

Ila da Silva Brognoli

FRIDA KAHLO:
Uma célula revolucionária entre as cores e as dores

FLORIANÓPOLIS – SC
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ila da Silva Brognoli

FRIDA KAHLO:

Uma célula revolucionária entre as cores e as dores

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Cultural, sob orientação da Prof^a Dra Ana Lize Brancher

FLORIANÓPOLIS - SC
2009

Ila da Silva Brognoli

FRIDA KAHLO:
Uma célula revolucionária entre as cores e as dores

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em História Cultural, sob orientação da Prof^a Dra Ana Lice Brancher.

Banca examinadora:

Orientadora: _____

Prof^a Dra. Ana Lice Brancher – Departamento de História - UFSC

Membro: _____

Prof Dr. Mário César Coelho – Departamento de Expressão Gráfica- UFSC

Membro: _____

Prof Dr. Pedro Martins – Departamento de Artes Cênicas - UDESC

Suplente: _____

Prof^a Dra. Maria de Fátima Fontes Piazza – Departamento de História - UFSC

FLORIANÓPOLIS – SC

Junho de 2009

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero agradecer a todos os cidadãos, brasileiros e catarinenses, que através do pagamento de seus impostos ajudaram a financiar os meus estudos de nível superior, todo ele concluído em universidades públicas. Lamento profundamente que nem todos os brasileiros tenham a mesma “sorte”.

Agradeço especialmente à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Ana Lize Brancher, com quem iniciei minha incursão pelo mundo da História, ainda sem grandes pretensões, participando como aluna especial em uma de suas disciplinas. Obrigada por ter confiado em mim desde o princípio.

Aos Professores Dr. Mario Cesar Coelho e Dr. Pedro Martins, que prontamente aceitaram participar da Banca Examinadora desta dissertação. Ambos já tiveram papel importante em minha trajetória: o professor Mario Cesar contribuiu imensamente com os ajustes propostos na época da Qualificação deste projeto e o professor Pedro Martins, amigo e parceiro de longa data, é certamente um dos responsáveis por hoje eu estar concluindo um curso de mestrado.

Aos queridos amigos dos tempos de graduação, pilares fundamentais para a construção da pessoa que me orgulho de ser hoje. Graças a vocês, à nossa convivência, ao nosso dia-a-dia durante tantos anos, é que posso hoje escrever sobre a importância de unir a vida e a arte à política. Foi a partir de tudo o que vivemos que isso se tornou fundamental para mim.

Aos meus amados companheiros de caminhada da Pré-CVX Santa Clara, por serem sempre suporte e mansidão nos momentos difíceis. Definitivamente nossa vida em comunidade é constante sinal de presença divina em minha vida.

Ao Lu, meu companheiro de todas as horas, pelo apoio incondicional; por confiar em mim, muitas vezes mais do que eu mesma; por todas as vezes que segurou a minha mão, não me deixando cair, sempre que a vontade maior era de desistir.

À minha família, primeiro exemplo de ética e de comprometimento com o próximo e com o mundo, obrigada por ser sempre o colo para onde sei que posso correr

RESUMO

A revolução ocorrida em princípios do século XX no México teve grande impacto sobre o país e a sua repercussão foi sentida em diversos campos sociais e culturais. Nesta dissertação me ocuparei sobretudo de abordar a transição ocorrida no meio artístico, uma vez que este também teve papel fundamental nas transformações por que passou o país a partir desse momento histórico, ocupando, concomitantemente, os espaços de sujeito e objeto da história. Identificando a artista plástica Frida Kahlo como uma intelectual engajada no cenário político em questão, utilizarei sua vida e sua obra para discutir a influência que o ambiente social exerce sobre o indivíduo, podendo modificar e/ou determinar suas atitudes em relação às transformações sociais que acompanha. Através de análises estéticas, artísticas e de contexto histórico de suas obras plásticas, de cartas e fragmentos de seu diário pessoal, procuro mostrar que a artista reconheceu ao longo de sua vida a necessidade de aliar arte e política, por identificar na sua própria prática o potencial transformador do fazer artístico, seja como forma de conscientização, seja como forma de contestação. Esta pesquisa visa também reforçar a necessidade de estudar-se cada vez mais os aspectos relativos à realidade latino-americana

Palavras-Chave: Frida Kahlo - Arte engajada - Revolução Mexicana - Pensamento latino-americano

ABSTRACT

The revolution that occurred at the beginning of the twentieth century in Mexico, had a major impact in the country and its impact was felt in several social and cultural fields. In this dissertation I will seek particularly to address the transition that occurred in the art context, as it also played a fundamental role in the transformations that the country went through from this historical moment, simultaneously acting like subject and object of history. By identifying the plastic artist Frida Kahlo as an intellectual engaged in the referred political scenario, I will use her life and work to discuss the influence that the social environment exerts over the individual, potentially modifying and/or determining his attitudes regarding social transformations that he witness. Through an aesthetic, artistic and historical context analysis of her paintings, fragments of letters and from her personal diary, I will show that the artist recognized throughout her life the need to combine art and politics, because she identified on her own practice the transforming potential of art making, whether as a form of consciousness, or as a contestation. This research also aims to reinforce the need to study ever more aspects of Latin American reality.

Key-Words: Frida Kahlo - Engaged art - Mexican Revolution - Latin American Thought

SUMÁRIO

1- CONSIDERAÇÕES INICIAIS	01
2- A ÁGUIA, A COBRA, O CACTUS	08
2.1-Mesoamérica pré-colombiana e origens dos povos indígenas mexicanos	08
2.2- A Chegada dos Espanhóis	12
2.3- México Colonial	13
2.4- Império, Caudilhos e Benito Juarez	15
2.5- Ditadura de Porfírio Diaz	17
2.6- Revolução Mexicana	19
3- ENTRE AS CORES E AS DORES	26
3.1-Magdalena Carmen Frida Kahlo Y Calderón De Rivera	26
3.2-A Arte No México Pós-Revolucionário	29
3.3-Trágico Acidente De Percurso	37
4- QUANDO AS CORES E AS DORES ENCONTRAM AS PALAVRAS	43
4.1-“Eu pinto a mim mesma”	44
4.2-“Às vezes eu era atacada de náuseas entre taças de champanha”	65
4.3- A Natureza Bipartida do Universo	76
4.4- Frida Kahlo narrada por Frida Kahlo	89
4.5- Arte a serviço da revolução	93
5- “ESPERO A PARTIDA COM ALEGRIA”	101
6- FONTES	110
7- BIBLIOGRAFIA	112

1- CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Pés para que os quero?
Se tenho asas para voar.
Não necessito deles.*

Frida Kahlo

José Martí disse em seu texto *Nossa América*: “Os povos que não se conhecem devem ter pressa em se conhecer (...). A história da América, dos Incas para cá, deve ser ensinada minuciosamente, mesmo que não se ensine a dos arcontes da Grécia”¹. Ele o fez com tamanha contundência que, se foi não esta a razão pela qual desejei pesquisar sobre o México, hoje não tenho dúvidas de que é ela que me estimula a continuar esta pesquisa. Antes de me aproximar do México, aproximei-me de Frida Kahlo. Antes de Frida Kahlo, da arte. Antes da arte, não sei... Provavelmente foi quando me aproximei de mim mesma.

Tenho formação em Educação Artística e por isso aprendi a reconhecer a arte como um potente instrumento de transformação. As obras de Frida Kahlo entraram na minha vida pela porta dos fundos, aquela que usamos pouco, e provavelmente porque eu a esqueci aberta em algum momento. A princípio me causavam certo desconforto, pois não me parecia uma visão palatável e mesmo assim me mantinha interessada. Mas eu não sabia entender o porquê. Depois de algum tempo participando do movimento estudantil universitário comecei a ter uma visão mais crítica da realidade em que estava inserida. Creio que comecei a desenvolver minha consciência política e compreendi o que Bertold Brecht quis dizer quando falou que o pior analfabeto é o analfabeto político. Acho que depois desse período de “alfabetização” foi que a obra de Frida Kahlo começou a fazer sentido para mim. E depois da obra, a sua vida. E com a sua vida, a sua luta. Hoje reconheço a arte não só como instrumento de transformação, mas como meio de revolução. E isso, eu aprendi também com a “Frida”, com o México e com a América Latina.

Optar por estudar a obra de Frida Kahlo e a Revolução Mexicana a partir de um viés historiográfico aconteceu primeiro por me sentir carente de teoria e bibliografia sobre o assunto, e por ter curiosidade intelectual em conhecer os dois temas. Como leiga que sou (ou que era...) em estudos da história como ciência, acreditei que iria apenas acumular um pouco mais de informação sobre o assunto. Hoje, depois de pouco mais de dois anos como mestranda em História, vejo, que muito mais do que eu podia imaginar, estudar história transforma minha maneira de compreender a realidade e de me reconhecer como um indivíduo social. Estudar o impacto da Revolução Mexicana na vida e na obra de Frida Kahlo passou a ser uma forma de me compreender como artista, como ser político e como latino-americana.

¹ MARTÍ, José . “Nossa América”. In: *Nossa America: antologia*. São Paulo: HUCITEC/Associação Cultural, 1983. p. 194 e 197

Refletindo sobre como e porque abordar a história da arte e da revolução – juntas – em uma dissertação de mestrado, considero que há muito tempo a discussão entre a interdisciplinaridade das ciências humanas e sociais vem sendo uma constante no tocante a discussões de metodologias e estudos da história e à historiografia. Neste sentido, não seria demais afirmar que o estudo de uma personalidade inserida em um determinado contexto histórico é pertinente em debates historiográficos, uma vez que, ainda que aborde questões de antropologia e sociologia cultural, também é capaz de reconhecer características pertinentes a um período específico.

Desde que Braudel² levantou os questionamentos relativos à pluralidade do tempo, as opções metodológicas sobre o estudo da história variam quanto a abordagens que visem o tempo breve, estando aí o foco no evento, no indivíduo, o tempo médio que tem sua preferência pelo estudo das conjunturas, e, claro, o seu objeto de estudo principal, o tempo longo, cujo principal objetivo é a estrutura. É a partir destas discussões – aliadas aos estudos marxistas – que vemos as diferenças de abordagens do estudo da história. É quando começamos a ver abordagens de trabalhos de historiadores relativos à duração social e aos tempos múltiplos. Braudel afirma que uma consciência clara da pluralidade do tempo social é indispensável a uma metodologia comum das ciências do homem. Ainda que para ele focar-se no evento não dê conta de compreendê-lo em todas as suas esferas, acredito hoje ser possível compreender um dado momento a partir da identificação de um sujeito com o seu contexto histórico. Porém, só vejo isso como sendo possível a partir das portas que se abriram para a convergência das diferentes áreas das Ciências Sociais que os seus escritos possibilitaram ao estudo historiográfico de determinadas conjunturas.

É com base nesta necessidade de aproximar cada vez mais os estudos históricos de uma identidade comum ao estudo das ciências do homem, mais do que a opção pela pluralidade de tempo, que encontro, histórica e metodologicamente, a validade para compreender o contexto social, cultural e histórico do México no início do século XX.

Ainda que Bourdieu³ defenda que a vida é feita do real descontínuo e que o nome próprio, como uma identidade da personalidade, só é válido para um determinado tempo e espaço e que por isto constitui uma abstração, em Passeron encontramos uma validação para esta abordagem, segundo ele, inclusive, desde antes do aparecimento da Sociologia. Ambos discutiam a validade para o estudo da história de buscar nas “origens” de determinado indivíduo justificativas finais para determinados atos seus no futuro. Porém, para Passeron, as operações semióticas dariam credibilidade à narrativa biográfica, todavia sem perder de vista duas questões muito pertinentes neste sentido: ater-se ao indivíduo e ater-se à estrutura e cercando-se dos devidos cuidados quanto a possíveis padrões de comparação em se abordar a biografia de um personagem como espelho do mundo. Por isso o objetivo do meu estudo não é traçar um perfil da artista Frida Kahlo aleatoriamente, mas compreender o seu papel social e político dentro do contexto histórico da Revolução Mexicana, que se apresenta como uma das mais importantes da América Latina no século XX e na qual Kahlo esteve presente.

Randolph Starn⁴, em seu ensaio *Vendo a cultura numa sala para um Príncipe Renascentista*, mostra a relevância da documentação artístico-histórica para a história cultural, historicizando o processo de ver em oposição a ler, mostrando que as formas possuem um conteúdo histórico. Aliada a esta problematização levantada por Hunt, com relação às discussões sobre a nova história cultural, Gontijo traz em seu ensaio sobre a noção de sociabilidade

² BRAUDEL, Fernand. “História e Ciências Sociais” In: *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

³ BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão Biográfica” in: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

⁴ STARN, Randolph. “Vendo a cultura numa Sala para um Príncipe Renascentista” in HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

considerações a respeito do uso de cartas pessoais como fonte de pesquisa sobre uma personalidade e sobre o lugar que ela ocupa na sociedade. Discorrendo sobre a noção de sociabilidade como uma forma dinâmica, autônoma de relacionar-se, Gontijo aborda o estudo das sociabilidades a partir do papel do intelectual na sociedade e no campo político em que está inserido, recorrendo a considerações quanto ao posicionamento entre público e privado que estes intelectuais ocupam dentro de determinado contexto histórico a ser analisado. Para Ângela de Castro Gomes, a correspondência é um espaço que compreende informações e que estabelece uma narrativa de imagens e movimentos e que de alguma forma configura uma abertura de si para o outro, estabelecendo-se relações sociais. Citando Michel Trebitsch, ela atenta para a possibilidade de se compreender que a escrita de cartas e diários pessoais, e das biografias baseadas nestas fontes, nos possibilita reconhecer, no objeto de estudo e no contexto que pretendemos analisar a partir deste objeto, uma esfera privada que comporta outras informações diversas das que atingimos na esfera pública ao se recorrer a outras fontes de pesquisa. Baseando-me nesta abordagem é que pretendo compreender a escrita de si como um elemento do fazer literário, que pode se apresentar como fonte de pesquisa para compreender o contexto mexicano do início do século XX, através do conhecimento de uma personagem inserida e atuante nele.

Abordar a obra de Frida Kahlo como fonte de pesquisa para se compreender o seu pensamento acerca do contexto histórico, político e cultural do México no princípio do século XX, reflete uma escolha muito particular de analisar um momento da história. Essa escolha se justifica quando nos damos conta do caráter político e transformador que a arte pode representar para a sociedade. Quanto a isso, Bertolt Brecht, quando se referia ao potencial transformador do teatro político, propôs que:

O teatro tem de se comprometer com a realidade porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade. Tudo isto vem facilitar ao teatro uma aproximação, tanto quanto possível estreita, com os estabelecimentos de ensino e de difusão. Pois (...) [o teatro] expõe aos construtores da sociedade as vivências dessa mesma sociedade, tanto passadas como atuais; mas fá-lo de forma que se possam tornar objetos de fruição os conhecimentos, os sentimentos e os impulsos (...)⁵.

Da mesma forma, podemos pensar a questão que relaciona a história com as artes visuais e a literatura. Assim, mais do que analisar a obra pura e simplesmente, apresento o intuito de apreciá-la como fonte de informações referentes ao período estudado.

O material artístico produzido por Frida Kahlo, tanto as obras plásticas quanto seus escritos em diários e cartas, formam uma fonte rica para se compreender a realidade do contexto mexicano de sua época. Ela se configurava como uma artista engajada que poderíamos, inclusive, identificar como uma intelectual de seu tempo. Quando trato a questão do intelectual, me refiro a alguém que, conforme citou Moacir Gadotti “se desdobra em um ser político, transformando sua ação em um engajamento vivido totalmente na ação histórica, que ele realiza enquanto intelectual e militante.”⁶

O artista, seja ele pintor, dramaturgo ou escritor literário, tem uma forma muito particular de captar a realidade do mundo que o cerca. Assim, essa forma estará permeando a construção da sua obra. Partindo-se deste pressuposto torna-se indispensável pensar o papel do artista como intelectual que reflete acerca de sua realidade. É papel do historiador-intelectual levantar questionamentos e desenvolver o senso crítico através de seus estudos e conceitos. O campo das artes é fértil nessa apreensão da realidade, uma vez que não pode ser desconsiderada, tanto dentro do contexto em que o artista está inserido quanto do que deseja expressar através de sua obra.

⁵BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon Para o Teatro*. S. L.: S.Ed, 1948. p.109.

⁶GADOTTI, Moacir. *Concepção dialética da educação: um estudo introdutório*. São Paulo: Cortez: 2003. p.68.

É partindo destas constatações da observação da realidade a partir da obra de arte e da função do intelectual como alguém que reflete sobre o contexto social e se propõe a interferir nele, que compreendo a representatividade da obra de Kahlo para a apreciação e discussão do contexto histórico e político do México do início do século XX.

O foco desta abordagem se debruça principalmente sobre os quadros que a artista pintou ao longo de sua vida. Enfoca também alguns de seus escritos, tanto os deixados por ela em seu diário íntimo quanto em cartas que ela escrevia aos amigos distantes e à sua família. Podemos identificar estes objetos como carregados de significados que ajudam a traçar um panorama da realidade em que esta artista estava inserida e como ela via a importância da sua pessoa e da sua obra para a transformação dessa realidade.

Os quadros de Frida são sempre identificados como quadros que retratavam o seu dia-a-dia, o cotidiano do México e os traços culturais e folclóricos desse contexto. O que busco é uma aproximação intensa de suas vidas artística e social e, – portanto, histórica do México e do povo mexicano. Em outras palavras, busco “incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais”.⁷ Podemos buscar as influências da história da arte uma vez que ela “está à procura de trilhas para o entendimento da arte (...) em sua capacidade de provocar efeitos, produzir e sustentar formas de sociabilidade, tornar empíricas as propostas de organização e atuação do poder”.⁸ Esse diálogo entre a realidade social e a realidade artística, pode ser referendado a partir da seguinte afirmação: “Aos estudos de manifestações ‘imagéticas’ da cultura se acrescentou a necessidade de compreender os mecanismos variadamente localizados de produção de sentido – sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formulado ou imanente à fonte visual.”⁹

Para falar sobre a vida e a obra de Frida Kahlo dentro do contexto da Revolução Mexicana, faz-se muito necessário compreender o contexto político, social e cultural em que estava envolvido este país no princípio do Século XX. E este contexto não chegou ao ponto em que chegou, culminando em uma revolução que durou um longo período e que teve conseqüências de grande transformação e ruptura nestas realidades política e social, sem uma história de muitas lutas, conquistas e reconquistas desde o tempo em que o México ainda não havia sido explorado pelos espanhóis. Em contrapartida, esta pesquisa não tem o objetivo de dar conta da história do México como um todo. Logo, farei uma abordagem do contexto mexicano, mas que se dará apenas com a intenção de situar historicamente a vida e a obra da personagem que está sendo analisada, a artista Frida Kahlo.

Posto isto, optei por dividir esta dissertação em três partes: primeiramente apresento algumas informações a respeito da realidade mexicana antes da chegada de Hernan Cortez – navegador espanhol considerado responsável pela colonização do país e pela inserção da cultura espanhola nestas terras. Esta inferência se dá uma vez que haverá, durante o período da Revolução Mexicana e também nos anos seguintes – e conseqüentemente nas obras de Frida Kahlo, uma retomada dos elementos da cultura mexicana anterior à chegada dos espanhóis. Em seguida exponho a miscigenação a que deu origem o encontro de indígenas, europeus e africanos – que foram trazidos daquele continente para trabalhar na nova terra. Esta nova configuração do país foi-se modificando e criando novos períodos políticos, até em função da realidade da Coroa Espanhola que também passou por transformações nessa época. Assim, até a eclosão da Revolução Mexicana – e também o nascimento de Frida Kahlo – o México foi colônia espanhola, lutou por independência, tornou-se um Império e viveu uma ditadura.

⁷ MENZES, Ulpiano T. Bezerra. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.” In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH / Humanitas publicações, vol. 23, nº45, 2003. p.14

⁸ *Idem*, p.15

⁹ *Idem*, p.17

Na segunda parte do trabalho inicio uma abordagem sobre o nascimento e a infância de Frida Kahlo, período que coincidiu com o início da revolução e que trouxe um novo panorama para a realidade mexicana. Esse novo panorama refletiu fortemente na realidade artística do país e é nesse momento que aparece o movimento muralista, que teve grande influência na vida e na obra de Kahlo e por isso será também brevemente abordado, buscando fazer uma interlocução entre a sua obra e o contexto em que ela estava inserida. Também é o espaço que encontrei para falar sobre o acidente que ela viveu na adolescência, ainda que sem uma profunda análise de suas conseqüências psicológicas, uma vez que é possível observar que esse fato teve grande impacto em sua vida e em suas opções artísticas e estéticas.

A terceira parte do trabalho está dedicada à seleção de algumas obras que considere pertinentes ao meu objeto de estudo, ou seja, obras de sua autoria em que consigo perceber a influência da revolução em sua vida e em seu trabalho como artista. Este capítulo estará ainda subdividido em cinco categorias que escolhi para analisar seu trabalho. A primeira destas categorias enfoca sobretudo seus auto-retratos, principais representantes de sua obra. Na seqüência segue uma seleção de obras que trazem referências à realidade política, a seguir obras que refletem a sua identificação com a cultura indígena mexicana, sua visão sobre as conseqüências da revolução propriamente dita, além de um espaço dedicado a abordar páginas de seu diário pessoal. Procurei, em cada obra analisada, traçar paralelos com os momentos de vida da artista durante a confecção das telas, muitas vezes recorrendo às cartas enviadas na época aos amigos e parentes.

2- A ÁGUIA, A COBRA, O CACTUS

*Sou apenas uma célula
Do complexo mecanismo
Revolucionário dos povos
Pela paz das novas nações (...)
Ligados a mim
Pelo próprio sangue.
E ao indígena do México.*

Frida Kahlo

A cultura mexicana é, até os dias atuais, muito influenciada pela herança deixada pelos povos pré-colombianos que ali viveram. Buscando situar o contexto do México e levando-se em conta que muito da sua história teve reflexo na obra de Frida Kahlo, considero pertinente para este trabalho trazer algumas informações acerca dos processos por que passou esse país desde antes da chegada dos navegadores espanhóis.

É importante, porém, esclarecer que esta pesquisa não se propõe a esmiuçar a história do México. Por isso as informações a seguir não contemplam um estudo aprofundado das raízes de todos os povos mexicanos pré-colombianos. O objetivo é apenas demonstrar o impacto que a história prévia deste povo teve na repercussão pós-revolução, no contexto artístico mexicano em princípios do século XX e no trabalho de Frida Kahlo.

2.1- Mesoamérica pré-colombiana e origens dos povos pré-colombianos mexicanos:

A organização do que hoje conhecemos como o país do México, antes da chegada de Hernan Cortez que ali aportou em 1519, tinha uma configuração bem diferente. Formada por diversos povos, que hoje denominamos indígenas, esta terra foi dividida em pequenos povoados com características bem específicas. Estes povos, além de serem de maioria nômade e em função disto terem migrado de norte a sul, também passaram por processos sucessivos de conquistas e derrotas, sucedendo-se assim não somente uma alteração geográfica, mas de ordem cultural. Entre estes povos chegaram até os nossos dias a história de quatro grupos que

são considerados os principais precursores da civilização que compõe o povo mexicano. É de relevância para este trabalho levantar algumas de suas principais características, uma vez que muito de sua influência permanece até os dias atuais. São eles: Olmecas, Teotihuacán, Maias e Mexicas ou Astecas.

Considerada a primeira das civilizações da Mesoamérica, os Olmecas estavam estabelecidos na região centro-sul que atualmente compreende os territórios de Veracruz e Tabasco, próximo a San Lorenzo. Era marcado por uma ecologia local de solos aluviais bem irrigados e de inundações frequentes devido à grande pluviosidade anual, o que permitia a produção de milho. Possuíam um estilo artístico próprio, reelaborado nos séculos que se seguiram ao declínio dos principais centros urbanos olmecas, cuja característica marcante era a escultura em pedra de proporções colossais, além da produção de artefatos simbólicos usando jade e magnetite. Em certo momento, a população da porção oriental da área decresceu e acabou mantendo-se pouco habitada até o século XIX. Esta perda de população pode ter sido originada por fatores ambientais, como mudanças nos cursos de rios importantes – por exemplo: Grijalva, Coatzacoalcos, Papaloapan e Usumacinta – ou em função de seu assoreamento devido às práticas de cultivo.

O declínio dos olmecas resultou num vazio de poder no México. Deste vazio emergiu Teotihuacan – que significa Cidade dos Deuses. Apresentando uma verdadeira cultura urbana, traço marcante de uma civilização, é considerada a primeira verdadeira metrópole do que agora se designa por América do Norte. Localizada onde hoje fica o município de San Juan Teotihuacán, foi a sede da civilização Clássica no Vale do México. Alguns estudos, baseados não só na extensão da cidade, como também em sua distribuição interna, mostram uma estratificação social avançada, cuja aristocracia estava localizada em um bairro rodeado por uma muralha. Seus palácios eram ricamente decorados com pinturas murais onde se encontravam representadas figuras de determinados animais, deuses e outros personagens religiosos. É a cidade dos deuses e também a cidade dos mortos, que passam a ser heróis divinizados. Em contrapartida, a porção dominada da sociedade habitava construções do tipo apartamento de um só piso. Há indícios de que a decadência deste império seja fruto de má administração. Sua classe dominante teria se tornado cada vez mais opressora, gerando revoltas e cisões internas. Esta desestabilização, poderia ter facilitado uma invasão.

Em paralelo, na porção oriental da mesoamérica – região da Península de Yucatã, compreendendo inclusive parte da Guatemala e Belize – acontecia o desenvolvimento do povo Maia. Os Maias não chegaram a desenvolver um império embora algumas cidades independentes tenham formado ligas temporárias, associações e mesmo rápidos períodos de suserania. Como os Teotihuacan, deixaram indícios de ter havido entre eles uma elite

dirigente rica e poderosa. Sua base econômica era preponderantemente agrícola, embora praticassem também o comércio principalmente de produtos como o jade, o cacau, o sal e a obsidiana. Seu desenho urbano compreendia a divisão do espaço em grandes monumentos e calçadas. As praças públicas ao ar livre eram os lugares de reunião para as pessoas e desenvolveram uma arquitetura mais impressionante e decorada que seus predecessores. As fachadas de suas construções tornaram-se cada vez mais carregadas aproximando-se de um estilo barroco. Preocupavam-se com a ciência e as artes, cuidaram de registrar datas e nomes em um sistema de escrita que compreendia em torno de oitocentos signos e em relação a calendários Ignácio Bernal¹⁰ alega que estes não tiveram adversários à altura. É atribuído a eles o maior domínio do conhecimento abstrato dentre as civilizações pré-colombianas. Acredita-se que em torno dos séculos VIII e IX tenham começado seu processo de decadência em função provavelmente do esgotamento das terras agrícolas, secas e guerras internas. Ou pela combinação de todos estes fatores. Logo seus territórios foram absorvidos pela expansão de um outro povo que florescia no Vale Central do México: os Astecas ou Mexica.

Os Mexica eram um povo indígena da América do Norte que chegou ao Vale do México provavelmente por volta do ano 1200. Concentraram-se em uma região muito árida mas uma característica marcante deste povo foi a determinação. Alimentaram-se das cobras venenosas que infestavam a região e assim acabaram prosperando. Seguindo uma profecia, oriunda do período em que ainda eram escravos dos povos que dominavam o Vale do México anteriormente, buscaram uma terra onde encontrassem uma “águia pousada em um cacto devorando uma serpente”¹¹ e ali se fixaram. Era a ilha de Tenochtitlán, maior ilha do lago Texcoco, muito propícia para um povoado pois o lago servia de proteção, facilitava o comércio e oferecia alimentos. Através de manobras políticas e capacidades de luta tornaram-se governantes do México liderando a Tripla Aliança, que contava ainda com os povoados de Texcoco e Tlacopan. No princípio do século XVI, seus domínios se estendiam de costa a costa, tendo ao norte os desertos e ao sul o território Maia. Seu império tomou forma a partir de Montezuma I e durou até a conquista espanhola por Hernan Cortez. Seguiram-se no poder o filho de Montezuma I, Ahuítzotl e posteriormente seu sobrinho, Montezuma II, que permaneceu como imperador até a chegada dos espanhóis, congregando os poderes absolutos de sumo-sacerdote, senhor da guerra e responsável pela justiça. Abaixo do imperador a organização de classes sociais era dividida em sacerdotes, guerreiros, comerciantes e escravos. Possuíam uma escrita pictográfica e dois calendários. Sua religião, demandava sacrifícios humanos em larga escala, particularmente ao deus da guerra, Huitzilopochtli.

¹⁰ BERNAL, Ignacio. “Mesoamerica pre-colombiana”. In: *HISTORIA general de México*. El Colegio de México: México, 2000. p. 140

¹¹ Nações do mundo: *MEXICO*. Rio de Janeiro: Abril Livros, 1991. p. 76

Deixaram uma marca profunda na cultura mexicana que reconhecemos até os dias atuais. Muito do que hoje é considerado como cultura mexicana deriva desta civilização mexicana como por exemplo topônimos, gastronomia, arte, vestuário e simbologia.

Com o intuito de localizar aproximadamente a concentração desses povos no México, trago a seguir um mapa simplificado:



2.2- A Chegada dos Espanhóis:

Em Novembro de 1518 Diogo Velázquez governava uma colônia espanhola localizada no porto de Cuba e organizou uma expedição com a finalidade de explorar a costa do Golfo do México. Porém, antes dele, o aventureiro espanhol Hernan Cortez, que já havia reunido uma frota de marinheiros, parte por conta própria em busca dessa nova terra. Entre fevereiro e março de 1519 chega com seus homens à península de Yucatán, onde começa a aproximar-se dos nativos distribuindo pequenos agrados em troca de informações acerca da região. Durante esta aproximação, Cortez conhece Jerônimo de Aguilar, um conterrâneo espanhol que ali naufragara oito anos antes e que, em função do tempo em que se encontrava com aquele povo, aprendera o idioma maia e passou a servir como intérprete junto a Cortez.

