

As *'Borderlands'* de Frida Kahlo: hibridismo e a fronteira Norte/Sul

Gonçalo Cholant¹

Resumo:

Este artigo lida com interpretações de uma série de obras de Frida Kahlo e sua relação com os Estados Unidos, já que Kahlo viveu em Nova Iorque por um curto período de sua vida. O enquadramento teórico escolhido para esta análise combina as ideias de Glória Anzaldúa, José Martí, HomiBhabha, José Luiz Gomez-Martinez e Rubén Darío, nomeadamente através da utilização de conceitos tais como fronteira, hibridismo e mestiçagem. As obras de Kahlo selecionadas para este trabalho lidam com diferentes representações e entendimentos do tema fronteira: desde a fronteira geográfica entre o México e os Estados Unidos, até as fronteiras étnicas e subjetivas. Kahlo é representativa dos conflitos entre diferentes tradições culturais que se entrecruzam para criar um espaço novo, um espaço que dialogicamente recria e reinterpreta esta realidade híbrida para poder fazer sentido da mesma. Este “terceiro espaço” (Bhabha) é relevante pois ele aborda a cultura e a política, enquanto reorganiza signos e símbolos para expressar a construção da subjetividade em contextos que partilham inúmeras tradições emprestadas por diferentes histórias, tanto coloniais quanto indígenas, além do poder exercido pelos Estados Unidos sobre o continente americano.

Palavras-chave: Frida Kahlo, fronteira, hibridismo.

Abstract:

This paper deals with interpretations of a series of Frida Kahlo's paintings in their relation to the United States, since Kahlo lived in New York for a short period of her life. The theoretical framework chosen for this analysis combines the ideas of Gloria Anzaldúa, José Martí, HomiBhabha, José Luiz Gomez-Martinez, and Rubén Darío, namely through the use of concepts such as borders, hybridity and mestizaje. Kahlo's selected paintings deal with different representations and understandings of the topic of the border: from the geographical border between Mexico and the US to ethnic and subjective borders. Kahlo is representative of the conflicts between different cultural traditions that intermingle to create a new space, one that dialogically recreates and reinterprets this hybrid reality in order to make sense of it. This “third space” (Bhabha) is relevant because it speaks of culture and politics, as it reorganizes signs and symbols in order to express the construction of subjectivity in contexts that share innumerable traditions borrowed from different histories, both colonial and indigenous, and in which the imperial power exerted by the US over the American continent and the world plays no minor role either.

Keywords: Frida Kahlo, border, hybridity.

Introdução

¹ Gonçalo Cholant é aluno bolsheiro da FCT.

Frida Kahlo é conhecida pelos seus autorretratos e por expressar nesta construção de subjetividade o México e sua cultura nativa. No entanto, Kahlo é fruto de um sistema de hibridez que comparte raízes distintas: uma herança legada pelos povos indígenas mexicanos, revelada através de uma forte tradição popular; uma influência imposta pela arte europeia, marcada pelos repressivos cânones do período colonial e pelos libertadores modelos do surrealismo; um predomínio, trazido pela indústria cultural estado-unidense, de uma jovem mas enérgica máquina tecnológica e de consumo. Este trabalho busca abordar as representações de fronteiras em algumas pinturas de Kahlo, com o objetivo de tentar desconstruir e compreender como a fronteira, este terceiro espaço, participa na construção da representação da subjetividade de Kahlo, reverberando principalmente as relações conflituosas entre a artista, o México e os Estados Unidos e criando algo novo dentro desta configuração. Para este fim, utilizarei as teorias de Gloria Anzaldúa, José Luiz Gomez-Martinez, Rubén Darío e textos de José Martí, dentre outros.

Partirei de uma breve análise do termo fronteira, buscando melhor entender de que forma o conceito foi interpretado ao longo do tempo. Analisarei também a conceptualização de Anzaldúa sobre *la mestiza* e o pensamento da fronteira no âmbito desta teoria. Após isto, passarei a uma análise da história familiar de Kahlo, que reflete desde o princípio uma hibridez de tradições. Passarei, depois, para uma análise do período em que Kahlo viveu nos Estados Unidos e das produções deste momento, as quais refletem com clareza este espaço de fronteira através da interpretação da artista. Nestas produções, é possível ver uma polarização dos elementos constituintes dos Estados Unidos e do México, enquanto, justamente, no espaço da fronteira, encontramos a figura de Kahlo, como um território intermédio que separa e também aglutina estes diferentes mundos. Num dos quadros que analisarei, *Autorretrato na Fronteira do México com os Estados Unidos*, de 1932, é possível identificar a extrema industrialização do lado da fronteira estado-unidense, onde o progresso tecnológico transforma a terra em algo estéril e polui o ar, demarcando o território simbolicamente através da bandeira de fumaça no céu de edifícios e chaminés. Em notório contraste surge, pois, o território mexicano, repleto de tradições pré-colombianas e envolto de elementos nativos em seu eterno ciclo natural, da flora característica daquela região e dos ídolos religiosos. Kahlo demonstra sua inclinação

para o pólo mexicano desta composição, dada a bandeira que segura em sua mão esquerda.

Outra obra do mesmo período que analisarei será *O Meu Vestido Está Ali Pendurado*, de 1933, em que Kahlo retrata a cidade de Nova Iorque, com toda sua exacerbada modernidade, que, aos olhos da pintora, não passa de uma coleção de marcas do capitalismo desenfreado dos Estados Unidos, um decadente modo de vida que contrariava todas suas crenças socialistas. O vestido de Kahlo iconicamente representa a posição incômoda da artista nesse universo, pendurada entre a meritocracia e o desperdício, simbolizados pelo troféu e pela privada, respectivamente.

Tentarei fazer sentido destas pinturas utilizando o quadro teórico citado anteriormente, buscando compreender como as fronteiras físicas, ideológicas e pessoais são representadas na obra de Kahlo.

