

Kahlo é, em grande parte, uma 'descoberta' dos surrealistas, mas foram menos as supostas características surrealistas, e sim as características exóticas de sua arte e de sua pessoa, que atraíram a atenção do público na sua época e que continuam a atrair ainda hoje. Kahlo apresenta-se, sobretudo, como uma mexicana e envolve sua imagem de símbolos relacionados ao seu país.

Laura Rodrigues Noehles

O não-surrealismo de Frida Kahlo

Frida Kahlo's non-surrealist art

LAURA RODRIGUES NOEHLES*

Resumo

Em diferentes momentos, nos escritos de diferentes autores, a pintora mexicana Frida Kahlo foi considerada uma representante da corrente artística Surrealista. O presente artigo pretende demonstrar, por um lado, o que motivou essa forma de interpretação e quais escritos incentivaram a propagação dessa linha de pensamento. Por outro lado, pretende-se esclarecer a razão pela qual a obra de Frida Kahlo na verdade não corresponde aos princípios surrealistas. Considerá-la parte integrante desse movimento pode levar, como será demonstrado a seguir, a uma compreensão limitada de seu trabalho. Para bem apreciar as nuances de sua obra é primeiro necessário ter em mente que sua classificação como surrealista foi decorrente de uma determinada constelação histórica. O distanciamento da interpretação surrealista permite a melhor compreensão das singularidades do trabalho de Frida Kahlo, como pretende mostrar este artigo.

Palavras-chave: Frida Kahlo. Surrealismo. Alteridade. México.

Abstract

In different occasions Mexican painter Frida Kahlo has been recognized as a surrealist artist. Thus, this article aims at showing the origins of this interpretation as well as how kind of perception was spread. On the other hand, it intends to highlight the reasons why Kahlo's paintings do not comply with the principles underlying the surrealist movement. On the contrary, regarding this painter's work as part of the surrealist movement may lead to a superficial understanding of it. Grasping the full scope of her work requires acknowledging that the surrealist perception of Kahlo's paintings had its origins in certain historical circumstances. As a result, being far from this perception makes it possible for those who admire her art to notice its uniqueness, as this article aims at presenting.

Keywords: Frida Kahlo. Surrealism. Alterity. Exoticism. Mexico.

* Doutoranda de História da Arte pela Universidade de Freiburg, Alemanha; Email: rodlaura@web.de

Introdução

A arte de Frida Kahlo foi bem recebida pelos surrealistas, especialmente por André Breton, durante a primeira metade do século XX. Os surrealistas não apenas se entusiasmaram com a arte e a personalidade fortes e marcantes dessa pintora mexicana, como também buscaram enquadrá-la nos moldes da estética surrealista. Tal qualificação, no entanto, conduz a uma interpretação limitada de seu trabalho e procura traduzi-lo por meio de um conceito familiar que elimina os enriquecedores elementos caracterizadores da alteridade de sua obra. Aceitar essa alteridade significa assumir a incapacidade de compreensão plena de sua iconografia, bem como respeitar as fronteiras de uma cultura cuja apreciação é um exercício de aproximação paulatina, mas nunca total uma vez que toda tentativa de tradução é uma corruptela do original.

Desenvolvimento

A galeria mexicana Ines Amor pôde contar com a presença de um grande público naquela noite de fevereiro de 1940. À vernissage da *Exposición Internacional Surrealista* compareceram importantes representantes da cultura mexicana e o sucesso de público parecia, assim, garantido pela fina presença dessa elite cultural. O mesmo não ocorreu com o sucesso de crítica. Na revista *Romance*, Gaya (1940) publica um artigo em que a insistência em se dar prosseguimento ao projeto surrealista é exposta como inadequada e infértil. Gaya (1940) não deixa de apresentar seu reconhecimento do progresso artístico alcançado pelos surrealistas, mas mostra como a luta já chegou ao fim, como os objetivos já foram alcançados e como o que resta da batalha são apenas formalidades cansadas e sem o antigo poder de renovação. O surrealismo, de acordo com Gaya (1940), fez por merecer os louros da vitória, mas deve retirar-se de campo, pois suas armas não são mais adequadas para o combate que se segue. Gaya (1940) não é o único a defender essa posição. Os tempos de glória do surrealismo pertenciam ao passado e, muito embora ele tenha encontrado uma certa sobrevida nos Estados Unidos, sua força criativa se exaurira. A exposição de 1940 veio reforçar essa impressão geral de que o surrealismo já não era mais capaz de exaltar os ânimos como em outros tempos.

