



## A INTERDEPENDÊNCIA DOS OPOSTOS NA ARTE DE FRIDA KAHLO

Laura Rodrigues Noehles\*

Universidade de Freiburg – Uni Freiburg

[rodlaura@web.de](mailto:rodlaura@web.de)

**RESUMO:** A obra de Frida Kahlo está permeada de princípios opostos responsáveis por criar campos de tensão que atraem e intrigam quem aprecia suas pinturas. O binômio vida-morte é o principal desses pares complementares que determinam a temática e a estrutura de seu trabalho. Se por um lado a aplicação dessa forma de pensamento a realidades político-sociais pode resultar simplista e superficial, sua extensão a conceitos abstratos e universais deu origem às obras mais marcantes de Kahlo. Mesmo seus autorretratos fazem eco a essa convicção da pintora de que os princípios bipolares regem a lógica de funcionamento da existência humana. Compreender a função desse elemento dicotômico para a estrutura da arte de Kahlo auxilia-nos a explorar mais a fundo sua iconografia e contribui para oferecer uma hermenêutica alternativa à análise puramente psico-biográfica de sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Frida Kahlo – Vida – Morte

**ABSTRACT:** The work of Frida Kahlo is completely interpenetrated with opposing principles that are responsible for the creation of tension fields that attract and intrigue its observer. Life-and-death is the main pair of complementary concepts determining the issue and structure of her work. Although applying this structure of thoughts to the social and political realities will probably lead to simple and superficial results, it has to be considered that its application within abstract and universal concepts enabled on the other hand the creation of Kahlos most remarkable paintings. Even her self-portraits reflect the painters conviction, that bipolar principles rule the logic of human existence. To understand the importance of dichotomy for the structure of Kahlos art can help us to explore deeper her iconography and contributes to offer an alternative hermeneutic to the exclusively psycho-biographic analysis of her work.

**KEYWORDS:** Frida Kahlo – Life – Death

Nuestra muerte ilumina nuestra vida.  
Si nuestra muerte carece de sentido,  
tampoco lo tuvo nuestra vida.

**PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad***

A vida e a morte são conceitos que fazem parte da estrutura básica de composição temática na obra de Frida Kahlo (1907-1954). Seja em seus autorretratos,

---

\* Doutoranda pela Universidade de Freiburg, Alemanha

seja nas naturezas-mortas ou em outras de suas composições; a ideia da materialidade precívél do corpo e de sua inevitável jornada rumo ao fim, faz parte da estrutura elementar de quase todas as pinturas realizadas por Kahlo. E, no entanto, não emana de suas obras pictóricas – ao contrário do que se pode observar em seu diário – nem a mínima insinuação de revolta ou inconformismo a respeito dessa fatídica realidade do destino humano. A morte provoca a dor e o sofrimento que o corpo físico da artista experimenta, mas em sua projeção pictórica, a dor é suportada invariavelmente com o estoicismo de quem compreende que a morte não é apenas o ponto final da história de uma vida, mas sim a condição determinante da sua existência. Sem a morte, a vida não existiria.

O binômio vida-morte é a estrutura principal por trás de outros pares complementares que se autodeterminam nas obras de Frida Kahlo. Luz e trevas, sol e lua, masculino e feminino; a presença recorrente de tais pares conceituais na obra de Kahlo reforça a ideia de que uma lógica dialética rege desde as relações humanas até o equilíbrio do universo, ligando por fim tudo ao movimento cíclico de morte e nascimento, destruição e ressurgimento. A ideia de que o dualismo envolve a existência humana e conecta-a às leis da natureza e do universo pode ser reconhecida tanto na maneira como a pintora interpreta as relações políticas de seu país com o estrangeiro, quanto em sua maneira de compreender e aceitar seu relacionamento amoroso com o pintor Diego Rivera. A obra de Kahlo, especialmente seus trabalhos da fase de produção madura, está imersa nessa concepção de mundo movido por valores opostos e complementares, que não apenas motiva suas escolhas temáticas e estruturas composicionais, como serve como justificativa para aceitação de uma autoimagem desintegrada.