A Fronteira Como Conceito

O conceito de fronteira é de grande importância para um melhor entendimento da produção artística de Kahlo. José Luis Gomez-Martinez, em seu artigo “‘Mestizaje’ y ‘Frontera’ como categorías culturales ibero-americanas”, busca definir o termo como um constructo europeu, que foi modificado pela América espanhola, passando de fronteira como limite para fronteira como espaço. Gomez-Martinez refere:

Fronteira era, na conceptualização europeia, a linha de separação, prelúdio à criação de um novo centro, processo de expansão. Na América espanhola, este sentido original experimentou desde o princípio uma transformação radical: solidificou-se. A fronteira deixou de ser o ponto de separação entre o conquistado e o por conquistar, entre o conhecido e o por “descobrir”, para tornar-se um lugar, um espaço, um modo de vida (Gomez-Martinez, 1994:6).²

A fronteira, para a América, passa a ser concebida como um espaço e um modo de viver, ao invés de significar uma linha imaginária que divide o conhecido do desconhecido. Durante o período colonial, a fronteira era concebida em relação ao centro espanhol, porém a independência não resultou na recuperação de um centro para a América espanhola, mas sim em uma transferência de referências simbólicas (e

² As traduções são da responsabilidade do autor.

desejo de identificação) para com a França, a Inglaterra e os Estados Unidos. Esta ideia concretizou a fronteira como um espaço em contraponto à civilização, como elabora Domingos Sarmiento, em *Civilización y Barbárie*, publicado primeiramente em 1896. Gomez-Martinez analisa o texto de Sarmiento e resume suas ideias, afirmando que esta polarização, civilização/barbarismo, baseia-se em um centro que não é ibero-americano e converte a fronteira em um espaço habitado por culturas bárbaras menos desenvolvidas, que não têm a mesma capacidade para a evolução do que o pólo civilizado. Portanto, o conceito de fronteira como divisão entre um centro e o desconhecido não havia se alterado; o que mudou foi a concepção deste espaço, que deixou de ser uma linha divisória. A fronteira, para Sarmiento, passa a ser o local de confronto entre o civilizado (França, Inglaterra e os Estados Unidos) e a barbárie (todos os povos latino-americanos).

Gomez-Martinez traz também para a discussão o contributo de Ezequiel Martínez Estrada, afirmando que este autor recupera o espaço da fronteira como uma posição legítima, mas não o faz através de uma relocação do centro; fá-lo, sim, através da transformação da margem em centro. Segundo Gomez-Martinez “[s]ua obra, como a de Sarmiento, exemplifica neste sentido um processo, pois resume e inclui por sua vez o discurso da ‘recuperação’ ibero-americana que caracteriza os dois primeiros terços do século XX” (Gomez-Martinez, 1994: 8). Portanto, o espaço da fronteira é recuperado como autêntico e a margem é reconhecida como legítima produtora de cultura; no entanto, esta ainda era vista através de uma perspectiva eurocêntrica, o que acabava por negar a sua independência, já que reconhecia a experiência ibero-americana como essencialmente marginal.

Enquanto Estrada recupera o espaço ibero-americano, anos antes, José Martí já havia advertido a América Latina dos perigos do eurocentrismo cultural e reivindicava fervorosamente uma produção autóctone, que contemplasse as questões pertinentes ao seu próprio espaço, ao invés de copiar modelos exteriores. Martí refere-se a este processo de tomada de consciência:

A sobrecasaca ainda é francesa, mas o pensar começa a ser americano. Os jovens da América estão a arregaçar as mangas, colocando as mãos na massa, fazendo-a crescer com o suor de seus rostos. Eles perceberam que existe muita imitação e que a criação é a chave para a salvação. “Criar” é a senha desta geração. O vinho é feito de banana, mas mesmo se azedar, é o nosso vinho! (Martí, 1891:5).

Martí exalta a juventude latino-americana que busca criar ao invés de copiar arquétipos eurocêntricos, percebendo, já no final do século XIX, uma mudança de paradigma. Martí criticava as universidades, que reproduziam as perspectivas francesas e americanas, ao invés de valorizarem os elementos locais. “Os jovens vão pelo mundo usando óculos Yankees ou franceses, esperando governar um povo que não conhecem” (Martí, 1891: 5). Para este pensador, somente quando o conhecimento produzido nas Américas servisse os propósitos das Américas, a liberação estaria completa. Martí acreditava na cooperação entre os diferentes países da América Latina, que deveriam estar prontos para defender-se do colonialismo europeu que ainda assombrava as jovens nações, buscando aliança com os Estados Unidos neste embate. Embora, anos mais tarde, quando “livres” das forças coloniais da Europa, tenham sido os Estados Unidos a representar a opressão através do seu imperialismo cultural e econômico.

Em *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, Gloria Anzaldúa explora as relações da fronteira com a concepção de uma mentalidade fronteiriça, analisando de que modo a cultura chicana é percebida e reproduzida pela *mestiza*, uma concepção de mulher que atende a diferentes chamados culturais devido à posição que ocupa: o entremeio. Segundo a autora, a *mestiza* está em um constante estado de perplexidade por não saber exatamente a que lado pertence nesta fronteira:

Em um estado constante de nepantilismo, uma palavra asteca que significa estar partido entre caminhos, a *mestiza*, é um produto da transferência dos valores culturais e espirituais de um grupo para o outro. Por ser tricultural, monolíngue, bilingue, ou poliglota, falando *patois* e em perpétua transição, a *mestiza* encara o dilema da raça impura: que coletivo escuta a filha de uma mãe de pele escura? (Anzaldúa, 1987:100)

Ao partir desta complexa situação, a autora busca entender de que modo a consciência da mulher da fronteira se forma, quando existem concomitantemente diversos paradigmas e direções, muitas vezes contraditórias, a guiando. O constante embate entre duas ou mais culturas é responsável pela criação de uma consciência flexível e somente desta maneira ela será capaz de expressar-se. A autora refere:

Ela descobriu que não pode conter conceitos ou ideias dentro de marcos rígidos. As fronteiras e muros que supostamente mantêm as ideias indesejáveis do lado de fora são hábitos arraigados e padrões de comportamento; estes hábitos e padrões são o inimigo interno. Rigidez significa morte.

Somente mantendo-se flexível ela é capaz de expandir a sua psique horizontal e verticalmente (Anzaldúa, 1987: 101).

É nesta tônica de flexibilidade que a *mestiza* irá desenvolver sua consciência, adequando-se a diferentes meios para atingir diferentes fins. Coesão e coerência tornam-se termos que servem à *mestiza* somente no âmbito da totalidade de seu universo plural. Ela aprenderá a adotar um paradigma em uma situação e a modificá-lo, em outra, convertendo sua experiência em um entremeio adaptável. A contradição não é um elemento problemático, mas sim uma das características dessa flexibilidade:

A nova *mestiza* lida com as situações através do desenvolvimento de uma tolerância a contradições, uma tolerância à ambiguidade. Ela aprende a ser indígena na cultura mexicana, a ser mexicana a partir de um ponto de vista anglófono. Ela aprende a fazer um malabarismo de culturas. Ela tem uma personalidade plural, opera de modo plural – não confiando em nada à primeira, nem o bom, nem o mau, nem o feio. Nada é rejeitado, nada é abandonado. Ela não somente sustenta contradições, mas também transforma a ambivalência em outra coisa (Anzaldúa, 1987: 101).