Entre as obras presentes nessa exposição constavam, também, trabalhos da então ainda relativamente desconhecida 'senhora Rivera', a jovem pintora Frida Kahlo. Não era a primeira vez que a artista relacionava seu nome ao movimento surrealista. Em 1938, ela aceita o convite de André Breton (1896 - 1966), uma das principais figuras do surrealismo, para realizar sua primeira exposição individual na galeria Julien Levy de Nova York, especializada em promover os talentos relacionados ao movimento (HERRERA, 1992). A mostra de Nova York teve uma ressonância positiva e Breton logo ofereceu à pintora a oportunidade de expor no ano seguinte na galeria Pierre Colle de Paris. Esta última foi bem-sucedida, apesar de alguns atritos com Breton,

mas a imprensa européia deixou de dedicar-se à exposição da pequena esposa do grande muralista mexicano por estar ocupada em demasia com as notícias da guerra eminente.

Apesar de todo seu envolvimento com o círculo dos surrealistas, Kahlo é categórica em afirmar que sua arte nunca foi uma arte surrealista (HERRERA, 1992, p. 235). Quem estaria enfim com a razão: o proeminente pintor e escritor André Breton, quando afirma que a obra de Kahlo era a mais pura expressão do surrealismo (BRETON, 1967), ou a própria pintora, que, após participar de três exposições relacionadas ao movimento, afirma não possuir nenhuma afinidade com o grupo (HERRERA, 1992)?

Para tentar responder a essa questão, devemos nos aproximar da própria pintura de Kahlo, que esclarecerá a dúvida levantada pelas afirmativas da pintora e de Breton (1967).

Quando Breton chegou ao México em 1938 e encontrou pela primeira vez Frida Kahlo, ele já havia escrito seu 'Manifesto Surrealista' (1924) e possuía uma idéia já formada sobre a arte e seus objetivos. Para ele o México com sua paisagem vulcânica e sua fauna e flora exóticas, era um país que expressava perfeitamente as qualidades intrínsecas do surrealismo. Não é, portanto, nenhuma surpresa que ele tenha tentado enxergar também nas artes o reflexo de suas teorias surrealistas e tenha interpretado o desconhecido na pintura de Kahlo como expressão de um surrealismo inato, precedente à teoria, como afirma Breton (1938 apud ADES, 1978, p. 224):

My surprise and joy was unbounded when I discovered, on my arrival in Mexico, that her [Kahlo's] work has blossomed forth, in her latest paintings, into pure Surreality, despite the fact that it had been conceived without any prior knowledge whatsoever of the ideas motivating the activities of my friends and myself.

Um dos primeiros quadros de Kahlo apreciados por Breton foi o auto-retrato dedicado a Trotsky (1937). Nesse quadro, Kahlo apresenta-se de corpo inteiro com uma de suas características saias longas, uma blusa vermelha com broche e uma pashmina sobre os ombros. As mãos cruzadas carregam um pequeno buquê de flores e uma dedicatória à Trotsky. O penteado elegante é adornado por uma rosa. As cortinas abertas flanqueando a imagem da pintora, o chão de madeira e plano de fundo vazio remetem ao palco de um teatro. Nada na composição parece estranho, mágico, ameaçador ou surreal. O retrato traz uma mensagem clara e direta. O desejo de Breton em ver suas teorias confirmadas deveria ser tão forte, que mesmo um quadro de composição convencional como este não esmoreceu seu entusiasmo.

