personagem. O retrato e, de forma mais evidente, o

autorretrato, é uma maneira do ser retratado – neste caso o artista – aparecer e comunica-se com o mundo exterior, para isso é criada uma identidade pública dada a ver. Autorretratar-se é representar-se (ASSUNÇÃO, 2013, p. 53).

Desse modo, os autorretratos de Frida precisam ser olhados como a representação de um “eu” alternativo, uma imagem dada a ver. Portanto, há um sujeito, um autor que se autorrepresenta, se auto define e, em certa medida, se auto inventa. É por isso que Kahlo, consciente desses processos, se intitulava como “*la gran ocultadora*”.

Nessa esteira, no “*Autorretrato con terciopelo*” e no “*Autorretrato dedicado a León Trotsky*”, assim como em “*El tiempo vuela*”, é possível perceber a preocupação da artista com a apresentação de si mesma. As cortinas, presentes nos dois últimos, simbolizam esta apresentação cênica da pintora em suas telas.

No quadro dedicado a Trotsky, por exemplo, as bochechas rosadas, os lábios grossos e pintados de carmim, as unhas pintadas de vermelho, os cabelos presos com uma fita também vermelha e enfeitado com um cravo, as joias e traje de Frida sugerem uma mulher bastante sedutora (ASSUNÇÃO, 2013). Para Mayayo (2008) tratava-se de uma imagem perfeita da beleza feminina mexicana. Ademais, continua Assunção (2013), o rosto excessivamente maquiado com um olhar fixo no espectador dificulta apreender as sensações, emoções e estado de espírito que



este rosto revela, o que a leva a afirmar que, mais uma vez, estaria em cena “*la ocultadora*”.

Viana (2003), nesse sentido, avalia que os autorretratos da pintora mexicana exibem as feições de ‘máscara’ no perfil estático e altivo que resulta de um rígido autocontrole, bastante diferente do diário que tem uma dimensão pessoal, íntima, restrita e privada.

Por outro lado, Bastos (2010) assegura que a pintura, para a artista mexicana, funcionava como uma forma de sobrevivência à dor que a acompanhava e é, por isso, que as representações de dor e sofrimento são abundantes em sua obra. O corpo doente, ferido, dilacerado, quebrado é constante em suas autorrepresentações. É possível que o mais conhecido deste tipo seja “*La columna rota*” de 1944.

O cenário desse quadro envolve uma paisagem de solo gretado e céu azul escuro. A imagem de Frida, de cabelo solto, mostra uma coluna jônica fraturada, estilhaçada ao longo de sua extensão. Para Assunção (2013), a coluna é representada como a causadora das feridas que atormentam Kahlo e, contraditoriamente, sustenta o seu corpo ferido, com vigor, ao passo em que denuncia sua fragilidade diante da possibilidade de dilaceração. Espalhados pelo corpo há vários pregos, inclusive no rosto que aparece, mais uma vez, indiferente. Com uma expressão dura e imóvel, através do rosto não se pode notar a dor que tortura Frida a não ser pelas lágrimas que vertem dos seus olhos e dos vários pregos espalhados

pela sua face. Logo, quem comunica a dor não é o rosto em si, mas o corpo que, dilacerado, conta a história de desespero por ele experimentado. Algo semelhante ocorre em “*Hospital Henry Ford*” – não é o rosto da diminuta Frida na cama do hospital que nos revela a dor, mas, sobretudo, as lágrimas e o corpo contorcido e pequeno para suportar o sofrimento que toma conta da cena.

A partir de 1940, a saúde da artista sofre grave deterioração. De meados dos anos 1940 até sua morte, em 1954, Frida passou por diversas cirurgias e ficou cerca de um ano internada. O pé direito gangrenou fatalmente e teve de ser extirpado. Tal fato a levou a uma depressão profunda.