Em abril do mesmo ano, o conquistador decide rumar para o interior no intuito de reconhecer o terreno, mas antes decide tomar posse do território já conquistado e funda uma colônia batizando-a de Veracruz (em nome do cristianismo e da Espanha). O processo de reconhecimento se dá com muita cautela, buscando uma aproximação amigável. Por todos os povoados em que passam, sempre ouvem falar da força e organização de Tenochtitlán, a capital asteca governada pelo imperador Montezuma II, aonde chega, em novembro de 1519,

¹² O mapa foi confeccionado por mim, a partir das informações já citadas no texto.

o grupo guiado por Bernal Díaz Del Castillo. Pela sua aproximação cordial, Cortez consegue a adesão do pequeno estado de Zempoala, o que facilita a sua penetração em Tenochtitlán. O imperador asteca considerou o conquistador espanhol a personificação do deus Quetzalcóatl, e não soube avaliar o perigo que seu reino corria. Recebeu Cortéz amigavelmente, mas posteriormente foi tomado como refém, iniciando assim o declínio do Império Asteca.

Cortez seguiu fazendo alianças com os povos indígenas até aproximadamente o ano de 1525, sempre perseguindo o objetivo de conquistar a totalidade da cidade do México – Tenochtitlán. Em agosto de 1521 consegue finalmente desestabilizar a cidade do México, depois de ter-se abrigado em Coyoacán (região à beira do lago) e ter passado o período sitiando a cidade que acaba por render-se depois de ter sido dizimada pela guerra e pela varíola, trazida pelos conquistadores e que foi fatal para os nativos.

Apesar de conquistada, por ser uma região muito bem desenvolvida, soberana aos outros povos mesoamericanos e com uma infra-estrutura política e econômica de considerável relevância, pareceu interessante a Cortez mantê-la como capital do seu império, porém chamando-a agora de Nova Espanha. Pouca coisa foi alterada além de quem a governava agora, ou seja, Cortez optou por assentar aí mesmo a sede de sua conquista, mantendo inclusive o nome da cidade. Em cerca de duas décadas, o processo de reedificação da cidade conquistada ampliou a extensão da Nova Espanha em relação ao anterior império do México, principalmente em função da anexação de outros territórios, como Tlaxcala, que por ter se disposto a ajudar os colonizadores teve também seus privilégios junto ao novo governo.

Para assegurar sua lei em todo o território, Cortez nomeou certo número de “*encomenderos*” para cada um dos *señorios* (territórios) com a função de ser um braço da lei maior situada na Cidade do México. A esses *encomenderos* competia a organização e a fiscalização do cumprimento das ordens do Império, além de assegurar-se de que estava sendo introduzido nas colônias o cristianismo, religião oficial da Coroa Espanhola. Como pagamento por seus serviços, os *encomenderos* ficavam com os tributos de seu *señorio*, que muitas vezes consistiam não apenas de bens como de serviços prestados. Assim, os *encomenderos* acabavam por ter ao seu dispor um grande número de subordinados.

2.3- México Colonial:

A conquista do território deu origem à colônia espanhola que ficou conhecida como Nova Espanha e tinha Hernan Cortez como governador. A Coroa Espanhola começa a enviar gente para trabalhar nesta terra, e a chegada destes novos habitantes em terras da América, acabou por criar dois novos grupos étnicos: os *criollos* que eram os filhos dos espanhóis

nascidos na Nova Espanha e os que *mestizos* eram os frutos da miscigenação dos espanhóis com índios nativos, ou com negros africanos que chegaram a ser importados no início do século XVII para trabalhar como escravos. Assim, a pirâmide social da colônia ficou desta forma estabelecida: no topo, os colonizadores e *encomenderos* – espanhóis que também se denominavam “peninsulares”, referindo-se à península Ibérica –, seguidos pelos *criollos* e *mestizos* e na base da pirâmide os índios, considerados pelos espanhóis como tutelados da Igreja e do Estado.

Em termos de ascensão social, riquezas e bens, os *criollos* até poderiam prosperar, mas em relação a cargos políticos, subir ao topo da pirâmide era algo praticamente impossível. Em função disto, apesar da colônia viver relativamente em paz e ter prosperado até fins do século XVIII, havia certo desconforto entre *criollos* e peninsulares. Os primeiros, por serem tão brancos quanto os espanhóis, apenas nascidos na Nova Espanha, sentiam-se desvalorizados em relação aos segundos, detentores de grande parte das riquezas da terra e de todo o poder político, considerando-se assim uma classe branca superior. Porém apesar desta inferioridade proceder, os *criollos* eram igualmente instruídos e em geral também possuíam bens, mais um motivo pelo qual não admitiam esta separação em relação aos espanhóis, aumentando gradativamente seu descontentamento com a forma pela qual eram governados.

Vale ressaltar que a implantação do catolicismo foi efetiva e em pouco tempo a religião tornou-se oficial e praticada pela grande maioria da população, encontrando respaldo inclusive entre os índios, que apesar de mesclá-la com suas referências rituais não deixaram de apegar-se aos ritos e dogmas trazidos pelos espanhóis.

Não poderia esquecer a carnificina provocada por este processo colonizador, principalmente sobre o povo indígena, em função não apenas das guerras de conquista, mas das inúmeras epidemias – sarampo, febre tifóide e em especial a varíola – trazidas pelos brancos e para as quais os nativos não tinham nenhum tipo de defesa. Esta tragédia foi qualificada como uma “catástrofe demográfica” por Bernardo García Martínez¹³.

Retomando a estratificação social que se encontrava na região e que pouco a pouco só aumentou o descontentamento dos *criollos*, podemos dizer que em 1808 quando Napoleão Bonaparte invade a Espanha, isto acaba deixando a Coroa enfraquecida, propiciando aos *criollos* uma chance de insurgir-se contra a ordem social estabelecida. Antes desse momento houve algumas rebeliões, os quais não tiveram força para estabelecer-se. Porém a partir deste momento o México passará por onze anos de revoltas até que conseguirá alcançar sua independência da Espanha. Começando pelo pároco Miguel Hidalgo, *criollo* de nascimento e de muita proximidade com os indígenas em função de seu trabalho como catequista (além de

¹³ MARTÍNEZ, Bernardo García. “La Creación de Nueva Espanha”. in: *HISTORIA general de México*. Op. Cit. p. 256

preocupar-se em ensiná-los outros misteres para sua sobrevivência). Hidalgo decide conchamar a população para lutar por seus direitos, vingando os séculos de exploração. A rebelião foge ao seu controle e ele é capturado e fuzilado. Pouco tempo depois, seguindo seus passos mas mostrando-se mais estratégico, outro padre, José Maria Morelos, consegue avançar um pouco mais na emancipação do povo e por ter treinado um pequeno exército com técnicas de guerrilha chegou a alcançar certo êxito, tomando a cidade de Chilpancingo e trazendo consigo o esboço de uma nova Constituição para declarar a independência. Seus propósitos eram revolucionários e previa uma república sem classes, o que assustou os *criollos* mais abastados. Estes, embora também perseguissem o ideal de independência, temiam que a nova Constituição não desse a eles o poder que aspiravam herdar dos peninsulares e por isso abandonaram Morelos que, sem esse apoio, foi derrotado pelo exército monarquista, preso, julgado como traidor e fuzilado assim como seu companheiro Hidalgo.

Apesar de o movimento pela independência estar aparentemente adormecido após este período de batalhas e mortes, os *criollos* mantinham seus anseios de libertar-se, mas decidiram esperar um momento mais propício para lutar por isto. Este momento vem com a derrota de Napoleão na Espanha, o que fez com que a aristocracia espanhola passasse a pressionar seu monarca por reformas constitucionais. Atento a isto e ciente de que avanços democráticos na Coroa fatalmente beneficiariam a colônia, o *criollo* Augustín de Iturbide que combatera os rebeldes como coronel monarquista vislumbra uma oportunidade para ascender politicamente. Após ser enviado para combater um levante liderado por Vicente Guerrero, alia-se com o guerrilheiro em troca de poder determinar os termos da independência e implantar seu objetivo de tornar o México uma monarquia constitucional cujas características seriam: religião oficial o catolicismo, tratamento igual para *criollos* e peninsulares e um exército oficial sob sua liderança. Diante deste acordo, Iturbide entra na Cidade do México no dia 27 de outubro de 1821 e quase sem enfrentar oposição declara o governo independente sob seu comando.

Depois disso, grande parte dos peninsulares decide voltar para a Espanha levando consigo o máximo de riquezas que conseguiram carregar e deixando para trás suas terras que acabaram por ser assumidas pelos *criollos*, nova classe dominante, que se tornará cada vez mais abastada com esse processo.

2.4- Império, Caudilhos e Benito Juárez:

A paz estaria longe de ser uma realidade no México. O governo de Iturbide – que tinha feito do México um Império e de si mesmo seu imperador – dura menos de sete meses. Os

partidários de todas as vertentes políticas passam a brigar entre si e instaura-se o caos. Os militares, conhecidos como caudilhos, tomam o poder e ali permanecem por trinta anos, mudando de governante em sucessivas eleições pró-forma. É nesse período que o México perde mais da metade de seu território para os Estados Unidos. Em 1857 surge uma Constituição e um líder disposto a preservá-la: Benito Juárez, um índio zapoteca que ficara órfão aos três anos e aos doze fora entregue a um frade franciscano que se ocupou de sua educação. Benito aprendeu a ler e escrever cursou direito, tornou-se ministro da justiça no governo de um caudilho (um pouco mais liberal que os demais) e ajudou a formular a Constituição de 1857, que pela primeira vez na história do país teve uma carta de direitos que garantia liberdade de expressão e de organização e que aboliu os títulos de nobreza. Também foi a partir deste documento que a Igreja perdeu todas as suas terras – com exceção apenas das utilizadas nos cultos – que foi entregue para o governo e este encarregado de devolvê-la aos índios.

Por muito tempo a Constituição foi menos respeitada do que violada, e Juárez juntamente com seus companheiros liberais enfrentaram as reações de conservadores que conseguiram atrapalhar consideravelmente seu governo. Após um golpe dos conservadores que expulsou o governo da Cidade do México, os liberais reagiram e nomearam Juárez presidente. Por mais de uma vez ele foi obrigado a afastar-se do centro do México e realizar um governo itinerante. Além disso, Juárez sofria também constantes ameaças estrangeiras e o cofre do Estado foi ficando cada vez mais defasado em função de despesas de guerra e de más administrações anteriores. Os vencimentos dos funcionários de órgãos públicos estavam atrasados e o México devia muito dinheiro ao imperador Napoleão III, que não pensou duas vezes para estabelecer seu domínio na região, agora com mais veemência e um excelente pretexto. Assim, nomeou um arquiduque austríaco, Ferdinando Maximiliano José o novo governante do México, como um mandatário da França. A princípio, este aparente “subordinado” de Napoleão III agradava ao imperador e aos conservadores, pois além de ser um membro da realeza ainda acreditava-se que ele era pouco inteligente e bastante manipulável. Não contavam que isso não fosse totalmente verdade e que ele ainda tivesse idéias liberais demais para o gosto da “direita” mexicana. Maximiliano incentivou a liberdade de imprensa, libertou presos políticos e negou-se a cooperar com uma tentativa de Roma de retomar os bens que a Igreja havia perdido.

Nem por isso ele ganhou a simpatia dos liberais, que continuavam não aceitando sua intromissão em seus planos e em contrapartida, com suas atitudes, já não tinha apoio dos conservadores. Os mexicanos liberais continuaram se fortalecendo, tendo ainda Juárez como líder. Depois de uma batalha em Puebla, da qual estes saíram vitoriosos, Napoleão que estava

enfrentando em casa os ataques da Prússia, decide retirar seu exército da região. Desta batalha, destacou-se um jovem general que logo deixará sua marca indelével na história do México: Porfírio Díaz.

Diante de todos estes fatos, os liberais conseguem voltar para a capital e em 15 de julho de 1867, Juárez retoma seu governo e içava a bandeira do México em meio à multidão que o adorava. Suas intenções de governo não poderiam ser mais justas e igualmente sua fidelidade à lei. Decretou a educação obrigatória, gratuita e independente da Igreja e desmobilizou o Exército. Querido por seu povo foi reeleito duas vezes e morreu de um ataque cardíaco em 1872, ainda no poder. Seu sucessor, Sebastián Lerdo de Tejado, ministro da Justiça, foi derrubado por um golpe militar em 1876, liderado por Porfírio Díaz. Também descendente de índios e formado em Direito como Juárez, Díaz logo deixou claro que suas semelhanças paravam por aí. Pela força tomou o poder e por ela, aliada à sua astúcia, manteve-o por três décadas.

2.5- Ditadura de Porfírio Díaz:

Porfírio Díaz revelou-se um governante de pulso firme. Tratou de reconciliar-se com a Igreja, abrindo mão das decisões tomadas pela Constituição liberal e permitiu a volta das escolas religiosas. Mobilizou novamente o Exército, que fora desmantelado por Juárez, conferiu aos seus generais postos permanentes em regiões afastadas, deixando-os satisfeitos com suas posições e impossibilitando que se unissem para derrubar o ditador. Fez do poder legislativo seus subordinados, chegando a referir-se a eles como “*mi caballada*”, algo como “meus cavalos domados”. Acabou com a liberdade de imprensa, reprimindo, algumas vezes até mesmo de forma violenta – prendendo e assassinando – jornalistas de oposição. Criou uma força policial, os *rurales*, que estavam incumbidos de controlar os bandidos que passaram a atormentar as províncias.

No âmbito da economia, seu governo foi marcado por uma plataforma de simpatia liberal que propunha um impulso à industrialização do país. Depois de tanto tempo de laterações políticas e sociais e com os cofres praticamente vazios, o México necessitava de um incentivo neste campo. Díaz conseguiu colocar as finanças, que se encontravam em situação caótica, em ordem e deu vida às indústrias que estavam inertes no país. Consolidou a aliança com o capital estrangeiro concedendo isenção de impostos tão logo conseguiu pagar a dívida externa do país. Nos 35 anos em que esteve à frente do governo do país, ampliou a via férrea que era de 650 quilômetros para 24 mil quilômetros, o que facilitou o transporte de produtos para o interior do país, que passara anos dependendo de mulas ou vagões puxados

por bois, transitando lenta e tortuosamente por uma geografia recortada por montanhas e desfiladeiros.

O crescimento das ferrovias mexicanas fez com que a industrialização no país desse um salto quantitativo significativo: “a produção de prata quadruplicou; a indústria têxtil de algodão triplicou; outros recursos que o México nunca explorara antes – entre eles o chumbo, o zinco e o petróleo – começaram a desenvolver-se. Surgiram novas indústrias; o aço e o cobre passaram a ser explorados. O volume de produtos manufaturados duplicou.”¹⁴ Todo este incentivo ocasionou um crescimento econômico mas os maiores favorecidos deste progresso foram os pertencentes à classe abastada mexicana: os investidores estrangeiros e os *criollos*, que conseguiram cada vez mais ampliar suas posses a partir das legislações agrárias aprovadas por Díaz. O governante possibilitou ainda mais a concentração agrária nas mãos de famílias de grandes latifundiários e de empresas internacionais quando promoveu, em 1883, um levantamento das terras públicas do país. Todos poderiam fazer um contrato com o governo para realizar a medição e ganhar por este trabalho um terço das terras medidas. A porção restante ficou nas mãos do Estado, que vendeu a preços irrisórios, principalmente para amigos pessoais de Porfírio Díaz e para estrangeiros. Esta reforma das posses da terra gerou uma transformação das cidades e conseqüentemente o aumento do custo de vida. Aliado a isto, a desestruturação da economia camponesa e dos direitos das comunidades rurais – a população rural vivia um regime de quase servidão nos grandes latifúndios e os índios perderam as suas terras – passa a gerar uma onda de fome e migração do campo para as cidades. Nas minas ou na indústria a situação não era muito diferente: cumpria-se doze horas de trabalho diário, sete dias por semana. Seu período como governante foi também chamado de “Pax Porfiriana”, mas na verdade foi marcado por uma forte repressão aos caciques agrários, aos movimentos de reivindicação dos trabalhadores das cidades e pela intolerância aos novos agentes sociais. Possíveis greves na tentativa de melhorar as condições de trabalho eram severamente combatidas pelos *rurales* ou pelo Exército Federal. Os manifestantes corriam o risco de ser fuzilados, sem qualquer cerimônia ou julgamento.

2.6- Revolução Mexicana:

Assim transcorreram quase 30 anos de reeleições consecutivas. O último mandato de Porfírio Díaz teria fim no ano de 1910. É neste ano que Francisco Madero, filho da burguesia agrária mexicana, de família de grandes latifundiários, decide concorrer com ele nas eleições de 1910. Madero diferenciava-se de seus companheiros de classe, porque simpatizava com

¹⁴ Nações do mundo: *MEXICO*. Op. Cit., p. 108

seus trabalhadores rurais e manifestava preocupação com seus funcionários. Liderando esta classe abastada, porém representando uma parte desta elite que se sentia sufocada pela ditadura de Porfírio Díaz, e que tem uma vertente nacionalista, organiza o movimento "Anti Reelectionista". Esta iniciativa faz com que Madero seja considerado por grande parte da população mexicana, explorada há tantos anos, como um “apóstolo da democracia”, ganhando adeptos e facilitando sua candidatura. Evidentemente, seu intento é visto pelo candidato à reeleição como audacioso e comprometedor aos seus planos de tirania. Ao ver que Madero vem alcançando grande popularidade, Díaz, usando os aparatos do governo, o persegue e prende sob a acusação de rebelião e ultraje às autoridades. Com isso ele torna-se uma referência na luta contra a ditadura, inclusive entre as classes populares, mas em julho do mesmo ano Díaz é reeleito.

Logo após a eleição, Madero consegue fugir e exilar-se nos Estados Unidos, de onde mantém contato com o povo mexicano e conclama a luta armada contra o regime do ditador. Neste período de exílio, Madero escreve o Plano de San Luis de Potosi que prevê a nulidade das eleições e ilegalidade da reeleição. Segundo o plano ele seria nomeado como presidente eleito. Organiza, mesmo à distância, um levante armado para novembro de 1910. Assim, de forma desordenada e sem uma liderança forte, iniciou a Revolução Mexicana, que contou com uma participação absolutamente heterogênea de manifestantes, cujo denominador comum limitava-se à oposição à ditadura de Porfírio Díaz. Em campo, porém, via-se lutar lado a lado índios de poncho e sem calçados, comerciantes com ternos alinhados, trabalhadores agrários portando seus típicos *sombreros* – grandes chapéus de palha usados para proteger do sol aqueles que trabalham na lavoura, bandidos com suas balas penduradas ao peito, detentores de terra reformadores como Francisco Madero. Apesar de sua pouca experiência em táticas de guerrilha, a união desses tipos fez da batalha uma carnificina de norte a sul do país; uma vez que não tinham planos e nem treinamento específico, os rebeldes lutavam por si, sempre contra o Exército Federal. Este era composto de soldados quase tão velhos quanto o próprio presidente, o que fez com que conseguissem resistir até aproximadamente maio de 1911, quando Díaz percebe que não tem mais alternativa e decide renunciar e fugir para a Europa. A caminho do exílio teria dito: “Madero soltou um tigre, vamos ver se consegue controlá-lo”.¹⁵

Após a renúncia de Díaz, Madero é eleito presidente, onde se mantém de 1912 a 1913. De fato, Madero se mostrou incapaz de alterar o exército porfirista, o que prejudicou substancialmente o seu mandato, além de não conseguir diminuir a repressão às reformas sociais. Estava instaurada a instabilidade política. Madero enfrentou, em seus breves dezesseis meses de mandato, rebeliões de direita e de esquerda. Liderados por Félix Díaz, sobrinho de

¹⁵ *Idem*, p. 110

Porfírio, revoltosos que queriam o retorno de seus inúmeros benefícios adquiridos nos anos do governo deste, um grupo relativamente organizado trouxe trabalho duro a Madero. O presidente designou para combatê-los o general Victoriano Huerta, um mestiço que, tão logo derrotou Félix Díaz voltou-se contra Madero, fuzilando-o e apossando-se da presidência. Fazendo de seu período de governo um momento ainda mais sangrento e repressor do que o de Porfírio Díaz, desmobilizou o Congresso e prendeu seus membros, fechou os tribunais e iniciou uma série de cruéis assassinatos políticos, entre eles de cem partidários de Madero e do governador liberal do estado de Chihuahua. Esta posição rígida e sanguinolenta reinicia os processos de rebeldia e trazem a cena novas ondas de violência, além de novos líderes revolucionários. Destacam-se três, que dominariam a realidade rebelde do México: Emiliano Zapata, Pancho Villa e Álvaro Obregón. Tinham em comum, sobretudo o objetivo de lutar por “Terra e Liberdade”, grito que se estendeu por todo o país por cerca de dez anos.

No sul, originário da cidade de Morelos, Emiliano Zapata era um lavrador de pele escura, representante dos trabalhadores do campo, reconhecido até hoje como dos mais coerentes revolucionários, lutava pelos direitos dos índios e defendia o direito à terra através de uma reforma agrária que beneficiasse os camponeses e os índios, verdadeiros herdeiros da terra. Vestindo roupas brancas e o seu característico *sombrero*, os zapatistas conquistavam um latifúndio após o outro e quando o fazendeiro se rendia, Zapata dividia a terra entre os funcionários que ali trabalhavam.

Ao norte, a revolução era liderada por Pancho Villa, o filho de um meeiro pobre. Em função dos muitos anos que vivera como comerciante ilegal teve vários pontos a seu favor durante os anos da revolução. Roubava gado e seqüestrava vagões dos trens federais, trocando-os por armas através da fronteira com os Estados Unidos e liderava um completo e bem preparado exército de guerrilha.

Já a oeste do país, a liderança rebelde ficou a cargo de Álvaro Obregón, um *criollo* que não simpatizava com os excessos de sua classe. Era o prefeito da cidade de Huatabampo e embora tenha entrado no processo como um principiante em termos de revolução, logo conseguiu que seu exército índio, que começara a lutar armado apenas de arco e flechas, confiscasse dos soldados federais carabinas, revólveres e munições, fortalecendo assim seus liderados.

Aparece neste cenário outro descontente com a política perpetrada por Victoriano Huerta, porém de origem e objetivos muito diferentes dos líderes que vimos até agora. Trata-se de Venustiano Carranza, vindo de uma família de ricos proprietários de terras, de gostos elegantes e viajando em um trem próprio. Mais político do que revolucionário, convenceu Villa e Obregón a formarem com ele uma aliança ao dizer-lhes que pretendia restaurar a

Constituição liberal de 1857. Porém esta afirmação escondia seu objetivo principal, que era o de chegar à presidência do país.

Assim, podemos ver que praticamente todo o país está envolvido na guerra civil. É então que aparecem as *soldaderas*, esposas e namoradas dos homens que estavam lutando e que os acompanhavam nas batalhas, cuidando dos feridos, preparando as provisões, lavando e cozinhando para os soldados, fosse dos vários lados rebeldes ou do lado federal. Tornaram-se tão importantes no processo que quando Huerta ameaçou bani-las do lado de seus soldados, os homens de um de seus batalhões ameaçaram revoltar-se conseguindo assim a permissão para que elas continuassem com eles.

Huerta começou a sofrer derrotas em todas as suas investidas, uma vez que o número de rebeldes aumentava cada vez mais, e passava a ser cada vez mais difícil conter as turbas que reconheciam a necessidade e a legitimidade de sua luta por terra e liberdade. Além disso, em abril de 1914, os Estados Unidos decidiram intervir no México, pois não queria correr o risco de comprometer as reservas petrolíferas ali localizadas, e nas quais muitos americanos tinham investido. Enviou canhoneiras que bloquearam o porto de Veracruz. Com isto, um carregamento alemão encarregado de trazer armamento para os federais não conseguiu atracar em tempo, prejudicando o regime de Huerta. Outro fato que decorreu desta invasão estadunidense foi a supressão das tarifas alfandegárias, que se configurava como uma importante fonte de receita para o Estado.

Neste mesmo ano de 1914, duas grandes vitórias dos rebeldes foram vitais para o processo revolucionários e, conseqüentemente, mortais para o governo de Huerta. Em junho, na cidade de Zacatecas, 23 mil homens de Pancho Villa atacaram 12 mil soldados federais. Muito poucos soldados de Huerta conseguiram escapar. Pouco tempo depois, o exército de Obregón conquistou a cidade de Guadalajara, favorecendo a sua entrada triunfal na Cidade do México em agosto de 1914. Tomaram a capital e a entregaram a Venustiano Carranza, fazendo com que Huerta seguisse os passos de Díaz indo para o exílio.

Carranza não deixou por menos suas intenções nada simpatizantes com os revolucionários liderados pelo bandoleiro Villa e o lavrador Zapata. Facilitou a chegada de Obregón antes de Villa a Cidade do México, o que o deixou furioso e fez com que buscasse uma aliança com Zapata para derrubar Carranza e tomar posse da capital. Porém, quando se aproximavam de chegar à cidade, Carranza estrategicamente mudou-se com a sede de seu governo provisório para Veracruz, fazendo com que o feito dos dois revolucionários de entrar na Cidade do México perdesse muito de sua importância. Com isso, Zapata abandona Villa e volta com seus homens para Morelos.

A guerra civil continuava, sobretudo entre Villa e Obregón, este ainda lutando em nome de Carranza, contando com o chamado Exército Constitucionalista. Em princípios de 1915, expulsa Villa da capital e o persegue até o Estado de Guanajuato, onde empregando as táticas de guerra que ele estudara e descobrira que se estava fazendo na França – guerra de trincheiras – fez com que em apenas dois confrontos diretos Villa perdesse cerca de seis mil de seus homens. Diante disso, o bandoleiro viu-se obrigado a fugir para as montanhas e em pouco tempo seu exército ficou reduzido a um bando de “foras-da-lei”.

Em outubro de 1915, Carranza consegue ser reconhecido pelos Estados Unidos como presidente do México. Villa esteve desarticulado e Zapata voltara a cultivar seus campos em Morelos. Isso ajudou a expansão e a acomodação de Carranza no poder e ele voltou a estabelecer-se na Cidade do México em 1917, quando promulgou uma nova Constituição, considerada uma síntese entre a tradição liberal e o governo populista. Entre as suas determinações para a vida do povo mexicano podemos destacar a laicização do ensino, diminuição do poder da Igreja, expropriação de terras não cultivadas em favor dos *ejidos* (posse comunal da terra), nacionalização das reservas naturais – como minério e petróleo –, jornada de trabalho de oito horas diárias, regulamentação do trabalho da mulher e do menor, direito de greve, organização sindical, além de outras relações entre capital e trabalho. Porém, na prática, o governo de Carranza mostrou-se muito conservador e sua administração corrupta e inerte.

Zapata fez uma dura acusação ao presidente em uma carta aberta onde dizia:

Cidadão Carranza, você reverteu a luta em seu próprio benefício e no de amigos que o ajudaram a subir e agora compartilham o butim: riquezas, negócios, banquetes, festas suntuosas, bacanais, orgias. Nunca lhe ocorreu que a revolução se deu em prol das massas, das legiões de oprimidos que você motivou através de suas arengas?¹⁶

A resposta de Carranza veio em uma emboscada armada para Zapata em seu próprio território – Morelos. Na soleira da porta, à queima-roupa, os soldados dispararam duas saraivadas de balas, liquidando com o líder revolucionário, que até hoje congrega uma legião de apreciadores por todo o México. Acredita-se que Zapata realmente foi o rebelde que mais lutou em favor das classes oprimidas, e não em busca de benefícios particulares.

O mandato de Carranza iria até o ano de 1920, e seu sucessor lógico parecia ser Álvaro Obregón. Porém Carranza optou por apoiar outro candidato. Obregón sentiu-se traído e organizou então nova rebelião, marchando em direção à capital em maio deste ano. Carranza foge para Veracruz, mas acaba assassinado no caminho, facilitando a ascensão de Obregón à presidência. Decidido a manter a paz no país, propõe um acordo com Villa, o último dos

¹⁶ *Idem*, p. 114

revolucionários que ainda poderia ameaçar seu intento. Em troca de abandonar as armas, Villa tornou-se um proprietário de um latifúndio de cerca de 10 mil hectares em seu estado natal – Durango. Três anos depois morreu em uma emboscada, assassinado com 47 balas. Os assassinos nunca foram identificados.

Quando eleito, em 1920, Obregón assumiu um país devastado por uma década de guerras internas, em ruínas e que perdera cerca de um oitavo de sua população, em torno de dois milhões de mexicanos. Tinha a determinação de reconstruir o país mantendo a paz e apoiando-se na Constituição de 1917, que fora ignorada por seu antecessor. Começou a perseguir seus objetivos de forma bastante modesta, a começar pela distribuição de terras através do *ejidos* – porções comunais da terra, uma antiga prática dos indígenas do México. Seu grande feito, contudo, foi possibilitar pela primeira vez em quarenta anos uma sucessão de poder pacífica e dentro da ordem, quando em 1924 assumiu a presidência Plutarco Elías Calles. Quando em 1928, Obregón foi eleito novamente presidente, foi assassinado após 17 dias por um jovem fanático religioso. A partir daí, no ano de 1929 foi fundado o Partido Nacional Revolucionário, que concedeu ao México uma nova configuração política. Foi com o seu advento que se estabeleceram as campanhas políticas abertas, as convenções adequadamente convocadas e as lutas pessoais e ideológicas passaram a ser discutidas em debates e negociações ao invés de recorrer ao cano do revólver.

