

GÉRARD DE CORTANZE

VIVA FRIDA



Tradução
Carmo Vasconcelos Romão

Frida Kahlo apenas pinta o que vê

Tenho vinte anos. Vivo nos subúrbios. Venho todos os dias a Paris onde recrio o mundo na companhia dos meus amigos.

E que mundo! A América do Sul, um continente a que neste momento chamamos *America latina* – a dos combates contra as ditaduras, da literatura barroca e do fantástico, do sincretismo religioso, das civilizações pré-colombianas, da *yerba mate* que bebericamos durante horas.

E que amigos! Mario Vargas Llosa, o peruano, autor de *A casa verde* e *Conversa nã catedral*. Julio Cortázar, o argentino: *O jogo do mundo*; *62 Modelo para armar*; *O livro de Manuel*, são modelos de escrita. E Juan José Saer, Alfredo Bryce Echenique, Eduardo Mendoza, e Antonio Saura, Adolfo Bioy Casares, o duplo de Jorge Luis Borges, José Emilio Pacheco, cujas cartas são romances, e Severo Sarduy, cubano, bailarino de palavras, que morrerá de SIDA. Não consigo citá-los a todos. Escritor francês de origem italiana, a minha terceira pátria, a minha terceira língua, o meu terceiro universo é essa *America latina*, tão longínqua e tão próxima e, no coração desta última, o México. O desse outro amigo: Carlos Fuentes.

Nesses anos de fogo, Carlos já publicara uma dezena de livros, entre os quais *A morte de Artemio Cruz* e *Zona sagrada*. Fundador com Octavio Paz da *Revista Mexicana de Literatura*, ex-embaixador do México em França, professor em Harvard e Cambridge, é para mim uma espécie de modelo de inspiração espiritual. Inicia-me. Abre-me portas. Fala-me do México, do seu México, da sua cultura, da sua língua, da sua alimentação, dos seus rituais e costumes, da sua essência,

da sua profundidade insondável, das suas lendas. Uma tarde, pôs-me em contacto com aquela que me disse considerar como Coatlicue, a deusa-mãe, ou Tlazolteotl, a deusa da pureza e da impureza, ou a Terra-Mãe espanhola, ou a Dama de Elche: Frida Kahlo.

– Vi-a apenas uma vez, pouco antes da sua morte, à saída de um concerto no Palácio das Belas Artes do México. Não a conheces?

– Não.

– Mas devias...

Hoje, teria pegado no meu iPhone e pesquisado no Google o nome de Frida Kahlo. Mas, nesse tempo, quem não possuísse na sua biblioteca um livro sobre Frida Kahlo não teria a possibilidade de ver qualquer das suas telas. Em França, existe apenas uma, invisível: *The frame* ou *El marco* [O quadro]. Trata-se de um autorretrato de 28,5 x 20,7, pintado em 1938 e adquirido pelo Louvre por ocasião da exposição Mexique, organizada na galeria Renou & Colle, em março de 1939 por André Breton. Seria preciso esperar pela criação do Centro Pompidou para que este pequeno autorretrato, muito colorido, muito vivo, em que se vê Frida Kahlo com um penteado entrançado com uma fita verde, onde estão inseridas três grandes flores amarelas, saísse das caves do palácio da Rue de Rivoli e fosse afixado na parede do gabinete do seu presidente, antes que acabasse por ser exposto no «Nível 5 – Corredor 6 – Surrealismo» do CNAC.

Uns meses depois da conversa com Carlos, Fernando del Paso – poeta e diplomata mexicano – ofereceu-me um catálogo do museu Frida Kahlo, editado em 1958 pelo comité técnico da Fundação Diego Rivera, ocasião em que, por fim, encontrei a obra – algumas reproduções – daquela a que alguns chamam «Madame Rivera». O choque foi imediato: «Tinta, sangue, cheiro? Não sei que tinta utilizar, que marca queira sobreviver.»¹

A partir desse instante, Frida nunca mais saiu da minha vida. Mas ainda nunca tinha sido confrontado com a realidade de uma das suas telas. Teria de esperar até 1992, quando os armazéns Printemps Haussmann, decidindo pôr em destaque o México, «quando o mundo inteiro celebra o quinto centenário da descoberta dos mundos»,

apresentaram, no âmbito da exposição «Viva Americas», várias telas de Frida Kahlo, entre as quais *Autorretrato con changuito* [Autorretrato com pequeno macaco], um óleo sobre painel de 60,5 x 41 cm, pintado em 1945.