A obra “*Sin Esperanza*”, de 1945, traduz alguns sentimentos perturbadores da artista. Nela, Frida é retratada presa à cama, com olhar suplicante, em lágrimas e em meio a uma paisagem árida, estéril e inóspita. Na tela, uma enorme cornucópia cheia de carnes e peixes variados precisava ser apoiada por uma estrutura de madeira. Apenas a cabeça e os ombros estão fora dos lençóis, sugerindo uma sensação de constrição. No momento em que pintou o quadro, a falta de apetite atormentava a pintora e ela precisava ser alimentada através de um funil que, na obra, ganha uma dimensão desproporcional.

Nesse período, a temática da morte aparece direta ou indiretamente com frequência em seu trabalho. A motivação para essa constante tem relação com a experiência pessoal envolta com a



⁶ Poucas pinturas evocam tão bem a expressão latina *Somnus est frater mortis* (O sono é irmão da morte).

⁷ O Dias dos Mortos é uma das festas mais aguardadas e importantes para os mexicanos. Em Puerto Vallarta e na Riviera Nayarit, a população se reúne nos cemitérios para homenagear os entes queridos levando pão, frutas, caveiras de açúcar decoradas, velas, alimentos e roupas prediletas da pessoa já falecida. O ritual, que ocorre entre os dias 29 de outubro e 2 de novembro, está longe de ser triste. É animado, otimista, cheio de cores e uma celebração à vida.

⁸ Comunista e revolucionária italiana, admirada por seus camaradas pelo talento de suas composições fotográficas, mas acima de tudo pela dedicação com que colaborou na construção da organização de apoio aos perseguidos políticos na primeira metade do século passado, o Socorro Vermelho Internacional (SVI).

⁹ Coreógrafo, pintor, estudante de desenho, professor de arte, diretor de cinema, cinegrafista, escritor, pensador e promotor da cultura mexicana.

¹⁰ Um dos maiores pintores mexicanos e um dos protagonistas da pintura mural. Sua grande temática

eminência da morte ou ainda como uma maneira de expressar as dores físicas e morais (ASSUNÇÃO, 2013). Entretanto, conforme a própria autora, é interessante pensar que representar a morte ou elementos que se ligam a ela tem relação com a cultura popular mexicana que tem, na morte, um tema de preferência.

A maneira dos mexicanos lidarem com a morte, é, no mínimo, particular. A concepção que se tem da morte no México tem raízes em duas culturas distintas: a pré-hispânica, ligada, sobretudo à cosmologia asteca, e à religiosidade hispânica. Vida e morte são pensadas no México como faces opostas de uma mesma moeda. O sentido da vida se completa na morte e vice-versa (ASSUNÇÃO, 2013, p. 60).

No quadro *“El sueño la Cama⁶”*, de 1940, por exemplo, a morte se entrecruza com o sono e com o sonho. Na obra, a artista dorme numa cama que se assemelha ao leito de dossel onde dormia, uma videira trepa pelo seu corpo, num aparente e incerto fio de vida, enquanto o esqueleto em cima revela implacável a realidade inevitável da morte. Apesar da relação com a vida traumática da artista, as características desta obra não podem ser separadas da cultura mexicana que informava Frida, na qual mortos e vivos convivem harmoniosa e festivamente no Dia dos Mortos⁷.

Pelo apresentado, Levinzon (2010), segundo uma abordagem psicológica, argumenta que a partir dos acontecimentos traumáticos que viveu, Frida inaugura, com a pintura, um novo canal por meio do qual expressaria seus sentimentos, suas angústias e suas aflições.

Seus autorretratos, a parte considerada mais importante e expressiva de sua obra, representaria a busca inequívoca de conteúdos psíquicos quase sempre caracterizados por angústia e dor, muito embora esses não fossem os únicos temas.