Dentre as conquistas que a revolução trouxe ao México, ainda que tenha como ônus levado à morte violenta de seus líderes, Madero, Zapata, Obregón e Villa, além de milhões de mexicanos, certamente destaca-se como mais importante a constituição de uma nação. Desde que Díaz assumira o poder, o México não era mais do que vários grupos de pessoas que ocupavam um mesmo território, mas que de fato não se identificavam como um povo com perspectivas em comum. Através da lei, pouco a pouco os objetivos da revolução foram sendo atingidos. Ainda que não tenha dado conta de acabar com a pobreza e o analfabetismo, conferiu à sua gente a noção de justiça social e um progresso econômico menos díspar e que garantia os direitos dos trabalhadores. Foi também a Constituição de 1917, oriunda da revolução, que fez do México uma República Democrática.

Este sentimento de nação que de alguma forma unia o povo mexicano e que brotou do processo revolucionário, refletiu no país sobretudo porque a expressão de sua nacionalidade ganhou campo nas artes, na literatura e na arquitetura, que passaram a refletir as conquistas que a luta, com todos os seus reveses e cruéis desfechos, trouxeram para este país.

Ainda falando sobre o cenário político mexicano, após o governo de Obregón e até o momento da morte de Kahlo, seguiram-se oito presidentes, todos pertencentes ao Partido Nacional Revolucionário (PRN), que depois originaria o Partido Revolucionário Institucional

(PRI), assumindo de 1938 a 1946 o nome de Partido da Revolução Mexicana (PRM). Foram eles: Plutarco Elías Calles – fundador do PRN no ano de 1928, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez, Lázaro Cárdenas del Rio, Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán e Adolfo Ruiz Cortines, presidente em exercício no ano da morte da artista. As eleições ocorriam para mandatos de três anos. Nem todos foram eleitos por voto direto, uma vez que alguns destes exerceram seu governo substituindo renúncias de presidentes eleitos.

A plataforma de governo do partido que esteve à frente da presidência do México até o ano 2000, buscou aglutinar todas as forças políticas do país minimizando a influência dos líderes ainda oriundos da revolução, e fazer com que o poder fosse de fato pertencente ao Estado. A criação deste partido oficial também foi fator preponderante para que as sucessões eleitorais no México não seguissem sendo defendidas, ou contestadas, através de levantes armados e fosse aos poucos adquirindo de fato a característica de República Democrática, anteriormente proclamada apenas no papel.

Alguns dos reflexos destes anos de governo foram sentidos principalmente no campo da educação durante os governos de Calles e Emilio Portes Gil – que concedeu autonomia à Universidade do México –, no campo das artes, com a criação do Palácio de Bellas Artes por Abelardo Rodríguez, a efetivação da Reforma Agrária – através dos ejidos – e a nacionalização da indústria petroleira mexicana quando era presidente Lázaro Cárdenas.

Este, segundo Lorenzo Meyer¹⁷, teve que confrontar-se em seu governo com muitos representantes da visão política *callista* – referente a Plutarco Elías Calles – em certos aspectos diferentes de sua postura presidencial. Isto demonstra que, embora fossem pertencentes ao mesmo partido, nem sempre seus ideais de país convergiam a um ponto em comum. Além das medidas anteriormente citadas, também podemos destacar uma aproximação com os movimentos sindicais operários e camponeses, afetando os interesses de muitos dirigentes políticos. Podemos dizer que houve um avanço significativo em direção a medidas mais voltadas ao interesse do povo, ocasionando o rompimento definitivo de Lázaro Cárdenas e Plutarco Elías Calles e seus apoiadores. Em pouco tempo Cárdenas retomou total domínio da situação e reprimiu uma tentativa de regresso de Calles expulsando-o definitivamente do país em abril de 1936. Quando assume Manuel Ávila Camacho há uma modificação considerável em alguns destes campos: a educação socialista é cancelada e ele restitui o direito de ensino religioso em instituições públicas e privadas e a reforma agrária promovida por Cárdenas perde terreno para uma política camponesa que favorecia a grande propriedade – latifúndios.

¹⁷ MEYER, Lorenzo. “La institucionalización del nuevo régimen”. In: *HISTORIA general de México*. Op. Cit., p. 854

3- ENTRE AS CORES E AS DORES

*A morte se afasta
Linhas, formas, ninhos.
As mãos constroem
Os olhos abertos(...)*

Frida Kahlo

3.1- Magdalena Carmen Frida Kahlo Y Calderón De Rivera

Frida Kahlo foi uma artista plástica que nasceu no princípio do século XX, em Coyoacán, periferia da Cidade do México. Teve uma vida marcada por fatos incomuns, principalmente no tocante à sua saúde. Presenciou uma revolução em seu país, pintou e refletiu sobre esta revolução. Morreu aos 43 anos de idade, depois de produzir uma vasta obra artística. Foi casada duas vezes, com o mesmo marido, e não teve filhos. Mas, para falar sobre ela, é preciso mais do que se debruçar sobre dados cronológicos, de localização ou meramente informativos. É preciso paixão. Frida Kahlo era uma mulher apaixonante e apaixonada. Apaixonada pela arte, apaixonada pela sua família, por seu país. Sobretudo, era uma mulher apaixonada pela liberdade. Não se pode afirmar se foi a paixão pela liberdade que a inspirou a aproximar-se dos movimentos revolucionários, que vinham ocorrendo no México na época de seu nascimento – e que a acompanharam até a vida adulta –, ou se foi a experiência de ver seu povo lutando por tudo aquilo em que acreditava que fez com que ela se apaixonasse e, mais do que isso, dedicasse a sua vida e a sua arte à liberdade, que foi o seu alimento até o fim de sua intensa vida.

Seu nascimento se deu apenas três anos antes do levante armado proposto por Francisco Madero que depôs Porfírio Díaz. Foi a terceira das quatro filhas do casal Guillermo

Kahlo e Matilde Calderón y Gonzáles, e nasceu de fato no ano de 1907, ainda que costumasse dizer que seu ano de nascimento coincidia com o nascimento do novo México, o México da Revolução: 1910. Seu pai era um alemão chamado Wilhelm Kahlo que veio de navio para o México aos dezenove anos e ali trocou seu nome pelo equivalente em espanhol: Guillermo. Foi casado e teve duas filhas, mas logo ficou viúvo e então se casou novamente, com Matilde. Ela era filha de uma senhora de família militar espanhola, bastante religiosa, e de um fotógrafo de ascendência indígena. Com o novo sogro, Guillermo aprende a arte de fotografar e passa a fazer desta a sua principal atividade profissional.

De acordo com Jill Ladlaw “Frida Kahlo era uma criança ‘internacional’, fruto da mistura de raças da sociedade mexicana.”¹⁸ Para os historiadores, este panorama biográfico não deve ser visto como causador de suas escolhas posteriores e, ainda menos, a relação de proximidade que desenvolveu com a força do povo mexicano ou com a vida política, como condição inexorável de sua vida. Acredito que toda a atmosfera que envolveu o seu crescimento, e as escolhas que ela fez ao longo dos anos é que foram contribuindo gradativamente para a sua atuação e seu posicionamento frente a realidade de sua época. Frida Kahlo nasceu em uma família estruturada, com alguma estabilidade financeira, o que também deve ser levado em conta quando vemos que ela teve acesso à erudição e à educação, e que isto certamente teve influência nas opções e reflexões que ela irá levantar no meio em que estava inserida.

Quando nasceu, seu pai fez questão que tivesse um nome alemão, porém no dia do batismo da criança, o padre com dificuldades em pronunciar o nome escolhido – *Frieda*, paz, em alemão – avisou que este não era um nome que constasse no calendário dos santos. Após alguma discussão, e com a finalidade de agradar à origem do pai e à religiosidade da mãe, a menina recebeu o nome de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón. “Os dois primeiros nomes para satisfazer as exigências batismais, o terceiro para a vida.”¹⁹ Aos seis anos de idade contraiu poliomielite, que como seqüela deixou-a permanentemente coxa da perna direita. Esta seria apenas a primeira das muitas deficiências físicas que viriam a acometer a artista em todo o decorrer de sua vida. Não se sabe ao certo se por ser a única filha com nome de origem alemã, mas seu pai tinha com ela maior identificação do que com suas outras três filhas. Em algum momento teria afirmado que “Frida utiliza muito bem o seu potencial.”²⁰ E, de fato, desde sempre ela foi considerada por todos uma menina muito inteligente e avançada para a sua idade. “Possuía uma memória fotográfica (...) facilidade em aprender línguas, e sabia ler e falar inglês, espanhol e alemão (...), apreciava tanto a ciência como as artes e a

¹⁸ LAIDLAW, Jill A. *Frida Kahlo*. São Paulo: Ática, 2004. p.7

¹⁹JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. Martins Fontes: São Paulo, 1987. p. 22

²⁰*Idem*, p. 23

literatura (...). Frida decidiu que seria médica.”²¹ Em 1922, Frida Kahlo entrou para a Escola Preparatória, segundo Laidlaw, “na época a melhor instituição de ensino do México”:

Antiga e respeitada escola jesuíta, berço de algumas gerações de cientistas, acadêmicos, intelectuais, nomes responsáveis pela nação, a Escola Preparatória Nacional tinha sofrido algumas alterações desde 1910. Sob influência européia durante o reinado de Porfírio Díaz, ela havia, desde então, entrado na onda de nacionalismo provocada pela revolução.²²

É claro que sob esta forte influência escolar, considerando-se que a jovem mexicana já demonstrava desde cedo um caráter questionador e inquieto, a atmosfera revolucionária e artística a atingiu em cheio. Após o fim do porfiriato renasce no México o orgulho nacional e passa a ser presente e constante a representação, entre os mais diferentes grupos, de danças populares, artesanatos, festas, bebidas, músicas, tudo de forma a refletir a identidade e as características peculiares do folclore mexicano. Dentro deste contexto Frida Kahlo conhece Diego Rivera, artista mexicano que neste período já tinha morado na Europa e convivido com artistas como Pablo Picasso e Joan Miró. Rivera estava pintando um mural na Escola Preparatória encomendado pelo ministro da Cultura. O contexto artístico e cultural do México neste momento era efervescente. Retratava principalmente um retorno às origens, reafirmava a importância de se resgatar elementos de forte influência indígena, revolucionária e agrária. Provavelmente o maior movimento artístico deste período da América Latina, apareceu a partir do trabalho de Rivera juntamente com José Orozco e David Siqueiros e ficou conhecido como Muralismo. Tinha o intuito de ser revolucionário e popular:

Eles (os artistas) estavam plenamente conscientes do momento histórico em que eram levados a agir, das relações entre a sua arte e o mundo e a sociedade que os cercavam. Por uma feliz coincidência, achavam-se reunidos, no mesmo campo de ação, um grupo de artistas experimentados e governantes revolucionários que compreendiam qual era a parte que lhes cabia.²³

Frida Kahlo, como se poderia esperar, deixou-se contaminar por essa efervescência. Em pouco tempo estava maravilhada e acompanhava atentamente o trabalho do artista. Ao lembrar-se de seu tempo de adolescência na Escola Preparatória, disse certa vez:

Éramos filhos de uma revolução e algo dela repousava sobre nossos ombros. Ela era nossa mãe carinhosa, nossa mãe dadivosa. Um sentido histórico incontestável vibrava em nosso cérebro, anterior, médio e posterior, de que tínhamos plena consciência e de que nos orgulhávamos.²⁴

E foi criando esta identificação com as transformações sociais que a Revolução Mexicana trazia ao seu país, que ela mesclava, aos poucos, a sua história com a história do México, seu povo, sua vida. Foi também neste contexto que começava a se esboçar o desejo e

²¹LAIDLAW, Jill. *Op. Cit.*, p. 9

²²JAMIS, Rauda. *Op. Cit.*, p. 48

²³ *Idem*, p. 49

²⁴ *Idem*, p. 51

o talento para a arte. Uma arte engajada e que se reconhecia na realidade e na cultura do povo mexicano – em consonância com a obra dos artistas mexicanos que eram seus contemporâneos.

3.2- Arte no México Pós-Revolução:

Em 1910, era diretor da Academia San Carlos – o grande centro de estudos em artes visuais da Cidade do México – o professor Rivas Mercado. Quando em 1911 eclode a revolução, muitos dos alunos da academia percebem que é o momento de mudar também a visão deste espaço de estudos artísticos e começam a agir impulsionados por Gerardo Murillo, também chamado de Dr. Atl – que significa água em dialeto asteca, devido à sua identificação com as culturas mexicanas primitivas. Tratava-se de um ex-aluno da academia que recém regressara da Europa e que inspirava seus companheiros a admirarem os trabalhos de seus antepassados indígenas. Os jovens estudantes reclamavam a criação de uma exposição de arte mexicana, em contraposição às exposições européias, principalmente espanholas, que tinham muito espaço na academia.

Suas reivindicações ganharam algum espaço quando chegou à direção Alfredo Ramos Martinez e este criou as escolas de pintura ao ar livre, o que ajuda a abrir novos horizontes para as artes plásticas no México, envolvido em lutas revolucionárias. Fora da academia, esta nova perspectiva estética ganhava corpo na obra de um tímido pintor chamado Joaquín Clausell, que havia criado um tipo particular de impressionismo, que ao contrário do estilo homônimo francês, identificava-se muito mais com a sua cultura local, sobretudo por ser muito rico em cores e por oferecer uma visão sentimental da natureza.

Em meio aos acontecimentos políticos por que passava o país, talentosos artistas mexicanos haviam se espalhado pelo mundo, nesta primeira década do século XX. José Clemente Orozco estava trabalhando como cartunista de imprensa e em seguida partira, atrás de Dr. Atl, para a cidade de Orizaba; David Alfaro Siqueiros estava lutando ao lado do Exército Constitucionalista e Diego Rivera havia ganhado uma bolsa em 1907 do governador de Veracruz para estudar na Europa. Saturnino Herrán era um artista solitário que transitava pelo país nestes anos, com o ideal de trazer uma pintura que de alguma forma representasse uma arte de caráter nacional; uma arte especialmente mexicana.

Diante de todas as mudanças que vinham acontecendo no país, a transformação também se daria no campo das artes, buscando identificar-se mais com o seu próprio meio, sua própria realidade, do que com as influências européias que vinham sendo estudadas

exaustivamente até então. De fato, o México passava por um processo de reconhecer a si mesmo, sua identidade e suas características particulares.

Porém, mudanças significativas no contexto artístico e social, vão ocorrer de fato, somente quando Álvaro Obregón assume a presidência, em 1920. Neste mesmo ano, foi nomeado reitor da Universidade Nacional o intelectual – advogado de formação – José Vasconcelos. No ano seguinte ele assumiu a Secretaria de Educação Pública e com o intuito de trazer as mudanças promovidas por Obregón para as ruas do México, ele deixa “a mesa posta” para o retorno destes artistas desgarrados e para a consolidação de uma nascente escola mexicana de artes visuais, que contaria com um estilo próprio e com uma tentativa de unificar o pensamento acerca da arte popular.

Vasconcelos convida Rivera para retornar da Europa e chama Orozco e Siqueiros para iniciar uma explosão de criatividade pelas ruas da Cidade do México. Esta ação deu vazão a uma vontade que existia no país, renovado pelos ideais da Revolução Mexicana, de repudiar as escolas européias em contraposição da valorização do campesinato mexicano e do artesanato que era desenvolvido no tempo das civilizações indígenas que vivem no país antes da chegada dos espanhóis, cujas riquezas principais eram as formas simbólicas dos rituais aos deuses e a exuberância de suas cores.

Estes três artistas destacaram-se como principais expoentes dessa nova arte local, formando a notável vanguarda do renascimento artístico mexicano. Atenderam ao pedido de Vasconcelos – que fora estimulado e apoiado pelo Dr. Atl – de pintar grandes murais nos edifícios públicos da Cidade do México. Todos reconheceram a abrangência da pintura mural e aceitaram o desafio de usá-lo para pregar os ideais revolucionários. Orozco era de fato o menos político dos três, mas compreendia que a importância da pintura mural era inegável. Teria dito a seu respeito: “A forma mais alta, mais pura, mais forte da pintura é o mural (...). Não pode ser transformado em objeto para proveito pessoal, não pode ser escondido em benefício de uns poucos privilegiados. É para o povo. É para todos”.²⁵

Reconhecendo sua responsabilidade com este povo e com as transformações políticas, os artistas logo se agrupam em um Sindicato de Artistas Revolucionários e abrem espaço para o surgimento de um manifesto que propunha uma arte pública, para o povo e em grande escala. O manifesto visava fazer chegar a arte aos camponeses, aos operários, aos militantes da revolução, aos intelectuais comprometidos com os ideais do povo. Reconhecia como elemento de inspiração para toda a arte feita no país a arte popular mexicana e se propunha a educar o povo para seguir adiante nas conquistas da revolução.

²⁵ Nações do mundo: *MEXICO*. Op. Cit., p. 122

O mais famoso destes pintores foi certamente Diego Rivera, um homem de físico enorme, na mesma proporção de seus murais. Compunha também seus dotes, uma peculiar criatividade. Não era bonito, mas sabia ser profundamente encantador com as mulheres, tanto que as teve aos montes. Desde pequeno dedicou-se a desenhar em toda a parte – incluindo aí as paredes da casa onde morava com a família. Aos dez anos recebeu consentimento da família para estudar na Academia San Carlos. Com vinte anos foi viver na Europa, onde se aproximou de grandes nomes como Cézanne, Picasso e Modigliani. Ao voltar para o México, encontrou em Dr. Atl um amigo e parceiro de opções estéticas. Começando com um mural na Escuela Preparatoria Nacional, em 1922 Rivera seguiria em um ritmo frenético e veloz. Seu segundo trabalho foi um conjunto de 24 afrescos para cobrir as paredes do Ministério da Educação. Neles retratava diferentes situações de labor ou de festividades do povo mexicano, iniciando assim a marca que deixaria seu trabalho com raízes profundamente nacionalistas e revolucionárias. Seguiu por diversos prédios públicos da Cidade do México e arredores e posteriormente chegou a viver nos Estados Unidos, tendo pintado murais em San Francisco, Detroit e Nova Iorque.

David Alfaro Siqueiros era o mais jovem dos três muralistas e teve uma vida ainda mais conturbada que a de Rivera. No ano de 1911, com apenas 14 anos, teve a sua primeira participação política, fazendo parte de uma greve dos alunos da Academia San Carlos, cuja reivindicação era uma mudança no currículo antiquado da instituição e, embora estivesse acompanhando os alunos mais velhos, verdadeiros incitadores da manifestação, Siqueiros foi um dos poucos rebeldes a ser preso. Esta foi a primeira de muitas prisões que se seguiram em sua vida de “agitador” político. Chegou a alistar-se em um dos exércitos em guerra durante a revolução e em 1936 lutou na Guerra Civil Espanhola. Em 1940 voltou ao México começando a pintar murais influenciado por Rivera e Dr. Atl. Assim como seu amigo, seu primeiro trabalho também se deu na Escuela Preparatoria Nacional, a princípio com um tema, que focava sobretudo nos quatro elementos da natureza. Em 1922, teve como inspiração para seu primeiro mural contestador uma greve de trabalhadores mexicanos, que fora violentamente reprimida pelo governo. Este trabalho, tão evidentemente antigovernista, fez com que o seu contrato com a Escuela Preparatoria Nacional fosse encerrado e Siqueiros expulso dali. Com isso, ele ficou seis anos afastado da pintura e dedicando-se exclusivamente ao movimento político. Em 1930, esteve preso por sete meses e posteriormente em liberdade vigiada. Neste tempo pintou cem quadros e em seguida mudou-se temporariamente para Los Angeles. Lá passou a dar aulas de em uma escola de arte e pintando alguns murais para se sustentar. Retornou ao México em 1934 e retomou sua primeira atividade: pintar murais. Dedicou-se com tal afínco que trabalhou muito, pintando para a sede do Sindicato dos Eletricitários, no

edifício do Tesouro Nacional e no Hospital do Seguro Social. Seu último projeto foi aos 70 anos, quando pintou um mural de proporções gigantescas para o Hotel do México. Morreu pouco depois, aos 77 anos.

Ao contrário de Rivera e Siqueiros, José Clemente Orozco prezava por sua privacidade e evitava envolver-se em polêmicas e conflitos. Embora seus murais também se referissem à realidade mexicana, procurava não envolver-se abertamente com a militância. Nasceu e cresceu na cidade do México e sempre se identificou com a vida urbana, fazendo de suas primeiras telas sátiras das metrópoles modernas. Foi mandado por sua família para a Escola Nacional de Agricultura, uma vez que seus familiares não apoiavam suas aspirações artísticas, mas logo se irritou com a atmosfera campesina e contrariou a vontade deles. Depois de um acidente no laboratório de química, perdeu a mão esquerda e a visão parcial de um olho, passou a usar isto como pretexto de que agora se tornara um “pobre diabo”²⁶ como o eram os artistas e dedicou-se exclusivamente à pintura. Estudou em 1906 na Academia San Carlos. Tinha 23 anos e retratava cenas deprimentes da vida nas cidades, entre elas quartos fechados e homens e mulheres bêbados, normalmente com figuras retorcidas e atmosferas asfixiantes. Após ter vivenciado a revolução e sua face sanguinária e cruel, passou a imprimir mais e mais essa característica em suas obras, tornando-as cada vez menos palatáveis ao grande público. Após uma tentativa frustrada de fazer uma exposição, decidiu tentar a sorte nos Estados Unidos. Ao chegar a Nova Iorque, no entanto, descobriu que muitos de seus quadros haviam sido destruídos pelos funcionários da alfândega. Sem obras para vender e sem motivação para pintar teve que sobreviver trabalhando como operário, pintando rostos numa fábrica de bonecas. Juntou dinheiro para voltar ao México, mas já desiludido com a expectativa de público de suas obras foi trabalhar como cartunista de jornal. Redescoberto pelo jornalista Juan Tablada, foi contratado pelo governo para participar da confecção dos murais da Escuela Preparatoria Nacional, trabalho que mais uma vez não agradou ao grande público. Depois voltou a Nova Iorque, onde desta vez teve melhor destino. Pintou exaustivamente durante dois anos e em 1929 fez uma grande exposição que contou com muita divulgação e foi aclamada pela crítica, o que lhe rendeu bons contatos e encomendas pessoais. Em meados da década de 30 regressa ao México e pinta um mural no Palácio de Belas Artes, onde retratava de forma grotesca o modo como via a corrupção no mundo moderno. Em seguida mudou-se para Guadalajara, onde iniciou uma série de grandes projetos: a cúpula da Universidade de Guadalajara, a escadaria do Palácio do Governo – que retratava as lutas por que passou o México desde 1510, com a chegada dos espanhóis, e passando pela revolução e suas conseqüências – e o domo da capela do Hospício Cabañas. Voltou para a Cidade do

²⁶ *Idem*, p. 122

México onde construiu um estúdio e projetava afrescos para os muros do Tribunal Federal e para a capela de um hospital jesuíta. Trabalhou até o fim de sua vida. Em 1949 estava começando um mural em um muro de uma residência, quando se sentiu cansado e resolveu ir para casa, onde morreu de um ataque cardíaco aos 65 anos.

Segundo o historiador Rafael Carillo, uma das grandes contribuições dos muralistas mexicanos para a arte latino-americana foi ter libertado os seus contemporâneos das amarras criadas pelo conceito europeu de arte. Foi ter mudado o ângulo de visão da arte, através de uma iniciativa que proporcionou dignidade ao destino dos mexicanos quando se propôs a exaltar o homem comum.²⁷ Alguns fatores contribuem para confirmar a importância deste movimento para a história da arte no mundo. Ainda que houvesse diferenças, tanto ideológicas, quanto metodológicas e artísticas, entre os três grandes representantes do muralismo, eles tinham pontos de convergência que significaram a união e a concretização de sua colaboração para o universo artístico. Entre eles podemos destacar o fato de que havia uma noção de grupo, uma compreensão de seu papel social como representantes de uma sociedade que estava passando por um grande processo de mudança, sobretudo oriundo de uma grande revolução popular. Outra característica comum era o nacionalismo, o entendimento de que era necessário valorizar a sua própria cultura, suas raízes e sua memória. Segundo Jorge Alberto Manrique

Durante os quase trinta anos de sua aparição, a pintura mexicana “muralista” conheceu um êxito nunca antes alcançado por nenhum movimento artístico deste lado do Atlântico, e produziu um bom acervo de obras-primas que por seus méritos ficaram inscritas na história da arte universal. Obteve um reconhecimento além de nossas fronteiras e chegou a influenciar nos movimentos artísticos de não poucos países latino-americanos e a causar impacto nos Estados Unidos.²⁸

Claro que a nova arte mexicana que nasceu em princípios do século XX e que em virtude das características acima citadas pode ser considerada uma Escola de Arte, não se esgotou com os muralistas. Embora seja inegável a sua participação como objeto fundamental do processo, houve também outros artistas de grande importância, que ainda que não tenham alcançado o mesmo destaque, identificavam-se com o mesmo tipo de expressão nacionalista e revolucionária que se manifestava com força no México. E isto se expandiu também para a literatura, escultura, arquitetura e etc. Dentre outros artistas mexicanos contemporâneos do muralismo podemos destacar os pintores Rufino Tamayo, Xavier Guerrero, Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revuletas e o francês Jean Charlot – que vivia no México desde 1921. A escultura não acompanhou na mesma medida a florescência da pintura, mas também teve seus destaques: Mardonio Magaña, Guillermo Ruiz, Ignacio Asúnsolo, Germán Cueto e Ortiz

²⁷ *Idem*, p. 131

²⁸ MANRIQUE, Jorge Alberto. “El Proceso de las artes.” In: *HISTORIA general de México*. Op. Cit., p.951

Monastério; no campo da escrita, têm grande importância: Mariano Azuela, Carlos Fuentes, Octavio Paz e Juan Rulfo; a representatividade da música mexicana nesta primeira metade do século XX ficou ao encargo de Manuel Ponce, Julián Carrillo, Candelario Huízar, Carlos Chávez e Silvestre Revueltas e o principal representante de uma arquitetura tipicamente mexicana é Luis Barragán.

3.3-Trágico Acidente De Percurso

Em setembro de 1925 Frida Kahlo voltava da Escola com seu namorado Alejandro Gómez Arias em um trem urbano, que colidiu com um ônibus causando um grave acidente:

Foi um choque esquisito; não foi violento, mas surdo, lento, e atingiu todo mundo. E a mim mais que do que aos outros (...). Não é verdade que nos damos conta do choque, não é verdade que choramos. Não me veio uma só lágrima. O choque nos impeliu para frente e o corrimão me atravessou como a espada atravessa o touro.²⁹

Não há dúvida de que um acontecimento como esse marcaria a vida de uma jovem para sempre. Com Frida Kahlo não foi diferente. Segundo Jamis, quando Frida Kahlo chegou ao hospital da Cruz Vermelha, enquanto se preparava para a cirurgia “os médicos (...) não tinham nenhuma ilusão: ela morreria sem dúvida durante a intervenção”³⁰. Por conta do acidente, ela teve que permanecer durante muito tempo de cama. Apenas um mês após a internação foi que se pode ter conta exata dos ferimentos:

fratura da terceira e quarta vértebras lombares, três fraturas da bacia, onze fraturas no pé direito, luxação do cotovelo esquerdo, ferimento profundo do abdômen, produzido por uma barra de ferro que entrou pelo quadril esquerdo e saiu pelo sexo, rasgando o lábio esquerdo. Peritonite aguda. Cistite precisando de sonda durante muitos dias.³¹

As dores eram terríveis. O tratamento a obriga a permanecer deitada, mesmo depois de transportada de volta para casa. Para aliviar um pouco sua angústia e solidão, se debruça sobre a escrita de diversas cartas, principalmente para Alex (Alejandro Gómez Arias). Aos poucos ela vai se recuperando e volta a levantar-se e caminhar, mas já não pode voltar às aulas, principalmente porque os gastos com o tratamento impossibilitaram o pagamento da matrícula na Escola Preparatória. Cerca de um ano após o acidente ela tem uma recaída muito forte. Os médicos indicam um colete de gesso que imobilizava o seu tronco. Talvez este tenha sido o período mais intenso de sofrimento desde o acidente. Para amenizar a situação, sua mãe toma a iniciativa de reformar sua cama para dar-lhe um ambiente mais agradável. Decide pendurar um espelho sobre a cama para que Frida Kahlo possa se olhar. Certamente a intenção era a

²⁹JAMIS, Rauda. *Op.Cit.*, p. 74

³⁰ *Idem*, p. 75

³¹ *Idem*, p. 78

melhor possível – tanto que a filha não foi capaz de censurá-la – mas a idéia da mãe passou a ser motivo de mais sofrimento:

O espelho! Carrasco dos meus dias, das minhas noites. Imagem tão traumatizante quanto os meus próprios traumas. A impressão incessante de ser apontada com o dedo: “Frida, olhe para você.” Já não há mais sombra verdadeira onde se esconder, já não há covil de feras para onde se retirar, entregue à tristeza, para chorar em silêncio sem marcas na pele.³²

A partir desse momento, tornou-se “imperioso o desejo de desenhar.” E é isso que ela passa a fazer, tendo a si mesma como modelo. Começa o primeiro de uma série de auto-retratos que a artista fará ao longo da vida. O primeiro deles, claro, é para Alex. Ela tinha dezenove anos. Pouco tempo depois Alex viaja para a Europa para continuar seus estudos. É então que, mais do que nunca, ela escreve muitas e longas cartas ao seu amado.

Durante nove meses ela permaneceu deitada na cama. Além disso, ainda precisava submeter-se a uma troca do gesso em sessões torturantes, uma vez que precisava manter sua coluna, já enfraquecida, completamente reta enquanto o gesso secava. Cada vez mais ela se entregava à pintura. Partindo do primeiro auto-retrato passa a desenhar amigos e família. Dedicava-se cada vez mais e se aperfeiçoava ao longo do tempo. O que lhe chamava principalmente a atenção eram as cores.