### **ALTERIDADE E IDENTIDADE**

Kahlo busca aplicar essa fórmula binária inicialmente também para expressar sua maneira de compreender as relações políticas entre o seu país e os EUA. Isso pode ser observado em sua representação paralela do México e dos Estados Unidos na pintura *Autorretrato en la frontera entre México y los EUA* (1932). Transferido para a realidade historicamente determinada dos dois países (México é apresentado em sua condição “natural” por meio de ruínas e plantas nativas, enquanto os EUA são representados por

grandes indústrias poluentes), a dicotomia restrita que tão bem se aplica a conceitos absolutos como vida e morte, torna-se nesse contexto político de um maniqueísmo insustentável. A divisão absoluta entre valores positivos de uma suposta existência em harmonia com o meio ambiente e com a cultura antepassada (México) em oposição a uma sociedade industrial mecanizada de onde pode surgir apenas poluição e uma paisagem impessoal de concreto é simplista e superficial. Kahlo, que no ano da execução do quadro já havia vivido por dois anos na América do Norte, havia passado pelas dificuldades naturais da vida distante de casa, mas conhecia igualmente muito bem o lado positivo da sociedade americana, apesar de suas desvantagens. Ela fizera grandes amizades nos Estados Unidos e voltaria mais de uma vez por vontade própria ao país. Além disso, muito embora Kahlo nutrisse um grande amor por seu país natal, ela sabia muito bem que suas chances de alcançar o reconhecimento artístico estavam diretamente vinculadas com o apoio que ela recebia dos colecionadores particulares e das galerias de arte do país vizinho.

O fato de que Kahlo tinha consciência da artificialidade dessa maneira de caracterização sumária dos dois países, pode ser observado também na composição da própria pintura. Sutilmente a artista indicou uma leve conexão entre as duas metades representadas; um dos fios postos à vista na parte inferior da pintura liga-se às raízes de uma das plantas que florescem na metade mexicana do quadro. Pode-se também querer interpretar essa conexão como uma forma de visualizar a fonte da energia produzida nos EUA; toda a modernização estadunidense teria surgido graças à exploração do território mexicano. Muito embora essa interpretação pareça atraente, ela não é sustentável pela estrutura da composição. Primeiro, a planta com a qual o aparelho mecânico (provavelmente um gerador) encontra-se ligado não parece fenecer, dando sinais de que lhe roubam a energia. Pelo contrário; ela floresce em toda sua potência. Além disso, o delicado encontro entre as pontas da raiz e do fio elétrico não indica qualquer forma de imposição, força ou subjugação. As pontas não estão atadas por um nó ou enlaçadas em espiral. Seu encontro é quase como o pousar das mãos de um casal apaixonado. A inexistência de um conflito nesse contato conduzem à interpretação por outra perspectiva. Kahlo sabe, ou pelo menos suspeita, que a fronteira entre dois países – e entre duas culturas – é permeável e que o contato entre elas não tem que ser necessariamente uma forma de agressão. Enquanto à primeira vista os dois países

representam pólos opostos incompatíveis, sutil e subterraneamente encontramos indícios de que essas realidades estão sim conectadas por uma troca feita em mútuo consentimento.

Se Kahlo ao menos presentia isso, por que então ela dedicou-se a essa composição que, excetuando sutis referências a interligações positivas entre as duas culturas, expressa predominantemente um nacionalismo quase panfletário? Bem, é necessário termos em conta o contexto no qual a pintura foi concebida. Se relembrarmos que há pouco tempo o governo de Álvaro Obregón (1880 – 1928, presidente do México entre 1920 e 1924) se empenhava em dar forma a uma imagem homogênea de identidade nacional que não apenas reforçasse a auto-estima do povo mexicano, como que também legitimasse o novo governo como representante genuíno da herança revolucionária,<sup>1</sup> e que sob seu regime a Secretaria de Educação estava sendo ocupada pelo influente nacionalista José Vasconcelos (1882 – 1959), será possível termos uma imagem mais clara daquele momento histórico. Kahlo não apenas pertencia à geração que cresceu em um período de intenso empenho pela formação de uma até então relegada identidade nacional, como envolveu-se pessoalmente com figuras importantes desse processo de reestruturação cultural, como o muralista Diego Rivera. O espírito de uma nova afirmação cultural possuía uma importância existencial para o México daquele período e dificilmente se encontraria um artista, escritor ou filósofo que não estivesse direta ou indiretamente envolvido nesse projeto de reconstrução nacional.