Herrera (2011), considerando a obsessão que Kahlo tinha por seu próprio corpo, defende que a obra de arte seria, para a artista, uma forma de catarse. Desse modo, a busca pela recuperação do corpo ferido depois do acidente resultaria numa grande quantidade de autorrepresentações. Já Rivera (1992), sobre a obsessão de Frida pelo próprio corpo, afirma ter sido ela a única na História da Arte a tratar da verdade biológica sobre o que sentia. Tal afirmação leva em conta, certamente, o realismo de formas, a anatomia interna e externa exposta aos olhos do espectador.

Todavia, concordamos com Assunção (2013) quando afirma que apesar da pintura representar uma maneira de realizar sua catarse em vistas a sua biografia trágica, o corpo foi, sobretudo, uma metáfora para representar temas que deixaram de ser privados e pessoais para ganharem dimensões sociais e políticas mais amplas.

Frida e o amor por Diego Rivera ou o seu “segundo acidente”

Em 1926, Frida começa a se relacionar com o mundo artístico e intelectual do México. Nesse momento ela estabelece contato com a fotógrafa italiana Tina Modotti⁸, o artista plástico Adolf Best Maugard⁹ e os muralistas Siqueiros¹⁰, Orozco¹¹ e Rivera,



foi a revolução mexicana e o povo mexicano que ele representou como o protagonista da luta por uma sociedade melhor. A sua pintura é uma pintura de intervenção política, de crítica social e defesa dos ideais comunistas.

¹¹ Destacou-se principalmente na pintura mural, mas também se dedicou à pintura em cavalete, à aquarela, ao desenho e à caricatura. A temática central da sua obra foi revolução, a luta do povo mexicano para atingir os seus ideais e uma nova sociedade.

¹² “A falta de móveis ou objetos decorativos, a simplicidade do ambiente, o plano simples (formado apenas de parede e chão, sem trazer uma perspectiva de profundidade), onde se encontra o casal, são elementos que fazem lembrar muito os retratos praticados por artistas populares no século XIX” (ASSUNÇÃO, 2013, p. 69).

dentre outras personalidades. Nesse período, Kahlo entra para o Partido Comunista e inicia um relacionamento amoroso com Diego Rivera com quem compartilhava ideais comunistas e mexicanistas, além do amor pela arte, da curiosidade e do interesse pela vida.

Rivera era um dos muralistas mais conhecidos do México e a quem Frida já admirava desde os afrescos da Escola Preparatória. O relacionamento, apesar da resistência da mãe de Frida, culminou em casamento em agosto de 1929. A dificuldade de Matilde em aceitar o relacionamento se devia ao fato de Rivera ser vinte e dois anos mais velho que Frida, com fama de mulherengo, além de ateu e comunista – traços inegociáveis para a moral conservadora católica da qual a senhora Matilde era adepta.

O casamento foi retratado no quadro “*Frida e Diego Rivera*”¹² (HERRERA, 2011; KETTENMANN, 1999). Nessa obra, o casal aparece de mãos dadas. Frida aparentemente flutua, enquanto Rivera parece sustentá-la. O pintor carrega uma paleta de tintas que anuncia seu *status* social na sociedade mexicana – pintor famoso, reconhecido e talentoso. Frida, segurando a mão do marido, reclama para si apenas a posição social de esposa. Nessa direção, o que estaria em tela na autorrepresentação da artista seria uma espécie de caricatura da tradicional companheira amorosa – mulher frágil, inferior e em ascensão social por ocasião do matrimônio. Apesar disso, a artista fugiu de alguns rituais tradicionais da cerimônia de casamento como o uso do vestido branco de noiva. O

traje substituto, um vestido verde e um xale vermelho, faz uma clara alusão à bandeira de seu país e aos costumes mexicanos tão caros e presentes na vida e na obra dos dois artistas.