Hoje, trinta anos passados, estamos em 2022. Até agora, publiquei quatro livros sobre Frida Kahlo, traduzidos em doze línguas, escrevi uma peça de teatro e uma peça radiofónica, redigi artigos, prefaciei catálogos de exposições, dei dezenas de entrevistas e conferências em França e em todo o mundo... Então, porquê voltar a Frida? Sem dúvida porque me parecia que tinha ainda coisas para dizer, que esse convívio de uma vida não tinha chegado ainda ao seu termo, nem nunca chegaria, talvez.

Viva Frida não é mais uma biografia, não é um ensaio nem um romance. É tudo isso ao mesmo tempo, pois eu precisava de inaugurar uma nova maneira de ver Frida, de me aproximar dela, de tentar compreender a sua realidade. A primeira imagem que me vem à mente é a de uma sucessão de «quadros vivos». Cada capítulo do meu livro, cujo título retoma as palavras da própria Frida – lidas e relidas no seu diário, na sua correspondência, nas legendas dos seus quadros, entrevistas, declarações – pois estas são tão importantes para a compreendermos como a sua pintura, põe em cena uma mulher artista apaixonada pela liberdade, surpreendida na intimidade da sua vida. Aqui é uma criança, a seguir é uma aluna da *Preparatoria*, uma apaixonada por Trotski, ou militante ao lado de Tina Modotti. Escolhemos com ela a sua roupa, as suas joias, assistimos às suas sessões fotográficas. Escutamo-la quando nos elogia os méritos do «arroz tricolor», dos *chiles em nogada*, do aroma das ruas e dos mercados de Coyoacán, das *posadas* e dos banquetes do Sol e da Lua. Seguimo-la até Paris, acompanhamo-la a Nova Iorque, estamos presentes quando conhece Diego, quando repreende Breton e os surrealistas, quando mostra a sua arte aos «Fridos» de La Esmeralda. Sofremos e rimos a seu lado. Ouvimo-la praguejar, ouvimo-la cantar *Adiós mi chaparrita*, ouvimo-la inventar palavras, diminutivos: *chingada*, *pelona*, *Fridita*, *Dieguito*... Fala-nos da sua pintura, das suas dúvidas. Arrasta-nos para a sua

imensa alegria de viver, para a cama dos seus amantes e das suas amantes. Confiá-nos os seus segredos sobre a amizade, o amor, os animais, a natureza. Vemo-la pintar a *Árbol de la esperanza, mantente firme* [Árvore da esperança, mantém-te firme], *La columna rota* [A coluna partida], *Mi nana y yo* [Eu e a minha ama]... Diz-nos, em tom de confiança, o que representam para ela a revolução mexicana, o sangue, o hospital, a religião, a morte. E, sobretudo, faz-nos entrar no seu universo de uma forma muito concreta, precisa, táctil, sensual, terrível como o é a sua «beleza terrível»: «O meu único talento é a pintura, nada mais.»² Deste mosaico de ideias, de sons, de cores, de sensações, de emoções, nasce uma imagem, inteiramente renovada de uma mulher pintora que se transformou num verdadeiro mito.

Desejei para este livro-viagem uma escrita o mais simples, o mais clara, o mais narrativa possível. Porque se trata, efetivamente, de contar histórias que, encaixando-se umas nas outras, formam um *puzzle* pelo qual todos poderão deambular conforme os seus desejos. No final da viagem, nenhum dos aspetos da vida de Frida e da sua pintura terá sido ignorado. Cada quadro corresponde a um momento preciso da vida dela. É esse o ponto de vista central deste livro: Frida Kahlo pinta apenas o que vê. Jorge Luis Borges tem razão. Em *O autor e outros textos*, ele evoca um pintor cujo projeto é desenhar o mundo e que passa os anos a povoar a sua obra com imagens, paisagens, províncias, reinos. Pinta golfos, navios, ilhas, instrumentos, cavalos, lugares. Pouco antes da sua morte, «apercebe-se de que este paciente labirinto de formas nada mais é do que o seu retrato»³. *Viva Frida* é isso mesmo: ao tentar reunir todas as peças do mundo de Frida constato que esse labirinto paciente nada mais é do que o seu retrato.