Kahlo, naturalmente, também foi influenciada pelo discurso nacionalista. Curiosamente, sempre que se nota em alguma de suas pinturas o esforço de expressar em dicotomias os princípios de nacionalidade, surgem paradoxos provavelmente oriundos de sua experiência de vida. O discurso político que ansiava pelo surgimento de um México de contornos claros e homogêneos – consciente ou inconscientemente uniformizantes – e isentos de toda e qualquer forma de “contaminação” por meio de estrangeirismos, foi a etapa seguinte do projeto nacionalista. Enquanto isso Kahlo acumulava experiências que lhe mostravam a artificialidade dessa tentativa de cercar e purificar culturas. Sua crescente popularidade levava-lhe a conhecer novos lugares,

---

<sup>1</sup> MUÑOZ CORONA, Luz de María. Frida Kahlo y el nacionalismo mexicano. **Punto de partida**, Cidade do México, nr. 117, 2003. Disponível em: [www.puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=628&Itemid=29](http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=628&Itemid=29).> Acesso em: 26 Ago. 2011.

novas pessoas e novas culturas que, se por um lado reforçavam sua ambição de encarnar na vida e na arte a cultura mexicana, por outro lado mostravam que cultura não eram opostos conflitantes, mas sim multiplicidades interpenetrantes.

### **A DICOTOMIA COMO PRINCÍPIO UNIVERSAL**

As polaridades continuam a surgir nas pinturas de Kahlo, mas não mais na intenção de adaptar o princípio dos opostos a realidades histórico-culturais. São elementos como o sol e a lua, o masculino e o feminino, a noite e o dia que irão ressurgir em sua iconografia e criar o equilíbrio de forças opostas característico de sua obra. A pequena pintura *Diego y Frida* (1944), na qual se vê duas conchas, a lua e o sol e uma metade da face de Rivera completando a outra metade da face de Kahlo, faz uso claro dessa idéia de opostos complementares. Mas é em trabalhos como *Lucha Maria* (1942), *Arbol de la esperanza mantente firme* (1946) ou *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl* (1949) que essa polaridade ganha conotações cósmicas, quando a pintora confere às relações bipolares uma validade universal. Os destinos individuais são ligados à essa lógica universal e justificados a partir dessa estrutura binária. A dor e o sofrimento humanos tornam-se assim fatos mais facilmente aceitáveis quando se compreende que também o dia e a noite, a luz e as trevas são partes integrantes de uma mesma realidade. A composição da pintura é dividida ao meio pela diferença cromática, mas o espaço criado pela linha é o mesmo. O desenho cria uma realidade homogênea cuja “separação” apenas pode ser percebida visualmente graças à mudança de cor. Isso indica que não há, como no quadro *Autorretrato en la frontera entre México y los EUA* uma fronteira real ou imaginária que determine a separação dos opostos. Aqui eles se completam e interagem, influenciando e determinando a realidade da qual fazem parte.

Não há luz sem trevas, não há vida sem morte, é o que nos parece dizer a obra de Kahlo. Mesmo em alguns de seus famosos autorretratos em três-quartos é possível reencontrar esse princípio. Em *Autorretrato con collar de espinas* (1940) a pintora retrata-se envolta por uma natureza de fertilidade transbordante onde folhas imensas disputam o espaço para exibir sua variedade de formas e coloração e onde a fauna diversificada confere movimento e riqueza formal ao quadro. A metade inferior da composição é, no entanto, ocupada pela representação da dor e da morte. O colar de

espinhos ao redor do pescoço de Kahlo faz brotar de sua pele pequenas gotas de sangue que deslizam sobre seu colo na direção da imagem do colibri morto que pende de seu inusitado adorno. Como em seus outros quadros, a morte e a vida completam-se para dar origem à composição. Esse recorrente jogo de idéias aparentemente incompatíveis cria a tensão e o desconforto que por vezes emana de seus trabalhos.

Um bom exemplo do desconforto causado pelo entrelaçar de conceitos antagônicos como a vida e a morte é a obra *El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad* (1937). Nela vê-se um garoto muito jovem, deitado sobre uma esteira de palha, rodeado de flores e vestido como um pequeno rei, cuja coroa em torta diagonal lhe tira um pouco a realeza. As mãos cruzadas sobre o peito e os olhos semiabertos já dão pistas do cenário com o qual relutamos em nos confrontar. O pequeno detalhe da gota de sangue descendo da lateral dos lábios da criança dá o sutil sinal que confirma as suspeitas do observador: a criança está morta. Aos seus pés, lê-se a inscrição “*El difuntito Dimas Rosas a los tres años de edad. 1937*”, que dá título à obra. O contraste dramático de um corpo infantil que esperamos encontrar cheio de vida estar na verdade envolto pela morte é uma imagem difícil de observar. E Kahlo potencializa o contraste rodeando o corpo com flores coloridas, dispostas em desordenada dinâmica ao redor do corpo, conferindo movimento e, por conseguinte, dando vida à composição. Os olhos semiabertos e as curvas voluminosas do vestuário do menino também parecem criar um contraponto que nega a inexistência de vida na presença da morte. O pequeno rei de pés descalços parece repousar a cabeça tranquilamente sobre o travesseiro onde Cristo é flagelado na imagem de um cartão.