Kahlo encontra-se em um entremeio cultural, recebendo chamadas de múltiplos lados. Como veremos mais adiante, sobretudo através das relações familiares de Kahlo e analisando os elementos de diferentes culturas existentes em sua família. Kahlo também recebe diferentes mensagens do capitalismo desenfreado dos Estados Unidos, da cultura colonial do México antes da liberação, do socialismo de Marx e Engels, dos povos indígenas e da arte pré-colombiana. No entanto, Kahlo não se encaixa completamente dentro da teoria de Anzaldúa, já que parece ter em si uma concepção identitária bem construída, com uma forte identificação com a liberação cultural de seu país. A revolução mexicana, que quase coincide com o nascimento da artista, juntamente com uma família ligada à produção artística e que lhe proporcionou um ambiente propício para o seu desenvolvimento criativo, podem ser considerados como os fatores mais relevantes para esta coesão identitária, que consegue abarcar diferentes tradições culturais. De todas estas referências, Kahlo cria sua arte, uma arte que busca ser verdadeiramente latino-americana. A mestiçagem cultural cria, ao fim, algo novo.

Frida Kahlo ocupa uma posição interessante dentro do contexto de afirmação de uma cultura legitimamente latina, num continente já dominado pelo capitalismo estado-unidense e pela produção cultural do Norte. É a partir da experiência da

fronteira que busca afirmar-se como legítima que Kahlo cria sua arte de resistência. Kahlo, um ser híbrido e fronteiro, critica o imperialismo estado-unidense e os modelos eurocêntricos de produção artística em suas pinturas, expressando através de seus autorretratos a incômoda posição ocupada pela América Latina: uma terra que teve sua cultura própria diminuída durante séculos e que, finalmente, após os movimentos de independência e de liberação, é capaz de afirmar-se como produtora legítima de uma cultura própria, uma cultura essencialmente híbrida, resultante do contato do indígena com o colonial.

De acordo com Andrea Kettenmann, em *Frida Kahlo, 1907 – 1954, Dor e Paixão*, a produção artística de Kahlo se encontra também entre fronteiras, entre o ficcional e o real, o surreal e a dura realidade, expressando através de metáforas visuais resumos de eventos que aconteceram em sua vida:

De modo a exprimir as suas ideias e sentimentos, Frida Kahlo desenvolveu uma linguagem pictórica pessoal com vocabulário e sintaxe próprios. Usou símbolos que, uma vez decodificados, nos permitem ter um conhecimento profundo sobre a sua obra e as circunstâncias que presidiram à sua criação. A sua mensagem não é hermética: os trabalhos devem ser vistos como resumos metafóricos de experiências concretas. (Kettenmann, 2010: 20)

Os elementos trazidos para a pintura de Kahlo podem ser lidos então como representativos de uma realidade híbrida entre o vivido e o recriado, com a liberdade artística de reorganização de fatos e elementos. O vivido está presente, mas também o imaginado, resultando em uma pintura de temas em que a fronteira entre o real e o ficcional está borrada. Neste espaço fluido, são produzidas mensagens que ainda são capazes de ser decodificadas. Partindo dos elementos da cultura local, Kahlo compõe narrativas visuais metafóricas que permitem que o expectador compreenda, de algum modo, como as experiências de vida da artista foram percebidas pela mesma. Kahlo habita um “terceiro espaço”, termo utilizado por Homi Bhabha para designar este entremeio em que a liminalidade e o contato entre diferentes culturas acabam por criar uma terceira via, que difere das duas primeiras sem hierarquizá-las. Para Bhabha,

[...] hibridez [...] é o ‘terceiro espaço’ que permite que outras posições surjam. Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e define novas estrutura de autoridade e novas iniciativas políticas, as quais são inadequadamente compreendidas através do conhecimento herdado (Bhabha *apud* Rutherford, 1990: 211).

A posição ocupada por Kahlo é justamente esta posição de hibridismo, onde diferentes elementos convergem e criam algo novo, um tipo de arte que revisita o passado, não de forma nostálgica, mas fá-lo com o propósito de reconfigurar sua história, afim de melhor compreendê-la e melhor se identificar com a mesma. Ketterman comenta sobre os elementos constituintes do imaginário de Kahlo:

O rico imaginário que abunda nos trabalhos de Frida Kahlo provém, primeiro que tudo, da arte popular mexicana e da cultura pré-colombiana. A artista também se debruça sobre o vernáculo dos *retablos*, quadros votivos de santos e mártires cristãos que estão sempre presentes na crença religiosa popular. Ela recorre a tradições que, embora pareçam surreais aos olhos dos europeus, ainda hoje continuam a florescer no dia-a-dia mexicano (Kettenmann, 2010: 20).

Ao valorizar os elementos locais, Kahlo está a recuperar para o povo mexicano a autonomia cultural que havia sido apagada durante o período colonial, criando um tipo de arte representativa da identidade mexicana, ao invés de adotar modelos exteriores ao seu universo cultural. A cristandade, que foi trazida pelos colonizadores espanhóis, também é utilizada, porém, sempre de maneira desconstruída e recodificada, para traduzir culturalmente os motivos do quotidiano mexicano e de sua experiência pessoal.

Usualmente, Kahlo é identificada dentro do movimento surrealista, porém Ketterman discorda de tal classificação:

[...] apesar de muitas das suas obras conterem elementos surreais e fantásticos, não podemos chamar-lhes surrealistas, pois ela não chega a libertar-se completamente da realidade em nenhuma delas. As mensagens nunca são indecifráveis ou ilógicas. Nas suas obras, dá-se a fusão entre facto e ficção, como em tantas obras da arte mexicana, como se fossem duas componentes de uma só realidade (Kettenmann, 2010: 20-21).

É na fronteira entre a realidade experienciada e a ficção do recontar que Kahlo transmite sua mensagem, fugindo da classificação eurocêntrica do surrealismo francês. André Breton, fundador do surrealismo em França, visitou o México em 1938 e foi responsável pela produção de uma exposição da artista em Nova Iorque, a qual teve grande êxito. Edward Lucie-Smith comenta sobre o envolvimento da artista com Breton, referindo-se a este momento em seu livro *Lives of the Great 20th Century Artists*, de 1999:

Breton chegou em 1938 e ficou encantado com o México, o qual considerou um país 'naturalmente surrealista'. Em parte devido a uma iniciativa sua, foi oferecida à pintora mais tarde,

em 1938, uma exposição na galeria Julian Levy, em Nova Iorque e o próprio Breton escreveu o prefácio do catálogo. A exposição obteve um grande sucesso e por volta de metade das pinturas foram vendidas. Em 1939, Breton sugeriu uma exibição em Paris e ofereceu-se para organizá-la. Kahlo, que não falava francês, chegou na França para descobrir que Breton não havia se dado ao trabalho de retirar as obras da alfândega.