Passado este período, decide mostrar seu trabalho a Diego Rivera. Ele já era um artista reconhecido na Europa, por isso motivo de orgulho para o povo mexicano. Principalmente pelas classes menos abastadas, pois o artista se identificava com eles e, como era típico do movimento muralista, retratava a realidade do indígena e do folclore mexicano. Segundo a artista os dois já tinham se encontrado algumas vezes desde o episódio da pintura do mural de sua escola, provavelmente entre os membros do Partido Comunista Mexicano, ao qual ela filiou-se logo no ano de 1928 e do qual ele já fazia parte e participava ativamente. Ela conta como se aproximou e a conversa que se deu entre eles: “‘Eu não vim procurar elogios, mas uma opinião sincera e séria sobre o que eu fiz.’ Ele olhou atentamente as minhas pequenas coisas e disse, finalmente: ‘Continue. A sua vontade deve levá-la à sua própria expressão’ ”.

33

Daí para apaixonarem-se foi rápido. Até porque tinham muitas coisas em comum. A relação que desenvolveram com o povo mexicano, com a sua arte, com o Partido Comunista e a causa revolucionária, tudo isto serviu de pano de fundo e de alimento para o relacionamento. Ao falar sobre a sua forma de pintar o mundo, Frida Kahlo as comparou assim:

³² *Idem*, p. 93

³³ *Idem*, p. 122

É engraçado quando se pensa que, embora houvesse bases clássicas em nós dois, nossas pinturas enveredavam por caminhos diferentes. Diego trabalhou na sua escala, monumental; eu, na minha, de proporções reduzidas. Ele voltado para o exterior, para o social; eu para o interior, para o íntimo³⁴.

Sua união foi marcada por muitas turbulências, traições e desafetos, mas é inegável que se tratou de um dos fatos mais marcantes da vida da artista, não podendo deixar de ser considerado ao apreciarmos sua obra. Em virtude do relacionamento com Diego Rivera, ela acabou por viajar, e até morar, mais de uma vez nos Estados Unidos da América. Durante um bom tempo ela foi “a esposa do artista famoso”, porém, em 1938, em um dos muitos períodos em que a relação entre eles estava enfraquecida, André Breton – poeta surrealista francês – esteve no México, conheceu Frida Kahlo e se encantou pelo seu trabalho. A partir deste momento a artista começaria a ter suas obras reconhecidas. Em janeiro de 1939 ela vai, a convite de Breton, participar de uma exposição sobre o México organizada por ele em Paris. A partir desta exposição o Louvre adquire a sua obra *A Moldura* [1938], que foi a primeira obra de um artista mexicano do século XX a ser comprada por um museu europeu. Foi o impulso que faltava. Depois desta apresentação oficial e honrosa ao mundo das artes, e contabilizando ainda o sucesso da exposição ocorrida no ano anterior em Nova Iorque, ainda teria uma exposição individual na Cidade do México e participará de outras mostras juntamente com outros artistas, mexicanos e europeus. O casal Kahlo-Rivera passou por períodos delicados em seu relacionamento, mas provavelmente o mais brusco foi quando eles se divorciaram em 1939. Voltaram a casar-se no ano seguinte e permaneceram juntos até a morte de Frida Kahlo em 1954.

Ao fim do ano de 1927, Frida Kahlo tem sua saúde temporariamente restabelecida e pode voltar a ter uma vida normal. Vai à busca de seus colegas do tempo da Escola Preparatória e os encontra agora discutindo política nos meios universitários. Após a eleição de Obregon, José Vasconcelos, intelectual que combateu a ditadura porfirista ao lado de Francisco Madero e que, após o assassinato deste esteve exilado em Paris, retorna e assume a reitoria da Universidade Nacional, ainda em 1920. No ano seguinte ocupou a Secretaria de Educação Pública e em ambos os cargos promoveu um grande avanço na educação do país, preocupando-se principalmente em alcançar direitos iguais e integração para a população indígena, além de fomentar o restabelecimento de uma cultura mexicana própria. Frida Kahlo e seus colegas são oriundos desta reforma na educação, o que contribuiu consideravelmente para suas reflexões críticas frente à realidade social do México.

De volta à vida social, ela reencontra um amigo que se tornara líder estudantil engajado e empenhado na luta pela autonomia da universidade. Ele a coloca em contato com o grupo de jovens revolucionários e artistas que figuram neste período. Eles estavam reunidos principalmente em torno do militante comunista cubano Julio Antonio Mella que estava exilado

³⁴*Idem*, p. 123

no México em companhia da fotógrafa italiana Tina Modotti³⁵. O ambiente de artistas, intelectuais e estudantes revolucionários é extremamente agradável à jovem Frida Kahlo. Ela e Tina logo se identificam e revezar-se entre as reuniões políticas, os debates acalorados e as noitadas artísticas passa a ser rotineiro. Discutir a situação do país, decisões a serem tomadas, manifestações a participar, sentido da militância, sobre os ideais de futuro e sobre a arte passa a ser o seu dia-a-dia. Uma noite, numa das festas na casa de Tina Modotti, Frida Kahlo reencontrou Diego Rivera. A primeira vez desde o tempo da escola, quando ele pintava um de seus murais. Ele era o centro das atenções. Divagava, sem perder o fio da meada, falando sem parar da sua mais recente viagem à Europa. Misturava, consciente e propositadamente, as cidades por que passou e o que mais o interessava delas: de França e Espanha, fazia referência a seus amigos poetas e pintores; rememorava sua vida boêmia ao lado de Picasso e Modigliani, lembrava carinhosamente do poeta Apollinaire – conhecido como o fundador do termo “surrealismo” –, então recém-falecido, e recitava alguns de seus versos; sem que a audiência se perdesse em seu monólogo viajava, num piscar de olhos, a Berlim e à União Soviética, de onde trazia à imagem dos ouvintes, os cafés e livrarias onde se discutia política e revolução como – segundo ele – em lugar nenhum no mundo, e onde dizia ter ouvido os discursos mais contundentes e as iniciativas mais inteligentes. Este clima de arte-revolucionária – ou revolução-artística, como queira – aguçou os sentidos de Frida Kahlo. Em pouco tempo, ela filia-se ao Partido Comunista Mexicano, onde se reaproxima de Diego Rivera, agora em outro contexto e com novas coisas em comum.

O casal dividia as afinidades políticas, a identificação com a cultura pré-colombiana que estava latente no México e também o fazer artístico. Possivelmente estes laços foram preponderantes na sua união de que durou até a morte da artista em 1954. A carreira de Frida Kahlo esteve durante muito tempo à sombra do trabalho de Diego Rivera, não apenas pelo fato de ele já ser um artista reconhecido quando eles se casaram, mas também porque desde o seu casamento ela não pintou com o intuito de fazer desta a sua profissão. Pintava por ser algo que a alimentava, que a fazia bem. Quase todos os seus primeiros quadros foram presenteados a amigos e parentes. Apenas com a chegada de André Breton ao México e a divulgação de seu trabalho em outros ambientes artísticos é que ela começa a encarar de fato a pintura como meio de vida. Neste

³⁵ Nascida em 17 de agosto de 1896 Assunta Adelaide Luigia Modotti – Tina Modotti –, em Udine, Itália, imigrou aos 17 anos com a família para o Estados Unidos da América. Lá conheceu o fotógrafo Edward Weston que a ensinou a manejar a câmera fotográfica. Em 1922 chegou ao México onde conheceu os muralistas Diego Rivera e David Siqueiros. Participou ativamente de movimentos revolucionários. Chegou a filiar-se ao Partido Comunista Mexicano. Envolveu-se afetivamente com o revolucionário cubano Julio Antonio Mella e presenciou o seu assassinato. Em 1930 foi acusada de conspirar contra o presidente mexicano Pascual Ortiz Rubio e por isso expulsa do país. Foi para a Europa aonde continuou sua militância política participando ativamente das ações da Internacional Comunista em vários países como Alemanha, União Soviética, Espanha e França, sempre lutando contra os regimes nazi-fascistas que se espalhavam pelo continente. Em 1936 regressou ao México e teve sua expulsão do país anulada pelo presidente Lázaro Cárdenas. Lá permaneceu até sua morte em janeiro de 1942. Para mais informações a respeito sugiro consultar as bibliografias a seguir: CONSTANTINE, Mildred. *Tina Modotti: Una vida frágil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979; LOWE, Sarah M. *Tina Modotti: Photographs*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1995; PONIATOWSKA, Elena. *Tinísima*. México: Era, 1992.

período ela está separada de Rivera e precisando sustentar-se, o que deve ter influenciado o processo de trabalhar exclusivamente na sua pintura. No capítulo a seguir enfocaremos a obra da artista propriamente dita.

4- QUANDO AS CORES E AS DORES ENCONTRAM AS PALAVRAS

*Verde – luz tibia e boa
Amarelo – loucura, doença, medo. Parte do sol e da alegria
Azul cobalto – eletricidade e pureza. Amor
Negro – nada é negro, realmente nada
Verde escuro – cor de maus presságios e bons negócios
Azul marinho – distância. A ternura também pode ser deste azul
Magenta – Sangue? Pois, quem sabe!*

Frida Kahlo

Para discutir as obras de Frida Kahlo, compreendendo que ela teve influência ao mesmo tempo em que foi influenciada pela realidade em que estava inserida, é importante ter em conta que ela expressou-se não apenas em telas, mas em cartas e também no diário que começou a escrever já a certa altura da vida.

Ao trazer estes elementos para este trabalho, passei pelo dilema de como abordar tantas obras, tantas palavras e tantas dores em apenas uma dissertação. Foi então que surgiu a idéia de selecionar algumas obras que demonstrassem sua opção política, sua identificação com o povo mexicano e suas palavras acerca do que via, vivia e sentia. As cartas foram sendo inseridas durante a escrita, como forma de trazer as suas palavras para ratificar as minhas.

Partindo deste ideal, optei por subdividir suas obras em cinco categorias sendo que em uma delas abordarei esboços e páginas de seu diário pessoal. A divisão não obedece a uma ordem cronológica, mas sim a características comuns entre as obras. São elas: “Eu pinto a

mim mesma”; “Às vezes eu era atacada de náuseas entre taças de champanha”; A Natureza Bipartida do Universo; Frida Kahlo escrita por Frida Kahlo e Arte a serviço da revolução.

4.1 – “Eu pinto a mim mesma”

Já referi anteriormente que Frida Kahlo começou a pintar enquanto ainda estava convalescendo do acidente que sofreu, graças a um cavalete especialmente confeccionado que foi colocado sobre sua cama. Também lhe foi dado na mesma situação um espelho. Possivelmente estes fatos ajudaram muito a que a artista tenha durante toda a vida, feito uma grande série de auto-retratos. Segundo Hayden Herrera, ela teria dito: “Eu pinto a mim mesma porque estou freqüentemente sozinha. E porque sou o assunto que melhor conheço”³⁶

Estima-se que ela tenha pintado mais de duzentos auto-retratos, muitos deles para serem presenteados a amigos e parentes, o que fez com que uma grande quantidade se perdesse. Evidentemente, não seria possível trazer todos, nem mesmo os preservados, pois não caberia no alcance deste trabalho. Assim, a opção pelos auto-retratos a seguir teve como objetivos norteadores demonstrar a transição estética por que a artista passou desde o primeiro auto-retrato em 1926, e ser uma fonte artística para compreender de que forma a revolução, a política e o seu trabalho como artista foram se desenvolvendo e se manifestando ao longo de sua vida.

³⁶ HERRERA, Hayden. *Frida, a biography of Frida Kahlo*. Perennial: New York, 2002. p. 74



Este foi seu primeiro trabalho considerado sério. Foi pintado alguns meses após o acidente. É um auto-retrato, porém muito diferente da imagem real da artista na época. Ela tinha em torno de 18 anos, mas aparece como uma adolescente com feições bastante europeizadas. Seu olhar é lânguido ausente e pouco expressivo, seus lábios finos e bem desenhados e seu pescoço alongado. Suas mãos estão levemente caídas, com um trejeito feminino e frágil e remetendo-me à imagem de uma bailarina clássica. Seu cabelo aparece preso em um coque baixo, dividido ao meio e muito bem alinhado, ajustado. Tudo aparece muito certo e no lugar. Tem a orelha pequena. Ela olha de lado, numa posição nobre, aristocrática, com ares de realeza. Kahlo está usando um vestido de veludo vermelho cuja gola apresenta o desenho de flores, como se fosse também de veludo, porém de estampa diferente. A manga do vestido, que é comprida, também tem traços do mesmo tom da gola. O vestido se assemelha a um robe. Tem um decote em “V” bastante profundo e lembra uma roupa nobre, mas não lembra em nada as roupas que ela usava na época. Nem com o uniforme da escola, nem com roupas que costumava usar (de acordo com fotografias da época) e nem com as roupas que sua família usava. É um vestido alinhado, delicado, parece uma roupa fina, uma roupa elegante. Atrás de si, vê-se uma imagem escura, o fundo da tela tem tons de cinza

³⁷ KETTENMANN, Andrea. *Frida Kahlo: Dor e Paixão*. TASCHEN: 2006. p.6

chumbo, cinza claro e preto, parecendo um céu noturno com nuvens. Apresenta formas bastante orgânicas que desenham espirais, ondas. Lembra os quadros expressionistas alemães, pelas formas espiraladas. Remete a uma sensação de infinitude, universalidade. O quadro me passa uma sensação de leveza, apesar das cores escuras.

Esse auto-retrato realmente não se parece em nada com fotos suas do período. No quadro não se vê a pintura do buço saliente que será característico em suas obras posteriores. Seu queixo aparece muito fino e leve, rosto fosse afinado nesta parte baixa, redondo que aparece em suas fotos.

Na fotografia ao lado, feita por 1926,³⁸ ela também usa um vestido que fosse de veludo (ou algum outro ainda que no retrato seu olhar também também apresente o cabelo repartido baixo. A expressividade da fotografia



sugerindo que seu diferente do rosto

com a da obra, e isso fica bastante evidente diante do rosto largo da imagem capturada por Guillermo Kahlo, o que lhe confere uma presença marcante, ao contrário da imagem pintada por ela. Seu nariz é bem mais largo no retrato, bem como sua sobrancelha mais expressiva. Apesar de no quadro suas sobrancelhas aparecerem juntas sobre o nariz, característica marcante da pintora, em seu desenho ela aparece muito bem desenhada e fina, conferindo aos olhos uma moldura leve, muito diferente da suas sobrancelhas reais, que eram de fato grossas e escuras. A expressividade presente na fotografia é forte, presente, firme, menos leve e distante do que ela demonstra em seu trabalho artístico. Ainda ratificando a imagem real, vê-se nas outras fotografias seguintes, a primeira também feita por seu pai e a segunda tirada durante os tempos da Escuela Preparatoria Nacional, o tipo de roupa que ela costumava usar:

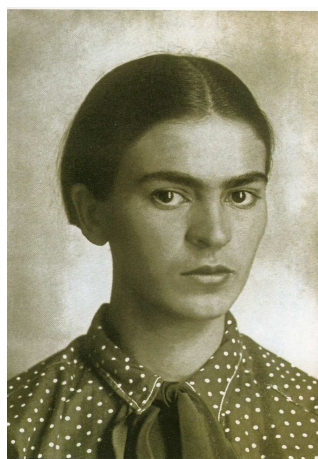
seu pai no ano de que poderíamos supor tecido pesado), e pareça distante e ela ao meio com coque em nada se parece

³⁸ *Idem*, p.7



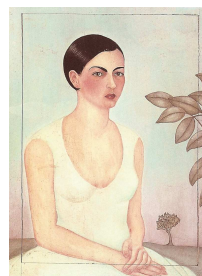
Frida Kahlo (der.) y amigas de la preparatoria.

39



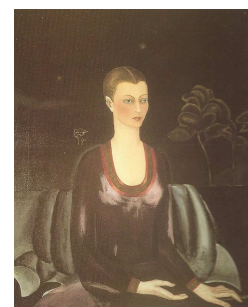
40

Provavelmente no ano anterior ao acidente, incentivada por seu pai, Frida Kahlo teve aulas de desenho com Fernando Fernandez, um tipógrafo comercial que tinha uma oficina perto de sua escola. Supõe-se que nesse momento ela já apresentasse aptidão para o desenho e tenha também começado seus primeiros desenhos de observação, o que apurou seu olhar artístico e seu contato com a influência da luz na tela. Em esboços de desenhos desse período, percebemos que as referências trazidas por este professor, eram de modelos de artistas renascentistas europeus. É de se supor que ela fazia muitas cópias de telas e desenhos de artistas em atividade na Europa deste período. É bastante presente neste quadro, por exemplo, a influência das obras de Amedeo Modigliani. Assim, o que vejo é que eram essas as referências que a jovem tinha e que ela acabou passando para seu desenho. Apesar de ser um auto-retrato, não é um auto-retrato que de fato se propõe a se aproximar de sua imagem real. Certamente que traz referências do que ela era, da sua imagem, mas ao mesmo tempo está carregado de simbologismos de uma arte clássica, que estava sendo discutida, trabalhada, produzida na Europa e acredito que essa referência é trazida principalmente em função deste curso de desenho.



Da mesma época há um retrato que ela fez de Cristina Kahlo, sua irmã mais nova, que também traz estes mesmos traços.

Nesta tela,⁴¹ Cristina também aparece com uma imagem cuidadosamente desenhada, com os cabelos igualmente alinhados, as mãos pousadas sobre o colo, usando um vestido leve e em tons pastéis, sobranceiras, nariz, lábios e queixos finos e delicados. O quadro é claro e leve também, em tons de branco e cinza claro e *degradê* para rosa claro. É



³⁹ KAHLO, Isolda. *Frida Íntima*. Buenos Aires: Gato azul, 2004 p. 124

⁴⁰ BURRUS, Christina [2007]. *Frida Kahlo. Painting her own reality*. New York: Abrams, 2008. p. 10

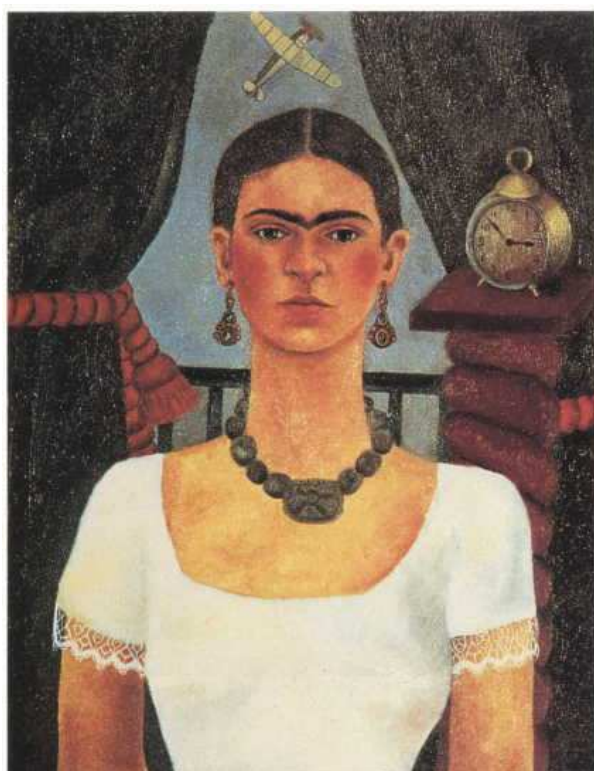
⁴¹ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p.15

uma tela que lembra a arte clássica, lembra telas de natureza morta e que parece buscar uma perfeição das formas. Sua face aparece muito suave, a pele é alva, as bochechas rosadas por um *blush*, lábios vermelhos, e olhos marcados, maquiados, diferente das fotografias conhecidas do mesmo período. Um olhar ausente, uma aparente distanciamento, imagem de aristocracia, de nobreza que em nada se parece com as características da família Kahlo y Calderón.

A sensação que tenho destas obras, além do retrato de Alicia Galant⁴², da mesma época e que traz também as mesmas referências, é que é um trabalho que procura mostrar formas belas, leves. Esta Frida Kahlo retratada se parece com uma mulher muito mais bonita, feminina, delicada, do que ela era de fato e do que ela vai, no futuro, destacar como sua auto-imagem. Em suas obras posteriores, que serão de fato as grandes marcas de seu trabalho como artista, a sua imagem se expressará muito mais através de suas características de força e expressividade, que se aproxima da fisionomia das mulheres indígenas mexicanas, contrapondo-se a uma imagem de fragilidade e perfeição, bastante europeizadas, retratadas nos trabalhos deste período.

Este quadro foi pintado para Alejandro Gomes Áriaz, seu primeiro namorado do tempo de colégio. No mesmo período, após o acidente, ele foi morar na Europa e eles trocavam cartas, mas já não namoravam e ela sentia muito a sua falta. Reclamava que ele não mais lhe escrevia com a mesma devoção nem falando de suas juras de amor. Nas cartas enviadas a ele na Europa, Kahlo referia-se muitas vezes com sentimentos dúbios em relação ao continente europeu. Uma vez que seu amado encontrava-se explorando aquelas terras e lhe enviava cartas, provavelmente, contando muitas novidades interessantes sobre o velho mundo, por certo que isto aguçava sua curiosidade, que já não era pequena em função da nacionalidade alemã de seu pai que tinha importância na formação intelectual de Frida Kahlo. Por outro lado, ela considerava esta aventura empreendida por Alex como responsável pela distância que se fazia entre os enamorados.

⁴² *Idem*, p.14



Este quadro já apresenta bastante diferenças em comparação ao analisado anteriormente. Nele a artista olha para frente, encara o espectador. Vê-se muito mais expressividade e força em seu olhar. Sua sobrancelha não aparece tão delineada, mas mais esfumada, seu nariz já é mais largo e presente na fisionomia, bem como seu queixo deixando ver-se um rosto mais redondo. Seu pescoço ainda é alongado e fino. Não se vê suas mãos; o retrato é pintado a partir de seu busto. Apesar de sua imagem ser mais firme, mais presente, mais forte, ainda tem as maçãs da face rosadas. Seu cabelo ainda está definido em coque baixo, mas não se apresenta de forma tão elegante como na imagem anterior. Usa uma camiseta branca, muito simples, aparentemente feita de algodão, com uma barra de renda nas mangas. Segundo Kettenmann esta vestimenta foi muito utilizada neste período pelas mulheres mexicanas, entrando em consonância com o crescente espírito nacionalista e o “interesse revivalista pela cultura índia”⁴⁴. O colar que ela está usando remete aos artesanatos feitos de pedra de jade, muito tradicional na artesanaria das civilizações pré-hispânicas no México. É um colar que fica bem próximo ao pescoço, as contas têm mais ou menos o mesmo tamanho, grandes, a exceção de uma pedra maior, de formato anguloso entre quadrada e retangular. Nesta pedra vemos um desenho que me faz lembrar a imagem de um sol, levando-me a crer, corroborada ainda mais pela sua opção pela pedra de jade, que ela estaria iniciando

⁴³ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 28

⁴⁴ *Idem*, p. 26.

o processo de abordar traços marcantes da cultura indígena em suas obras. A meu ver, esta imagem do colar vem enfatizar a presença que vemos na expressividade de seus olhos e rosto como um todo na imagem. Ela usa brincos longos, que também me remetem à pedra de jade, ainda que esta pedra apareça nos brincos mais translúcida do que no colar, que traz pedras opacas. Esta Kahlo, com estas veste e este colar típico se mostra para mim já um pouco mais madura e forte, do que no quadro anterior, mesmo que ainda tenha traços de uma jovem.



Esta imagem já é um pouco mais próxima das imagens fotográficas que vemos dela neste período. Na fotografia abaixo, de 1929, em que ela aparece em companhia de Diego Rivera e Lucille e Arnold Blanch⁴⁵, aparecem mais semelhanças entre as duas imagens de Frida Kahlo, embora ainda seja marcante a diferença dos lábios, que em seu quadro ainda aparecem desenhados como lábios de boneca. Neste quadro também não vemos ainda aparecer o desenho de seu buço, que vai se destacar sobremaneira em suas obras posteriores. Ainda é uma imagem muito mais fragilizada do que a que ela fará de si mesma no futuro e do que – motivada por tudo o que venho lendo a seu respeito – acredito que ela fosse verdadeiramente.

Atrás dela vemos uma janela, que tem um peitoril de grade. Há uma cortina, escura, feita de tecido grosso, pesado, possivelmente veludo, presa por um cordão vermelho. A janela aberta nos deixa ver um céu de um azul pálido, aparentando fim de tarde. Atrás de seu ombro esquerdo, vemos uma coluna de madeira rebuscada. A coluna tem o formato de um parafuso largo, remetendo a um mobiliário nobre, elegante. Sobre esta coluna há uma base quadrada que comporta um relógio marcando sete minutos para as três horas. Isto, me leva a pensar que se trata de uma tarde nublada, já que ainda que seja azul o céu, é um azul com traços acinzentados, como um céu que escurece. Aparentemente, o relógio tem muito significado no quadro, principalmente em função de seu título (*O tempo voa*), ou seja, a artista faz uma referência clara ao tempo. Além desta, outra referência ao título do quadro é o avião que se encontra acima de sua cabeça, voando no céu. Eu vejo como um avião de brinquedo, sendo visto de baixo. É um avião pequeno, pintado em tons de branco sujo e



⁴⁵ FRIDA - Edición Comemorativa: 100 años Del Nacimiento de Frida Kahlo. México D.F.: Landucci, 2007 p. 66

cinza. Pode-se distinguir bem as suas asas, cauda e a hélice, esta em tons de um alaranjado sutil, abrindo a imagem do quadro.

Analisando este quadro em relação ao anterior, vemos que eles têm, aproximadamente um ano de diferença entre si, mas a sua vida neste período já se modificou muito. Neste momento não vemos mais a adolescente enamorada de um colega de escola que se encontra distante. Vemos uma jovem que já se encontra envolvida amorosamente com o grande pintor Diego Rivera, muitos anos mais velho, um membro ativo do Partido Comunista Mexicano, que frequenta as rodas intelectuais dos militantes políticos que estão em total atividade na cena da sociedade mexicana. Neste momento Frida Kahlo já se encontra em total envolvimento com as pessoas que estão discutindo a história e os rumos que vem tomando o seu país pós-revolução e pós-Constituição de 1917, como podemos ver na fotografia acima, durante a passeata pelo Dia do Trabalho, em Primeiro de Maio de 1929⁴⁶.



Convivia com proximidade com a fotógrafa italiana Tina Modotti (foto abaixo⁴⁷), que há pouco tempo perdera seu companheiro, o revolucionário cubano Julio Antonio Mella, exilado no México e ali assassinado. Assim sendo, é claro que a sua vida está muito transformada neste momento, o que me leva a crer que o título do quadro refere-se também a estas mudanças pelas quais ela passou. O tempo está voando também em sua vida. Esta não é mais a menina acamada, que convalescia solitária em seu quarto, fragilizada pelo acidente por que passou e que a deixou com muitos ossos partidos e com muitas dores pelo corpo. Esta, que se propõe a ser mulher ativa, a ter amigos, a ter um convívio social, a conversar, refletir, ponderar, me mostra outra Frida Kahlo, disposta a superar os seus infortúnios e, como diria Clarice Lispector, compreender que “se deve viver apesar de...” Ao pintar este quadro, vemos uma mulher que está voltando à vida, retomando a sua atividade e a vontade de viver que ela tinha quando ingressou na Escuela Preparatoria Nacional e que, após o acidente, se viu obrigada a abandonar em função dos altos custos de seu tratamento, o que a privou não só de freqüentar as aulas e seguir seus planos de tornar-se médica, mas também de ter companhias além de seus pais e suas irmãs. Visto por este ângulo, o acidente, além de tê-la mutilado severamente o corpo, também fez com que ela repentinamente se visse privada de muitas coisas que lhe eram caras: os amigos da escola, o prestígio de ter ingressado naquela instituição, a viagem de seu namorado. Isso mostra que o contexto em que ela se encontrava

⁴⁶ BURRUS, Christina. *Op.Cit.*, p. 35

⁴⁷ *Idem*, p. 32

ao pintar o quadro anterior, era de muita dor e sofrimento. Em pouco mais de um ano, muitas coisas na sua vida se modificaram e ela começa a reconquistar este espaço. É neste panorama de reconquista que ela está se retratando no segundo quadro. Ela encontra-se envolvida em outra atmosfera, mais viva.

Estas mudanças se refletem, a meu ver, não apenas no título do quadro, mas no seu estilo de pintura. Vejo uma transição e um amadurecimento em sua pintura, uma vez que ainda que haja no quadro a referência a traços que buscam aproximação à realidade, uma coluna que é verdadeira, um avião que é verdadeiro, um relógio, enfim, todos estes objetos são concretos, mas o seu desenho se apresenta menos clássico, iniciando a propor uma inovação em seu próprio estilo anterior. Pode-se identificar primeiros traços de abstração da realidade, algo que estará presente em suas obras futuras, e que começa a se esboçar nesta tela.

Ainda com relação às mudanças no estilo de pintura, começamos a ver com mais clareza a influência das obras dos muralistas, que tem se espalhado por todo o México: valorização da cultura indígena pré-hispânica e o sentimento de nacionalismo. Como exemplo na figura ao lado, fragmento da obra “A Oferenda” de Diego Rivera [1924].