Retratar crianças falecidas não foi uma invenção de Kahlo. Retratos fúnebres eram relativamente comuns no México do século XIX, tanto em forma de pinturas, quanto em fotografias.<sup>2</sup> No entanto, o que diferencia a pintura de Kahlo das outras representações conhecidas de crianças mortas é a intenção da composição do quadro. Enquanto todos os meios estilísticos disponíveis eram em geral utilizados em prol de uma representação que transmitisse de forma amena a imagem de um corpo infantil marcado pela morte, Kahlo estrutura sua composição como quem pinta uma paisagem; ela nem dramatiza o acontecimento, nem tenta articular eufemismos visuais. Os pés

---

<sup>2</sup> Cf. GONZÁLEZ CRUSSÍ, Francisco. *Funeral Portrait in Mexico*. In: \_\_\_\_\_. **Imágenes del Mexicano**. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009. p. 65-79.

descalços, a gota de sangue no ângulo da boca, os olhos semiabertos, a coroa torta; tudo isso são pequenos detalhes que ela facilmente poderia ter “corrigido” para dar uma aparência nobre e serena ao corpo sem vida da criança, mas ela não evita esses traços espontâneos da realidade. Outro recurso usado pela artista para conduzir-nos sutilmente à confrontação direta com a imagem, é que ela não faz uso da perspectiva espacial para retratar a criança. Tivesse ela retratado a criança em perspectiva, o público teria uma maior proximidade ou dos pés ou do rosto do menino. Mas Kahlo parece retirar a criança da posição horizontal que ela naturalmente deveria ter e colocá-la “de pé” diante de nós, criando mais uma de suas típicas tensões bipolares. Esse estranho efeito pode passar despercebido quando se observa uma reprodução da pintura em um livro, que normalmente seguramos na posição horizontal, mas é muito clara quando se está diante do quadro pendente na parede, paralelo à posição vertical do observador.

As representações de crianças na obra de Kahlo mereceriam um estudo à parte. Nela encontra-se não apenas uma carga intensa desse inquietante encontro de opostos, como também uma forma de representação do universo infantil sem paralelos na história da arte. Todaíva, aqui limitaremos-nos a discutir os elementos de composição relacionados à produção de valores binários, para não extrapolar os limites do tema proposto pelo presente trabalho.

Para tornar clara a mudança ocorrida desde o início da produção artística de Kahlo até a fase madura de sua obra, tomemos como exemplo as pinturas *Niña sentada con pato* (1928)<sup>3</sup> e *Niña con máscara de calavera* (1938). A análise comparativa entre esses dois trabalhos permite-nos observar com clareza a função desempenhada pelos princípios opostos que Kahlo passa a introduzir em sua obra e que caracterizam a fase madura de sua produção.

O quadro *Niña sentada con pato* apresenta-nos a imagem de uma menina sentada sobre uma cadeira de madeira, vestindo um macacão azul marinho, uma blusa azul clara e botas de cano baixo marrom. Seus cabelos lisos são curtos, ela têm um pato

---

<sup>3</sup> Prignitz-Poda, autora do único catalogue raisonné existente sobre Kahlo, levanta dúvidas sobre a autenticidade desta pintura. Em uma foto em preto-e-branco feita pelo pai da pintora, Guillermo Kahlo, a assinatura e a data são reconhecíveis no canto inferior direito do quadro. A pintura que hoje se encontra em uma coleção particular no México não possui nem a data nem a assinatura. No entanto, ainda assim é possível fazer uso da fotografia em preto-e-branco tirada por Guillermo Kahlo - cuja autenticidade não é posta em questão - para os fins desta análise comparativa. (Cf. PRIGNITZ-PODA, Helga. **Frida Kahlo** – Das Gesamtwerk. Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1988, p. 90.)