Frida era absolutamente apaixonada pelo marido. Em um de seus poemas, Kahlo assegura que Diego estava na sua saliva, no papel, no eclipse, em todas as linhas, em todas as cores, em todos os jarros, dentro e fora do peito, no tinteiro, na boca, na urina, no coração, em tudo! O quadro “*Diego em meu pensamento*” coloca o pintor muralista como centro de suas reflexões. Mas Rivera era mais que isso, ele era “[...] princípio, construtor, minha criança, meu namorado, pintor, amante, ‘meu marido’, minha mãe, meu pai, meu filho, [igual] a mim, universo diversidade na unidade” (KAHLO, 2005, p.60).

Por isso, Kettenmann (1999) argumenta que a amarga incapacidade de Frida em ser mãe a leva a assumir um papel maternal para com Diego. No quadro “*El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl*” Frida representa Rivera como um recém-nascido em seus braços. O quadro, bem complexo, dado o conjunto de informações que traz, evidencia alguns traços que são característicos da produção da artista. Tais traços envolvem os dualismos dia e noite, sol e lua e as referências à vegetação mexicana, bem como a mitologia pré-hispânica. O cão (Xolótl) que guardaria o reino dos mortos e a Deusa da Terra mexicana (Cihuacoatl) da qual, de seu útero,



¹³ Atriz mexicana, um dos ícones da época de ouro do melodrama do cinema mexicano.

nasceria toda a flora que caracterizaria o México, são exemplos. Cihuacoatl, na obra, sustenta Frida estéril. Enquanto dos seios da Deusa nasce um rio de leite aludindo à fertilidade, de Kahlo brota – em menor dimensão – um rio de sangue em referência à sua infertilidade.

Depois do casamento, Frida e Rivera se mudaram para a Cidade do México e, em seguida para Cuernavaca – uma experiência fundamental para Kahlo e sua produção, já que é a primeira vez que Frida sai da Cidade do México e entra em contato com o México rural e indígena (LE CLÉZIO, 2010).

Após o casamento, Diego continuou sendo um conquistador incorrigível, um mentiroso compulsivo, capaz de alternar comportamentos gentis e carinhosos com arroubos cruéis e agressivos. Tais comportamentos, sobretudo os relacionamentos extraconjugais, provocavam grande sofrimento em Frida, o qual era comparável, segundo ela, ao acidente de ônibus. Por isso, Kahlo insistia que Rivera era um dos dois acidentes graves que havia sofrido na vida (HERRERA, 2011). Tais questões são fundamentais para a produção da artista uma vez que, para Assunção (2013, p. 41), “[...] a dor pela perda do amor também é considerada temática importante dentro de sua obra”.

A pintura “*Diego e yo*”, de 1949, é um exemplo disso. O autorretrato pintado durante o período em que Rivera estava tendo um caso com a atriz Maria Felix¹³ traduz a admiração, a obsessão e

o amor que Frida nutria pelo marido que, não por acaso, está pintado em sua testa. O terceiro olho de Diego sugere a convicção de Frida sobre a superioridade intelectual e artística do esposo. Por outro lado, as lágrimas de Frida mostram sua tristeza e dor em decorrência da possibilidade de perder Diego novamente. O cabelo, que na maior parte de seus autorretratos é captado de forma inteligente em um coque, neste quadro está solto e o emaranhado no pescoço sugere um estado de afogamento.

No primeiro ano do relacionamento Frida sofre o primeiro de vários abortos que inviabilizariam o seu desejo de ser mãe, alimentando sua frustração. A impossibilidade de ser mãe é vista como um dos principais temas dentro de sua obra. Para Herrera (2011), esse fato está associado a uma série de pinturas sanguinolentas que a artista começa a produzir a partir de 1930.

Nesse ano, Frida e Diego se mudam para os Estados Unidos onde viveram por quatro anos. Lá a artista sofre mais um aborto e pinta “*Hospital Henry Ford*” que, para Assunção (2013), pode ter sido composto tendo como base a experiência do aborto de 1932, embora não nos remeta apenas a essa experiência pessoal, pois traz para as artes oficiais um tema presente no universo feminino, porém pouco abordado.