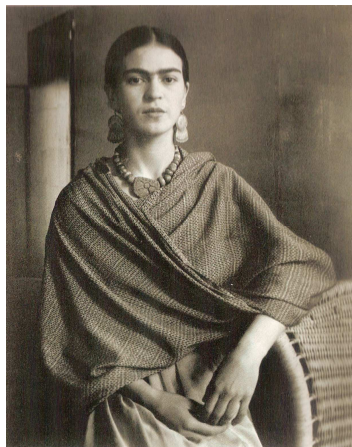




Este quadro já é muito diferente dos anteriores. Seu cabelo já apresenta uma imagem muito menos europeizada, ela trás alguns rajados nos cabelos da testa e das costeletas, começando a demonstrar traços mais masculinizados, que de alguma forma se parece mais com a sua postura frente à vida. Ela usa uma trança presa no alto da cabeça, imagem que me remete a muitos quadros de Diego Rivera, onde ele pintava indígenas mexicanas, na colheita de copos de leite. Em suas imagens de mulheres mexicanas, tanto contemporâneas quanto pré-colombianas, Rivera traz uma referência forte a este tipo de penteado, e em fotografias de Frida Kahlo, vemos que ela de fato adotou este estilo para si. Conforme Kettenmann, este penteado de tranças que se juntam no cimo da cabeça é semelhante ao das indígenas do norte do estado de Oaxaca e de Sierra Norte de Puebla. É um auto-retrato que começa na parte acima de seu seio, é um quadro bem enquadrado, uma imagem que lembra um retrato 3X4 de seu rosto. As maçãs do rosto aparecem pintadas, mas de um tom menos róseo e mais em tons terra. Seus lábios já aparecem mais largos, mais distante da imagem delicada e fina das imagens anteriores, já é bastante aparente o desenho do buço escuro, as sombras que ela faz em seu rosto já lhe conferem uma fisionomia mais marcada, mais forte e vigorosa. Seu rosto já aparece bastante arredondado, com os maxilares mais proeminentes, ao contrário da

⁴⁸ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 16

imagem lânguida e afinada próximo ao queixo, presente nas obras anteriores. Ela mantém no olhar a expressividade do retrato anterior: uma expressividade presente, viva, que olha de frente e com firmeza. Seu pescoço já aparece bem mais curto e largo, mais próximo das fotografias da época como podemos ver abaixo. A primeira, tirada no mesmo ano por Imogen Cunningham, em que ela aparece muito semelhante à Frida Kahlo do auto-retrato.



A⁴⁹



B⁵⁰

Tanto no quadro quanto nas fotografias, ela está usando, novamente, um colar de jade, trazendo mais uma vez as referências às origens dos povos mexicanos pré-hispânicos, bem como seus trajes. Suas sobrancelhas, que se juntam no centro da testa, já possuem um caráter mais representativo na obra, como ficará evidente em todos os seus trabalhos daqui pra frente, conferindo muito mais proximidade a este desenho com a real Frida Kahlo. Ela usa novamente uma camisa branca, dessa vez com um rendado leve na gola, mas que é a mesma referência à vestimenta que ela usava no quadro anterior, onde busca se aproximar do que era usado pelas mulheres mexicanas, fossem índias, operárias ou camponesas, mostrando a identificação que ela tem com elas.

Neste ano, ela estava vivendo em Detroit, em função do mural que Diego Rivera



pintava para o Instituto de Artes daquela cidade (fotografia ao lado⁵¹). Neste período, ela se recuperava da morte de sua mãe, que ocorrera alguns meses antes, e de seu primeiro aborto espontâneo. Foi uma fase difícil em sua vida, uma vez que Diego Rivera passava a maior parte do tempo absorto por seus afrescos.

Ela sentia-se muito sozinha e tinha saudade do México. Porém, a julgar pela aparência firme, fresca e atraente com que ela se retrata, em contraposição ao quadro pintado em 1932 (*Auto-retrato na fronteira do México com os Estados Unidos* a ser analisado em seguida), vejo que

⁴⁹ FRIDA - Edición Comemorativa: 100 años Del Nacimiento de Frida Kahlo. Op. Cit., p. 65

⁵⁰ BURRUS, Christina. Op. Cit., p.37

⁵¹ HERRERA, Hayden. Op. Cit., imagem 23.

ela busca superar esta fase dolorida e solitária dedicando-se ao trabalho. No fim deste mesmo ano, em novembro, escreve uma carta a Isabel Campos, sua amiga de infância que está no México e diz que sente muita saudade de seu país. Diz que Nova Iorque é linda, muito mais agradável do que Detroit, mas que ainda assim é no México que ela gostaria de estar e que ela espera que dentro de um mês, mais ou menos, ela e Diego Rivera retornem ao México para ali permanecer por pelo menos um ano. Ela menciona, nesta carta, as coisas boas e diferentes que a fazem gostar de Nova Iorque, mas que a iminência do inverno e da neve, a fazem dar-se conta de que passará muito frio, apesar das saias enormes, e assim discorre novamente enfatizando sua opção por vestir-se de forma que a aproxima dos trajes tradicionais mexicanos. Vejamos em suas palavras:

Ontem nevou aqui pela primeira vez, e logo estará muito frio; mas não há alternativa senão vestir a roupa de baixo de lã e agüentar a neve. Pelo menos com minhas infames saias compridas, o frio me afeta menos (...). Continuo maluca como sempre e já me acostumei com esta velha indumentária. Algumas gringas me imitaram; querem vestir-se como “mexicanas”, mas as coitadas parecem uns nabos e, para dizer a verdade, são feias mesmo. Isso não quer dizer que eu seja linda, mas, pelo menos, aceitável.⁵²

Acredito que esta referência não vem apenas em função da proposta revolucionária de resgatar no povo mexicano o nacionalismo e a tradição indígena, mas também pelo fato de ela trazer esta identificação de dentro de casa. Sua mãe era filha de um índio e nascida na cidade de Oaxaca, onde até os dias atuais, segundo a enciclopédia Nações do Mundo, usa-se o traje *tehuana*, especialmente em datas comemorativas da história do povo mexicano. E ela usava freqüentemente esses trajes, bem como os retratou em muitas de suas obras. Talvez, em função de estar sofrendo com o frio nova-iorquino e da saudade que ela sentia do México, seja a esta a razão que a fez optar por pintar-se usando a leve camiseta de algodão, não apenas no intuito de resgatar essas características, mas também por desejar estar no calor mexicano, em sua terra, com seu povo. E – porque não? –, sendo esta uma realidade que a fazia sentir plena, segura e confortável, ela estivesse encontrando nestas imagens o ponto forte onde se apoiar para passar pelas dificuldades vividas recentemente. Ainda na mesma carta, ela teria pedido à Isabel que lhe contasse: “o que tem feito e como tem passado esses dias maçantes em Coyoacán, que parecem tão lindos quando se está longe”.⁵³

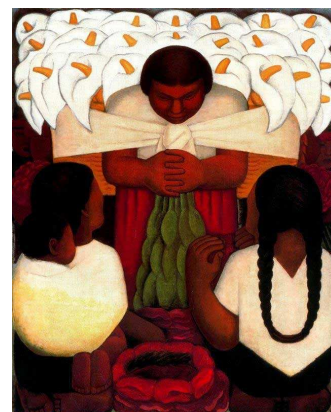
O México, suas cores e suas dores, são muito presentes na vida e na obra de Frida Kahlo, ainda que ela se encontre nos Estados Unidos. Ela deixa muito claro que esta condição de permanência na “gringolândia”, como ela costumava referir-se aos Estados Unidos aos amigos mais próximos, se dá exclusivamente em função do trabalho de Diego Rivera, e que ela ali está para acompanhar seu marido.

⁵² ZAMORRA, Marta. [1997] *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 32.

⁵³ *Idem*, 31.

Quanto à sua fala citada anteriormente, onde ela se refere à beleza (ou feiúra) das estadunidenses, entendo que ela deixa claro que seu ideal de beleza aproxima-se, na verdade, dos traços de fisionomia latinos e indígenas presentes no México, oriundos da miscigenação entre índios e espanhóis, onde ela se encontra, bem como sua família e as mulheres mexicanas que ela tanto admira, não apenas por sua aparência, mas por suas garra, personalidade e espírito de luta.

Atrás da sua imagem, o fundo do quadro é de uma parede cinza azulada. Como dito anteriormente, pouca coisa se vê no quadro além de seu rosto, enquadrado e centralizado na tela, o que me transmite a sensação de que o é importante a sua imagem. O que está atrás, não faz diferença. É um fundo; apenas um fundo. Acredito que essas referências muito presentes da pedra de jade, das tranças unidas no topo da cabeça e das vestimentas, aparecem em sua pintura agora como clara influência das obras dos muralistas Miguel Orozco, David Siquieros e Diego Rivera, como podemos ver nesta imagem abaixo, obra deste último.⁵⁴



Estes artistas aparecem no cenário artístico e social do México, no período pós-Constituição de 1917. Cabe a eles o resgate, através de seus afrescos, da cultura indígena tradicional mexicana, do qual muito havia se perdido durante os anos de ditadura porfiriana. Pode-se dizer que eles foram responsáveis por trazer à tona no povo o espírito lutador e solidário que os acompanha desde as lutas entre as tribos indígenas, passando pela resistência à dominação espanhola, as revoltas internas entre espanhóis, caudilhos e nativos, até a queda de Porfírio Díaz. Todas estas lutas de conquistas e reconquistas, tão marcantes na história deste povo, vão ser retomadas após a vitória dos revolucionários e amplamente difundidas através das obras dos muralistas.

É difícil precisar o que aconteceu primeiro: ela identificou-se com essas tradições por eles retomadas em suas obras, passou a fazer uso delas e por isso elas aparecem em seus autorretratos, como uma consequência natural de quem pinta o que vê, e ela vê em si essas características. Ou não, ela teria começado a pintar estas simbologias, influenciada pelas obras dos referidos artistas, muito presentes em suas transformações enquanto pintora, e essa proximidade com a sua obra é que foi transformando seu modo de agir, de vestir-se e tudo o mais. Qualquer afirmação neste sentido pode ser leviana, uma vez que até o momento não há registros categóricos em minha pesquisa a respeito deste tema. O que, sim, estou certa, em

⁵⁴ RIVERA, Diego. *Festival da Flores* [1925] imagem retirada do sítio http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/diego_rivera/1. Acesso em 18 de maio de 2009 às 23:06

função das imagens analisadas de suas fotografias desde a adolescência e dos retratos de família, é que esta opção por apresentar-se ao mundo desta forma, é marcante após a sua melhora em relação ao acidente e seu convívio com Diego Rivera. Antes disso, víamos uma Frida Kahlo que optava por roupas bastante masculinizadas, sobretudo calças compridas e ternos de homem, mas, acredito que esta opção se dava muito em função de querer esconder sua perna esquerda, mais fina em função da poliomielite sofrida aos seis anos de idade. Da mesma forma, a substituição pelas saias longas surtia o mesmo efeito e ainda a aproximava mais e mais da simplicidade que identificava a população indígena e mestiça no México.



Mais importante do que esta tela em si é o que a envolve, o contexto em que se encontra a vida de Frida Kahlo neste momento e o fato de ele ter-se tornado um marco em sua obra por ter sido o primeiro quadro de um artista latino-americano a ser comprado pelo Museu do Louvre.

Em 1937, André Breton vem ao México, em nome do Ministério das Relações Exteriores da França, com o intuito de dar uma série de conferências sobre o surrealismo. Ele era o grande curador de obras deste gênero na época e o ministério entende o México como um país muito fértil quanto ao surrealismo, por isso decide estabelecer uma ponte. Ele conhece Frida Kahlo e tem seu primeiro contato com as suas obras. Ele fica encantado com seu trabalho e considera que ela se enquadra totalmente na estética surrealista, ao que ela rechaça dizendo que na verdade ela pinta apenas a sua realidade, e que não gostaria de ser enquadrada em nenhum tipo de definição de arte ou seguir nenhum padrão estético. Mesmo assim, ele diz que ainda que ela não queira, ela é uma surrealista, e sugere a obra dela para Julien Levy, que possui uma galeria de arte em Nova Iorque. Levy gosta de seu trabalho e propõe que ela faça uma exposição em sua galeria em outubro de 1938.

⁵⁵ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 30

Apesar de ficar um tanto excitada com o convite ela não parece muito convencida do valor de sua obra. Em carta a Ella Wolfe escreveu: “Fui convidada por Julien Levy a fazer uma exposição. Mande-i-lhe fotografias de alguns dos quadrinhos que fiz recentemente e ele disse que estão OK”.⁵⁶ Teria dito em outra carta no mesmo ano endereçada a Lucienne Bloch: “Agora que sei que terei essa exposição em Nova York, estou trabalhando um pouco mais, para aprontar os **malditos** trinta quadros, mas tenho medo de não terminá-los”.⁵⁷ (*grifo meu*).

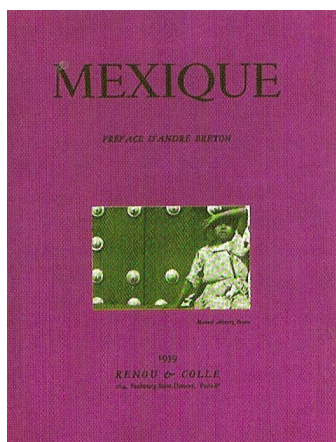
Porém ela vai a Nova Iorque, sua sucesso e dos vinte e cinco quadros expostos isso consegue ganhar algum dinheiro com inesperado e novo em sua vida e a fez sentir foto ao lado foi tirada durante a sua iorquina⁵⁸



mas tenho medo de

exposição é um ela vende doze e com seu trabalho. Isso foi bem e realizada. A exposição nova-

Após esta experiência Breton convida Kahlo para compor uma exposição que ele está montando em Paris no ano de 1939 sobre o México, possivelmente idealizada durante o período em que ali esteve. Ao lado vemos a imagem da capa do catálogo da exposição⁵⁹.



Sua viagem a Paris foi algo que a deixou deveras ansiosa, uma vez que ela estaria afastada de Diego Rivera (de quem estava separada), de Nickolas Muray (fotógrafo com ela manteve um relacionamento afetivo por alguns meses) e do México, além de estar sozinha em um país desconhecido.

Ao contrário da receptividade positiva experimentada em Nova Iorque, em Paris não se deu da mesma forma. Em carta a Ella e Bertram Wolfe enviada de Paris em março de 1939 ela teria dito que “as coisas não têm corrido bem”⁶⁰. Ao chegar ao país, soube que a exposição não estava pronta, que Breton não tinha retirado suas obras da alfândega e que ela ainda não tinha uma sala para expor suas telas.

Na mesma carta teria dito que conheceu Marcel Duchamp, “o único entre os pintores e artistas daqui que tem os pés no chão e a cabeça no lugar”, e que ele é quem conseguiu fazer os acertos necessários para que a exposição acontecesse.

A exposição acontece e recebe a visita de um número considerável de artistas europeus. Com isso ela recebeu muitos cumprimentos, entre eles de Joan Miró, Pablo Picasso,

⁵⁶ ZAMORRA, Marta. *Op. Cit.*, p.85

⁵⁷ *Idem*, p.91

⁵⁸ HERRERA, Hayden. *Op. Cit.*, imagem 51

⁵⁹ BURRUS, Christina. *Op. Cit.*, p. 69

⁶⁰ ZAMORRA, Marta. *Op. Cit.*, p. 97

Wassily Kandinsky entre outras grandes figuras do surrealismo. Porém, trata-se de um período em que a Europa está muito envolvida com a Segunda Guerra Mundial. Diante disso, apesar de as pessoas terem comparecido à exposição, terem apreciado e elogiado seu trabalho, e de o Museu do Louvre ter adquirido sua obra, a exposição não teve os mesmos frutos da exposição anterior, ocorrida em Nova Iorque.

Sobre a obra propriamente dita, acredito que a escolha do museu possa ter se dado principalmente em função de a exposição ser sobre a arte mexicana e de nesta obra as referências mexicanas serem muito expressas, sobretudo as suas cores, muito fortes e vivas. Em primeiro lugar, é muito marcante a escolha de cores, que imediatamente me faz lembrar paisagens tropicais. O quadro é um auto-retrato, de rosto e pescoço somente, onde ela aparece com as suas características de costume, cabelos presos em trança no alto da cabeça, sobrancelhas unidas sobre o nariz largo, buço escuro sobre lábios grossos e vermelhos e o olhar bastante presente e firme, porém a meu ver um pouco mais sereno e terno do que de costume.

As questões mais marcantes da obra estão nas flores amarelas que ela traz no topo da cabeça e no laço verde em sua nuca, mais uma vez reforçando o forte deste quadro que são as cores vivas e alegres. O fundo do quadro é de um azul forte e intenso e ao redor de sua imagem é que está colocada a moldura, que dá nome à obra.

É uma moldura que relembra os *retablos* votivos do México, principalmente pelo tamanho do quadro (29,3 X 22 cm), aliás, como a grande maioria de suas obras. O quadro tem muita vida. Tem nas laterais inferiores duas imagens que lembram dois papagaios, provavelmente inspirados nos “loros” que ela tinha em sua casa em San Ángel, temos referências a um bordado que remetem aos bordados presentes nos *retablos*, nas cores cor-de-rosa, vermelho e amarelo. As cores são todas vivas e fortes, confirmando a idéia de que esta é uma das características marcantes e representativas de sua obra.

Mesmo que ela não tivesse conta de seu talento e não percebesse o valor de seu trabalho, o reconhecimento de um museu como o Louvre foi de grande importância. Hoje o quadro está localizado no Museu Nacional de Arte Contemporânea no Centro Georges-Pompidou, em Paris.



Este quadro foi pintado no verão mexicano de 1939. Após voltar de Paris, em fins de março, Frida Kahlo passa alguns dias em Nova Iorque e depois retorna ao México. Em sua chegada aos Estados Unidos, soube que Nicholas Murray, fotógrafo com quem manteve um intenso romance por alguns meses, iria se casar com outra mulher. Isso a deixou um pouco entristecida, pois ela não esperava pelo rompimento. Embora o relacionamento nunca a tivesse feito abandonar de fato Diego Rivera, ela passou a ver em Nick (como o chamava carinhosamente) um porto-seguro, alguém que a admirava e com quem ela experimentou uma relação de muitas confidências e afetividade.

Este quadro começou a ser pintado tão logo ela retornou ao México. Sua crise com Rivera piorava gradativamente a ponto de ele pedir o divórcio, alegando que seria o melhor para ambos. Embora ela tenha concordado, foi mais um momento doloroso. Um novo rompimento com Diego Rivera – na verdade a efetivação de sua separação – logo em seguida à notícia do casamento de Nicholas. Ela passava por um momento de grande solidão e

⁶¹ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 53

percebeu que precisava tornar-se ela mesma o seu norte. Assim, ela opta por retornar à Casa Azul e dedicar-se ao seu trabalho, decidida a não mais depender financeiramente de homem nenhum.

É um dos seus primeiros quadros em grande escala, algo raro em sua obra como um todo. Ele tem 173,5 X 173 cm, praticamente sua imagem em tamanho natural, onde sua imagem aparece duplicada. Duas *Fridas*, sentadas lado a lado sobre um mesmo banco de vime e dando-se as mãos. Atrás do quadro vemos a imagem de um céu nublado nas cores azul escuro, preto e branco acinzentado, para compor as nuvens. Não se consegue distinguir se é um céu noturno ou de um dia chuvoso. Este céu se estende até tocar o chão, de cor marrom e que pode ser tanto o interior de um cômodo como um ambiente externo, onde o solo se encontra com o horizonte formado pelo céu. Não podemos ver os pés destas *Fridas*, uma vez que ambas usam longos vestidos que tocam o chão, porém estes vestidos são distintos e essa diferença é crucial na pintura. Uma delas, a que está posta à direita do quadro, usa um traje típico *tehuana*, composto por uma saia verde de franjas na barra e uma blusa azul com detalhes em amarelo. O vestido é muito semelhante ao que aparece em seu quadro “*Meu Vestido Pendurado Ali*” e era o tipo de roupa que ela usou muitas vezes desde o seu casamento com Diego Rivera. Ela segura nas mãos um pequeno porta-retrato oval, semelhante a um amuleto, que tem uma imagem de Diego Rivera quando criança. Deste amuleto vemos sair uma fina artéria, que passa ao redor de seu braço esquerdo, por dentro de sua blusa e chega até a imagem de seu coração. O coração está exposto, desenhado sobre a roupa. Vemos claramente que o coração é feito com requinte de detalhes, sugerindo que ela tinha bons conhecimentos de anatomia do corpo humano. É um coração inteiro cujas veias e artérias aparecem saudáveis entram no corpo, seguindo seu curso natural através do peito e do pescoço. A artéria que vem do porta-retrato faz uma bifurcação, entrando no coração e seguindo em direção ao coração da outra *Frida*, colocada à esquerda do quadro.

Esta outra *Frida* está ricamente vestida, usando um vestido também longo, porém branco e rendado, de gola alta, com babados nas mangas e apliques de pequenas flores e folhas em tons de terra na barra, remetendo a um vestido de noiva usado em séculos passados. Esta *Frida* tem ares mais europeus, aristocráticos, em contraposição à outra que claramente se refere às tradições indígenas do México. Também ela tem seu coração exposto, desenhado sobre a roupa, porém este coração está aberto, cortado longitudinalmente deixando ver algumas de suas artérias rompidas e ocas. Algumas veias também voltam a entrar no corpo através do pescoço, mas a mesma artéria que veio até aqui sofre uma nova bifurcação: entra no coração partido e depois passa por trás de seu ombro direito, segue por baixo de seu braço, que está pousado sobre o colo, e a sua extremidade é sustentada por uma pinça cirúrgica. Este

instrumento contém parte do sangue que corre nesta artéria, porém vemos que ele está se esvaindo aos poucos, pingando no vestido e formando duas pequenas poças de sangue sobre a saia branca. Esta extremidade que perde sangue está colocada na mesma altura em que a outra extremidade está presa à imagem da criança Diego Rivera, que contém o sangue.

As imagens são muito parecidas, mas a mexicana traz o desenho do buço mais escuro, bem como as sobrancelhas grossas e o rosto mais marcado por sombras. Em contrapartida, a outra, a européia traz o semblante mais suave, levemente lembrando a imagem de seus primeiros auto-retratos. Parece-me uma Frida Kahlo mais jovem, mais frágil e delicada. Sob esta perspectiva, talvez o traje europeu se refira a tradição alemã herdada de seu pai e que foi muito marcante sobretudo em sua infância e adolescência.

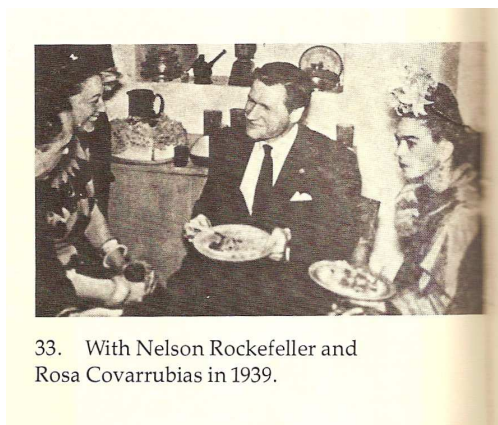
Estas *Fridas* contrapostas me fazem levar as seguintes considerações: existem duas *Fridas*. Uma que é amada por Diego Rivera e que por isso é completa e feliz. Ela é bonita em sua vestimenta mexicana, tem um coração inteiro por onde o sangue circula normalmente mantendo-a viva e ligada a ele através de sua imagem no porta-retrato. A outra *Frida*, europeizada e que não se identifica em nada mais com a *Frida* mexicana, artista, reconhecida internacionalmente, é uma *Frida* incompleta e que se esvai, justamente por não ter mais Diego Rivera. Ela tenta manter-se viva, ainda que sem Rivera, substituindo-o em sua vida, aqui retratado pela pinça cirúrgica, mas esta não dá conta de sustentar a sua vida. Esta *Frida* não vive, apenas sobrevive enquanto seu sangue não se esgota. Este quadro me leva a crer que foi um ano muito difícil em sua vida, de profunda solidão – abandonada por seus dois amantes em um pequeno intervalo de tempo – e que talvez ela tenha se pintado duas vezes, em grande escala, numa tentativa de não mais se sentir sozinha, precisando sentir-se acompanhada de si mesma, uma forma que ela teria encontrado de retomar a si mesma.

Lembrando que quando começou a pintar, *Frida* estava convalescendo do acidente, deitada na cama, com o cavalete sobre ela e ao seu lado um espelho. Podemos ver também este quadro, que tem a sua imagem duplicada, como um resgate deste período, em que ela também era muito solitária, e tinha consigo apenas a si mesma.

O quadro é finalizado poucos dias depois de efetivado seu divórcio, em dezembro do mesmo ano, e em janeiro do ano seguinte foi exposto na Galeria de Arte Mexicana, na “Exposição Internacional do Surrealismo” promovida por André Breton, César Moro e Wolfgang Paalen. Além de Kahlo, participaram também desta exposição Paul Klee, Wassily Kandinsky, René Magritte, Salvador Dalí e Diego Rivera. Posteriormente, fez parte da retrospectiva “Vinte Séculos de Arte Mexicana” organizada pelo Museu de Arte Moderna do México.

4.2 – “Às vezes eu era atacada de náuseas entre taças de champanha”

Durante o período morando nos Estados Unidos em função do trabalho do marido Diego Rivera, Frida Kahlo teve a possibilidade de conviver mais de perto com o estilo de vida estadunidense. Possivelmente o fato de estar convivendo com parte da alta sociedade daquele país – Rivera fora contratado pelo industrial John D.



33. With Nelson Rockefeller and Rosa Covarrubias in 1939.

Rockefeller Jr. – fez com que ela se deparasse com uma realidade muito diferente da vivida por ela em seu país natal. Acima, fotografia de Kahlo ao lado de Nelson Rockefeller⁶².

Ainda que houvesse divisão de classes no México, o fato de ter passado por uma grande revolução, da qual ela foi audiência ativa, provavelmente fez com que ela ficasse chocada com a valorização dada para o capital e as perspectivas de progresso que tinham destaque nos Estados Unidos da América na época. Vale lembrar que haviam se passado poucos anos da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, que se deu em 1929, e o país estava se reestruturando.

Nestes anos de experiência estrangeira, Frida Kahlo pintou dois quadros muito significativos a respeito de seu sentimento ambíguo frente a este modelo de vida, e que retratavam também a saudade que ela sentia do México e amigos e parentes que ela havia deixado para trás.

⁶² HERRERA, Hayden. *Op. Cit.*, imagem 33



Em abril de 1932 o casal volta aos Estados Unidos – após alguns meses no México – e se estabelece em Detroit. Diego Rivera vem para pintar o mural do Instituto de Artes de Detroit. Frida Kahlo volta para o EUA a contragosto, apenas motivada pela necessidade de acompanhar Diego Rivera em função desta proposta de trabalho. Uma proposta interessante economicamente e também em termos de reconhecimento do trabalho de Rivera. Mas pouco tempo antes ela já teria dito em cartas para amigos próximos que ela não se identificava com o país. Ela passou a questionar os valores pregados pelos Estados Unidos, muito ligados à supervalorização do capital em detrimento dos valores humanísticos. Ela tinha certo desconforto diante disso, inclusive teria dito em uma festa, segundo Rauda Jamis, pouco depois de alojada por Edsel Ford, que ficava dividida entre as borbulhas dos champanhes, as pérolas das madames e as suas convicções, a sua certeza de que o mundo é mais do que fama e fortuna.

Neste período ela está grávida e está lutando por fazer a gravidez prosperar, no que ela tem poucas chances em função das complicações que o acidente com o ônibus provocara em seu corpo. Rivera passa muito tempo ausente, seja pintando seja desfrutando de seu prestígio como personalidade latina exótica em meio ao mundo dos “ianques”. Assim, ela decide começar a pintar novamente. É então que nasce este quadro, em Detroit, em 1932. É um

⁶³ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 33

quadro bastante simbólico. Ele está dividido em duas partes, e o marco desta divisão é a sua imagem de corpo inteiro sobre uma plataforma como se fosse uma estátua. Ela usa um vestido cor-de-rosa claro, muito diferente das roupas que costumava usar e pelas quais já era reconhecida aonde quer que fosse. O que é significativo neste vestido é que a parte de cima dele se parece com as camisetas de manga curta, feitas de algodão, que ela usava em dois dos auto-retratos já abordados. Em compensação a saia é longa, tem na barra três babados, mas não se parece com as suas saias de costume. Remete-me mais às imagens de saias rodadas usadas com anáguas. Traz à lembrança das saias usadas em filmes *hollywodianos* como as que usará, alguns anos mais tarde, Scarlett O'Hara em “...E o vento levou”. Assim vejo uma contraposição entre a saia pomposa e extravagante e a parte de cima do traje, mais simples. No pescoço ela traz um colar de pedras, pela cor – levemente alaranjada – provavelmente de pedra coral, e tem três folhas penduradas neste mesmo colar. É um colar diferente dos que aparecem em “*Auto-retrato com colar*” e “*Auto-retrato O tempo Voa*”, não apenas pela cor, mas porque este tem muitas voltas ao redor de seu pescoço, as contas são mais miúdas e ele se parece menos com uma gargantilha. Porém está claro que ele se aproxima das peças de artesanato pré-colombiano, muito mais do que às pérolas e ao ouro ou outros brilhos usados pelas mulheres da sociedade estadunidense. Ela tem no cabelo uma trança, presa no alto da cabeça, da mesma forma que nos quadros anteriores, bastante parecida com uma fotografia tirada por seu pai em outubro deste mesmo ano, no México, logo após a morte de sua mãe e as sobrancelhas grossas e que se juntam no centro da testa, lembrando as asas abertas de um pássaro. O nariz largo, os lábios grossos, pescoço curto e todas as demais referências que vão aparecer de modo marcante em seus auto-retratos daí para diante.