de brinquedo entre as mãos e encara o observador frontalmente. No plano de fundo vê-se na altura da cabeça da menina uma cadeira amarela à esquerda e uma mesa à direita. Não há plantas ou animais verdadeiros ao seu redor; ela se encontra em um ambiente fechado, onde apenas dois outros móveis sem conexão direta – a cadeira encontra-se afastada da mesa – podem ser vistos ao fundo. Seus pés estão entrecruzados e a mão direita está pousada sobre seu colo enquanto a esquerda segura o pato de brinquedo. Da mesma forma como a cadeira ao fundo não “interage” com a mesa, a criança também não interage com o brinquedo. Ela segura-o apenas, sem ocupar-se dele, sem brincar, como se esperaria de uma criança. O enquadramento da imagem enfatiza a impressão estática; a figura foi colocada no primeiro plano tão próxima ao observador que uma pontinha dos seus sapatos é cortada pela margem da tela e essa proximidade das linhas delimitadoras da superfície aumenta a sensação de imobilidade. Tudo é equilíbrio e imobilidade nessa pintura. A imagem da criança parece ter sido executada com o mesmo interesse seco e objetivo com o qual a mesa e a cadeira ao fundo foram pintadas. Ela é como um objeto entre outros objetos e tem a função de completar harmonicamente a composição. Nada neste trabalho indica movimento ou inquietação, nada incomoda ou intriga. A estrutura é clara e equilibrada. Tão realista e racional como raramente se pode observar em outra obra da pintora.

No momento em que Kahlo pinta este trabalho, ela ainda faz as suas primeiras experiências com a pintura e descobre aos poucos os materiais e as ferramentas estilísticas das quais ela pode dispor. Vale lembrar que em 1928 a artista tinha 21 anos, acabara de entrar para o Partido Comunista Mexicano e começava aos poucos a conhecer o mundo no qual se tornaria famosa. Ela ainda não havia se casado com o pintor Diego Rivera, não conhecia pessoalmente André Breton, não estivera nos Estados Unidos nem na Europa e ainda não participara de uma única exposição. Todas essas experiências ainda estão por vir quando Kahlo se põe a pintar *Niña sentada con pato*. É interessante notar como Kahlo se esforça já aqui em seguir o estilo da pintura moderna que já havia sido adotado pelos muralistas mexicanos. Mas ela ainda está longe de expressar-se por meio do estilo característico e original que irá adotar poucos anos depois.

É esse o estilo que iremos encontrar em *Niña con máscara de calavera*. Vemos aqui a imagem de uma criança descalça, com um vestido rosa sem mangas que vai até a

altura dos joelhos e com uma margarida amarela nas mãos. A criança está usando a máscara de uma caveira e no chão ao seu lado está uma segunda máscara com uma grande boca vermelha pondo dentes e língua à mostra. Ao fundo vê-se uma paisagem montanhosa e deserta. O céu é de um azul cinzento e não há plantas nem animais na composição que amenizem a solidão desértica do horizonte.

Kahlo introduz aqui mais uma vez seu eficiente jogo de contrastes. Alguns autores tentaram interpretar essa inquietante pintura simplesmente como a representação da festividade do Dia dos Mortos no México. A festa tradicional mexicana, porém, é repleta de humor negro, de um colorido alegre que ridiculariza a fatalidade da morte e, acima de tudo, é uma comemoração coletiva. A criança que Kahlo representa pode estar usando uma das máscaras usadas para festejar o Dia dos Mortos, mas ela está sozinha, completamente isolada do contexto da festividade. O valor simbólico dessa obra vai muito além de uma mera ilustração de uma tradição mexicana.

O que torna a imagem tão inquietante? É essa inocência descalça, essa juventude desse cor-de-rosa e essa promessa de felicidade do amarelo vivo da margarida que parece não combinar com a ameaça existente nas máscaras profetizando um futuro finito e com a insegurança do mistério que emana da paisagem cinzenta e deserta. O corpo da criança transmite uma mensagem de saúde, de pureza, de vida. Mas a máscara que nos proíbe antever seu rosto fala-nos da dor, do sofrimento e da brevidade da existência humana. A máscara que está no chão tem feições mais ameaçadoras do que a máscara que a criança usa, mas ela parece inofensiva em sua inércia, sem um corpo que possa concretizar o perigo que ela representa. A máscara que a criança usa, por outro lado, parece pertencer àquele corpo infantil. A pintora não nos mostra sequer alguns fios do cabelo da menina que pudessem indicar que aquele rosto cadavérico não pertence ao corpo angelical. Ela prefere confundir-nos, deixar-nos naquele limiar de insegurança que Freud definiu como o sentimento do estranho.

A tensão criada por Kahlo nessa pintura surge das polaridades entre a vida e a morte, a pureza e a maldade, a segurança e o medo. Esses pólos parecem no entanto ameaçar fundir-se em uma unidade, representada pela imagem da criança, quando não sabemos se a máscara pertence ao seu corpo ou não. O título da obra, *Niña con máscara de calavera*, nos faz deduzir que exista apenas *uma* máscara (o substantivo está no singular no título), ou seja, a máscara que está no chão. Isso significaria que as feições

cadavéricas pertencem de fato à criança. Mas reconhecemos nas laterais do rostomáscara da menina pequenas linhas vermelhas que poderiam servir para manter a máscara amarrada diante do seu rosto. O título guia, a imagem desvia.

