

Frida e a industrialização da cultura¹

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI *

O que se perde e o que se ganha quando um romance ou uma série de quadros famosos se transformam num programa de televisão? O debate sobre a industrialização da cultura não se reduz às indústrias culturais. Há alguns anos discutia-se se a televisão degradava o gosto ao estandardizar a produção e ao massificar o consumo. Agora, a reprodução tecnológica e a comercialização com critérios de escala industrial alteram os modos de fazer literatura, teatro e artes visuais. Editoras, museus e produtoras discográficas procuram circuitos massivos e o rápido retorno dos investimentos.

No México, este é um debate que se intensifica com as comemorações do centenário do nascimento de Frida Kahlo, que incluem várias exposições: a exposição principal, patente no Museu do Palácio das Belas-Artes, com 354 peças (quadros, fotografias, cartas e documentos), irá depois para o Museu de Filadélfia, para o Museu de Arte Moderna de São Francisco, e para o Japão e Espanha. Simultaneamente às mostras mexicanas, haverá outras no Bucerius Kunst Forum de Hamburgo e no Centro Cultural Borges de Buenos Aires (com obras de Diego Rivera).

Poucos artistas contemporâneos levantam tantas dificuldades para decidir o que incluir ou não numa exposição. É possível fazer uma exposição apenas com as obras de Frida Kahlo, ou para a compreensão dessas obras são necessárias as suas cartas e as suas *performances* públicas, os documentos em que surgem amantes, amigos, personagens dos seus quadros ou que promoveram as suas exposições: Diego Rivera, Trotsky, Henry Ford, Nelson Rockefeller e André Breton?

* Professor da Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

É possível aceitar apenas estas referências ilustres e ignorar os vestidos indígenas e a adoção que deles fizeram costureiros de primeira ordem, esquecer que no leilão da Sotheby's em Nova Iorque, em Maio de 2006, a obra *Raíces* foi comprada por telefone por 5,6 milhões de dólares, o valor mais alto obtido por uma peça latino-americana? Como separar as reinterpretações do seu trabalho propostas nas galerias da Tate Modern das que são mostradas nas montras de lojas londrinas, ou separar os livros de investigação sobre Frida do filme com o qual Salma Hayek ganhou o *Oscar* em 2002?

Favorece ou prejudica a obra de Frida Kahlo recordar a militância comunista, a inquietante relação entre dor e prazer, a multiplicação da sua imagem em números especiais da *Elle*, da *Harper's* e de outras revistas para criar o «look Frida», o seu feminismo adoptado por mexicanas, *chicanas*² e europeias em diversas versões? Como distinguir as *tequilas*, os óculos e perfumes, os ténis *Converse* e os espartilhos italianos que têm o nome de Frida, do *Corsé* que ela pintou estampando a foice e o martelo?

De cada vez que se faz uma megaexposição, surgem críticos empenhados em separar a obra das mercadorias derivadas, a admiração artística da fridomania. Tenta-se esconjurar o culto em massa com mesas-redondas e lições magistrais. Mas, ao considerar a recepção da sua obra, como em muitos artistas contemporâneos, as indústrias culturais continuam amiúde a desempenhar o papel de guia.

Como é que os públicos chegam às exposições

No primeiro estudo de visitantes a uma exposição de Frida Kahlo no México (em conjunto com fotografias de Tina Modotti), realizado em 1983 no Museu Nacional de Arte, registaram-se 64 240 visitas. Mais de metade dos entrevistados (56%) disseram que era a primeira vez que iam ao museu, motivados pela publicidade na rádio, televisão, jornais e revistas. Em função da sua formação escolar ou da tradição oral, valorizavam a relação da pintora com «a história do México», «o seu interesse pelas culturas pré-hispânicas» e o «surpreendente» dos seus acidentes, as operações e a relação tortuosa com Diego Rivera. A importância do acesso biográfico à obra manifestou-se pela atenção maioritária prestada às cartas e às fotografias que, segundo disseram, «completam» a mostra.