A importância dessa obra tem relação com o fato de ser o aborto, conforme Mayo (2008), um tema velado na sociedade mexicana daquela época, sendo a dor da perda restrita ao privado.



¹⁴ Um dos fotografos estadunidense mais importante do século XX que, com uma nova abordagem do olhar sobre o cotidiano e uma visão objetiva da realidade, teve papel fundamental na fotografia moderna.

¹⁵ Outra possibilidade de interpretação decorre da justificativa da artista de que a obra foi feita a partir da notícia de um jornal em que um homem mata a esposa a facadas por causa de ciúme e, ao se defender no seu tribunal, diz ao juiz de Direito que foram apenas uns golpes.

Não havia ritos que permitisse chorar a perda pelo aborto. Além disso, naquele contexto, o aborto era motivo de vergonha e horror, pois atestava a incapacidade do cumprimento do papel mais básico que se esperava da mulher: o de procriar.

Na cena, a artista aparece nua e ensanguentada em uma cama hospitalar muito maior que seu corpo. Entre as figuras que a rodeia está o órgão reprodutor feminino e sua pélvis quebrada em três lugares por conta do acidente que sofreu na adolescência. Frida parece culpar seu corpo imperfeito pela impossibilidade de gerar um filho. O corpo nu e abandonado retratado na cama do hospital de Detroit é a justificativa para seu fracasso como mulher que sonhava em ser mãe.

A despeito das “[...] tormentas pessoais que a envolvia, a convalescença física e o envolvimento de Rivera com outras mulheres, esses anos foram de grande importância para sua obra, pois a artista entrou em contato com patronos e outros artistas, a exemplo do fotógrafo Edward Weston¹⁴ [e] Leo Eloesser, um cirurgião que passa a ser de total confiança de Frida. A ele, dedicou, mais tarde, o *‘Retrato dedicado al Dr. Eloesser’*” (ASSUNÇÃO, 2013, p 41).

Todavia, foi o contato com uma cultura distinta que despertou na artista a necessidade de afirmar sua mexicanidade. Tal afirmação se deu a partir do uso dos trajes tehuanas, de joias de inspiração pré-colombiana e de penteados inspirados nas mulheres

do istmo de Tehuantepe – aspectos que vão conferir peculiaridade à artista (LEVINSON, 2009). Ainda para Assunção (2013), neste período, a artista inicia um projeto pessoal de autorrepresentação que transitava entre a vida e a arte.

O retorno de Frida e Diego ao México foi marcado por internações, desentendimentos e mais um aborto. Foi nesse retorno que Diego se envolveu com Cristina Kahlo – irmã mais nova da artista. A dupla traição levou Frida a novos patamares de sofrimento e à primeira separação temporária. O quadro *“Unos Cuantos Piquetitos”¹⁵* mostra a repercussão da infidelidade de Diego em Frida (LEVINSON, 2009). Nessa obra, Frida se sentindo ferida e machucada pela deslealdade do marido, demonstra que também sofreu violência de quem amava. Para além disso, o corpo da mulher pintado na obra – inerte, ensanguentado e sem vida – traduz com crueza os efeitos da violência à mulher.

As feridas conjugais foram tema de outras obras como *“Memoria o el corazón”* e *“Recuerdo de la herida abierta”*. Na primeira tela, Frida é apresentada chorando, sem mãos, como que atada, sem reação ou mesmo incapacitada, com um mastro atravessando o peito e com um coração desproporcionalmente grande sangrando no chão. Tal fato parece destacar e refletir o tamanho da dor da artista. No segundo trabalho, Kahlo destaca duas chagas: uma no pé (real e fruto de seu acidente) e outra na coxa (fruto da distância e das traições de Diego).