Um dos quadros realizados antes da chegada de Breton ao México que poderia ser à primeira vista considerado surrealista é o *Henry Ford Hospital* de 1932. Breton não o cita em seu texto, mas ele pode servir de exemplo para indicar o porquê de a obra de Kahlo ter sido por vezes considerada

surrealista. Nessa composição, vê-se uma cama de hospital disposta a céu livre diante de um horizonte duro, composto de construções industriais de formas geométricas e metálicas. O espaço entre o horizonte distante e a cama de hospital está vazio. Nem construções, nem pessoas, nem plantas criam uma ligação entre o horizonte longínquo, representando a cidade norte americana de Detroit, e a cama colocada transversalmente sobre o chão estéril. Sobre a cama, vê-se o corpo nu e ensanguentado da própria pintora. Seis cordões vermelhos ligam o corpo a figuras simbólicas que são, associados ao sangue sobre o lençol, indícios do aborto sofrido por Kahlo. O cenário irreal da composição e as imagens flutuantes ao redor da figura central podem levar-nos inicialmente a associar essa pintura ao surrealismo. Mas, se conferirmos com maior exatidão quais são os princípios da arte surrealista, veremos que essa suposição é inexata.

O inconsciente e o desejo são dois conceitos centrais da produção artística surrealista. Na pintura de Kahlo no entanto nenhum desses conceitos é identificável. O que ela nos apresenta é um debate consciente de temas que nada têm em comum com a esfera do desejo surrealista, que é um desejo predominantemente masculino e sexual. A pintura não lança mão nem dos recursos sensuais de um Salvador Dalí (1904-1989), nem da ilusão ótica de um René Magritte (1898-1967). Ela retrata a dor física e a dor psíquica. Além disso, o corpo nu não traduz uma expressão de sensualidade, não é apenas um meio fácil para atrair determinado público masculino, mas consiste em um símbolo dos limites físicos, isto é, um símbolo da fragilidade humana. Essa grande qualidade da obra de Kahlo torna-a substancialmente diferente dos surrealistas: na sua pintura, o corpo não é um objeto de desejo. Desde os gregos e romanos e durante todo o Renascimento, procurou-se alcançar nas artes uma beleza ideal que deveria ser expressa na relação perfeita das proporções do corpo humano. A arte moderna liberta-se dessa submissão ao ideal estético, pelo menos no que se refere à representação dos corpos masculinos. Mas libertar-se da longa tradição iconográfica que apresentava a figura feminina como forma extremamente sensualizada foi um processo longo e difícil. Kahlo consegue dar esse passo e apresenta a biologia do corpo feminino como metáfora de seu estado interior.

Kahlo é, em grande, parte uma 'descoberta' dos surrealistas, mas foram menos as supostas características surrealistas, e sim as características exóticas de sua arte e de sua pessoa, que atraíram a atenção do público na sua época e que continuam a atrair ainda hoje. Kahlo apresenta-se, sobretudo, como uma mexicana e envolve sua imagem de símbolos relacionados ao seu país. Esse nacionalismo é reflexo do espírito de seu tempo e é o próximo ponto a ser analisado na comparação entre a pintora e o surrealismo¹.

É preciso ter-se em mente o momento histórico em que Breton chega ao México para se compreender as motivações do surrealismo. Em 1938,

¹ Block e Hoffman-Jeep (1999) oferecem em seu artigo 'Fashioning National Identity Frida Kahlo in, Gringolandia' uma boa análise do papel do nacionalismo para a arte e a auto-representação de Kahlo.