O empreendimento foi finalmente resgatado por Marcel Duchamp e a exposição foi inaugurada com seis semanas de atraso. A exposição não foi considerada um sucesso em termos financeiros, mas as críticas foram positivas. Kahlo foi elogiada por Kandinsky e Picasso. Contudo, ela criou um desgosto violento por aquilo que referia-se como “estes bando de lunáticos surrealistas filhos da puta”. Ela não renunciou ao surrealismo imediatamente. Em janeiro de 1940, por exemplo, ela participou (com Rivera) da Exposição Internacional do Surrealismo sediada na Cidade do México. Mais tarde, ela negou veementemente alguma vez ter sido uma verdadeira surrealista (Lucie-Smith, 1999).

As narrativas visuais da artista, embora muitas vezes fantásticas, não escapam da dura realidade da experiência latina no feminino. A construção de sua realidade através da pintura passa pelo distanciamento e reconfiguração dos símbolos que constituem a experiência vivida, resultando em uma forma híbrida relativamente ao surrealismo europeu. É desta maneira que Kahlo, em uma construção da subjetividade desafiadora e militante, é capaz de recontar sua história pessoal que atravessa o político e o social. Carlos Fuentes, em sua introdução em *The Diary of Frida Kahlo, an intimate self-portrait*, de 1995, também faz um comentário sobre a apreciação de Breton sobre a obra de Kahlo, afirmando:

“Um laço em volta de uma granada” é como André Breton descreveu sua arte, parafraseando, de algum modo, a afamada definição de Lantreamont de arte como “o encontro inesperado de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação.” Ela não é alheia ao espírito do surrealismo, com certeza. Ela adora surpresas (Fuentes, 1995: 14)

A arte de Kahlo não é alheia ao surrealismo europeu, no entanto não pode ser comportada pelo mesmo, já que ela não escapa completamente de sua realidade. Breton define o surrealismo como o automatismo psíquico puro pelo qual se pretende expressar, tanto verbalmente ou por escrito, a real função do pensamento. O pensamento ditado na ausência do controle exercido pela razão e alheio a todas preocupações morais e estéticas.

Kahlo manipula sua realidade para criar releituras metafóricas de momentos que existiram, ou para representar experiências psicológicas de situações traumáticas. A artista não está desprendida da realidade, executando um automatismo psíquico puro, nem buscando a real função do pensamento. Fuentes elabora sobre o surrealismo francês, afirmando que a tentativa de codificação deste outro mundo desprendido da realidade é de fato a realidade do México e da América-Latina. O factual e o mítico se fundem numa tentativa de representar estes locais, resultando em uma codificação da realidade de compreende o mítico, o fantasioso e o imaginado. Fuentes afirma:

No entanto, Kahlo mantém-se [...] o mais poderoso lembrete de que aquilo que os surrealistas franceses codificaram sempre foi uma realidade cotidiana no México e na América Latina, parte do fluxo cultural, uma fusão espontânea de mito e fato, sonho e vigília, razão e fantasia. As obras de Gabriel Garcia Marquez e tudo aquilo que foi definido como "realismo mágico" são os retratos contemporâneos desta verdade. Contudo, o grande contributo do espírito hispânico, de Cervantes a Borges, e de Velázquez a Kahlo, é a certeza de que a imaginação é capaz de fundar, se não o mundo, então certamente um mundo (Fuentes, 1995: 14).

O realismo mágico da atualidade é para o autor uma das formas desse olhar sobre a realidade na contemporaneidade. A imaginação, na América-Latina, deixa de ser um elemento complementar da realidade e passa a ser um elemento constituinte do lugar. Kahlo não pintava um mundo de abstrações do pensamento, a artista utilizava sua realidade como matéria-prima para reorganizar sua realidade através da imaginação. Nas palavras da própria artista: "[p]ensaram que eu era surrealista, mas não o fui. Nunca pintei meus sonhos, somente pintei minha própria realidade" (*apud* Lucie-Smith, 1999).

Frida Kahlo - Família e Hibridez

Frida Kahlo, um nome um tanto incomum dentro da cultura mexicana é a versão encurtada de Magdalena Carmen Frieda Kahlo Calderón. É possível ver já no nome da artista uma mistura de diferentes culturas, filha de Matilde e Guillermo Kahlo. A constituição da família de Frida representa já uma posição híbrida em que diferentes culturas e povos se agregaram. Segundo Kettenmann, Matilde Calderón y Gonzáles nasceu na cidade do México em 1876, filha de Isabel Gonzáles y Gonzáles, de uma família de militares espanhóis e de Antônio Calderón, fotógrafo, de origens indígenas.

Matilde foi a segunda esposa de Guillermo Kahlo, nascido Wilhelm, em Baden-Baden, na Alemanha, em 1872. Filho de Jacob Heinrich Kahlo e Henriette Kahlo, nascida Kaufmann, judeus húngaros que migraram para a Alemanha. Guillermo Kahlo migrou para o México em 1891 e casou-se com sua primeira esposa, com quem teve duas filhas.

Após a morte de sua primeira esposa, Guillermo casou-se com Matilde, com quem teve quatro filhas. Foi seu sogro, Antônio Calderón, que facilitou a sua entrada no mercado fotográfico, no qual trabalhou grande parte de sua vida. Guillermo trabalhou durante muito tempo para o regime ditatorial de Porfírio Díaz, sendo responsável pela documentação fotográfica monumental pré-colombiana e colonial. Este emprego rentável teve fim com a Revolução Mexicana de 1910 e, a partir de então, a família Kahlo teve grandes problemas financeiros.

A mãe de Frida é descrita como uma mulher religiosa, com quem a artista nunca teve muito envolvimento. Kettenmann, ao analisar a pintura *A Minha Ama e Eu*, de 1937,³ relaciona as origens dos sentimentos ambíguos de Frida para com a mãe. Matilde não amamentou Frida, já que sua irmã mais velha havia nascido somente onze meses antes. Frida foi amamentada por uma ama índia, a qual supostamente não teria qualquer envolvimento com a criança.

Esse distanciamento inicial está ligado à relação conflituosa de Kahlo com a mãe. Nesta pintura, Kahlo representa a si própria durante a amamentação, com cabeça de adulto e corpo de bebê, sendo amamentada por uma figura feminina que utiliza uma máscara tradicional pré-colombiana. A figura da Madonna com o menino Jesus é reconfigurada, adaptada à realidade de Kahlo, que, partindo de sua experiência pessoal, transforma o arquétipo clássico em “realidade” situada. Nenhuma afeição é retratada nesta pintura, já que não existe contato visual entre as duas figuras que fazem parte deste momento. A flora mexicana, juntamente com a ama indígena e a máscara pré-colombiana, reafirmam o caráter híbrido da artista, que foi nutrida pela cultura indígena, literal e simbolicamente: “[e]ssa falta de laços emocionais ajuda, sem dúvida, a explicar os sentimentos ambíguos de Frida pela mãe, a qual descreveu como

³ Para visualização de todas as pinturas de Kahlo aqui analisadas, recomenda-se a seguinte página: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/surrealism/Frida-Kahlo.html>

muito bondosa, activa e inteligente, mas também como calculista, cruel e fanaticamente religiosa” (Kettenmann, 2010: 9).