Outro sentimento contraditório provocado pela pintura é a reluta do observador em reconhecer na imagem da criança algo a ser protegido ou algo a ser temido. Normalmente seriam as crianças que deveriam temer as feições das máscaras, mas a menina da pintura brinca distraída com a flor em suas mãos e não sabemos se ela não percebe a ameaça de solidão e morte ao seu redor ou se ela faz parte dessa ameaça iminente. Nós não sabemos nem se a máscara é de fato uma máscara, nem o que se esconderia por trás dela, caso pudéssemos tirá-la da criança. Na cavidade através da qual deveríamos poder enxergar os olhos inocentes da criança, encontramos apenas uma massa indistinta que se recusa a ajudar-nos a esclarecer nossas incertezas.

Ao contrário de Niña sentada con pato, não é o equilíbrio e a clareza da composição que a pintora pretende alcançar com Niña con máscara de calavera. Em 1938 Kahlo já aprendera a realizar malabarismos elaborados com os recursos da pintura. Ela cria campos de forças contrárias em suas obras que instigam o observador a aprofundar-se em seus mistérios ou que o levam a afastar-se impaciente com o “mau gosto” representado nas telas. A insegurança gerada pelos paradoxos de Kahlo atrai uns e afasta outros.

### **A DESIGUAL SEMELHANÇA DOS AUTORRETRATOS**

Os autorretratos de Frida Kahlo estão entre suas obras mais conhecidas. A pintora logrou criar uma imagem icônica de expressão forte e marcante que facilmente é reconhecida e identificada pelo observador. Em função desse eficaz efeito de reconhecimento, os traços faciais de seus autorretratos são propositalmente acentuados, criando a aparência marcante com a qual ela tornou-se conhecida. Em muitos deles o princípio dos opostos conflitantes aplicado inicialmente pela artista em suas pinturas de temática geral passa a ser também aqui utilizado para criar a impressão de proximidade e estranhamento entre a imagem e o público. Obras como Las dos Fridas (1939) ou Arbol de la esperanza mantente firme (1946) evidenciam bem o uso feito de conceitos bipolares. Mas não é apenas nos autorretratos nos quais Kahlo duplica sua imagem que ela faz uso desse campo de forças complementares.

Em seu Autorretrato con collar de espinas (1940) Kahlo expõe, de forma exemplar, como a apresentação concomitante e interpenetrante de princípios opostos pode enriquecer o tratamento da temática. Nesse autorretrato, Kahlo não representa simplesmente a si mesma na linguagem direta e objetiva de uma fotografia documental, nem tampouco ilustra banalmente uma cena dramática de sua vida turbulenta. O que a pintora realiza é uma ode a respeito à vida e à morte e aos mistérios envolvidos na ligação entre eles, especialmente o enigma do sofrimento como insígnia do belo. Kahlo mostra-nos aqui sua imagem em uma clássica representação frontal de um terço, flanqueada à esquerda por um mico e à direita por um felino de pelagem negra. Ao fundo, uma flora exuberante exibe sua folhagem rica e densa. Duas libélulas abrem vôo nas diagonais superiores do quadro fazendo eco à imagem das borboletas que decoram seu elaborado penteado. Seu pescoço está envolto por um colar de espinhos de onde pende um colibri de asas abertas. Kahlo nos observa com a mesma expressão impassível que conhecemos de seus outros autorretratos e provoca com seu olhar penetrante a inquietação misteriosa típica de seus retratos.

Para melhor estruturar a análise deste quadro, discutiremos primeiramente a função do uso repetido da imagem facial em um mesmo ângulo e expressão, depois decorreremos sobre a questão do vínculo entre o sofrimento como agente estético e por último voltaremos à quase onipresente idéia de uma tensão constante e necessária entre a vida e a morte na obra da pintora.