Gérard de Cortanze

Infância

«Em pequena, os anos pareciam-me séculos.»¹

Mis abuelos, mis padres y yo [Os meus avós, os meus pais e eu], que pode ser visto atualmente no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, foi pintado por Frida Kahlo em 1936. Inspirado na fotografia do casamento dos pais, parece, à primeira vista, copiado à maneira antiquada e um pouco rígida das fotografias do final do século XIX. Rauda Jamis sugere que esse quadro genealógico existe para servir de contrapeso à vida afetiva e familiar atormentada que tem na altura a artista².

O que nos diz essa tela? Que Frida decidiu reconstruir a sua existência através da pintura. Como é lógico, decidiu representar as suas origens, isto é, recuar às suas raízes familiares, responsáveis pela sua segurança. Diego Rivera não poderia figurar nelas. Como fazê-lo entrar no seu universo? Nada mais simples. Nesse diálogo fecundo entre os pintores, Frida apresenta a sua «parentela» como o poderia ter feito o poderoso muralista ou, para recuperar a fórmula de Patrick Marnham: numa saga mexicano-europeia³. Mas, ao mesmo tempo, querendo afastar-se da influência daquele que há sete anos é seu marido, desenvolve uma técnica que lhe é própria e que recorda a dos ex-votos.

Frida representa-se sob os traços de uma menina, nua, no pátio de uma Casa Azul, afastada de todo o ambiente urbano. A seus pés, uma cadeira. Numa mão, aperta uma fita que contém a sua árvore genealógica, como se de um balão se tratasse. O retrato dos pais flutua no ar, tal como o dos avós, emergindo de uma almofada de nuvens – anjos no céu.

Por cima da mãe, Matilde Calderón y González, os avós maternos: Antonio Calderón, o índio, e Isabel González y González, a *gachupina* de origem espanhola. Por cima do pai, Guillermo Kahlo, o casal europeu Jakob Heinrich Kahlo e Henriette Kaufmann (nome de solteira), judeus húngaros de origem romena, instalados na Alemanha. Sobre o vestido de noiva da mãe podemos ver um feto vermelho, já bem desenvolvido – a criança que vai nascer é Frida. Em baixo do feto, um espermatozoide enorme, perseguido pelos adversários, prepara-se para fecundar um óvulo – é mais uma vez Frida, mas, desta vez, no momento da sua conceção. Por fim, à esquerda do quadro, uma outra cena de fecundação. Uma flor de cato que se abre para receber o pólen trazido pelo vento. Frida gostava de repetir que tinha os olhos do pai e o corpo da mãe. Tinha também herdado as sobrancelhas da sua *bisabuela paterna*, a sua bisavó paterna.

As duas personagens principais deste quadro são, destacando-se majestosamente ao centro, sem sombra de dúvida, o pai e a mãe de Frida.

Na parte inferior de um quadro, pintado em 1951, *Retrato de mi padre* [Retrato do meu pai], Frida descreve este último como um homem de carácter generoso, «inteligente e fino, corajoso, pois sofrera de epilepsia durante setenta anos, o que não o impedira de trabalhar e de lutar sem descanso contra Hitler». A filha oferece-nos uma imagem muito pessoal do pai. De seu verdadeiro nome Wilhelm Kahlo, nasceu em Baden-Baden em 1872. Orelhas afastadas da cabeça, farto cabelo negro, boca sensual dominada por um bigode bem desenhado, magro, ágil, elegante. Na sua contribuição para o catálogo⁴ da grande exposição de Frida Kahlo organizada em 1977 no Palácio das Belas Artes do México, Alexandro Gómez Arias, seu «noivo» de quando ela tinha apenas dezasseis anos, vê-o como um homem «grande, magro, seco, silencioso, de saúde delicada, sobrevivente de uma grande catástrofe, com o coração pesado de recordações amargas». Ateu convicto, grande leitor de Schopenhauer que considerava seu mestre espiritual, chegou ao México com vinte anos, levando no bolso um pequeno pecúlio que rapidamente gastou. Depois de trabalhar como caixeiro e livreiro, empregou-se como vendedor numa ourivesaria, a famosa

La Perla. Casa, tem duas filhas – Maria e Luisa – e fica viúvo em 1898 com apenas vinte e sete anos...