Em *Os Meus Avós, os Meus Pais e Eu*, de 1936, Kahlo retrata sua árvore genealógica, representando seus antepassados e, juntamente com eles, simbolicamente, suas origens. A família Kahlo é unida através de uma fita vermelha que acolhe todos e é segura por uma Frida criança, por volta dos quatro anos, em pé, no pátio da Casa Azul. Ao lado esquerdo, encontramos os avós maternos, representados sobre terras montanhosas cobertas de cactos. A pele escura do avô materno liga-o diretamente aos indígenas da região. Já a avó tem a pele mais clara, semelhante aos avós paternos europeus. Jacob e Henriette são representados à direita, sobre o mar. A origem dos avós paternos é este além-mar desconhecido, que resulta em uma representação sem grandes detalhes, revelando um distanciamento deste passado europeu. Os pais de Kahlo são representados em maior escala, ao centro. De acordo com Kettenman, Kahlo reproduz uma fotografia do casamento do casal nesta pintura, o que explica a roupa utilizada por sua mãe. Um feto também está ligado a Matilde e, logo abaixo, a representação de polinização do cactos a par de um óvulo e espermatozóides compõem a origem de Frida e a ligam a Matilde.

É na fronteira, concebida aqui como um espaço, entre o mar e a terra que se encontra o casal do qual Frida é fruto. A pele clara da família europeia contrasta com a pele mais escura da família mexicana. Neste quadro, a fronteira em questão é a do México com o Velho Mundo, representado pelos avós paternos. Neste entremeio, está localizada Frida e a Casa Azul, local onde a artista nasceu e morreu. É possível ver, nos arredores da Casa Azul, casas com estruturas menores e mais simples, em contraste com a vasta construção da família Kahlo, refletindo o estatuto de classe média alta da família, resultado dos anos de trabalho de Guillermo para o governo ditatorial.

Frida é, então, resultado de um claro processo de mestiçagem, em que diferentes elementos são responsáveis pela criação de uma hibridez cultural. Filha de uma mexicana de sangue espanhol e indígena com um alemão imigrante, nascida pouco antes da Revolução Mexicana, que ocorreu de 1910 a 1920, a artista acaba transparecendo em sua arte e em sua história de vida um novo tipo de consciência que iria predominar durante o século XX. O novo México buscava libertar-se de seu

passado colonial e dos longos anos de ditadura vividos às mãos de Díaz. Ketterman refere:

A eleição de Alvaro Obregón como presidente (1920) e a fundação de um Ministério da Educação Pública sob a direção de José de Vasconcelos não só ajudaram a combater o analfabetismo, mas também lançaram um movimento de reforma cultural abrangente, que tinha como objectivos alcançar direitos iguais e integração cultural para a população índia e restabelecer uma cultura mexicana própria (Kettenmann, 2010: 21).

Com o apoio de um governo democrático, o México transcendia a era colonial e buscava afirmar-se independente dos modelos europeus de cultura anteriormente impostos. A população indígena passou a ser reconhecida efetivamente como elemento constituinte da cultura nacional e era, portanto, uma das bases para a criação de uma cultura popular legitimamente mexicana.

É neste momento de mudança que o México se pergunta: quem somos nós? Uma pergunta que, segundo Gomez-Martinez, era feita desde a primeira geração a seguir à conquista espanhola na Iberoamérica, uma geração que se sentia vivendo em um continente definido a partir de um centro completamente exterior a si. Porém, é somente no período de pós-independência que a pergunta de fato exige uma resposta. O autor cita Bolívar, em sua “Carta de Jamaica”, como um daqueles que tentou responder à questão, mas o fez somente partindo da negação, definindo o latino-americano como aquilo que ele não era, em 1815: não sendo nem índios nem europeus, mas sim uma espécie média entre os legítimos proprietários da terra e os invasores espanhóis (Gomez-Martinez, 1994: 7). Gomez-Martinez comenta:

Ao exigir da geração de Bolívar o domínio político sobre a fronteira e ao transformá-la em espaço, começa-se também a apagar a linha que mantinha o “outro” separado. Com ele, o habitante deste novo espaço começa a definir-se como um ser e um não-ser, ao mesmo tempo um e outro: como o resultado de uma mestiçagem (Gomez-Martinez, 1994: 10).

A mestiçagem referida por Gomez-Martinez é, em primeiro plano, de cunho racial e mais tarde, por consequência, de cunho cultural.

O estigma da mestiçagem como um traço de inferioridade permanece no pensamento latino-americano até meados dos anos 60 do século XX. O pensamento da libertação é a condição que permite que o conceito de mestiçagem seja desligado de uma conotação negativa de redução de pureza para transformar-se em um sinônimo de riqueza e diversidade cultural. É desta maneira que se recupera o centro da

América Latina, com a valorização da cultura local e o reconhecimento de que esta cultura é resultado das interações entre os povos indígenas e os conquistadores espanhóis, percebendo a mesma como legítima e não como uma adulteração das culturas ditas “originais”.

Kahlo assume-se como mestiça ao valorizar e colocar em primeiro plano a cultura pré-colombiana e colonial. Os vestidos tradicionais *tehuana* são combinados com os colares feitos de jade, juntamente com brincos europeus, em diversos auto-retratos. Kettenmann refere-se a esta identificação, ligando-a a estes pormenores: “[Kahlo] [a]ssume, assim, as raízes da cultura mexicana e declara-se mestiça, uma ‘verdadeira’ mulher mexicana, em cujas veias corre uma mistura de sangue índio e espanhol” (Kettenmann, 2010: 25-26). Os vestidos tradicionais adotados por Kahlo são originários da região de Tehuantepec, no sudoeste do México, onde as tradições matriarcais estão presentes até hoje. Durante os anos 20 e 30, muitas mulheres adotavam esta indumentária como símbolo do povo mexicano e representativa dos valores nacionalistas que estavam em ascendência nesta época. A indumentária tradicional é acompanhada frequentemente por animais típicos da fauna mexicana, como macacos, veados, papagaios e cães, elementos que funcionam como símbolos da “mexicanidade” em sua pintura, cumprindo tanto uma função estética quanto ideológica.