¹⁶ *La decena trágica* ("os dez dias trágicos") foi o nome dado ao intervalo de dez dias (09 de fevereiro a 19 de fevereiro de 1913) que culminaram na queda e assassinato do legítimo e popular governo do presidente Madero e seu vice Pino Suarez. A insatisfação da oligarquia porfiristas, da imprensa e do lado político derrotado seria um dos motivos que levaram ao golpe de estado. O levante começou na Cidade do México quando um grupo de dissidentes inicia uma revolta armada liderada pelo general Mondragón e libertaram os generais Reyes e Díaz que estavam na prisão. Posteriormente, atacaram algumas agências do governo, declarando estado de sítio.

¹⁷ A Revolução Mexicana, a primeira revolução do século XX, marcou profundamente o México. Suas marcas podem ser observadas em distintas esferas (políticas, sociais, econômicas e culturais), mas é possível que seu grande legado tenha sido o encontro do México consigo mesmo ou, ainda, o “[...] encontro traumático do Centro com o país que governava” (CAMÍN; MEYER, 2000, p. 74).

Nesse período, a pintora mexicana começa a manter relações extraconjugais com homens e mulheres. A lesbianidade era incentivado por Diego, o que não ocorria nos casos com outros homens. Apesar do sofrimento e das decepções, Rivera era o amor da artista que, em 1935, sobre os casos extraconjugais do marido, assim escreveu:

[...] só representam flertes, e no fundo você e eu nos amamos ternamente, e apesar das aventuras sem fim, batidas de portas, xingamentos, insultos, reclamações internacionais – ainda assim sempre continuaremos nos amando... Todas essas coisas se repetiram ao longo dos sete anos em que vivemos juntos e todas as raivas que eu senti me fizeram compreender no fim que eu te amo mais que minha própria pele, e que você pode não me amar da mesma forma, mas você me ama um tanto. Não é assim? Eu sempre esperarei que isso continue, e com isso estou contente. (HERRERA, 2011, p. 186).

Frida demonstrava aceitar, nessa carta, a pequena fatia de amor de Rivera, já que para ela a separação representaria algo como ‘perder a própria pele’. Apesar disso, Diego pede o divórcio em 1939. Com o divórcio, Kahlo corta os cabelos e volta a usar roupas masculinas, reproduzindo o comportamento da adolescência. Porém, a separação dura pouco e, em dezembro do ano seguinte, eles retomam o casamento.

O “*Autorretrato con pelo corto*” em que Kahlo se apresenta sentada em uma cadeira cercada por mechas de cabelo cortadas,

sugere que os mesmos preenchem o vazio representativo da circunstância do desencontro amoroso. O verso de uma canção – transcrito na parte superior da obra – reflete o sentimento de rejeição por parte do homem amado: "Olha, se te amei foi pelo teu cabelo; agora que estás careca, já não te amo". Além disso, o largo e escuro terno de homem, em oposição às roupas femininas, traços inconfundíveis da cultura mexicana, sempre marcantes em suas autorrepresentações, é expressão do redimensionamento de sua feminilidade, tamanha a profundidade de seu sofrimento (SIQUEIRA-BATISTA, et al. 2014).

A política, o México e a questão da mexicanidade

Lembro-me que tinha sete anos quando se deu a Decena Trágica¹⁶. Testemunhei com meus próprios olhos as batalhas dos camponeses de Zapata contra os Carrancistas (Frida).

A epígrafe que abre este espaço temático aponta as memórias e denuncia a proximidade de Frida em relação aos episódios que marcaram a Revolução Mexicana (1910-1920)¹⁷. De fato, a identificação de Kahlo com a Revolução foi tão significativa que ela insistia em afirmar que tinha nascido em 1910, junto com a Revolução.

Contudo, foi em 1922, com a entrada de Frida na Escola Nacional Preparatória que ela tomou contato mais de perto com a atmosfera que marcava e sacudia o país desde 1910, já que, nessa quadra histórica, ela entrava em contato com projetos políticos



nacionalistas que traziam a arte revolucionária com uma ferramenta de diálogo com as massas.