uma nova onda de patriotismo havia invadido a Europa e prenunciava o início da próxima guerra que o continente iria vivenciar. O surrealismo surge como reação aos horrores da Primeira Guerra Mundial e seu engajamento por uma arte internacional é sintoma de sua oposição ao início de uma segunda guerra que tornasse a dividir o continente europeu. A maior parte dos surrealistas considerava, por isso, fundamental que a arte se libertasse de suas “amarras nacionalistas”. A arte de Kahlo, por outro lado, é fortemente marcada pela busca de formas que expressem a idéia de identidade nacional. Uma das principais metas de sua arte é a busca de uma estética fundamentalmente mexicana. E nesse ponto crucial - o caráter nacional ou internacional da execução² da arte - a pintora e os surrealistas se diferenciam uma vez mais. A visão de mundo de Kahlo é influenciada pela geração pós-revolucionária mexicana e ela incorpora o espírito de uma geração que acredita em uma nação mexicana homogênea, com um passado em comum e um futuro a ser construído. Entretanto, os surrealistas não conseguem - ou querem - reconhecer o patriotismo de Kahlo.

A pintura *Lo que el agua me dio* (1938) foi realizada após o primeiro encontro de Kahlo com André Breton e mostra-nos uma vez mais o que atraiu a atenção dos surrealistas para o seu trabalho. Nessa obra, vê-se um agrupamento de pequenas figuras fantásticas que ao primeiro olhar parecem não interagir nem possuir nenhum fator de identificação que os una. Um aparente caos sem nexos de figuras a esmo. Elas flutuam sobre a água de uma banheira na qual se reconhece a ponta dos pés da pintora. É como o cenário de um sonho, um devaneio no qual desejos íntimos são revelados (expresso, por exemplo, nas duas mulheres desnudas que se acariciam) e lembranças da infância são despertadas (como se pode reconhecer no retrato dos pais da pintora, que também se encontra na pintura *Mis abuelos, mis padres y yo*, de 1936). Seres fantásticos, como a minúscula bailarina que caminha sobre uma corda acompanhada de insetos diversos, criam a sensação de estranhamento e parecem existir em um mundo paralelo ao da lógica e da razão. Tudo isso poderia ser considerado como ponte de ligação entre a obra e o surrealismo.

No entanto, três fatores devem aqui ser levados em consideração. Primeiro, mesmo nessa obra ‘surrealista’ os elementos iconográficos relacionados ao México ainda possuem forte presença e nos levam a reconhecer os traços da arte nacional de Kahlo. O vestido de Tejuana que flutua sobre a água, os traços indígenas dos dois nus femininos, a vegetação, o homem com a máscara asteca e o esqueleto (referência à *Pelona*, a caveira que simboliza a morte no México) são alguns dos componentes que levam o observador a constantemente associar a composição à arte mexicana.

Segundo, a força e qualidade artísticas da obra residem no fato de que

² É importante aqui salientar que a discussão gira em torno da *forma de execução*, da busca do artista por seus meios expressivos, pois, muito embora a realização da arte de Kahlo seja caracterizada por um estilo nacional, sua linguagem é internacional uma vez que sua temática se refere a questões não limitadas ao universo mexicano.

a perspectiva do tradicional no feminino, representado desde sempre como objeto voyeurista da perspectiva masculina, foi completamente invertida pela composição. Uma excelente análise dessa inversão do ponto de vista pode ser encontrado no minucioso trabalho de Ankori (2002). Nessa obra, a autora faz um paralelo entre as pinturas tradicionais de banhistas e a imagem criada por Kahlo, na qual é usada a perspectiva real da pintora para observar o próprio corpo, ou seja, sem a possibilidade de enxergar o próprio rosto. Assim, ao invés de oferecer ao observador a imagem de um nu feminino, ela desfila sobre a tela os pensamentos que povoam seu imaginário. O que se vê é um fragmento de seu corpo (a ponta dos pés) e a projeção das imagens do seu pensamento. Nessa fragmentação, Ankori (2002, p. 126) também identifica um antagonismo em relação ao surrealismo:

In Surrealist art in particular, the female body is often fragmented in an erotic or sadistic way. Most often, this fragmentation is a fetishizing process. In sharp contrast, Kahlo's image of her fragmented body desexualizes it completely.