É possível encontrar estes elementos em diversos auto-retratos, tais como *Auto-Retrato com Cão Itzcuintli*, de 1938; *O Veado Ferido*, de 1946; *Árvore da Esperança Mantém-me Firme*, de 1946; *Autorretrato com Trança*, de 1941, dentre outros. É em *As Duas Fridas*, de 1939, que talvez seja mais claro o caráter híbrido de Kahlo, um autorretrato em que duas Fridas aparecem de mãos dadas, sendo que a retratada à direita aparece com as tradicionais vestes *tehuanas*, com um grande coração à frente do peito, que a associa à outra Frida através de uma longa veia, que acaba em uma tesoura. É possível inferir que uma Frida dá vida à outra Frida, consolidado o estado de simbiose entre as duas versões culturais da mesma artista. A Frida da esquerda está a utilizar um vestido europeu, branco, com muitas rendas e bordados. As duas Fridas são representantes da artista, que combina diferentes elementos de ambas as culturas.

Diego Rivera, o pintor de murais e marido de Kahlo, via em sua esposa a personificação de toda a glória nacional e reconhecia nela a honestidade de uma

artista que buscava interpretar sua realidade fora dos paradigmas e modelos eurocêntricos. E é por sua causa que Kahlo atravessa a fronteira (física) e vai para os Estados Unidos.

Frida Kahlo e os Estados Unidos

Kahlo e Rivera mudaram-se para os Estados Unidos no outono de 1930. O país começava a prestar atenção à revolução cultural que acontecia no México e iniciativas de valorização da cultura mexicana eram mais frequentes. Rivera, já largamente conhecido por seu trabalho como pintor, tinha comissões para pintar murais em diversos locais e Kahlo o acompanhou durante quatro anos. Rivera foi contratado para pintar murais para a San Francisco Stock Exchange, a California School of Fine Arts, o Detroit Institute of Arts e em diversos lugares na cidade de Nova Iorque. Kettenmann relaciona a ida do casal para os Estados Unidos a outros fatores de grande relevância: nomeadamente, a mudança da Presidência, no México, que resultou em menores comissões para a pintura de murais, com cortes nos fundos destinados a este fim, o que deixava Rivera em uma condição financeira prejudicada. Existia também o medo da perseguição política aos seguidores do partido comunista. Entretanto, Diego e Frida já haviam se desligado do partido, devido à sua abertura ao estalinismo. O medo fez com que muitos migrassem para os Estados Unidos, onde estariam mais seguros. Um comprador dos quadros de Rivera, Albert Bender, foi responsável por articular uma rede de contatos que possibilitariam que Rivera obtivesse seu visto para os Estados Unidos, documento que lhe havia sido negado anteriormente, devido ao seu envolvimento com o partido comunista.

Nos Estados Unidos, Rivera trabalha com intensidade e é reconhecido por seus murais. Kahlo, no entanto, não produz tanto e ainda não se considera uma “artista”. É durante este período que Kahlo passa por dois abortos e é também durante este mesmo período que seu relacionamento com Rivera se deteriora. A artista já tinha consciência de que não tinha as condições ideais para ter um filho devido ao acidente que a traumatizou durante sua adolescência, no qual fraturou a pélvis em três diferentes locais. Este trauma a impossibilitou de manter uma gravidez normal, já que o feto não era capaz de posicionar-se corretamente dentro do útero da mãe, o que

invariavelmente colocava as vidas, tanto do feto, quanto da mãe, em perigo. Em Detroit sofre seu primeiro aborto, o qual é prontamente documentado na obra *O Hospital Henry Ford*, em 1932.

Neste autorretrato, Kahlo exprime a dor do aborto, associando a si seis diferentes elementos relacionados com o evento, que flutuam enquanto ainda presos à artista, que se encontra deitada em uma cama exageradamente grande em comparação ao seu corpo, em uma planície cinzenta. Kahlo representa-se nua, sobre uma poça de sangue, extremamente debilitada e frágil. Ao fundo, é possível ver os centros industriais da cidade de Detroit. Ligados à artista, através de linhas vermelhas; podemos encontrar um modelo médico de uma grávida, um feto masculino, um caracol, um mecanismo de ferro, uma orquídea púrpura e uma bacia óssea. Cada um destes elementos é representativo deste momento, revelando a leitura da realidade feita pela artista através destes símbolos. O caracol está ligado à fertilidade, segundo a análise de Kettenmann: “[a] sua casca protectora já levava as culturas índias a ver o caracol como um símbolo da concepção, da gravidez e do nascimento” (Kettenmann, 2010: 34). O modelo anatômico prefigura a indicação do médico de Kahlo para não tentar engravidar e a pélvis seria o motivo do aborto. O mecanismo de ferro possivelmente encontrava-se no hospital Henry Ford. A orquídea, outro símbolo da sexualidade, foi um presente de Rivera após o momento traumático.

Apesar de esta imagem não representar uma fronteira, podemos ver já a apreciação de Kahlo sobre os Estados Unidos, através da representação da paisagem fria e inóspita, sem seus tradicionais elementos mexicanos, como plantas e animais. É possível ver o solo, liso e sem profundidade e, na linha do horizonte, a industrialização característica de Detroit.

Em 1933, o casal muda-se para Nova Iorque, onde Kahlo já se ressentia do estilo de vida norte-americano e demonstra sentimentos ambíguos para com os Estados Unidos. Um ano antes, a artista já expressara, em *Autorretrato na Fronteira do México com os Estados Unidos*, as contradições que encontra entre os dois países. A fronteira, neste caso, é de fato a linha que separa ambos os países, que são configurados como pólos opostos. Frida ocupa a fronteira e simbolicamente torna-se um espaço, como Gomez-Martinez menciona em sua teoria.

À esquerda, encontra-se a paisagem do México, com as características plantas do deserto, com flores diversas, ícones religiosos pré-colombianos, aos quais se associam o sol e a lua, anteriormente cultuados nas agora ruínas de uma pirâmide asteca. À direita, os Estados Unidos, com sua industrialização desenfreada – a possível religião americana, representada pelos aparelhos elétricos em primeiro plano, uma fábrica da montadora de carros Ford, que polui o céu com uma fumaça na qual encontramos a bandeira do país, ao lado de muitos arranha-céus e, ao invés de raízes penetrando o solo como no lado esquerdo, existem cabos e fios elétricos. Exatamente ao meio, na divisa entre os dois mundos, encontra-se Kahlo, vestida com um sumptuoso vestido cor-de-rosa, luvas de renda, um colar de conchas, uma bandeira mexicana e um cigarro. Kahlo é a personificação deste encontro entre o México e os Estados Unidos, o local onde as ambiguidades são vincadamente assinaladas.

Kettenmann relata as opiniões de Kahlo em relação aos Estados Unidos através de uma carta que a artista enviou ao seu amigo e médico, o Dr. Eloesser:

A alta sociedade aqui não me cativa e sinto um pouco de raiva destes tipos ricos, pois vi milhares de pessoas a viver na mais terrível miséria, sem nada para comer e sem lugar para dormir, isso foi o que mais me impressionou aqui, é aterrador ver os ricos a dar festas dia e noite enquanto milhares de pessoas morrem à fome [...]. Apesar de estar muito interessada em todo o desenvolvimento industrial e mecânico dos Estados Unidos, sinto que os americanos têm uma completa falta de sensibilidade e de bom gosto. Parecem viver numa enorme capoeira toda suja e desconfortável. As casas parecem fornos de pão e todo o conforto de que falam não passa de um mito (Kahlo, apud Kettenmann, 2010: 36).