Ela tem os braços cruzados, pousados sobre a saia, mais ou menos na altura da sua cintura, numa posição séria, enfatizada também por seu olhar intenso. Ela está olhando para frente numa atitude de muita presença e seriedade para o espectador. Em uma das mãos segura um cigarro, hábito que a acompanhou até o fim da vida, e na outra uma pequena bandeira do México. Ela está usando uma luva branca, que parece feita em tecido rendado, mas a luva termina antes de alcançar seus dedos. A luva vem do cotovelo até mais ou menos a metade da palma da mão, deixando-nos ver seus dedos para fora da luva. Entendo esta luva como uma luva incompleta, e penso que talvez isso se relacione à forma como ela se vê nesta realidade. Apesar de vestir uma luva nobre, uma saia nobre, de estar num lugar tido como nobre, nada disso para ela é completo. Outra visão que me suscita a imagem das luvas não concluídas é de que suas mãos estão livres. Livres para segurar a bandeira no México, seu país e sua cultura, livres para segurar o cigarro, que de alguma forma a identificava como artista, como diferente, como não pertencente a esta realidade, mas colocada à margem – e

não à margem em um sentido pejorativo, mas no sentido de estar localizada em ou outro patamar em relação às outras mulheres com quem convivia.

Do lado direito do quadro vê-se a imagem de uma indústria que, de acordo com várias citações em suas biografias, era a imagem que ela tinha da cidade de Detroit. A cidade seria algo como um distrito que concentrava muitas fábricas. A imagem é carregada de elementos desta natureza. Ao fundo, vemos quatro chaminés que expõem uma fumaça muito espessa. Por trás, ou dentro, desta fumaça está localizada, semi-encoberta, a bandeira dos Estados Unidos, sendo quase que hasteada por esta cortina de fumaça. Nas quatro chaminés, lê-se a palavra “FORD” provavelmente por ser a contratação de Rivera por parte desta empresa, o motivo de sua estada nos Estados Unidos. Mais atrás vemos as silhuetas de grandes arranha-céus, provavelmente de edifícios comerciais. Mais adiante em frente às chaminés estão quatro tubos de metal provavelmente retratando máquinas industriais. Algumas conexões que vêm até a parte da frente do quadro, vemos três desenhos que se parecem com um gerador de energia elétrica, um gerador de calor e uma ventoinha – ou algo do gênero. Esta ventoinha está ligada a uma tomada que se encontra justamente no pedestal que está sob seus pés. Neste pedestal está escrito: “Carmen Rivera pintou seu retrato no ano de 1932”. Usa dois de seus nomes que não a representam. Esta opção me sugere não uma crise de identidade, mas uma dificuldade de sua parte em se identificar como parte deste contexto. Não é Frida Kahlo quem faz parte deste contexto, é Carmen Rivera. A mesma pessoa, porém vista sob outra perspectiva. Além deste fio que liga esta ventoinha à tomada, vemos outros fios que saem dos geradores que ali estão e passam pela parte da frente do pedestal e se encontram com as raízes que aparecem à mesma altura, porém do outro

lado do quadro. São fortes, cor-de-rosa, Entre elas: dois girassóis, um copo-de-leite, uma rosa, uma flor dália, margarida, cactos... Neste lado do quadro



que é a representação do México para a Frida Kahlo, plantas, verde, vida, raízes profundas, raízes que se encontram com os fios do lado oposto, onde o que está ligado à terra, o que brota é a energia elétrica, o progresso, o futuro, a tecnologia, enfim elementos que de alguma forma geram o capital e a “prosperidade”. É isso o que cria raiz no “lado” estadunidense. No lado mexicano, o que vemos arraigado são as plantas, o verde, a seiva, a vida. Vejo de forma bastante clara esta contraposição entre o que tem raiz de um lado e o que tem raiz de outro.

Logo acima destas plantas, como uma continuação delas, vemos um terreno barroso, que faz a referência à terra, em oposição à referência ao cimento, concreto, que vemos no lado oposto. Sobre esta terra, vemos estatuetas de barro e esculpidas em pedra, de deuses que eram

adorados pelas tribos indígenas pré-cortesianas (como exemplo, a imagem ao lado da deusa Tlazoteotl em escultura asteca⁶⁴). Vemos também a imagem de uma caveira que me faz lembrar as esculturas que existem no muro do grande templo, localizado em Tenochtitlán, onde estão esculpidas em pedra, dezenas de caveiras como a que está desenhada no quadro. É a imagem da morte, algo que é muito marcante dentro da cultura mexicana, inclusive segundo Octávio Paz, em seu livro “*O Labirinto da Solidão*” ele deixa isso claro quando diz que no México ela é tão importante, tão comemorada, tão celebrada quanto à vida, porque ela não deixa de ser uma nova vida. Por isso a relação que os mexicanos têm com a morte, paradoxalmente, é uma relação muito viva.

E a imagem desta caveira – que pode inclusive ter ligação com a doença de sua mãe – ainda é uma imagem muito mais viva do que a imagem do progresso e do futuro, talvez imortal, do outro lado do quadro. Mais acima, à mesma altura de onde vemos os edifícios comerciais, vemos o desenho de um templo asteca, já em ruínas, que lembra a imagem encontrada no livro *Nações do Mundo*, das misteriosas ruínas da pirâmide da Lua ou templo de Teotihuacán. Nestas ruínas, conseguimos reconhecer a pirâmide da Lua, à direita do templo, e a pirâmide do Sol, à esquerda. O povo asteca costumava se localizar na região onde hoje se localiza a cidade de Oaxaca, cidade natal de Matilde Kahlo, mãe da artista. Diante destes fatos, vejo indícios de que ela traz não só as referências ao México, mas que está resgatando também a lembrança de sua mãe. No segundo semestre de 1932, vai voltar ao México após receber uma carta que dizia que a saúde de sua mãe está cada vez mais debilitada, e consegue estar em casa para despedir-se dela quando esta vem a falecer.

Ainda mais acima, lado a lado com a nuvem de fumaça que hasteia a bandeira estadunidense, vemos duas nuvens. Uma de tons mais claros, onde se vê um sol, vivo, forte, alaranjado, e outra mais acinzentada, onde está a lua. Ambos têm rosto, e as duas nuvens estão ligadas por um raio que toca este templo asteca. É curioso que o desenho da lua está localizado sobre o lado direito do templo, e o sol sobre o lado esquerdo, da mesma forma como se localizavam as pirâmides do Sol e da Lua no templo de Teotihuacán.

Segundo a minha interpretação desta obra, Frida Kahlo sentia-se dividida entre estas duas realidades, a realidade do progresso, do futuro, destas muitas descobertas que ela está fazendo e que obviamente ela reconhece que os Estados Unidos têm, inclusive a oportunidade que o país dá ao crescimento de Diego Rivera, as coisas boas que ele oferece, ainda que dentro de uma realidade cinza e de concreto. E por outro lado ela vê no México a vida que, como ela já nos disse em uma carta citada anteriormente, parece tão linda quando se está longe. No México está a referência ao que é tradição, aos deuses do Sol e da Lua, ao que é a

⁶⁴ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 38

força da natureza e a influência que ela tem sobre os seres humanos. Em contrapartida, do outro lado tudo o que vemos é construído pela mão do homem. Não vemos nada que tenha sido dado pela natureza.

Abaixo temos uma fotografia do casal, enquanto Kahlo pintava este quadro acompanhando o trabalho de Rivera em Detroit⁶⁵.



⁶⁵ BURRUS, Christina. *Op. Cit.*, p. 30



Em abril de 1933 Kahlo e Rivera mudam-se de Detroit para Nova Iorque, em função da contratação de Diego Rivera para pintar um mural no Rockefeller Center. Ela está muito feliz por estar de volta a Nova Iorque, uma vez que em Detroit ela sentia-se muito sufocada. A efervescência artística nova-iorquina a deixava muito mais feliz. Segundo Rauda Jamis, ela encontrava muitas coisas para fazer em função de ser início de primavera, o tempo começava a esquentar e isso a ajudava a sentir prazer em fazer atividades na rua. Talvez por isso, este ano tenha sido de pouco trabalho efetivo. Mas esta certamente foi uma de suas obras mais marcantes, e de traços fortemente surrealistas.

É um quadro muito significativo em sua carreira e que, segundo alguns críticos, é tido como o grande representante dos traços surrealistas em sua obra e que a teria comparado com as obras, feitas em colagem, de Max Ernst, por ser o seu único quadro em que ela teria também recorrido a esta técnica de misturar pintura e colagem. Esse quadro é muito rico em referências e imagens e claramente não é um auto-retrato. É uma das suas poucas obras em que ela não aparece representada. O que aparece apenas é um vestido de estilo *tehuana*, característico das tribos de Oaxaca, que ela costuma usar e que de alguma forma passou a compor a identidade desta mexicana em terras estadunidenses. Sua imagem passou a ser

⁶⁶ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 34

associada freqüentemente aos trajes típicos mexicanos que ela fazia questão de usar aonde quer que fosse, sobretudo em sua estada nos Estados Unidos.

O vestido aparece pendurado no centro do quadro e segundo meu entendimento, quer dizer que o que há dela nesta “selva de pedra” que é os Estados Unidos, é a sua aparência apenas. A sua pessoa, sua essência, seu coração e sua cabeça não fazem parte deste contexto.

O quadro tem muitas imagens, muitas informações. O vestido aparece pendurado em uma corda, como se fosse um varal. Em uma das pontas deste varal, há um vaso sanitário e na outra um troféu. Este troféu pode ser visto como o prêmio a ser conquistado ao fim da grande concorrência, dado aos melhores competidores do “mercado”. E o vaso sanitário pode representar o destino que ela gostaria de dar e estes valores aí pregados: o ralo. Ambos aparecem apoiados sobre duas colunas, muito altas, que se distanciam do que aparece em primeiro plano no quadro, que são as imagens, feitas em colagem, de algumas multidões de pessoas. A respeito desta colagem falarei um pouco mais adiante.

Começarei analisando esta obra a partir de seu topo, aonde vemos o mar e a *Ellis Island*, uma grande ilha, onde se localiza a Estátua da Liberdade, um dos cartões postais dos Estados Unidos. Era nesta ilha que aportavam os imigrantes recém chegados ao país, e era ali que se fazia a triagem destas pessoas. Chegando a esta ilha, vemos um transatlântico e ao seu lado, no canto esquerdo da tela, muitos arranha-céus, aparentemente edifícios comerciais, o que para mim assemelha-se a outra ilha, porém esta de concreto.

Um pouco abaixo, na parte central do quadro vemos uma igreja, à direita da pintura. Ela é feita em pedra, de cor cinza escuro e que passa uma sensação sombria. Na porta principal desta igreja, vemos uma cruz entrelaçada com o símbolo do cifrão. Entendo esta imagem como se Kahlo estivesse levantando a questão da mercantilização inclusive da fé, das crenças. Como se ela dissesse que até a espiritualidade rendeu-se e incentiva este processo dinheirista, que gira em torno do capital. Ao lado, vemos uma imagem que lembra o Parthenon grego, e abaixo dele, como se fosse a sua base, vemos gráficos, que poderiam ser da Bolsa de Valores, e uma estátua disforme, não identificável, que está encoberta por este gráfico que é o que parece dar suporte a este Parthenon. Creio que esta referência ao grande templo grego sugere esta como sendo o grande berço de nossa civilização ocidental, e este símbolo de importância significativa para o ocidente é sustentado pelos gráficos que hoje medem a riqueza e a pobreza, os lucros e dividendos.

Na lateral direita do quadro, ao lado Parthenon, vemos novamente a imagem que Frida Kahlo fez em seu “Auto-Retrato na Fronteira do México com os Estados Unidos”, que retrata as fábricas, as chaminés, a imagem cinzenta, fria da realidade industrial, deste contexto de progresso da economia através da máquina. Logo abaixo da imagem da igreja, vemos um

quadro de Mae West – que foi um símbolo da sensualidade e feminina nos Estados Unidos – pendurado na parede. Ela usa um elegante vestido vermelho, com um broche brilhoso e um grande chapéu negro com penas. Penso que Frida Kahlo via esta representação de beleza como algo fútil, superficial, em relação às posturas que ela tinha frente ao mundo e frente ao seu papel como indivíduo atuante no mundo. Sua feminilidade é algo muito mais forte, arraigado a conceitos de tradição, diferente da imagem difundida por Mae West.

Logo abaixo da imagem de Mae West, vemos um fogo que consome mais uma estrutura de concreto, e de onde sobe muita fumaça. Este fogo é a parte inicial de um imenso paredão que percorre o quadro de fora a fora, composto por muitos prédio um ao lado do outro, todos em tons de cinza e marrom, em vários níveis, de vários andares, mas todos têm em comum as pequeninas janelas e as altas colunas. Este paredão de concreto vem reforçar a imagem que vimos no quadro anterior que se referia ao lado estadunidense, onde não se vê nada que nos remeta às forças da natureza, mas sim a tudo o que é construído pela mão do homem, para o homem e cujo fim é o seu bem-estar econômico.

No plano inferior do quadro aparece, separado do resto das imagens por esta parede de edifícios, colagens de muitos recortes de jornal, onde vemos milhares de pessoas que marcham sem rumo. Como se tratam de vários recortes sobrepostos, vemos que estas pessoas andam em diversas direções sem nunca se encontrar, como se fossem zumbis. Sinto que o objetivo de Frida Kahlo poderia ser passar ao espectador a situação de desamparo em que se encontravam muitos estadunidenses, e também imigrantes, neste momento. Estamos em 1932, apenas três anos após a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, que ocasionou a grande crise de 1929. Estas pessoas não têm para onde ir. Assemelha-se a um mar de gente se deslocando em caminhos sem sentido, sobrepondo-se e encontrando apenas umas às outras, porém sem relacionar-se entre si. Entre estas pessoas há imagens de algumas que usam chapéus semelhantes aos usados no México, imagens de manifestações onde as pessoas carregam cartazes pedindo liberdade, imagem de fuzileiros, talvez soldados. Todos representando uma imensa massa que tem em comum esta desorientação dentro desta grande cena decadente retratada no quadro como um todo. Vemos uma grande quantidade de símbolos do que se considerava progresso da época industrial da América moderna, mas que está revirado e aos frangalhos.

À direita da imagem onde se encontra a coluna que sustenta o troféu vemos uma grande lixeira que contém luvas, tecidos de renda, roupas femininas que me parecem ser algo do que ela quer se despojar ou com o que definitivamente não se identifica enquanto mulher.

Luiz –Martin Lozano escreveu um artigo para o catálogo comemorativo aos cem anos de nascimento de Frida Kahlo, feito pelo governo do México, dizendo que

Nunca antes havia denunciado Kahlo uma postura política tão clara (...) sua visão sobre o progresso baseado no capitalismo é apocalíptica, ao mesmo tempo que esteticamente é uma obra de vanguarda (...) [após esta obra] em 1934, quando estará novamente instalada no México, é uma pintora por direito próprio, com referências estéticas internacionais e uma linguagem plástica de alcances universais. Havia se descoberto a si mesma, como mulher e como criadora, com independência estilística em relação a Diego Rivera.⁶⁷

No âmbito pessoal, neste período, muitos biógrafos descrevem que o casal vivia uma dissensão: Rivera acreditava estar vivendo seu melhor momento profissional, uma vez que pintava murais para grandes empresários “ianques” e queria permanecer nos Estados Unidos aproveitando este bom momento, já que havia também fechado um contrato para pintar um mural em Chicago. Em contrapartida, Frida Kahlo já escrevia para amigos e parentes que estava sentindo muita falta da família, do México e que depois de quase quatro anos vivendo naquele país já

confortável.
só uma vez
realmente só
obras, além
envolvido por



não se sente mais
Ela sentia-se muito
que Diego Rivera
tinha olhos para suas
encontrar-se
uma aura de
reconhecimento de

seu trabalho pelos Estados Unidos. As mudanças neste contexto se darão em função da destruição do mural no Rockefeller Center e do rompimento do contrato com Chicago. Depois disso, ao fim deste ano, o casal retorna ao México, ainda que Rivera o faça a contragosto.

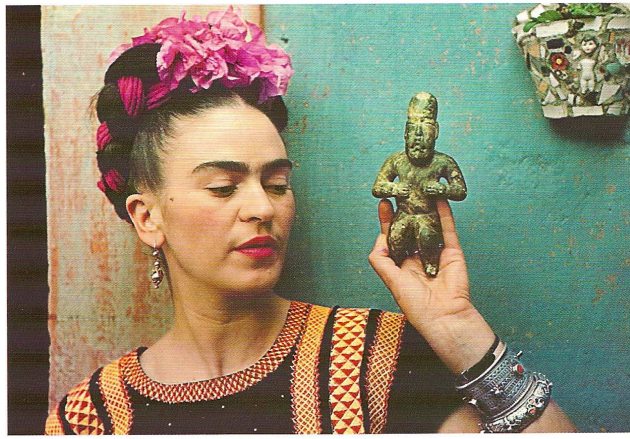
Ao lado, imagem do mural⁶⁸ de Rivera, intitulado “*Homem o Senhor do Universo*” ou “*Homem na Encruzilhada*” que fora destruído em maio de 1933 e que foi posteriormente refeito no Palácio de Belas Artes da Cidade do México no ano de 1934.

4.3 – A Natureza Bipartida Do Universo

A relação que Frida Kahlo tinha com a cultura e a realidade mexicanas, principalmente as raízes pré-colombianas ficou muito clara – principalmente a partir do casamento – tanto em sua indumentária como também em seu discurso e na sua obra.

⁶⁷ LOZANO, Luis-Martín. “Una relectura para conocer el universo estético de la pintora”. In: *FRIDA - Edición Comemorativa*. Op. Cit., p. 90.

⁶⁸ BURRUS, Christina. *Op Cit.*, p.51



Nesta imagem vemos a artista segurando uma estatueta Olmeca. Sobre esta fotografia e sobre a identificação com a cultura do México, escreveu Christina Burrus:

Frida dispõe os detalhes de sua vida diária com o cuidado de um cenário teatral: a parede azul, as flores cor-de-rosa em seus cabelos negros e a equilíbrio geométrico alaranjado de seu traje mexicano criam um tipo de *tableau vivant* [paleta viva]. Localizado entre as flores – os prazeres do momento –, a sua fisionomia marcadamente mexicana, braceletes forjado em prata, representando suas raízes mexicanas, a pequena estatueta Olmeca senta em sua mão como uma figura materna mexicana, fonte de verdade e reflexão da continuidade do tempo.⁶⁹

Por isto, selecionei três obras em que traços desta identificação com costumes indígenas mexicanos estivessem realçados. Escolhi focar nas características de dualidade entre o dia e a noite, o sol e a lua, o bom e o mal, como sendo os pólos opostos que se completam e que podem ser consideradas características presentes em sua obra e em sua vida.

⁶⁹ “Frida arranged the details of her everyday life with the deliberateness of a theatrical set: the blue wall, the Pink flowers in her Black hair and the geometrical Orange trim on her traditional Mexican blouse create a kind of *tableau vivant*. Located between the flowers – the pleasures of the moment – and the Mexican mask and heavy, beaten silver bracelet, representing Frida’s Mexican roots, the little Olmec statuette sits in her hands like a Mexican mother figure, the source of truth and a reflection of continuity in time.” BURRUS, Christina. *Op. Cit.*, p. 84 [tradução minha]



Em dezembro de 1940, Diego Rivera e Frida Kahlo se casam novamente (fotografia ao lado⁷¹). Isso faz com que o ano de 1941 seja um ano relativamente calmo para ela; porque eles estão juntos novamente e porque ela tem se dedicado à sua pintura. Quanto ao re-casamento, teria escrito ao Dr. Leo Eloesser, em julho de 1941, “está indo bem. Poucas brigas, maior compreensão mútua e, de minha parte, menos investigações do tipo detestável sobre as outras damas que subitamente ocupam um lugar preponderante no coração dele.”⁷² Quanto ao trabalho, vemos que neste ano ela fez muitos auto-retratos cuja semelhança entre eles é perceptível. Segundo Kettenmann,

(...) diferem apenas nos adereços que os rodeiam, no plano de fundo na paleta [de cores], influenciados pela arte popular mexicana. A artista manipula estes vários elementos para expressar temperamentos diferentes que, ao mesmo tempo, escondem a natureza de uma produção em massa, para ser vendida.⁷³

Para demonstrar este fato, trago algumas obras deste período:

⁷⁰ FRIDA - Edición Comemorativa: 100 años Del Nacimiento de Frida Kahlo. Op. Cit., p. 234

⁷¹ BURRUS, Christina. Op. Cit., p. 81

⁷² ZAMORRA, Marta. Op. Cit., 112

⁷³ KETTENMANN, Andrea. Op. Cit., p. 52



1



2



3



4

- 1) Auto-Retrato com Colar de Espinhos [1940]
- 2) Eu e os Meus Papagaios [1941]
- 3) Auto-Retrato com Macacos [1934]
- 4) Pensando na Morte [1943]

Possivelmente estivesse levando a cabo sua decisão de não mais depender financeiramente de Rivera, ainda que eles tivessem se casado novamente. Em uma carta de dezembro de 1941, endereçada a Emmy Lou Packard – que trabalhou como assistente de Diego Rivera em São Francisco e chegou a morar com o casal no México por alguns meses – ela teria escrito que lhe enviava fotografias de alguns de seus quadros pedindo que ela os negociasse:

Quanto ao que você me disse sobre os Arensberg (...) gostaria que eles comprassem o *Eu, Mamando*, porque, neste caso, eu ganharia uma boa grana – especialmente agora que estou numa extrema pindaíba (...); diga-lhes que é um quadro que pintei na mesma época de *O Nascimento* e que você e Diego gostam horrores dele. Você sabe qual é, não? Aquele em que estou com minha babá, mamando puro leite! Lembra-se? Tenho esperança de que possa convencê-los a comprá-lo, pois você não imagina como estou necessitada de grana agora. (Diga-lhes que custa 250 dólares).⁷⁴



Começa o ano de 1942 e sua vida está relativamente tranqüila apesar da Segunda Guerra Mundial estar castigando a Europa, deixando a situação política mundial um tanto instável. Porém a foto ao lado do casal na Casa Azul demonstra que finalmente a artista sente-se em paz do âmbito pessoal⁷⁵. O México está sob a presidência de Manuel Ávila Camacho, apoiado pela classe operária, porém com uma visão anticomunista (teria criado uma reforma do sistema eleitoral que tornaria impossível a existência de candidatos comunistas), fazendo com que seu mandato afetasse sobretudo a política cultural no México. Mas é neste período que ela começa a ser reconhecida como uma artista plástica, como alguém importante para os cenários artístico e social mexicano. É o ano

⁷⁴ ZAMORRA, Marta. *Op. Cit.*, p.115

⁷⁵ HERRERA, Hayden. *Op. Cit.* imagem 61

em que ela é convidada para dar aulas na escola *La Esmeralda*. E é o contexto que a envolve neste momento de vida que me sugere a escolha deste quadro a ser analisado. Não é um de seus quadros mais divulgados, não é uma de suas obras mais representativas, nem se assemelha com a grande maioria de suas telas que remontam às dores, tanto físicas quanto psicológicas, que a acompanharam durante a vida. Ao contrário, trata-se de uma obra mais branda e que reflete a leveza em que ela se encontrava na vida.

A obra é datada de 1942 e tem a imagem de uma menina que deve ter em torno de dez ou doze anos. Ela está no centro do quadro, sentada sobre uma pedra. Está no chão de terra, em um solo árido como é peculiar à vegetação mexicana. Atrás dela, vemos um céu dividido ao meio que claramente nos mostra o dia e a noite. Por trás de seu ombro esquerdo, vemos uma pirâmide que remete às pirâmides das antigas civilizações pré-hispânicas. Ela tem a base larga e é iluminada por um sol grande e vermelho que brilha em um céu azul claro e repleto de nuvens. Sua luz se estende até a base do quadro conferindo ao solo a cor do dia.

Atrás de seu ombro direito, vemos um céu noturno, nublado, azul escuro onde se destaca, branca, a lua. Igualmente há uma pirâmide, um pouco menor que a outra, o que me leva a crer que seja a mesma pirâmide, porém vista de uma distância maior. Da mesma forma a luminosidade da lua confere ao solo uma cor noturna, dando continuidade à divisão em duas metades até a base do quadro.

A menina aparece em primeiro plano, igualmente suscetível às influências do sol e da lua. Tem as feições muito próximas às das indígenas mexicanas: olhos amendoados, nariz largo, sobrancelhas marcadas, e a boca discreta. Seu cabelo está dividido ao meio e podemos ver que ela tem duas tranças que se estendem ao longo de suas costas. Seu rosto é largo como o de Frida Kahlo, e a cor de sua pele é morena clara, como a pele dos índios que vivem ao sol. Usa um vestido (ou uma camisola) branco que vem até a altura de seus joelhos nos deixando antever sua canela e seus pés descalços. Sobre si traz um xale xadrez, branco e preto, possivelmente feito em tear. Ela segura no colo um avião, feito em tons acinzentados, provavelmente um avião de brinquedo. Ela tem um olhar distante e por suas feições não podemos precisar se ela está alegre ou triste, mas passa a sensação de serenidade.

Vejo neste quadro que tudo o que está acontecendo em sua vida – a relação com Diego Rivera estabilizada, seu reconhecimento profissional no México e internacionalmente – fazem com que ela se volte para as suas raízes tradicionais mexicanas e traga estas referências na imagem de uma menina. Uma menina aparentemente mais saudável do que ela foi quando criança. Uma menina que traz atrás de si, como a imagem de seus “guias”, as forças dualistas da natureza do sol e da lua, muito presentes na cultura mexicana, os deuses que eram adorados pelas antigas civilizações do México e que já aparecera em outras obras anteriores,

entre elas em seu “*Auto-Retrato na Fronteira do México com os Estados Unidos*”. Segundo Kettenmann,

Este princípio dualista, que caracteriza muitos de seus trabalhos, remonta à mitologia do antigo México, em que a artista se inspirou. Tornou-se a expressão de sua filosofia da natureza e de vida, a sua visão do mundo. Este dualismo é baseado no conceito asteca de guerra violenta e permanente entre o deus branco Huitzilopochtli, o deus Sol, a personificação do dia, do Verão, do Sul e do fogo, e o seu adversário, Tezcatlipoca, o deus negro do pôr do Sol e personificação da noite e do firmamento, do Inverno, do Norte e da água. A batalha entre essas duas forças assegura o equilíbrio do mundo.⁷⁶

Acredito que esta referência ao equilíbrio, representada pela sua “mexicanidade” a que está exposta esta menina, reflete o equilíbrio e a estabilidade que ela está vivendo em sua vida, tanto no âmbito pessoal quanto profissional. Além de todos os elementos já levantados no presente texto, some-se o fato de ela estar novamente vivendo na Casa Azul, casa onde ela nasceu e viveu suas infância e adolescência, construída por seu pai e pela qual ela tinha muito carinho e onde ela vai permanecer até a sua morte.

⁷⁶ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.* p. 68 e 73



O quadro a seguir, em português recebeu também o título de “*O Núcleo da Criação*” e em inglês “*The Birth of the Hero*” (O Nascimento do Herói). Esta ressalva se dá, uma vez que ambas as expressões têm fundamental importância para a compreensão da obra, e ambas são citadas por Frida Kahlo ao explicar este quadro em um discurso. Talvez tenha sido esta a razão pela qual elas foram anexadas às traduções do título da obra.

Ela é datada de 1945, porém, neste mesmo discurso, proferido em 1945, ela teria dito que aproximadamente dois anos antes, Jose Domingo Lavin, um de seus patronos, sugerira que ela lesse o livro *Moisés e a Religião Monoteísta* de Sigmund Freud, onde o foco do autor é fundamentar sua tese a favor da gênese neurótica das religiões. Ela o fez, e foi com base neste livro que ela pintou este quadro, teoricamente em apenas três meses. Diante disto, é importante esclarecer que as datas não conferem, mas isso não era uma novidade na vida de Frida Kahlo, que pouco se preocupou com estes “detalhes”.

“*Moisés*” um quadro de grandes proporções para os padrões de Frida Kahlo – 61 x 75,6 cm – podendo ser considerado talvez um mural em miniatura. É carregado de muitas informações visuais. Podemos dizer que ele está dividido em três grandes colunas verticais. A coluna central tem no seu topo um sol lindo, alaranjado e brilhante, que pode ser visto como o centro de todas as religiões. Logo abaixo vemos a imagem de um útero que contém a imagem de um feto nos últimos estágios de gestação, já “encaixado” e pronto a nascer. Em suas laterais vemos as trompas de falópio, que apontam para as duas colunas postas à direita e à

⁷⁷ BURRUS, Christina. *Op. Cit.*, p. 92-93

esquerda. Deste útero vemos pingar gotas d'água, talvez de chuva, sobre a figura de Moisés, o menino que foi retirado das águas, segundo as narrações bíblicas. Este Moisés se encontra em um cesto de vime, recoberto de uma pele de animal e bóia sobre as águas. Segundo Kahlo, a pele de animal que envolve o cesto tem o objetivo de assemelhar-se o máximo possível ao útero, já que Freud em seu livro sugere ser isto o que o cesto representa. O bebê é envolto em panos e tem as feições semelhantes às de Diego Rivera quando criança. Assim como em outras imagens que ela pintou de Rivera, Moisés tem na testa o terceiro olho, o olho da sabedoria. Logo abaixo do sol, de cada lado do útero, vemos um óvulo sendo fertilizado e o processo de divisão celular, elementos fundamentais para a criação deste novo ser.