Onde está Frida: nas artes ou no contexto? Às vezes surge ainda onde não esperamos encontrá-la, como aconteceu numa investigação que levámos a cabo no Palácio das Belas-Artes em 2004, quando entrevistámos as pessoas que iam ver os gigantescos murais de Rivera, Siqueiros e Orozco. Ao indagar de onde

vinham os visitantes, encontrámos novamente a escola como ponto de partida: alunos a quem foi dada a tarefa de descrever os murais, adultos motivados pela lembrança dos textos escolares a partir dos quais tinham sabido destes artistas: «Esta mulher vem nos livros de história», comentou um pai ao filho referindo-se à *Nueva democracia*, a pintura de Siqueiros. O martírio de Cuauhtémoc, as revoluções mexicana e russa, o fascismo e as lutas pela independência ou os confrontos com os Estados Unidos são factos aprendidos desde o ensino básico. Parte do encanto do museu provém desta cumplicidade entre o que se considera «grande arte» e o que se estudou na escola.

No entanto, um bom número de entrevistados falou do carácter «intimidante» do Palácio das Belas-Artes. Um guia disse que, embora o Palácio «seduza visualmente», a magnificiência do edifício, os guardas e os detectores de metais à entrada são obstáculos para que se entre com mais confiança. Outro guia afirmou que a maioria dos visitantes tem poucos anos de escolaridade e vê o Palácio como «elitista»; ou pensam que é um edifício religioso e «benzem-se quando entram».

Nas visitas guiadas, para aliviar a carga solene da relação com o edifício e com os murais, perguntou-se a um grupo escolar que tipo de pessoas costuma viver dentro de um palácio, esperando-se que as crianças falassem de reis e de príncipes. «Aqui vive María Félix», respondeu uma criança, de certeza por ter visto na televisão o seu velório, que se realizara naquele lugar pouco antes.

Os visitantes dos murais relacionaram «o Palácio» com o cinema, não só por causa de María Félix. E por lá apareceu Frida Kahlo, neste edifício onde faltavam três anos para a magna exposição que agora a expõe. Crianças e adultos encontraram apoio para ler os murais em relatos fílmicos que contam as biografias dos muralistas, das suas mulheres e dos seus amigos. Observando *El hombre controlador del universo*, de Diego Rivera, procuraram as personagens históricas e culturais, evocaram a morte de Trotsky, os seus amores com Frida Kahlo, as viagens do autor a Paris. Recordaram o filme *Frida* e procuraram nessa lembrança a chave para o que estavam a ver.

«Sabem quem foi Diego Rivera?», a guia pergunta a um grupo escolar.

«Sim», responde um aluno, «o namorado de Frida Kahlo».

A inclusão das artes plásticas na divulgação mediática mudou a hierarquia oficial entre Diego e Frida, e também os modelos estéticos. Quando os especialistas já tinham posto de parte as noções de criação excepcional e de artistas geniais, nos meios de comunicação surgem relatos que exaltam as personagens, devido às suas biografias, como sofredoras ou malditas. Através de entrevistas a artistas, invenções sobre a sua vida pessoal ou sobre o «angustiante» trabalho de preparação de uma obra pictórica, mantêm vigentes os argumentos românticos

do criador solitário e incompreendido, da obra que exalta os valores do espírito por oposição ao materialismo generalizado. O discurso estético idealista deixou de ser uma representação do processo criador para se tornar um recurso acessório com o propósito de «garantir» a verosimilhança da experiência artística no momento do consumo.

A autoconstrução mediática

Frida não foi alheia à invenção biográfica e político-cultural que hoje a promove. Filha de Guillermo Kahlo, fotógrafo a quem o governo de Porfirio Díaz encarregou de registar o património arquitectónico da nação, aprendeu com o pai a usar a máquina fotográfica, a retocar e a colorir as fotografias. Acompanhou Diego Rivera na sua ascensão como pintor e conferencista nos Estados Unidos, e no seu fascínio pelo «desenvolvimento industrial e mecânico» desse país. Cultivou contactos com mecenas e patronos, vendeu as suas obras a colecionadores como Edward G. Robinson, A. Conger Goodyear e Jacques Gelman, procurou a aceitação dos surrealistas, mostrava com orgulho os presentes que Picasso lhe deu, e como Duchamp e Breton tinham organizado a sua exposição em Paris (embora tenha acabado por detestar Breton e tenha escrito que Duchamp era «o único dos pintores e artistas daqui que tem os pés na terra e que é sensato»). Uma grande parte das suas obras são auto-retratos, e intitolou um deles (de 1932) *Auto-retrato na fronteira entre o México e os Estados Unidos*. Para sugerir que tinha aparecido com a revolução mexicana, dizia que tinha nascido a 7 de Julho de 1910, embora o seu assento de nascimento registre o dia 7 de Julho de 1907. Carlos Monsiváis disse num artigo sobre Frida: «Nenhum mito é inventado sem o seu consentimento.»