A desigualdade social é para Kahlo um dos fatores mais relevantes para a concepção de sua opinião sobre os Estados Unidos. Ao contrastar a difícil vida daqueles vivendo a sul da fronteira com o estilo de vida exagerado e supérfluo dos norte-americanos, Kahlo percebe o país como insensível. Por outro lado, o desenvolvimento tecnológico e industrial atrai Kahlo para este pólo, provavelmente porque gostaria de exportar para o seu país este nível de desenvolvimento. O mito do conforto é desfeito e a artista claramente sente falta da materialidade da vida mexicana, quando compara as casas dos Estados Unidos com pequenos fornos e capoeiras desorganizadas e sujas. Ao constatar que falta aos norte-americanos o bom gosto, Kahlo partilha o pensamento do escritor e poeta nicaraguense Ruben Darío, que percebia os *yankees* como monstruosas criações do novo mundo, que diferiam completamente da *raza latina*,

sem qualquer aspiração artística e cujo único prazer era o lucro. Darío os descreve da seguinte forma, em “El Triunfo de Calibán”:

E tenho visto estes *yankees*, em suas cidades avassaladoras de ferro e pedra, e as horas que vivi entre eles foram passadas com uma grande angústia. Parecia sentir a opressão de uma montanha, sentia-me a respirar em um país de ciclopes, que se alimentavam de carne crua, ferreiros bestiais, que viviam em casas de mastodontes. Corados, pesados, grosseiros, vão pelas ruas a empurrarem-se e a esbarrarem-se animalmente, a caçarem o dólar. O ideal destes Calibans está circunscrito à bolsa e à fábrica. Comem, comem, calculam, bebem whisky e fazem milhões. [...] Inimigos de todos os ideais, são espelhos do crescimento em seu progresso apoplético perpétuo; mas sem Emerson bem qualificado estão como a lua de Carlyle; seu Whitman com seus versos a machado, é um profeta democrático, a serviço do Tio Sam, e Poe, o grande Poe, um cisne pobre embriagado de álcool e de pena, foi o mártir de seu sonho num país em que jamais será compreendido (Darío, 1955: 569).

Kahlo e Darío dividem uma visão pessimista a respeito do povo norte-americano, caracterizado como bestial, que causa desconforto àqueles que não são parte deste projeto colossal do capitalismo desenfreado. A figura Shakespeariana do Caliban é trazida à tona nestas descrições, no entanto, ao invés de representar o indígena demonizado, acaba por representar o dominador branco do Novo-Mundo. É possível neste momento ligar a figura descrita por Kahlo e Darío com o Caliban concebido por Groussac e José Henrique Rodó: o Caliban Yankee. Roberto Fernández Retamar faz parte justamente de uma geração que inverteu o estereótipo, resgatando a imagem de Caliban para a América Latina. O autor, em “Caliban: Notes Toward a Discussion of Culture in Our America”, aponta como errônea tal concepção do Caliban como o Yankee:

A identificação do Caliban com os Estados Unidos proposta por Groussac e popularizada por Rodó foi certamente um erro. Atacando este erro por um ângulo, José Vasconcelos comentou que “se os Yankees fossem somente Caliban, não representariam grande perigo”. Mas isso é indubitavelmente de pouca importância ao lado do facto de grande relevo, que o perigo em questão havia sido claramente identificado (Retamar, 1947: 11).

O perigo apontado pelos autores diz respeito à posição imperialista adotada pelos Estados Unidos em relação às outras nações da América. Para Darío, as construções, tanto das indústrias e dos caminhos-de-ferro, quanto das casas gigantescas, representam o desenvolvimento descontrolado deste povo, que anda sempre à procura do capital e cujas vidas são regidas pela bolsa de valores. Kahlo concentra-se mais no carácter social da construção da identidade de nação dos Estados Unidos,

criticando a sua falta de sensibilidade dentro de um paradigma global, já que não utilizam todo este desenvolvimento para cooperar com nações menos desenvolvidas e em situações mais precárias. O imperialismo econômico dos Estados Unidos começa a descortinar-se.

Voltando à pintura *Autorretrato na Fronteira do México com os Estados Unidos*, podemos ver de que forma a artista representa o feroz e cego industrialismo dos Estados Unidos, que é retratado de maneira fria e estéril, em contraste com a planície mexicana, retratada com tons mais quentes, de onde brotam flores e cactos. As esculturas e construções do lado mexicano são retratadas como se feitas de matérias naturais, como pedra e madeira, em contraste com o concreto e o metal dos Estados Unidos, uma clara crítica ao materialismo e ao utilitarismo do vizinho do Norte. A pirâmide asteca contrasta com as fábricas e arranha-céus e os deuses sol e luz são contrastados com o nacionalismo implícito na bandeira que toma conta do céu dos Estados Unidos. Esta representação polarizada do México como positiva em contraponto aos Estados Unidos, visto aqui como estéril e frio, faz um paralelo com a visão dos Estados Unidos como Caliban, identificando a América Latina com Ariel, o espírito superior também escravizado por Próspero, em *The Tempest*, de William Shakespeare. Rodó, em sua obra mais consagrada, *Ariel*, relacionava a América-Latina com as civilizações clássicas, restabelecendo o valor de superioridade da América-Latina como um todo, num momento anterior à revalorização de Caliban por Retamar e outros (Retamar, 1974: 11).

Ketterman aponta para um contraste entre o natural e o artificial, que predomina em toda a pintura:

[...] as nuvens no céu mexicano têm o seu correspondente no fumo que sai das chaminés das fábricas da Ford, enquanto a rica flora, à esquerda, dá lugar a vários itens de equipamento eléctrico à direita, em que os cabos rasteiros se transformaram em raízes, através das quais a energia do chão é sugada (Kettenmann, 2010: 36-37).

Esta é a única ligação entre os dois mundos representados e nela já é possível perceber quais são as relações de poder estabelecidas. Os Estados Unidos, neste auto-retrato, são vistos por Kahlo como uma nação industrial que se alimenta dos recursos naturais de outras nações, crescendo às custas da exploração dos menos favorecidos. Frida, localizada entre estes dois mundos, é o reflexo do México, um país que, embora ainda

ligado às tradições e ao natural, busca desenvolver-se tecnologicamente como o vizinho ao norte.