São claras as referências que ela faz no quadro quanto aos deuses que descendem do Sol. A coluna que se encontra à esquerda deste sol traz as imagens de deuses da mitologia grega e egípcia e da fé cristã: o touro alado dos assírios, Amon (rei dos deuses, força criadora segundo a mitologia egípcia), Zeus (deus grego do céu e da terra), Osíris (deus egípcio associado à vegetação), Horus (o rei dos vivos no antigo Egito), Jeová (o grande Deus do Antigo Testamento judeu), Apolo (deus da cura), a Lua, a Virgem Maria, a Divina Providência – representada pela pomba branca – a Trindade Cristã, Vênus e o Diabo. Já do lado direito, as referências são aos deuses do oriente e das civilizações mexicanas pré-hispânicas: o trovão, Tlaloc (deus asteca da chuva), Coatlicue (deusa asteca, mãe de todos os deuses), Quetzalcoatl (serpente emplumada, deidade da vegetação), Tezcatlipoca (deus da noite), Centeotl (deus do milho), o dragão chinês e Brahma, o deus hindu.

Logo abaixo dessas imagens de deuses, que se encontram no alto do quadro, como se ocupassem o firmamento, vemos do lado direito um esqueleto humano e do lado esquerdo um esqueleto animal. Eles estão postos sobre a terra e esta, com a forma de duas mãos, os acolhem em seu leito. Acredito que estes esqueletos aí estão como uma representação da morte, tão fundamental quanto a vida para a crença mexicana.

Abaixo da terra que acolhe a morte vemos as imagens de homens representativos de nossos tempos. Segundo minha interpretação a escolha destes homens se deu em função de sua representatividade na construção do mito do herói em nosso imaginário coletivo. São imagens de homens que tiveram seus papéis na história como grandes lideranças, responsáveis por processos de mudanças e que até os dias atuais têm seu lugar na história da sociedade moderna.

Do lado esquerdo, vemos as imagens de Aquenaton (um jovem faraó da oitava dinastia egípcia), Cristo, Zoroastro, Alexandre o Grande, César, Maomé, Lutero, Napoleão e Hitler. Do lado direito, está Nefertiti (esposa de Aquenaton, mulher conhecida por sua extrema beleza), Buda, Marx, Freud, Paracelso, Epicuro, Gênghis Khan Gandhi, Lênin e

Stalin. Impossível deixar de notar que Marx, Lênin e Stalin, juntamente com Trotsky, que não está presente no quadro, foram de fundamental importância para o desenvolvimento da Revolução Mexicana, e que provavelmente fizeram parte da “literatura de cabeceira” de Kahlo desde os tempos em que era aluna da Escuela Preparatória Nacional. As imagens destes homens, encontram-se na mesma altura de onde saem do útero, as trompas de falópio e estas apontam para eles, posicionados de ambos os lados. Desta representação, entendo estes homens representando os ovários, de onde sairiam os óvulos a serem fecundados e que vão gerar este grande herói – Moisés – que está para nascer.

Abaixo destes rostos, tanto do lado direito quanto do esquerdo, vemos uma grande multidão de homens, que não se pode distinguir as feições, mas que segundo a artista representariam “os guerreiros, os pacifistas, os cientistas e os ignorantes; os construtores de monumentos, os rebeldes, os carregadores de bandeiras, os agraciados com medalhas, os oradores, os loucos e os sãos, os felizes e os tristes, os sadios e os doentes, os poetas e os tolos, e todo o resto das pessoas que vocês queiram ter neste amontoado.”⁷⁸

Logo à frente deles, à direita em primeiro plano, há a imagem de um homem que segura um machado e esculpe uma pedra. Ele tem em si as quatro cores das etnias humanas: branco, negro, amarelo e vermelho e pode ser entendido como o construtor destas quatro etnias. E no lado oposto, há a imagem de uma mulher, cuja face também apresenta as quatro cores, que segura nos braços uma criança de colo e de seu seio vemos jorrar o leite materno. Ela pode ser vista como a mãe criadora.

Há ainda a imagem de dois troncos de árvores secas, formando duas colunas e à sua frente brotam folhagens novassignificando, no meu entendimento, o renascimento depois da morte. No centro do quadro sob a imagem do menino no cesto, uma concha e um búzio, representado o feminino e o masculino entrelaçados, simbolizando o amor.

Este é um dos poucos quadros – talvez o único – que foi analisado e discutido pela própria Frida Kahlo, em um discurso proferido em 1945. Assim, acredito ser enriquecedor para esta pesquisa, transcrever parte de seu parecer sobre esta obra:

Li o livro apenas uma vez e comecei a fazer a pintura com a primeira impressão que ele me causou. Ontem, depois de escrever estas palavras para vocês, reli-o, e devo confessar que acho o quadro muito incompleto e muito diferente do que deveria ser a interpretação que Freud analisa tão maravilhosamente em seu Moisés. Mas agora, infelizmente, não posso retirar nem acrescentar nada (...). O tema central é Moisés, ou o nascimento do Herói, mas generalizei a meu modo os fatos e imagens que me causaram as impressões mais fortes quando li o livro (...). O que eu queria expressar com a máxima intensidade e clareza era que a razão por que as pessoas precisam inventar ou imaginar heróis ou deuses é puro medo... medo da vida e medo da morte.

⁷⁸ ZAMORRA, Marta. *Op. Cit.*, p. 124

O quadro foi mostrado na Exposição Anual do Museu de Bellas Artes da Cidade do México, e no ano seguinte, Frida Kahlo ganhou um prêmio por esta obra, no valor de 5.000 pesos, com gratificação especial tanto do Presidente – Manuel Ávila Camacho – como do Ministro da Educação Pública.

Ao lado, fotografia da artista no ano de 1945.⁷⁹



⁷⁹ FRIDA - Edición Comemorativa: 100 años Del Nacimiento de Frida Kahlo. Op. Cit., p. 184



Em 1949, Frida Kahlo já está com a saúde bastante debilitada. Passou novamente, nos anos anteriores, por várias cirurgias.

A grande importância deste quadro se dá em função da presença marcante dos traços que remetem à sua identificação com as tradições do México Antigo. A começar pelo fundo do quadro, aonde vemos as forças do dia e da noite, que o dividem em duas partes. O dia é feito em tons mais claros e traz um sol alaranjado, grande e vibrante. A noite é escura, nas cores preta e tons de marrom, onde se destaca uma lua branca, brilhante. Tanto o dia como a noite, se estendem como um manto pelo fundo do quadro, até a parte inferior, de onde surgem duas mãos, uma negra como a noite e a outra branca como o dia. As mãos se juntam formando um colo aconchegante, de onde saem raízes que parecem recém arrancadas da terra. Estas mãos seguram uma grande ilha de vegetação típica de terrenos áridos como o mexicano: vários cactos, algumas suculentas e troncos espinhosos, plantas que podem ser vistas como o

⁸⁰ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p.77

ciclo eterno da natureza, que se perpetua constantemente gerando a vida e a morte continuamente.

Atrás desta vegetação, como se fizesse parte dela, vemos a imagem da deusa Cihuacoatl, deusa asteca da terra que representa a mãe, que dá a vida. De seu útero fértil nasce toda a flora. Ela é pintada em tons de terra, tem cabelos longos e seu rosto se assemelha a uma máscara. Ela traz no peito, na extensão do pescoço até o seio, a imagem de uma terra sulcada, seca, mas ainda assim vemos brotar, à altura de seu ombro esquerdo, uma árvore verde e viva. Do seio desta deusa pinga uma gota de leite, que a meu ver representa a seiva que nutre a terra.

Em seu colo vemos Frida Kahlo, de pé, usando um vestido *tehuana* vermelho com a barra branca. Ela tem os cabelos soltos, repartidos ao meio e caindo sobre seus ombros. De seu peito, sobre o coração, vemos que jorram grossas gotas de sangue, formando uma mancha vermelha, como seu vestido, até a altura de seu pescoço. De seus olhos correm lágrimas, possivelmente motivadas pela enorme dor que ela vêm sentido nos últimos anos. Em cartas enviadas a amigos próximos, por exemplo a Alex Gomes Arias em 1946, ela disse: “(...) já passei pela *the big* operação (...). Nas *first* duas semanas, tive dores terríveis e fiquei em prantos. A dor é tamanha que eu não a desejaria a ninguém (...)”⁸¹

Ela segura em seus braços um bebê crescido, nu, que tem a cara de Diego Rivera, retratando a relação maternal que ela tinha com o marido. Mais uma vez, ele traz na testa a imagem do terceiro olho, o olho da grande inteligência, da grande sabedoria e nas mãos uma bola em chamas, a meu ver retratando o fogo como um elemento que transforma e renova todas as coisas.

⁸¹ ZAMORRA, Marta. *Op. Cit.*, p.130

Outro detalhe importante que vemos neste quadro é que aos pés da imagem da artista, vemos o desenho de um de seus cães, Sr. Xólotl, muito parecido (se não o mesmo) com o que



ela aparece abraçada na fotografia que vemos a seguir, tirada no mesmo ano por Héctor Garcia⁸². Ele está deitado em posição fetal. A referência à Xólotl vai além do carinho que ela tinha por seus animais de estimação. Este nome provavelmente foi escolhido porque Xólotl é nome dado a um ser que tem a aparência de um cão, que guarda o reino dos mortos, segundo a antiga mitologia mexicana. A partir desta informação, creio que ele, e não outro de seus animais, por exemplo, aparece no quadro também com o intuito de integrar

todos os elementos já citados anteriormente.

Nesta obra, estão presentes diversos símbolos que remontam às crenças e tradições das antigas civilizações que habitaram o México: o dia e a noite, e o sol e a lua representam a dualidade feminino-masculino, já amplamente discutidos quando abordamos os quadros *Niña Tehuacana* e *Auto-Retrato na Fronteira do México com os Estados Unidos*. A deusa da terra, Cihuacoatl, que jorra seiva e dá a vida, e o cão da morte, Xólotl, que guarda os portões do inferno, trazem a referência à crença de que ambos – vida e morte – são mutuamente contingentes e conferem o equilíbrio ao universo.

Entendo essa abordagem como algo que vai além de uma vontade de trazer para a sua pintura elementos importantes para a sua história pessoal, mas como uma necessidade de integrar muitas coisas em sua própria vida. A necessidade de encontrar harmonia e equilíbrio, uma vez que ela tem voltado a passar muito tempo doente e de cama, sua saúde está cada vez mais comprometida e possivelmente ela começa a perceber que suas forças estão se esvaindo. Há, sim, muita vida, muita vontade de viver, mas ela está visivelmente fraca. Na fotografia abaixo⁸³, datada de 1949, tirada também por Héctor Garcia, em que ela aparece junto a este quadro, vemos que sua fisionomia está bastante abatida, ela está mais envelhecida e com uma aparência muito cansada.

⁸² SABORIT, Antonio. “El Iztacihuatl em el Valle Del Anáhuac” in: *FRIDA* - Edición Comemorativa: 100 años Del Nacimiento de Frida Kahlo. Op. Cit., p. 199

⁸³ *Idem.* p. 201



Como forma de enriquecer a discussão é interessante trazer o que diz Kettenmann a respeito da obra: “o princípio dualista da mitologia pré-hispânica está completo – vida e morte são inseridos, de igual modo, na concepção harmoniosa de mundo da artista”.⁸⁴

Mais uma característica que me chama a atenção no quadro é o detalhamento dos desenhos, principalmente em seu rosto e no rosto de Diego Rivera. Possivelmente em função de sua saúde já muito fraca, vemos que as noções de profundidade e o sombreamento que sempre permearam as imagens de seus auto-retratos começam a ficar mais superficiais. A sobancelha já aparece como uma linha escura mais homogênea e menos esfumada, que deixava transparecer que há menos cuidado ao pintar.

4.4 – Frida Kahlo Narrada Por Frida Kahlo

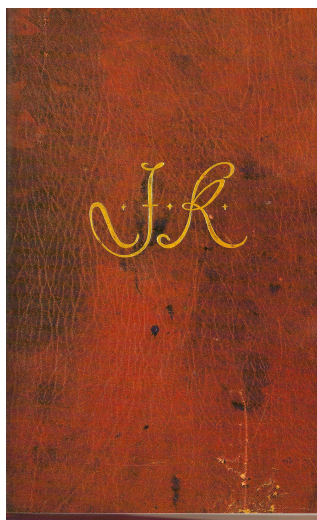
No ano de 1944 Frida Kahlo começou a escrever um diário pessoal. Postumamente ele foi publicado e em seu prefácio, Sarah Lowe teria dito a seu respeito: “seu diário é uma expressão profundamente privada de seus sentimentos, e nunca teve a intenção de ser publicado.”⁸⁵

Sem a pretensão de aprofundar a discussão da historiografia a respeito da função da “escrita de si” para o entendimento de uma personalidade e seu contexto, é claro que o diário de Kahlo compõe parte de suas obras, uma vez que é repleto de esboços de quadros e que em quase todas as páginas há traços de pincel, lápis de cor ou giz de cera.

É por estas razões e pelas inquietações que ela deixou transparecer para estas páginas, que eu quis trazer algumas delas para servirem como mais uma fonte para o entendimento do reflexo que teve em sua vida a Revolução Mexicana e toda a efervescência política que ocorria no mundo de seu tempo.

⁸⁴ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.* p. 76

⁸⁵ KAHLO, Frida. [1942-1954] *O diário de Frida Kahlo, um auto-retrato íntimo*. Banco de Mexico: México, 1995. p. 25

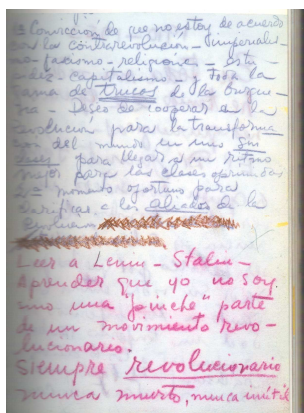


Em 1944, Frida Kahlo começa a escrever um diário íntimo e ele acaba por tornar-se uma fonte muito importante na tentativa de compreender muitos de seus sentimentos, fossem eles relacionados à sua arte, seu relacionamento afetivo ou à sua deficiência física. Mas ele também será uma peça chave para este trabalho, na medida em que é ali que ela expressará com mais veemência sua identificação política e ideológica, não apenas com a Revolução Mexicana, mas com os processos sociais que vêm acontecendo também em outras partes do mundo, principalmente Ásia e Leste Europeu.

Em 1948, ela volta a filiar-se ao Partido Comunista Mexicano. A partir de 1947, começamos a identificar em seu diário, muitas falas suas que vão ao encontro do que foi exposto logo acima. Em uma de suas páginas, escrita provavelmente entre os meses de agosto e novembro deste mesmo ano, ela faz uma aproximação entre a revolução e seu trabalho como artista plástica, comparando a revolução com uma bela obra de arte: “A revolução é harmonia da forma e da cor (...)”⁸⁶

⁸⁶ KAHLO, Frida. *Op. Cit.*, p.77

Em 1950, ela passou nove meses internada no Hospital ABC na cidade do México, sob os cuidados do Dr. Juan Farril. Escreveu sobre isto em seu diário e nas páginas anteriores – que não estão datadas, mas, em função da escrita a respeito de sua estada no hospital, nos levam a crer que teriam sido escritas no ano anterior, 1949 ou talvez 1948, logo após retornar



ao Partido – discorrera sobre a necessidade de aliar-se aos pensadores comunistas da China e da URSS, Mao e Stalin, além da influência que teve sobre ela e sua visão de mundo as leituras de Marx e Lênin (mais adiante ela citará também Engels),⁸⁷ sendo de fundamental importância para que ela se reconhecesse como parte de um movimento revolucionário.

Ainda nesta página, explicita seu desacordo com a política imperialista, perpetrada pelos Estados Unidos da América, com o fascismo, que se espalhava pela Europa e com o capitalismo como sistema econômico vigente, referindo-se a estes como “truques da burguesia”⁸⁸ para evitar a construção de um mundo sem classes, pelo que ela estaria disposta a lutar⁸⁹.

Em 1951 ela está temporariamente recuperada das dores, porém está presa à uma cadeira de roda ou à muletas, em função do constante inchaço de seus dedos do pé direito. É neste momento que lemos em seu diário sua preocupação em relação à função social de seu trabalho. Ela começa a explicitar uma inquietação frente ao fato de não ter (a seu ver) até o presente momento, feito de sua arte algo útil ao processo revolucionário, e diz que quer a partir daquele momento fazer dela algo que sirva ao movimento revolucionário comunista.

Este desejo que ela, com ênfase, transcreve para o papel nesta fase de sua vida, vem ao encontro do objetivo principal deste trabalho, que visa compreender como o advento da Revolução Mexicana e todas as implicações políticas, tanto as que a sucederam, quanto as que a deram suporte e que dela (ou com ela) surgiram, tiveram influência na vida da artista e conseqüentemente em sua obra.

Até este momento ela ainda não tinha pintado a face de Lênin como, por exemplo, o fez Diego Rivera em seu mural no Rockefeller Center, mas expressou seus pensamentos através da identificação que ela tinha com a latinidade, com a tradição mexicana pré-colombiana – que foram fatores preponderantes em sua obra como um todo –, com a luta pelo fim da divisão em classes e sobretudo a visão que ela expressou em seus quadros a respeito da

⁸⁷ Não caberia para o presente trabalho discorrer prolongadamente a respeito das teorias das personalidades citadas.

⁸⁸ KAHLO, Frida. *Op. Cit.*, p.93

⁸⁹ “1ª convicção de que não estou de acordo com a contra-revolução – imperialismo – fascismo – religiões – estupidez – capitalismo – e toda a gama de truques da burguesia – Desejo cooperar com a Revolução para transformar o mundo em um só, sem classes, para dar um ritmo melhor às classes oprimidas (...). Ler Lênin – Stalin – aprender que eu não sou mais que uma “pequena” parte de um movimento revolucionário. Sempre revolucionário nunca morto, nunca inútil” *Idem, ibidem.* [tradução minha]

política econômica estadunidense. Tudo isto aliado ao fato de ter conferido asilo político a Leon Trotsky, em sua casa, quando este fugia das perseguições de Joseph Stalin na Noruega, mostram que sua consciência política sempre esteve a postos para discutir e propor mudanças sociais significativas, não apenas no México, como também ao redor do mundo.

Durante este tempo, suas dores voltam a atormentá-la e ela passa a tomar uma série de medicações que a deixam praticamente todo o tempo dopada. Provavelmente em função disto, sua produção diminui consideravelmente, porém os escritos pessoais em seu diário continuam a todo o vapor. Em novembro de 1952, escreveu que se sentia “acompanhada como nunca antes”⁹⁰, uma vez que se dava conta que há vinte anos era um ser comunista. Escreveu que estava totalmente a par da história de seu país e de todos os seus povos, desde as tribos anteriores à chegada dos espanhóis, seus conflitos de classe e econômicos. Este conhecimento, aliado à clara compreensão – que ela estava certa de ter – sobre o materialismo dialético de Marx, sobre as leituras de Engels, Lênin, Stalin e Mao-Tsé faziam-na sentir-se apegada a estas teorias como a única salvação para a criação de um mundo mais justo, onde os direitos de todos os seres fossem respeitados e a consciência humana se sobreporia ao poder do capital sobre a vida dos indivíduos.

Em seguida, ela procura justificar a si mesma pelo fato de haver apenas naquele momento decidido abraçar a causa revolucionária como centro de sua vida, uma vez que ela se considerava uma pessoa doente, desde os seis anos de idade, quando contraiu poliomielite, e posteriormente quando sofreu acidente com o ônibus:

Agora, em 1953, depois de 22 operações cirúrgicas me sinto melhor e poderei de quando em quando ajudar ao meu Partido Comunista. Já que não sou operária, mas sou artesã (...). Pela primeira vez em minha vida, minha pintura trata de ajudar a linha traçada pelo Partido. Realismo Revolucionário. Sou apenas uma célula do complexo mecanismo revolucionário dos povos para a paz de todos os povos (...)⁹¹

É com base neste fragmento de seu diário que seguimos para a análise dos quadros seguintes, pintados entre os anos de 1953 e 1954, onde se expressará com mais clareza este objetivo de aliar sua pintura ao movimento revolucionário.

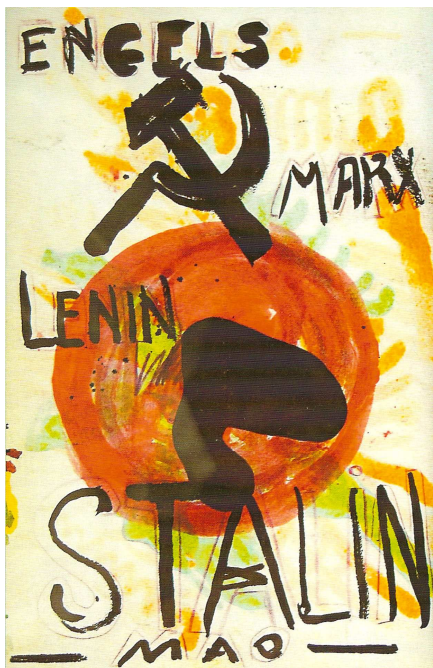
Cabe colocar que neste ano de 1953 ela teve sua perna amputada até o joelho, passando a recorrer a uma perna mecânica, que a impedia de percorrer longas distâncias, embora ela tenha se adaptado mais cedo do que se esperava. A operação lançou-a numa forte depressão, e os fortes remédios a faziam oscilar de humor com muita frequência, levando-a da euforia à profunda insatisfação com a vida.

4.5 – Arte a serviço da revolução

⁹⁰ KAHLO, Frida. *Op. Cit.*, p.103

⁹¹ *Idem*, p.105

Ao fim de sua vida, Frida Kahlo teria entendido que poderia ter feito mais de sua arte um veículo de difusão de seus ideais revolucionários e começa a questionar o valor de seu



trabalho como ferramenta política aliada ao seu envolvimento com as forças revolucionárias que estavam agindo na esfera mundial: a Revolução Russa de 1917 e suas conseqüências, e a formação da República Popular da China, como podemos ver nesta imagem retirada das páginas de seu diário⁹².

A partir deste pensamento, que passa a ser recorrente em escritos em seu diário, seus últimos três quadros – dos quais trago a seguir apenas dois, uma vez que o último ficou inacabado – enfocaram a questão política e a sua crença na necessidade de transformar a realidade do mundo com base nos preceitos de Karl Marx

e do socialismo.

⁹² *Idem*, p. 114



Este quadro traz uma imagem grande da artista, de pé, vestindo uma longa saia *tehuana* verde que cobre seus pés e na parte de cima ela está com o colete de couro que a acompanhou por muito tempo de sua vida e principalmente nestes últimos anos, desde 1946, quando ela passou por uma grande cirurgia. Era ele quem dava suporte à sua coluna enfraquecida desde o acidente e que já não tinha condições de sustentar-se sozinha.

Seus braços estão abertos e ela segura nas mãos um livro de capa vermelha, fazendo-me automaticamente lembrar das bandeiras chinesa e soviética, cujas cores preponderantes são o vermelho e o amarelo. Possivelmente a referência a este livro estivesse relacionada ao seu desejo de aproximar-se cada vez mais das teorias que levaram estes países a passar pelos movimentos comunistas.

Este quadro é também dividido em duas partes, porém não pelas forças da lua e do sol, que denotavam a sensação de equilíbrio das forças da natureza. O que vemos aqui é uma divisão em duas vertentes políticas. De um lado vemos uma águia que tem a cabeça do “Tio Sam” e cujo corpo tem o formato de uma bomba. Abaixo vemos correr um rio de sangue por sobre a terra, em várias ramificações, e onde parece explodir um cogumelo de fumaça, fazendo lembrar as explosões das bombas de Hiroshima e Nagasaki.

⁹³ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 85

No alto da sua cabeça, vemos o rosto de Karl Marx, como se fosse um anjo protetor que segura a águia pelo pescoço, sufocando-a. De trás dela, como dando suporte ao seu corpo enfraquecido, surgem duas grandes mãos que a sustentam de pé. Em uma delas, vemos desenhado um olho, provavelmente o olho da sabedoria, que tantas vezes apareceu em outras de suas pinturas, sobretudo na testa de Rivera. Estas mãos é que possibilitam que ela largue as muletas que eram fundamentais em sua vida e que no quadro aparecem caindo ao chão e perdendo a sua utilidade. Entendo que ela quer dizer que com o amparo da ajuda e da inteligência provenientes do marxismo ela poderia abrir mão das muletas, pois estaria curada e não mais precisaria delas.

No outro lado do quadro, também no alto, com as asas abertas sobre a cabeça de Frida Kahlo, uma grande pomba branca da paz. Abaixo desta pomba vemos a imagem de uma pequena lua branca, e sob seus pés a imagem do globo terrestre, mostrando uma grande extensão de terra pintada na cor vermelha e com porções na cor amarelo queimado. Esta terra que vemos, pode ser dita, quase com certeza que se trata das regiões da Rússia e China. Este planeta, a pomba e a lua estão postos em um céu de um azul forte, porém muito vivo.

Abaixo deste planeta, vemos uma terra fértil, onde correm rios de água límpida e cristalina, irrigando esta terra, fazendo uma clara contraposição ao sangue que corre no lado oposto.

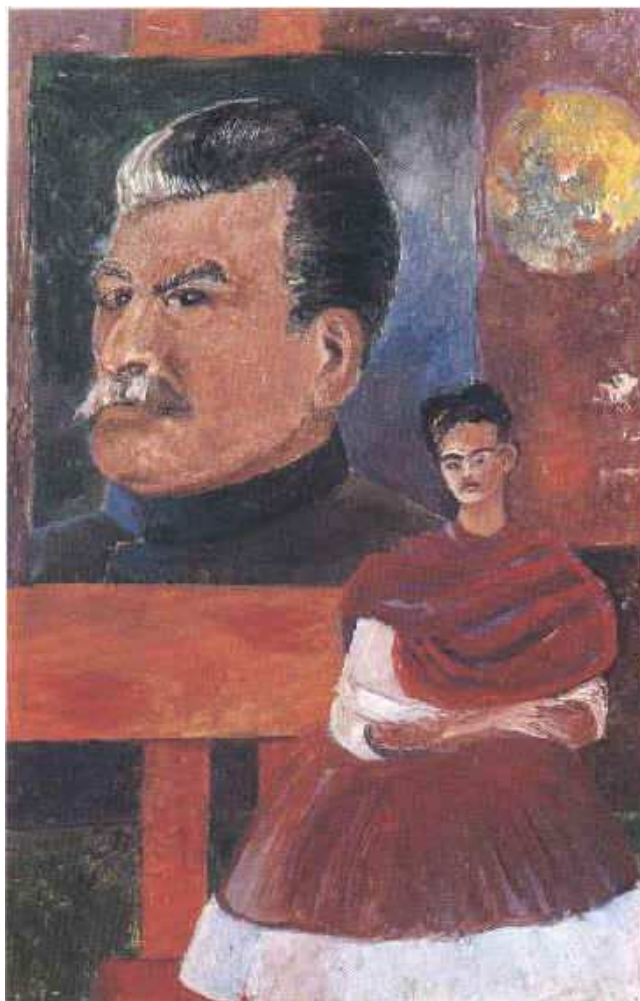
Este quadro, segundo o meu entendimento, mostra que Kahlo tinha uma fé quase que religiosa de que o marxismo traria não só saúde física aos doentes, mas uma saúde social e intelectual a todos os povos oprimidos pelas grandes potências mundiais. Ela acreditava verdadeiramente que as teorias de Marx, se levadas a cabo, gerariam um mundo como o que ela descrevera em seu diário, um mundo sem classes e onde fôssemos todos um só povo.

Segundo Andréa Kettenmann, ela teria dito a propósito deste quadro “Pela primeira vez, deixei de chorar”⁹⁴. Claro que se trata de uma figura de linguagem, mas que nos demonstra o momento de vida por que ela estava passando. Ela encontrava certo alívio pintando e principalmente dando vazão ao seu desejo de fazer de sua obra algo que refletisse seus anseios frente à revolução.

Com relação à estética do quadro, está muito claro que ela perde gradativamente a destreza no desenho. Vemos cada vez menos pormenores e detalhes. O seu traço está cada vez menos elaborado e cada vez mais rebuscado. Vemos que seu rosto já não traz os sombreamentos e a profundidade tão evidentes em sua obra anterior, seu olhar é cada vez menos expressivo. Possivelmente isto se dá em função das dores enormes, do mau posicionamento físico – ela voltara a pintar deitada, com um cavalete sobre a cama, pois não

⁹⁴ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 85

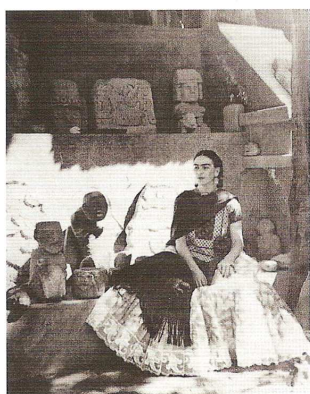
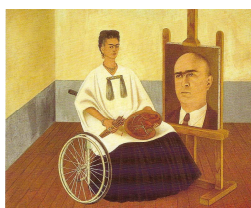
suportava muito tempo de pé ou sentada – e também à forte medicação a que ela precisava se submeter para suportar a dor.



Este quadro vem como uma afirmação de tudo o que ela vem escrevendo em seu diário. Juntamente com a obra anterior, parece ser o resultado da necessidade que ela sentiu em trazer a referência da revolução, do comunismo, do socialismo e do marxismo para o seu trabalho, fazendo com que sua obra, mais do que ilustrar o seu ideal, pudesse fazer cada vez mais com que as pessoas se identificassem com o que ela está mostrando. Acredito que ela tinha, sim, muita consciência de seu papel como formadora de opinião, uma vez que ela viveu intensamente as transformações na sociedade mexicana, no início do século, sobretudo diante do ministério de Jose Vasconcellos, que propunha este resgate da cultura índia do México Antigo através das obras dos muralistas. Assim, vejo este empenho em dedicar seus últimos anos de vida neste mesmo propósito: ser, ela também, uma artista comprometida com a mudança no mundo, colocando seus dons a favor de sua luta.