O terceiro e último fator a ser considerado é o fato de que, muito embora essa pintura possa constar entre as mais conhecidas de Frida Kahlo, ela não pode ser considerada representativa de sua obra. Essa obra permanece uma exceção entre sua produção artística e não constitui uma fase no processo de criação da pintora que possa ser reconhecida em conjunto com outros trabalhos. Embora seus frutos sejam limitados, essa experiência é antes um exercício, uma forma de experimentar a nova realidade que Kahlo começa a conhecer melhor ao manter contato com os surrealistas.

Conclusão

Não é exatamente um mundo de sonhos o que Kahlo apresenta em seus trabalhos, mas antes uma 'realidade mágica'³. É um universo de seres impossíveis, de contextos improváveis e lugares fantásticos. A composição não é, no entanto, resultado do acaso, de uma 'escritura automática'⁴, como os surrealistas tentavam realizar em seus textos, buscando possibilitar ao inconsciente que se expressasse por meio da arte. Kahlo não sente essa necessidade. Ela não foge de um continente em guerra nem vive em uma civilização que sente ter perdido o elo natural com a terra e com suas origens. Ao contrário, ela vive um momento de grande confiança em um denominador comum, em uma origem comum, em um povo cujas características ela acredita serem as suas também. Após a Revolução de 1910, os mexicanos iniciam sua fase de independência cultural, voltam as costas para o Velho Continente e procuram em seu próprio território as raízes de sua identidade⁵.

³ O termo 'realismo mágico' tem origem nos estudos de literatura, mas pode também ser aplicado às artes plásticas (BORSÓ, 1994, p.88).

⁴ Para uma análise do método da 'escritura automática' ('écriture automatique') vide Hilke (2002).

⁵ Matzat (1996, p. 116-120).

A pintura não é a maneira de Kahlo nos mostrar seus sonhos, mas sua forma de criá-los. Ela cria o sonho de um México homogêneo, um México com uma identidade harmônica e constante, que é a identidade vista em seus numerosos auto-retratos, gênero com o qual Kahlo mais se ocupou. Nele reconhecemos a imagem icônica da pintora cercada de uma fauna e flora das mais variadas formas e cores. Kahlo permanece a mesma; é o mundo ao seu redor que se modifica constantemente. Para Kahlo, a natureza é fonte de vida e elemento dessa busca de identidade tão central em sua obra. Repetidas vezes ela fez uso simbólico de raízes como elemento de ligação entre o indivíduo e sua terra (por exemplo em *Raíces*, em *El abrazo de amor de el universo, la tierra, yo, Diego y el señor Xolótl* ou em *Retrato de Luther Burbank*), revelando a influência cíclica entre o homem e a terra, a terra e o homem, ambos caracterizando-se mutuamente, completando-se, nutrindo-se.

O auto-retrato de Kahlo insere-se, assim como seu nacionalismo, no contexto de uma nova mentalidade mexicana pós-revolucionária. Segundo Cruz Porchini e Vargas Santiago (2009, p. 350),

La elite posrevolucionaria utilizó el retrato para reforzar esa aureola de poder que paulatinamente se institucionalizó. Algunos retratos por encargo suscitan, en ocasiones, la ironía, la crítica y la reafirmación personal [...]. Dentro de esta diversidad, es constante la confluencia visual entre la vanidad, la autoafirmación (David Alfaro Siqueiros) e incluso la fabricación hagiográfica (Frida Kahlo).