A única colagem da artista, *O Meu Vestido Está ali Pendurado*, de 1933, é outro trabalho que busca exprimir os sentimentos de Kahlo em relação aos Estados Unidos. Nesta pequena montagem, é possível perceber de que modo Kahlo compreendia os Estados Unidos e como o estilo de vida dos norte-americanos era visto pela artista. Nova Iorque é retratada como uma grande confusão, onde milhares de pessoas transitam dentre gigantescos prédios, sendo bombardeadas por informações e reclames publicitários. Em primeiro plano, vê-se o tradicional vestido *tehuana* de Kahlo, pendurado dentre uma privada e um troféu. É possível inferir que Kahlo se sente como o vestido, em sua condição de artista nos Estados Unidos, em suspensão entre a vitória gloriosa e o descarte completo, numa irônica representação de um Eu deslocado. Nesta altura, Kahlo ainda não se reconhecia como uma artista, o que pode ser confirmado no auto-retrato oferecido a Albert Bender, o patrono que ajudou o casal a obter o visto de entrada para os Estados Unidos, no qual Rivera é retratado com uma paleta de tintas, claramente indicando sua profissão e Kahlo aparece, ao seu lado, modestamente cumprindo a função de esposa do artista.

Outros elementos que são representativos neste trabalho são a lata de lixo repleta de símbolos de frivolidade, o enorme cartaz de Mae West, a ligação entre o Estado e a Igreja através de uma fita vermelha que liga uma catedral ao Federal Hall, as inúmeras chaminés e as bombas de gasolina e os fios de um telefone que se ligam a tudo. Todos estes elementos são símbolos da decadência social, para Kahlo, que vê Nova Iorque como a epítome de uma sociedade que preza o desenvolvimento desenfreado. Frida, no entanto, está ausente, seu vestido pendurado serve como uma metáfora sobre o modo como ela se insere nesta sociedade profundamente materialista, tão avessa aos seus ideais. Suspensa entre o desenvolvimento tecnológico, por um lado, representado também pela privada, e a meritocracia do troféu de ouro, por outro, a artista vê-se ausente neste meio. Suas fortes raízes étnicas se resumem a este hiato simbólico. Ao considerarmos a obra de Kahlo como um todo, a artista figura na grande maioria de seus trabalhos, sendo o autorretrato a sua forma mais tradicional de expressão. Já nesta obra, deslocada, Kahlo exclui-se e deixa seu vestido, ali pendurado e vazio, como seu representante.

Conclusão

A relação entre Kahlo e a fronteira perpassa diversas questões, começando pela familiar, atravessando a sua formação ideológica de identidade nacional e, por fim, a sua relação com o Outro a Norte, os Estados Unidos. A construção de uma subjetividade fronteiriça passa pelo reconhecimento das diversas partes que constituem o todo. O novo constituído passa então a ter um estatuto de originalidade, esquivando-se de leituras hierarquizantes e puristas. Homi Bhabha, em *O Local da Cultura* (1998), defende justamente esta posição contra os purismos culturais, elaborando sobre a hibridez das culturas. O autor afirma que nenhuma cultura é de facto pura já que todas decorrem de processos de hibridização decorrentes do contato entre diferentes perspectivas durante a história. Frida Kahlo é representante de um México híbrido, em que as raízes indígenas convivem com a cultura colonial, tentando estabelecer uma identidade nacional que reconheça todos estes elementos. A adoção de modelos alheios à experiência nacional serve somente para alienar as ditas minorias culturais, que acabam sendo apagadas quando o eurocentrismo dita as regras da produção cultural e artística na América Latina. Não é essa a opção de Frida.

Os autorretratos da artista são uma fonte de leitura para interpretações sobre as relações de fronteira na experiência de vida de Kahlo. Seu modo próprio de contar sua história através de um “semi”-surrealismo ajuda o espectador a traduzir os elementos importantes para a artista, que produz uma leitura já destilada de momentos significativos para si. Ao evidenciar os elementos simbólicos, Kahlo constrói narrativas visuais que, embora desapegadas de um realismo formal, recontam com fidelidade a experiência subjetiva da artista.

Sua experiência nos Estados Unidos acaba por revelar o quão mexicana Frida se sentia, enquanto o sentimento de deslocamento na terra dos “gringos” permite a Kahlo reorganizar suas impressões sobre o seu país e sua relação com o exterior. Seus auto-retratos, que normalmente revelam o estado emocional da artista, quando produzidos neste contexto de deslocamento, também refletem de que modo a artista concebe a sua lealdade para com as raízes pré-colombianas e a cultura espanhola e como os modelos ideológicos estado-unidenses dialogam com o seu ideal socialista.

A fronteira, como espaço de resistência, é, para Kahlo, o *locus* de sua representação de resistência, tanto aos modelos eurocêntricos, quanto à dominação capitalista dos Estados Unidos. A artista consegue utilizar os diferentes elementos de sua formação híbrida para conceber uma arte nova e militante, em que sua resistência é demonstrada com clareza, sendo capaz de articular em sua obra as diferentes características de um México marcado pela experiência indígena e pela experiência colonial, um México que entra no cenário internacional com uma identidade própria, libertando-se dos modelos eurocêntricos que o dominaram por séculos, mas cuja posição ocupada, justamente abaixo do colosso Estado-Unidense, não lhe é indiferente.

Referências Bibliográficas

- Anzaldúa, Gloria (1987), *Borderlands, La Frontera, The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bhabha, Homi (2007), *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Breton, André (1924), *Le Manifeste du Surréalisme*. Consultado a 13.01.2016, em <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>
- Dário, Rubén (1955), "El Triunfo de Calibán" in *Obras Completas IV. Cuentos y Novelas*. S.A. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Fuentes, Carlos (1995), "Introduction", *The Diary of Frida Kahlo, an Intimate Self-Portrait*. Nova Iorque: Abrams em associação com La Vaca Independiente S.A. de C.V.
- Gomez-Martinez, Jose Luis (1994), "'Mestizaje' y 'Frontera' como categorías culturales iberoamericanas", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 5.1,
- Kettenmann, Andrea (2010), *Frida Kahlo, 1907 – 1954, Dor e Paixão*. Tradução de Sandra Oliveira. Lisboa: Taschen – Köln.
- Lucie-Smith, Edward (1999), *Lives of the Great 20th Century Artists*. London and New York: Thames & Hudson. 2ª edição. Consultado a 13.01.2016, em The Artchive: <http://www.artchive.com/artchive/K/kahlo.html>
- Martí, José (2002), "Our America", *Selected Writings*. New York: Penguin [1891].
- Retamar, Roberto Fernández (1974), "Caliban: Notes Toward a Discussion of Culture in Our America" *Caliban and Other Essays*. Trans. Edward Baker. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 3-45.
- Rutherford, Jonathan (1990), "The Third Space. Interview with Homi Bhabha". In *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 207-221.