⁹⁵ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 87

Neste quadro, vemos Kahlo sentada e atrás de si, uma tela onde há o retrato de Stalin, de semi-perfil, em tamanho muito maior do que ela. Uma coisa que chama atenção neste quadro, é que no ano de 1951, quando ela estava internada no Hospital ABC, ela pintou um quadro muito parecido com este para o Dr. Juan Farril (reproduzida ao lado⁹⁶), que era seu médico na época e que ela considerou como seu “salvador”. No quadro ele aparece também em uma tela, próximo dela, adquirindo um caráter de devoção à pessoa dele, muito semelhante aos *retablos* votivos, muito tradicionais em agradecimentos e orações religiosas. E aqui, no auto-retrato com Stálin, a imagem do médico é substituída pela do pensador e revolucionário russo, nos levando a crer que ela esperava fazer a mesma referência de devoção, agora a Stálin⁹⁷.



No quadro, ela está sentada, usando um vestido *tehuana* vermelho e um xale, também vermelho está ao redor de seus ombros, cobrindo quase toda a parte superior de seu tronco. Na fotografia acima⁹⁸, do mesmo ano, Frida Kahlo aparece em posição muito parecida diante de seu “altar” dedicado a figuras representativas da cultura mexicana, igualmente imagens de sua devoção. Torna-se fundamental lembrar que a cor vermelha era muito representativa das forças revolucionárias russas, sendo inclusive o nome do exército criado por Leon Trotsky em 1918, quando a Rússia estava envolta em uma guerra civil, resultado da Revolução de Outubro (ocorrida em 1917). Diante disto, a predominância de tons avermelhados no quadro não deixa muitas margens para dúvidas quanto ao desejo de Frida Kahlo de explicitar seus anseios, descritos anteriormente em seu diário, de fazer de sua obra, de seu trabalho algo útil ao processo revolucionário e ao socialismo. Neste ano as bandeiras dos países socialistas, China e URSS, já eram muito próximas das atuais: fundo vermelho intenso e detalhes em amarelo:

1)



2)



1)Bandeira da República Popular da China

2)Bandeira da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

⁹⁶ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 80

⁹⁷ Gostaria de deixar registrado que não cabe para o alcance desta pesquisa discorrer sobre os fundamentos do governo de Joseph Stálin nem tampouco sobre a sua repercussão posterior ao momento histórico vivido pela artista.

⁹⁸ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 87

Talvez a presença de uma lua amarela, no canto superior direito do quadro venha para compor esta imagem, buscando as cores que se aproximavam das bandeiras, representativas dos países aonde, naquele momento, a revolução dava mostras consideráveis de sua força.

Quanto ao fato da imagem de Stalin aparecer em escala gigantesca⁹⁹, proporcionalmente falando, em relação ao tamanho da sua própria imagem na tela, parece-me uma tentativa de mostrar que a pessoa dele não apenas é muito maior do que a dela, em termos de importância para as transformações sociais que estão acontecendo e sobretudo quanto a dedicar a vida e o trabalho à revolução, ao Partido e ao socialismo, mas ela me demonstra que a representatividade que ela atribui a Stálin, na defesa dos ideais e anseios dela mesma, faz dele uma pessoa que não pode ser comparada às outras em qualquer nível, aqui representado pelo tamanho da sua imagem.

No tocante ao traçado, neste trabalho, tido como o último que ela finalizou antes de sua morte, é gritante a falta de destreza na sustentação do pincel, uma vez que os únicos detalhes de pequenos tamanhos no quadro como um todo, estão em seu próprio rosto, e este está praticamente desfigurado em relação aos seus retratos anteriores. O desenho de seu buço, tantas vezes representado com cuidado e atenção, que lhe conferia a identidade própria da pintora, aqui aparece como um bigode desenhado com uma única e completa pincelada, assemelhando-se a uma listra horizontal sobre a boca, feita aparentemente com displicência. Não acredito tratar-se de desleixo com a sua obra, mas possivelmente uma dificuldade enfrentada em função de seu estado de saúde e da constante necessidade de estar sempre à base de forte medicação. As mesmas características se expressam no desenho da sobrancelha, que aqui não aparece cuidadosamente se encontrando no centro da testa sobre o nariz, mas como se fossem mais dois riscos feitos sobre os olhos, sem muita preocupação com manter as características peculiares à sua obra. Da mesma forma, quase não se vê os detalhes de seus olhos, que aparecem aqui totalmente sem expressão, parecendo que estão ali apenas com o intuito de conferir à imagem a categoria de rosto humano, sem cuidado com o sombreamento a profundidade que sempre acompanharam as fisionomias retratadas em seus muitos auto-retratos feitos ao longo da vida.

Da mesma forma, só é possível diferenciar seus braços de sua blusa mediante a diferença de cores, mas não podemos distinguir sequer os dedos das mãos, uma vez que todos os detalhes de traçado fino estão misturados na obra.

⁹⁹ Em "Auto-retrato com o Dr. Juan Farril" a imagem deste aparece em tamanho proporcional a da pintora, sendo esta mais uma diferença entre as duas obras.

5 – “ESPERO A PARTIDA COM ALEGRIA”

*A angústia,
a dor, o prazer
e a morte não são
mais que um processo
para existir.*

Frida Kahlo

No ano de 1928, Diego Rivera concluiu o mural “Balada da Revolução”. Abaixo, no detalhe deste mural de 3,20 X 2,58 metros¹⁰⁰, vemos Frida Kahlo em companhia de Tina Modotti e Julio Antonio Mella. Neste ano Kahlo havia se filiado ao Partido Comunista Mexicano e iniciado mais ativamente sua militância política.



A este fato seguiram-se muitas presenças em manifestações no México, em favor das classes oprimidas. Entre elas, a manifestação do Dia do Trabalho, ocorrida em 1º de Maio de 1929, já citada e ilustrada previamente.

Possivelmente data deste momento a sua identificação com as idéias marxistas e com os regimes comunista e socialista. Essa identificação se fará presente em vários momentos de sua vida, fosse apenas pela constante afirmação do companheiro de vida e de arte Diego Rivera “Eu sou um comunista. Digo e repito”¹⁰¹, da qual ela comungava, fosse por suas atitudes questionadoras, como a carta de protesto que escreveu ao presidente do México

¹⁰⁰ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 20

¹⁰¹ JAMIS, Rauda. *Op. Cit.*, p. 215

Miguel Alemán no ano de 1948, por ocasião da censura de um mural de Diego Rivera para o Salão de Jantar do Hotel do Prado¹⁰².

No ano de 1936, com a eclosão da Guerra Civil Espanhola, Frida Kahlo encontra na militância mais força para superar a separação de Rivera. Neste período ajudou a fundar o Comitê Estrangeiro, cujo objetivo era juntar fundos e armas para enviar aos revolucionários republicanos.

No ano seguinte juntamente com Diego Rivera solicita ao então presidente do México – Lázaro Cárdenas – conceder asilo político a Leon Trotsky. O presidente aceita o pedido, uma vez que vinha buscando implantar condições democráticas no país. Em janeiro de 1937 em companhia de sua esposa Natalia na Casa Azul, em Coyacán, tendo Frida Vive ali até abril de 1939. A relação entre estreita-se e ela faz um auto-retrato para dia 7 de novembro de 1937, dia do Revolução Russa (imagem ao lado¹⁰³).



ele chega ao México Sedova e hospeda-se Kahlo como anfitriã. Kahlo e Trotsky lhe dar de presente no aniversário da

Em 1938 Trotsky vai a Paris e juntamente com um comitê de delegados de vários setores da Internacional Operária funda a Quarta Internacional¹⁰⁴, à qual Diego Rivera e Frida Kahlo prontamente aderem. Em inícios de 1939, Trotsky e Rivera têm alguns desentendimentos políticos – além de um desconforto por parte de Rivera diante de um breve relacionamento amoroso entre Trotsky e Frida Kahlo – e os Trotsky mudam-se para outra casa, também em Coyoacán, e ali permanecem até que ele sofre, em agosto de 1940, o segundo atentado em terras mexicanas por ordem de Stálin e a este não sobrevive.

Em 1943 Kahlo foi convidada a dar aulas na recém fundada escola de arte *La Esmeralda*, na cidade do México. Foi sua única experiência como professora e ela nunca hesitou em deixar claro que não tinha nenhum conhecimento sobre o assunto. Mas isso não foi um obstáculo para que suas aulas fossem muito procuradas e tivessem dado bons frutos como, por exemplo, a exposição de um de seus alunos em 1947, a qual ela compareceu muito orgulhosa. Revelou-se uma professora transgressora, extremamente dedica aos seus alunos. Segundo Hayden Herrera, uma de suas alunas teria dito a seu respeito:

No momento em que eu me deparei com Frida eu fiquei fascinada porque ela tinha o dom de fascinar as pessoas. Ela era única. Ela tinha uma enorme *alegría*, humor e amor pela vida. Ela tinha inventado sua própria língua, seu próprio modo de falar espanhol, cheio de vitalidade e acompanhado de gestos, mímica, risadas, piadas e um grande senso irônico. A primeira coisa que ela fez quando me viu foi dizer, ‘Oh, você é

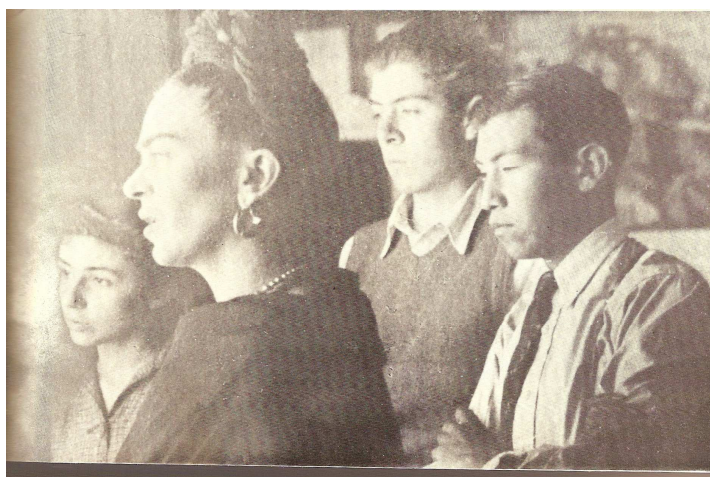
¹⁰² ZAMORRA, Marta. *Op. Cit.*, p. 137

¹⁰³ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 40

¹⁰⁴ Não está ao alcance deste trabalho discutir os preceitos das referidas organizações políticas.

uma das *muchachitas* aqui! Você será minha aluna! Escute, como vocês fazem isso de dar aulas? Eu não sei. Como se faz? Eu não tenho a menor idéia de como ensinar. Mas acho que tudo dará certo.’ Aquilo me desarmou. Ela era muito amigável, e a sua relação com todos os seus alunos começou com um familiar *tu a tu* baseado na igualdade (...).¹⁰⁵

Frida trouxe para a sua sala de aula o que tinha aprendido com a militância: todos são iguais. Tratou seus alunos como colegas e buscou desenvolver neles seus estilos próprios, sem obedecer padrões. Procurava tirar deles todo o seu potencial artístico, oferecendo seus conhecimentos técnicos, estimulando a autodisciplina e a autocrítica, mas tentando não impor sua própria estética. Além disso, trouxe para suas aulas também a sua proximidade com a identidade mexicana, procurando mostrar a seus alunos que fechados dentro das salas de aula, não aprenderiam nada. Que fossem para as ruas e para os campos, que vissem a vida no México e que se inspirassem na vida e na realidade do México: “*Muchachos*, trancados aqui na escola não aprenderemos nada. Vamos para as ruas. Vamos sair e pintar a vida nas ruas”¹⁰⁶. Posteriormente seus alunos ficariam conhecidos como “Los Fridos”. Abaixo, fotografia da artista com alguns seus alunos¹⁰⁷:



No dia 19 de junho de 1943 Frida Kahlo e Diego Rivera receberam autorização para que seus alunos pintassem as paredes da *pulquería*¹⁰⁸ “La Rosita” que inaugurava naquele dia. Foi mais do que uma inauguração; foi uma grande festa que durou o dia inteiro.

No ano de 1944, foi submetida a mais uma cirurgia na coluna e já não podia mais deslocar-se até a escola. Seus alunos não desanimaram e passaram a ter aulas na Casa Azul. Segundo Isolda Kahlo, um destes alunos, “Arturo García Bustos descreveu aquele ambiente

¹⁰⁵ “But the moment that I met Frida I was fascinated because she had a gift to fascinate people. She was unique. She had enormous *alegría*, humor and love of life. She had invented her own language, her own way of speaking Spanish, full of vitality and accompanied by gestures, mimicry, laughter, jokes and a great sense of irony. The first thing she did when I met her was to say, ‘Oh, you are one of the *muchachitas* here! You are going to be my student! Listen, how do you do this thing of giving classes? I don’t know. What’s it about? I don’t have the slightest idea how to teach. But I think it’s going to be all right.’ This disarmed me. She was very friendly, and her relationship with all her students began on the familiar *tu a tu*, basis of equality”. In: HERRERA, Hayden. *Op. Cit.*, p. 330 [tradução minha]

¹⁰⁶ “*Muchachos*, locked up here in school we can’t do anything. Let’s go into the street. Let’s go and paint the life in the street.” In: HERRERA, Hayden *Op. Cit.*, p. 332 [tradução minha]

¹⁰⁷ HERRERA, Hayden. *Op. Cit.*, imagem 72

¹⁰⁸ Lugar onde se bebe *pulque*, bebida Mexicana extraída da erva-doce. Cf: JAMIS, Rauda. *Op. Cit.*, p. 132

caseiro como um ‘abismo de alegria e de estímulos para o trabalho’, onde de vez em quando aparecia a figura enorme de Diego Rivera.”¹⁰⁹

Porém, além da militância política e da arte, outro componente fez parte de todos os dias de sua vida: a dor física. Durante a maior parte da vida, esta dor não foi empecilho para que ela fosse identificada sempre como uma mulher alegre, que amava a vida e o fato de estar viva; que estava disposta a aproveitar tudo o que o mundo podia lhe dar, de desfrutar bons momentos ao lado da família e dos amigos, como ficou claro no relato de sua aluna acima e também nas muitas fotos das quais algumas vemos a seguir:



- 1) Frida Kahlo com Ela Wolfe (1935);
- 2) com funcionários da Casa Azul (1952);
- 3) com seus sobrinhos – Isolda e Antonio Kahlo;
- 4) com Rivera e outros amigos em Detroit (1932).¹¹⁰

A partir desta cirurgia ela já não consegue manter-se de pé ou sentada por tempo prolongado. Neste período ela pinta três quadros muito ilustrativos desta dor pela qual vem passando¹¹¹:



- 1) *A Coluna Partida* [1944]
- 2) *Árvore da Esperança: mantém-te firme* [1946]
- 3) *O Veado Ferido* [1946]

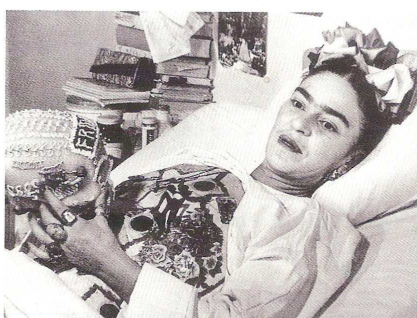
¹⁰⁹ “Arturo García Bustos describió aquel ambiente hogareño como ‘un abismo de alegría y de estímulo para el trabajo’, em donde de vez em cuando aparecía por ahí La figura enorme de Diego Rivera.” In: KAHLO, Isolda. *Op. Cit.*, p.155-6 [tradução minha]

¹¹⁰ HERRERA, Hayden. *Op. Cit.*, imagens: 36, 78, 41 e 25

¹¹¹ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 69, 71 e 73

No ano de 1946, na cidade de Nova Iorque, passou por uma nova cirurgia deveras invasiva que a deixou com duas cicatrizes grandes. Em uma carta escrita no mesmo ano a Alex Arias, ela fez o desenho de suas costas que vemos ao lado e descreveu: “Faz três *weeks* que eles cortaram ossos e mais ossos. Os médicos são maravilhosos e meu body está tão cheio de vitalidade que hoje eles me fizeram ficar sobre meus pobres *feet* por dois minutinhos (...). Tenho duas grandes cicatrizes nas costas, *in this* forma: Depois eles me cortaram um pedaço da pélvis para usar como implante em minha coluna (...). Havia cinco vértebras lesionadas, mas agora elas ficarão bem¹¹².”

Entre os anos de 1950 e 1951 Frida Kahlo passou por sete operações na coluna vertebral. Também em 1950 teve que amputar quatro dedos do pé direito em função de uma gangrena ocasionada pela má circulação nesta perna. Kahlo permaneceu hospitalizada durante nove meses por conta destas intervenções cirúrgicas. Começou a tomar medicações para minimizar as dores, o que ocasionava freqüentemente oscilações de humor. Abaixo, fotografia da artista no hospital¹¹³.



A partir de então, Kahlo não consegue mais percorrer longas distâncias. Começa a deslocar-se apenas com o auxílio de muletas e posteriormente com uma cadeira de rodas. Em 1952 Rivera está concluindo o mural *O Pesadelo da Guerra e o Sonho da Paz*, onde a esposa aparece como uma ativa revolucionária.

Na fotografia abaixo, durante a confecção do mural, podemos vê-la em sua cadeira de rodas posando para o muralista¹¹⁴.



Na primavera de 1953 sua saúde piora consideravelmente, e um dos transplantes ósseos precisava ser refeito. Foi quando sua amiga, a fotógrafa Lola Álvares Bravo, percebeu que sua vida estava se esvaindo e decidiu organizar uma exposição de suas obras na sua Galeria de Arte Contemporânea como forma de homenageá-la ainda em vida. A exposição foi a primeira mostra individual de Frida Kahlo no México e a artista fica eufórica com a idéia. Infelizmente ela ficou particularmente



¹¹² ZAMORRA, Marta. *Op. Cit.*, p. 130

¹¹³ BURRUS, Christina. *Op. Cit.*, p. 102

¹¹⁴ *Idem*, p. 103

mal na noite anterior à abertura da exposição e por muito pouco não deixou de comparecer. Apenas conseguiu fazer-se presente, naquele dia 13 de abril de 1953, porque veio em um leito hospitalar no qual podia permanecer deitada. Veio escoltada por uma ambulância. Embora “indubitavelmente teve que estar profundamente dopada”¹¹⁵ ela surgiu radiante em sua indumentária nativa, coberta de pedras e pratarias, como mostra a fotografia acima¹¹⁶.

Em agosto do mesmo ano ela já não suportava mais as dores na perna direita. Então seu médico, Dr. Juan Farril, conclui que não havia mais o que fazer e sua perna precisaria ser amputada. Em um primeiro momento sua atitude é de desespero e angústia, mas depois ela se esforçou por encarar o fato com a possibilidade de uma melhora, uma vez que espera que as dores cessem e que talvez ela pudesse voltar a caminhar. Escreve em seu diário: “É certo que me vão amputar a perna direita. Detalhes sei poucos mas as opiniões são muito seguras a este respeito. Estou muito preocupada, mas às vezes sinto que será uma libertação (...). Tomara que eu possa já caminhando dar todo o esforço que me resta para Diego”¹¹⁷

Durante os anos de 1950 a 1954, embora ainda ativa em seu trabalho, sua produção diminui bastante. Porém o contrário aconteceu com seus escritos. É neste período que ela escreve mais em seu diário e que reflete mais demoradamente sobre seu trabalho, sobre a revolução, sobre política. É quando descreve a sua consciência da necessidade da arte como fomentadora de discussões políticas e ideológicas, é quando entende a necessidade de fazer opções que estejam ligadas à realidade transformadora e transformada da qual ela faz parte. Vimos nos fragmentos retirados de seu diário o quanto a relação entre a sua obra e a sua identidade política estavam interligadas, sobretudo neste momento de sua vida, quando ela se apresentava cada vez mais frágil e passamos, como seres humanos, a nos questionar a respeito das escolhas que fizemos ao longo de nossa história, seja ela pessoal ou social. Sua sobrinha Isolda Kahlo escreveu a seu respeito: “Ser comunista, lembrarão, era um dos orgulhos de minha tia; assim o disse quase ao final de sua vida, quando algum repórter lhe perguntou o que queria fazer quando sarasse. Disse: ‘Viver com Diego, pintar e ser comunista’”¹¹⁸

Quando digo isto, quando trago de volta esta discussão, é no intuito de justificar a escolha deste trabalho. De demonstrar a validade de reconhecer que a realidade social do México foi fator preponderante durante toda a vida da artista mexicana Frida Kahlo. Somos seres essencialmente sociais e nos relacionamos com o mundo a partir daquilo que nele identificamos e reconhecemos como certo e errado. Frida Kahlo desde muito cedo entendeu

¹¹⁵ “(...) undoubtedly she had had to be heavily drugged”. In: HERRERA, Hayden. *Op. Cit.*, p. 407. [tradução minha]

¹¹⁶ *Idem*, imagem 79

¹¹⁷ “Seguridad de que me van a amputar la pierna derecha. Detalles sé pocos pero las opiniones son muy serias (...). Estoy preocupada, mucho, pero a la vez siento que será una liberación. Ojala y pueda ya caminando dar todo el esfuerzo que me queda para Diego.” In: KAHLO, Frida. *Op. Cit.*, p. 143 [tradução minha]

¹¹⁸ “Ser comunista, recordarán, era uno de los orgullos de mi tía; así lo dijo casi al final de su vida, cuando algún reportero le preguntó que quería hacer cuando sanara. Dijo: ‘Vivir con Diego, pintar y ser comunista.’” In: KAHLO, Isolda. *Op. Cit.*, p. 117 [tradução minha]

que o certo era lutar por um mundo onde as condições de trabalho fossem dignas, onde a distribuição da renda fosse justa, onde os direitos para todos os homens fossem iguais.

Juntamente com outros idealistas, que acreditavam e perseguiram seus ideais com afinco e dedicação, Frida Kahlo me mostrou, e me mostra cotidianamente, que vale a pena dedicar-se à construção de outro mundo, que até os dias de hoje, ainda é urgente. Um mundo sem divisão de classes.

Suas obras deste período, além das já discutidas *O marxismo dará saúde aos doentes* e *Auto-Retrato com Stálin*, remetem muito à natureza viva, com cores vibrantes, demonstrando que, apesar de sua saúde precária ela ainda tinha alegria de viver. Muitas vezes essas obras traziam dizeres como “Viva a vida”, “Luz”, “Natureza Viva”, como veremos a seguir.

1. Fruta da Vida [1953];
2. Natureza-Morta com Melancias [1953];
3. Natureza Viva [1952];
4. Natureza-Morta com Bandeira [cerca de 1952-54].¹¹⁹



Houve também momentos de dor e angústia, nos quais estes quadros eram substituídos por desenhos doídos e sofridos, mas somente em seu diário pessoal, como podemos ver nas imagens ao lado¹²⁰, pois conforme Herrera¹²¹ ela não gostava de receber olhares de piedade.



¹¹⁹ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.*, p. 82-83

¹²⁰ KAHLO, Frida. *Op. Cit.*, p. 124 e 41

¹²¹ HERRERA, Hayden. *Op. Cit.*, p. 413

Guatemala e a derrubada, por parte de CIA, do presidente Jacobo Arbenz Guzmán, eleito democraticamente. Foi a última demonstração pública de sua opção comunista. Estava convalescendo de uma pneumonia e apesar de desencorajada pelos médicos a sair de casa, ela foi, “pilotando” sua cadeira de rodas e encabeçando a multidão. Estava fraca, mas não deixou de se fazer presente em mais um momento significativo e tão importante para a luta em que tanto acreditava. Segurava um cartaz que trazia a imagem da pomba branca da paz.¹²²

Alguns dias mais tarde já sentia que suas forças a abandonavam. Escreveu em seu diário: “Espero a partida com alegria – e espero não voltar jamais”¹²³. Na noite de 12 de julho, entregou a Rivera um anel como presente de seu aniversário de casamento, que só seria comemorado mais de um mês depois. Diante de sua dúvida quanto ao adiantado da data respondeu: “por sentir que vou te deixar muito breve.”¹²⁴

Na madrugada de 12 para 13 de julho, apenas alguns dias após completar quarenta e sete anos, Frida Kahlo morre de embolia pulmonar, na Casa Azul de Coyoacán – mesmo lugar aonde nasceu. Seu corpo foi velado durante um dia e uma noite na entrada do Palácio de Belas Artes da Cidade do México e sobre ele foi colocada uma bandeira vermelha onde aparecia a imagem em amarelo da foice e do martelo sobre uma estrela branca. No dia 14, seguido por uma multidão de quase quinhentas pessoas, seu caixão foi levado ao crematório e lá seu corpo foi cremado, conforme era seu desejo.

Quatro anos mais tarde, em 12 de julho de 1958, a Casa Azul é aberta como “Museu Frida Kahlo”. Suas cinzas permanecem lá guardadas até os dias de hoje, dentro de um vaso pré-colombiano – como não poderia deixar de ser.

¹²² BURRUS, Christina. *Op. Cit.*, p. 110

¹²³ “Espero alegre la salida – y espero no volver jámas”. In: KAHLO, Frida. *Op. Cit.*, p. 160 [tradução minha]

¹²⁴ KETTENMANN, Andrea. *Op. Cit.* p. 84

FONTES

Diário de Frida Kahlo entre 1944 e 1954.

Correspondências de Frida Kahlo entre 1924 e 1948.

Obras de Frida Kahlo:

- *Auto-retrato com vestido de veludo* [1926]
- *Auto-retrato “O Tempo Voa”* [1929]
- *Auto-Retrato com Colar* [1933]
- *A Moldura* [1938]
- *As Duas Fridas* [1939]
- *Auto- retrato na fronteira do México com os Estados Unidos* [1932]
- *Meu Vestido Pendurado Ali* [1933]
- *Auto-Retrato com Colar de Espinhos* [1940]
- *Eu e os Meus Papagaios* [1941]
- *Niña Tehuacana, Lucha Maria (Sol e Lua)*[1942]
- *Auto-Retrato com Macacos* [1934]
- *Auto-Retrato dedicado a Leon Trotsky* [1937]
- *Pensando na Morte* [1943]
- *Coluna Partida* [1944]
- *Moisés* [1945] A
- *Árvore da Esperança: mantém-te firme* [1946]
- *O Veado Ferido* [1946]
- *O Abraço Amoroso entre o Universo, a Terra (México), Eu, Diego e o Sr. Xólotl* [1949]
- *Auto-Retrato com o Dr. Juan Farril* [1951]
- *Natureza Viva* [1952]
- *Fruta da Vida* [1953]
- *Natureza-Morta com Bandeira* [cerca de 1952-54]
- *Natureza-Morta com Melancias* [1953]
- *O Marxismo dará saúde aos doentes* [1954]
- *Auto-Retrato com Stalin* [1954]

Obras de Diego Rivera:

- *A Oferenda* [1924]
- *Festival da Flores* [1925]
- *Balada da Revolução* [1928]
- *Homem o Senhor do Universo* [1933]
- *O Pesadelo da Guerra e o Sonho da Paz* [1952]

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão Biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1996.

BRAUDEL, Fernand. “História e Ciências Sociais”. In: *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 2 ed. 1992.

BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon Para o Teatro*. S. L.: S.Ed, 1948.

BURRUS, Christina. [2007] *Frida Kahlo. Painting her own reality*. New York: Abrams, 2008.

CÓRDOVA, Arnaldo. *La ideología de la Revolución Mexicana*. México: Era, 1984.

COCKCROFT, JAMES D. *Precursores Intelectuales de la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI, 1971.

DEMO, Pedro. “Introdução ao ensino da metodologia da ciência” in: *Introdução à metodologia da ciência*. 2 ed. São Paulo: Atlas, 1985.

FRIDA - Edición Comemorativa: 100 años Del Nacimiento de Frida Kahlo. México D.F.: Landucci, 2007.

GADOTTI, Moacir. *Concepção Dialética da Educação: um estudo introdutório*. São Paulo: Cortez. 2003.

GASKELL, Ivan, “História das imagens”. In: BURKE, Peter. *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

GILLY, Adolfo. *La revolución interrumpida*. México: Era, 1994.

GONTIJO, Rebeca. “Historia, cultura política e sociabilidade intelectual.” in: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima da Silva. *Culturas*

Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino da história. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2005.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais.* 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HERRERA, Hayden. [1983] *A Biography of Frida Kahlo.* Perennial: New York, 2002.

HERZOG, Jesús S., *Breve Historia de la Revolución Mexicana.* México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

HISTORIA general de México. El Colegio de México: México, 2000.

HOBBSAWM, Eric. “Entre historiadores” *in: Tempos Interessantes.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural.* São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KAHLO, Isolda P. *Frida Íntima.* Buenos Aires: Gato azul, 2004.

KETTENMANN, Andréa. *Frida Kahlo 1907-1954: Dor e Paixão.* Koln: Taschen, 2004.

LAIDLAW, Jill A. *Frida Kahlo.* São Paulo: Ática, 2004.

LOWE, Sarah M. *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait.* Mexico D.F.: Banco de México, 1995.

MARTÍ, José. *Nossa America: antologia.* São Paulo: HUCITEC/Associação Cultural, 1983.

MENZES, Ulpiano T. Bezerra. “Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares.” *In: Revista Brasileira de História.* São Paulo: ANPUH / Humanitas publicações, vol. 23, nº45, 2003. p.14.

Nações do mundo: *MEXICO*. Rio de Janeiro: Abril Livros, 1991.

PASSERON, Jean-Claude. “A Encenação e o Corpus”. In: *O Raciocínio Sociológico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

PAZ, Octávio. *Labirinto da Solidão e Post-Scriptum*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

VILLA, Marco Antonio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Ática, 1993.

ZAMORRA, Marta. [1997] *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WOMACK JR., John. *Zapata y la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI, 1975.