A arte revolucionária (muralista), uma espécie de arte nacional, procurou redimir o indígena e recontar a história mexicana pelos marginalizados e/ou vencidos. Assim, os pintores muralistas estampavam valores associados à Revolução. Fato que permitiu a valorização da cultura popular mexicana em detrimento das formas europeizadas (VIANA, 2003).

Frida, contudo, não fez uma representação direta à revolução. Mas pintou à sombra do evento central do México no século XX. Com efeito, não se pode alcançar a Revolução nas obras da artista, todavia é possível apanhar a atmosfera instaurada pelo movimento revolucionário. É prudente considerar, ainda, que tal atmosfera estava alimentada pelos projetos de um México moderno, particular e soberano. Kahlo, de algum modo, em suas obras, com suas idas e vindas, realizou o mesmo percurso (ASSUNÇÃO, 2013).

Assim, o frágil corpo de Frida em suas autorrepresentações nos conta muito a respeito dela mesma, mas também a respeito das concepções políticas, culturais e artísticas de uma nação às voltas com um novo modelo político emergido após o levante armado de 1910.

O quadro “*Las dos Fridas*” discute, acima de tudo, a questão da identidade mexicana. Nessa obra, as duas Fridas estão

sentadas e de mãos dadas. Uma delas usa um vestido tipicamente mexicano e a outra um vestido branco, no estilo vitoriano. Apesar das mãos que se tocam, a conexão orgânica entre ambas é mediada pela artéria que as une. A artéria brota do coração exposto, mas inteiro, da Frida mexicana e corre em direção ao coração partido da Frida europeia.

A composição mostra nitidamente duas sociedades distintas: o México ‘autêntico’ está representado como a fonte da vida, enquanto que ao seu lado, em oposição, encontra-se uma Europa puritana que se esvai em sangue. A obra, em verdade, funciona como metáfora das entrelaçadas histórias de Frida Kahlo, do México e do mundo desenvolvido (BARTRA; MRAZ, 2005).

A perspectiva adotada pela artista, conforme Assunção (2013), traz em seu bojo o questionamento de ser ou não o México duas nações distintas. Na tela, não se percebe a negação da existência destas duas nações, mas uma espécie de ligação orgânica. Contudo, o coração da Frida europeia – aberto e sangrando – parece sugerir que a ideia do “México europeu superior” estaria deteriorando dada a consolidação do projeto de valorização do mestiço.

Em outras obras da artista mexicana é possível encontrar referências ao México e à cultura mexicana. Os trajes de tehuana, a simbologia católica, a mitologia asteca, a arte popular, a referência às cores da bandeira mexicana, os elementos herdados da cultura



indígena e da cultura espanhola tornam presente o tema do México e, sobretudo, de uma determinada mexicanidade.

Além das questões da mexicanidade abordada em sua obra, seus últimos quadros aludem a simpatia da artista ao socialismo. Seu último quadro – inacabado – é um retrato de Karl Marx. Na verdade, seus últimos trabalhos ganham traços ideológicos cada vez mais nítidos. Isso ocorre porque, em função do quadro político e social, Frida e os demais artistas procuraram tomar uma posição, resultando numa arte engajada e militante.

A marca do social e do coletivo, nas obras de Frida, não aparece de maneira explícita. Temas como o indigenismo, a mestiçagem e a mexicanidade aparecem em sua obra, porém isto não se dá de maneira direta e declarada, a exemplo do que ocorria com a pintura mural. Em sua obra, subjetividade e coletividade tem uma íntima relação de complementaridade. Não há, assim, uma demarcação ou uma oposição entre estes dois aspectos.

Considerações finais

O presente artigo buscou compreender os mecanismos e as vicissitudes que atravessaram a construção de Frida enquanto artista da pintura. Para tanto, aspectos de sua vida pessoal e coletiva (social, cultural e política) ganharam relevo e, quando possível,

foram confrontados com sua produção estética a despeito de sua arte ser polissêmica.