A única variação que Kahlo se permitiu na composição de seu rosto em seus autorretratos foi alternar entre a representação frontal e a representação em perfil de dois terços. Sua expressão facial permanece invariável. Com isso ela provoca no observador a impressão de encontrar-se sempre diante da mesma imagem, muito embora ele perceba claramente que a ambientação e o vestuário de Kahlo nunca se repetem. A mesma imagem parece paradoxalmente repetir-se de forma desigual. Kahlo é sempre a mesma? Ou ela muda a cada nova representação? Trata-se de um jogo de fantasias? Existe um núcleo que permanece sempre fiel a si e pode ser considerado como a “verdadeira” Kahlo? Ou ela se “integra” nas diferentes identidades que adota em sua autoencenação? A pintora consegue causar o efeito de estranhamento repetindo a mesma expressão icônica em todos os seus autorretratos, deixando-nos com a incerteza de uma unidade possível entre a superfície e o interior. A aparência é apenas

uma fachada representativa? Ou ela é parte integrante da identidade existente no interior do ser? É esse o novo paradoxo, o novo campo de forças que Kahlo nos apresenta: o exterior e o interior do ser. O exterior é apenas uma superfície enganadora que distrai meus olhos da verdade profunda? Ou o exterior revela aquilo que abriga o interior? A imagem de Kahlo mostra-nos de fato quem ela é ou sua mascarada é apenas um teatro de aparências por trás do qual sua intimidade se esconde e da qual ela se diferencia? Os opostos instigam perguntas sem sugerir respostas.

Outro jogo de contrários que a pintora nos oferece com esse autorretrato é a coexistência da dor e do belo. A ferida exposta, o sangue a correr, o sofrimento; tudo isso são imagens que associamos a pensamentos desagradáveis. A destruição da matéria e a dor ligada a ela são idéias que nos parecem pertencer ao universo da velhice, do não-belo, não-estético, não-artístico. Entretanto, Kahlo mostra-se como uma mulher jovem, graciosamente ornamentada, e, ao mesmo tempo, com um colar de espinhos encravado em sua pele, abrindo feridas por onde escorre o sangue de um vermelho quase decorativo. O colibri que ela traz como talismã reforça a ideia de sofrimento. Assim, se a pintura atrai mais do que repugna, nos surpreendemos com nosso próprio encantamento diante de tal cenário de dor e infelicidade. Mas o olhar de Kahlo não nos condena. Seu rosto mais uma vez não dá sinais de sofrimento e seus olhos não procuram nossa piedade. Ela encara-nos com uma estranha frieza, como quem apresenta a ferida como um troféu. Seu estoicismo nos inquieta e impressiona. Admiramos a postura majestática que ela adquire quando se enfeita com flores e espinhos, com laços e sangue. Podemos até condenar em alta voz essa estranha atitude de Kahlo, mas a verdade é que foi justamente essa uma das novidades desafiantes de sua arte que a fez tornar-se uma das artistas latino-americanas mais conhecidas nos dias de hoje. O que fascina é a coexistência do belo e da dor e a exposição da ferida nessa estética do sofrimento estóico, antigamente tão explorada na imagem de São Sebastião cravado de flechas.

Por fim é a temática da morte como uma constante da vida que também aqui envolve toda a estrutura do quadro. Os contrastes apresentados levam-nos sempre, quando analisados a fundo, a essa idéia fundamental que é expressa na maior parte das pinturas de Kahlo, façam elas ou não uma menção simbólica direta da morte. Como a morte não é para a artista apenas o desfecho da vida, mas sim uma acompanhante que

marca o processo de se viver, ela não pode ser excluída das representações pictóricas, assim como não poderia ser excluída a própria vida. Vida e morte não são vistas como dois opostos que marcam o início e o fim de algo que ocorre nesse meio. E a vida também não é sozinha aquilo que acontece até que a morte chegue para interrompê-la. A morte acontece durante a vida e junto com ela. Por isso ela deve ser igualmente considerada quando analisamos a obra de Kahlo, sem ser considerada um fator de exclusão absoluta (havendo morte, não há vida), mas sim como fator integrante e constituinte.

Kahlo não é, naturalmente, a primeira artista a fazer uso de opostos complementares para potencializar o efeito da arte. Princípios binários podem ser encontrados tanto como instrumento composicional no uso do *chiaroscuro* barroco, cujo efeito dramático é alcançado pela intensificação do contraste de luz, quanto como ferramenta conceitual dos *ready-mades*, cuja idéia elementar é a re-ambientação de objetos banais no contexto museológico, rompendo assim a fronteira entre o objeto utilitário e o objeto artístico. A história da arte está repleta de exemplos onde o uso de opostos serve o fim de potencializar o efeito de surpresa, de dramaticidade ou de inconformidade. Por isso não é simplesmente o fato de Kahlo fazer uso desse instrumentário o que torna sua arte interessante. É a forma como ela dispõe dessa antiga ferramenta artística o que torna sua obra tão singular.