Os autos-retratos de Kahlo não são pinturas de caráter meramente pessoal nem se fecham em um universo auto-referencial inspirado apenas pelo ambiente doméstico ao que a pintora teve que se limitar durante as fases críticas do desenvolvimento de seus problemas de saúde. Essas pinturas, na verdade, possuem um forte vínculo com o ambiente cultural mexicano do período e são um exercício constante de busca por uma identidade. O resultado dessa busca é uma combinação tanto de elementos pessoais quanto de símbolos e formas pertencentes ao universo cultural mexicano. Kahlo consegue combinar de maneira original os diversos símbolos da cultura mexicana, criando uma nova iconografia que se torna a partir de então uma referência fundamental na auto-representação e identificação do mexicano. Ela supera o propagandismo político e alcança uma expressão que sobrevive as quere-las de seu tempo e, assim, contribui consigo mesma e com o país inteiro na construção de uma nova identidade.

A força da arte de Frida Kahlo reside exatamente nessa capacidade de ter se tornado uma parte tão forte da consciência nacional mexicana. O fato de ela ter se tornado uma das principais referências culturais de uma nação, é uma das maiores qualidades de sua obra. No exterior o nome de Kahlo é uma das primeiras associações que se faz com o México. Ela representa e caracteriza seu país - uma tarefa de grande peso e que apenas poucos conse-

guem alcançar. E exatamente por ser esse o diferencial de Kahlo, por ser sua obra parte intrínseca, mas também crítica da formação cultural da identidade mexicana, é que é tão importante que se saiba, por um lado, reconhecer o importante papel do surrealismo para a recepção de sua arte e, por outro, evitar o enquadramento precipitado de sua obra na estética surrealista.

Vale lembrar que, muito embora Kahlo tenha participado de diversas exposições em vida e seu nome se tornasse aos poucos independentes do nome de Diego Rivera, o sucesso de sua arte não alcançava ainda nas décadas de 40 e 50 as dimensões internacionais dos dias de hoje. Sua participação na mostra surrealista de 1940, citada no início deste artigo, pode ter sido motivada por um desejo de participação oriundo não de possíveis afinidades com a corrente surrealista, mas antes de uma ligação profissional e pessoal com os demais participantes da exposição.

Frida Kahlo não era indiferente às correntes artísticas de seu tempo e também se interessava pelo desenvolvimento da arte europeia. No entanto, seu trabalho perde em riqueza e diversidade se reduzido a um mero ramo de uma corrente artística surgida numa Europa que se encontrava em um momento histórico-cultural completamente diverso do México pós-revolucionário. Tais rótulos são fáceis e confortáveis, mas nos privam do prazer de conhecer em toda a extensão as nuances da obra de Frida Kahlo.

Referências

- ADES, Dawn. **Dada and surrealism reviewed**. London: Arts Council of Great Britain, 1978.
- ANKORI, Gannit. **Imaging her selves**. Frida Kahlo's poetics of identity and fragmentation. London: Greenwood, 2002.
- BLOCK, Rebecca; HOFFMAN-JEEP, Lynda. **Fashioning** national identity. Frida Kahlo in, gringolandia. **Woman's Art Journal**. n. 2, 1999, p. 8-12.
- BORSÒ, Vittoria. **Mexiko jenseits der einsamkeit**. Versuch einer interkulturellen analyse: kritischer rückblick auf die diskurse des magischen realismus. Frankfurt am Main: Vervuert, 1994.
- BRETON, André. **Der surrealismus und die malerei**. Berlim: Propyläen, 1967.
- CRUZ PORCHINI, Dafne; VARGAS SANTIAGO, Luis Adrián. Autorretrato de México. Íconos, imágenes y reflejos. **Imágenes del mexicano**, México, p. 347-355, 2009.
- GAYA, Ramón. Divagación en torno al surrealismo. **Romance**, México, p. 4, 15 fev. 1940.
- HERRERA, Hayden. **Frida Kahlo: malerin der schmerzen - Rebellin gegen das unabänderliche**. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch, 1992.
- HILKE, Manfred: **L'écriture automatique** – Das verhältnis von surrealismus und parapsychologie in der lyrik von André Breton. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.
- MATZAT, Wolfgang. **Lateinamerikanische identitätsentwürfe**. Essayistische reflexion und narrative inszenierung. Tübingen: G. Narr, 1996, p. 116-120.