Nessa direção, algumas experiências da infância consideradas relevante e pertinentes para a construção da personalidade/subjetividade da artista, bem como aspectos de sua vida adulta e amorosa, além de suas relações com a ambiência revolucionária que sacudiu seu país nos idos de 1910 e com outros países foram levantadas.

Os elementos apontados ao longo do texto problematizaram, inevitavelmente, dois extremos: o fato de Kahlo ser considerada – por ela e por alguns estudiosos – como uma pintora intimista e, na outra extremidade, a noção veiculada a partir de 1970 de uma Frida representante autêntica do México, símbolo de alteridade e heroína política.

Desse embate, é possível perceber que a produção pictórica da artista é, antes de tudo, o resultado de experiências pessoais e particulares, muitas vezes traumáticas, em franco e profícuo diálogo com sua condição de mulher mestiça, mutilada e absolutamente apaixonada por Diego Rivera, bem como de uma artista inserida e engajada no seio da sociedade e cultura mexicana que, não obstante, se movia conforme a atmosfera resultante da ambiência revolucionária que marcou o país entre 1910 e 1920.

Dessa forma, a discussão apresentada ratifica a ideia de que os esquemas cognitivos que alimentam a produção artística resultam



das relações estabelecidas, continuamente, entre as capacidades mentais e a realidade social. Daí a pertinência das condições socioculturais específicas para a formatação da subjetividade da artista. De modo que separar Frida de sua experiência cultural e social ou de sua biografia [traumática e tumultuada] constitui equívoco fundamental, já que não existe um artista autônomo que se desenvolve iminentemente numa espécie de vácuo social, cultural e político.

Referências

ASSUNÇÃO, F. R. *O Universo de Frida Kahlo à Sombra da Experiência Revolucionária Mexicana: pintura, corpo e identidades, das décadas de 1920 a 1950*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás – UFG, Goiânia, 2013.

BARTRA, E.; MRAZ, J. As duas Fridas: história e identidades transculturais. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 13, v. 01, p. 69-79, jan.-abr., 2005.

BASTOS, M. *Frida Kahlo: para além da pintora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

CUNHA, B. W.; RATTO, C. G. Estudos sobre o processo criativo – um olhar sobre Frida Kahlo. *Comunicações*, Piracicaba, v. 23, n. 2, p. 145-165, maio-ago., 2016.

DOSAMANTES-BEAUDRY, I. Frida Kahlo: representaciones self-outro y la auto-sanación a través del arte. *Revista Chilena Psicoanal*, v. 24, n. 1, p. 66-78, 2007.

HERRERA, H. *Frida: a biografia*. São Paulo: Globo, 2011.

KAHLO, F. *The diary of Frida Kahlo: na intimate self-portrait/introduction by Carlos Fuentes*. New York: Harry N . Abrams. 2005.

KETTENMANN, A. *Frida Kahlo 1907-1954: Dor e Paixão*. Colônia: Benedikt Taschen, 1999.

LE CLÉZIO, J. G. *Diego & Frida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEVINSON, G. K. Frida Kahlo: a pintura como busca de si mesmo. *Revista Brasileira de Psicanálise*, n. 43, v. 2, p. 49-60, 2009.

MAYAYO, P. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra, 2008.

RIVERA, D. Frida Kahlo y el arte mexicano. In: PARGA, A. V. (Org.). *Frida Kahlo (1907 – 1954)*. Madrid: EGRAF, 1992.

SIQUEIRA-BATISTA, R et al. Arte e dor em Frida Kahlo. *Revista Dor*, São Paulo, v.15, n. 2, apr./jun., 2014.

VIANNA, L. H. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 71-87, jan.-jun. 2003.

WOLFF, M. P. “A obra de Frida Kahlo: a representação do corpo como o cenário de uma possível costura de cisões internas”. *Anais... Federación Psicoanalítica de América Latina*, Cartagena, set. 2016.