A imagem que incorpora na opinião desta autora com maior eficiência e de forma ímpar a notável forma de Frida Kahlo de lidar com os opostos é o quadro *Mi nacimiento* (1932). Vida e morte são aqui diretamente o tema central da pintura. Nela vemos um ambiente fechado, sem janelas, onde se encontra apenas uma cama acima da qual pende uma imagem. O quadro na parede apresenta-nos uma Madre Dolorosa que parece ser a única, fora o observador, a presenciar a cena. Sobre a cama encontra-se um corpo feminino, coberto desde a cabeça até a altura da cintura com um lençol branco e com as pernas separadas em posição de parto. Do seu ventre acaba de sair a cabeça de um recém-nascido. O resto de seu corpo ainda está dentro do corpo da mulher. Fora a cama não há outros móveis que ocupem o ambiente do quarto. A solidão típica das imagens de Kahlo envolve o acontecimento.

Um parto é um acontecimento que acarreta o surgimento de uma nova vida, mas está ao mesmo tempo relacionado ao risco da morte, à perda de sangue, ao

sofrimento. Kahlo não nos apresenta nem a luta desesperada de uma mãe em dar a luz à uma nova existência, nem o desfecho satisfatório de um nascimento bem sucedido. Estranhamente a mulher e a criança encontram-se sozinhas no quarto, sem a assistência de um médico ou enfermeira que auxiliem o parto. Apenas a imagem silenciosa acima da cama faz companhia aos dois corpos estendidos sobre a cama. O lençol que cobre o rosto da mulher parece indicar que ela está morta, mas suas pernas permanecem flexionadas em uma posição pouco provável para alguém que não mais estivesse com vida. A parte superior do corpo com o rosto coberto sugere que ela esteja morta. A parte inferior, com as pernas flexionadas, sugere que esteja viva. Além dessa incerteza, não podemos também saber ao certo se a criança vive ou não. Seus olhos cerrados poderiam ser um indício de que ela está morta, mas recém-nascidos vêm ao mundo com os olhos ainda cerrados, via de regra. A criança não chora, inspirando o ar pela primeira vez, mas seus lábios semiabertos podem indicar que ela respira. Quem vive e quem morre nesta cena? Há uma origem e um fim? Ou esses extremos se confundem em um enigma indecifrável? O silêncio da tarja introduzida por Kahlo na parte inferior da pintura, o local normalmente dedicado à descrição do acontecimento e à ação de graças do fiel nos ex-votos tradicionais, não oferece seu auxílio ao observador intrigado. Pelo contrário: a ausência de uma inscrição faz surgirem ainda novas dúvidas sobre a intenção da artista. Vida e morte se intrincam em um emaranhado insolúvel na complexidade dessa original representação da maternidade.

Característico da pintura de Kahlo é também a aceitação silenciosa do sofrimento causado pelo caráter precível da matéria. Ela estiliza essa postura não na imagem de uma submissão passiva, mas de um confronto heróico. Ela põe o interior do corpo à mostra e escancara as feridas. Mas mesmo nos auto-retratos em que Kahlo pinta lágrimas escorrendo sobre seu rosto, os olhos parecem estar alheios à dor. Nem um movimento de contração muscular, nem um semicerrar de olhos, nem um grito a sair de lábios abertos indicam qualquer participação na dor representada pelo seu corpo. A revolta que sabemos fermentar no interior da artista nos foi dada a conhecer por meio dos relatos de amigos e conhecidos e por meio das anotações de seu diário. Mas as pinturas silenciam.

No início deste artigo foi inserido um citado de Octávio Paz a respeito da importância da morte para o sentido de nossas vidas. Kahlo soube, assim como Paz,

compreender que o vínculo entre a vida e a morte é uma interdependência necessária e que apenas por meio da aceitação da morte como um elemento exatamente tão relevante e natural como a própria vida é que se conseguirá, na palavra Paz, iluminar a vida com seu verdadeiro sentido. Isso não significa – e disso a pintora sabia muito bem – que a aceitação da morte exima nossa existência de sofrimento. A dor também faz parte. E um dos grandes méritos da obra de Frida Kahlo é saber confrontar-nos de maneira singular com a existência inelutável desses opostos interdependentes, com os quais, ainda que sejam tão antigos como a própria humanidade, relutamos em nos acostumar. Nos dias atuais, nos quais a busca pelo sucesso fácil sem esforço, pelo amadurecimento sem os sintomas da velhice, pela felicidade sem o sacrifício, a obra de Frida Kahlo ganha nova relevância em sua capacidade de mostrar-nos que essa forma de existência isenta de partes complementares é apenas meia existência.