Se, para o público, a sua figura de artista está imbricada no discurso pós-revolucionário, no do feminismo e no sentido sacrificial de uma parte das vanguardas, se ela própria construiu a sua personagem para ser a intersecção entre esses relatos do século XX, não parece razoável prescindir dos contextos para compreender o significado cultural do seu trabalho e as possibilidades de se aceder a ele.

Mas a narrativa biográfica e as condições de produção e inserção sociocultural não são suficientes para explicar porque pintou assim e que leituras podemos fazer da sua obra. Outras mulheres houve que foram próximas de Diego (Lupe Marín), que foram artistas e belas (Nahui Ollin), que pintaram tragicamente o próprio corpo e que foram amantes de artistas famosos (María Izquierdo na relação com Tamayo), mas não fizeram a obra de Frida.

Não é inútil conhecer o contexto de uma obra e de que modos um artista construiu socialmente o seu lugar. Mas fica a pergunta de porque é que foi Frida que pintou *Mi mamá y yo*, *La venadita* ou *Raíces*. As respostas centradas nos acidentes e nas doenças, no narcisismo dos insistentes auto-retratos, nos amores e na militância são insuficientes. Este é o momento em que as explicações devido aos condicionamentos históricos e à industrialização cultural das imagens se detêm: para avançar temos de nos confrontar com o trabalho enigmático a que por enquanto continuamos a chamar arte. Por isso, os trabalhos plásticos em que Diego Rivera, Nahum Zenil, Maris Bustamante e Adolfo Patiño indagaram o que Frida significava para eles, juntamente com a biografia de Hayden Herrera, não são caminhos mais verdadeiros do que as jóias ou os ténis da Frida Kahlo Corporation, mas sim mais significativos para apreciar as muitas Fridas possíveis.

Quando estava a escrever este artigo fui ao Palácio das Belas-Artes assistir a uma mesa-redonda em que as artistas (Magali Lara e Mónica Mayer) e uma historiadora de arte (Karen Cordero), em vez de uma análise biográfica da pintura de Frida, fizeram a proposta de pensar de que modo os seus auto-retratos tinham manifestado, na primeira metade do século xx, o direito de auto-representação da mulher e o de se representar de muitas maneiras, vestida como *tehuana*, outras vezes como homem, mostrando tanto o seu corpo sofredor como o seu corpo sexual, a «vida interior» e a sua vida pública. Pintores e pintoras tinham sentido que a sua obra proporcionava «novos formatos de identidade» e amparava os estudantes de artes que se atreviam a mexer em «temas de mau gosto», segundo as regras escolares.

O facto de haver oitenta pessoas a assistir à mesa-redonda, perguntando e discutindo, numa terça-feira às onze da manhã, despertou a minha atenção. Depois, fui ver as salas (alguns de nós chegamos à exposição a partir dos livros e das mesas-redondas), e deparei com longas filas para entrar, que se estendiam para fora do Palácio. Havia homens e mulheres, estudantes, jovens de todos os tipos, e algumas pessoas com mais de setenta anos, que obrigavam a supor mais do que um interesse mediático para permanecerem de pé duas horas à espera para poderem entrar. Lá dentro, quando vinte ou trinta se aglomeravam diante de um quadro que finalmente conseguiam ver, sem ser numa reprodução, admiravam-se com o seu tamanho ou com pormenores inesperados, e assinalavam as diferenças com o que tinham sentido ou escutado ao ver esse quadro pela primeira vez numa revista, no cinema ou na televisão. Os meios de comunicação costumam embrulhar em série as experiências, e também convocam para o inesperado.

NOTAS

¹ Este artigo foi publicado em *El Ángel*, suplemento cultural do jornal *Reforma*, México D.F., 19 de Agosto de 2007.

² *Chicano*: diz-se do cidadão norte-americano de origem mexicana. [N. da T.]