A continuação da sua história é estranha. Na noite da morte da mulher, manda chamar Matilde a *La Perla*. Trata-se de uma colega por quem está secretamente apaixonado, e que vem acompanhada pela mãe, doña Isabel. Declara-lhe a sua paixão, quer casar com ela. A mais velha de doze irmãos, Matilde é muito bonita, coquete, impulsiva. Lábios carnudos, grandes olhos escuros, uma «campainha de Oaxaca», como dirá mais tarde Frida Kahlo. Nas suas veias corre sangue índio. Tem vinte e quatro anos, é muito católica – marcada até mesmo por um verdadeiro fervor religioso – e não sabe ler nem escrever. Há quem não hesite em afirmar que ela é a força tranquila que mantém o lar de pé. O casamento imediato – apenas três meses após a morte da primeira mulher de Guillermo – uniu um homem quebrado e frágil a uma mulher desconfiada que se tornaria autoritária. Matilde sabe o que quer para o marido: um trabalho estável, bem remunerado – acabam-se os trabalhinhos sem importância. O marido de doña Isabel, Antonio Calderón, é fotógrafo. Depois de ter tirado várias fotografias a monumentos colombianos e aberto um primeiro estúdio na Avenida 16 de Septiembre na Cidade do México, Guillermo, técnico meticoloso, preciso e de confiança, dominando às mil maravilhas a arte do daguerreotipo, em breve ocupa o lugar de fotógrafo oficial do património mexicano e colonial do governo de Porfirio Díaz.

Numerosos observadores afirmaram que Guillermo, desejoso de encontrar uma nova mãe para as suas filhas, pedira a mão de Matilde sem se incomodar em fazer-lhe a corte. Outros contam que ela, ainda em choque pela morte trágica do seu primeiro apaixonado, um jovem alemão que se suicidou diante dos seus olhos, viu em Guillermo um bom partido que a arrancaria à sua melancolia e aborrecimento. Que importa, todo o casal assenta num acordo, tácito ou não, um entendimento, cada um auxiliando o outro à sua maneira. Assim, quando este jovem fotógrafo, destinado a um futuro brilhante, perde o trabalho, quando acontece a Revolução Mexicana, Matilde, extremamente económica, é quem consegue conservar a casa à tona. Censuram-na

por apenas saber contar, poupar. Mas que deveria fazer diante desse marido misantropo, taciturno, sujeito a profundas ondas de desespero? Como gerir a infelicidade quando é preciso hipotecar a casa, vender os seus belos móveis franceses, adiar o pagamento das faturas do material fotográfico?

Entre 1947 e 1950, Olga Campos, estudante de Psicologia na Universidade da Cidade do México, interrogou Frida Kahlo no âmbito das suas investigações sobre o processo criativo. As duas mulheres ficaram amigas. Em breve as confidências ultrapassaram a teoria. Frida falou da sua infância e dos seus pais. Que emoção ao ler essas páginas! Frida está ali, muito perto de nós. Fala-nos ao ouvido acerca do pai e da mãe: «Recordo-me da cor da pele do meu pai, que não me agradava. Da corpulência da minha mãe, também desagradável. Impressionavam-me as mãos do meu pai, os olhos e as sobrancelhas da minha mãe. As recordações mais antigas que guardo do meu pai são as de uma crise de epilepsia e do som da sua voz; da minha mãe são de quando ela se sentava na sua cadeira de baloiço comigo no colo. Recordo-me de como eram. O meu pai era benevolente, mas severo, bastante violento, mas muito bom; a minha mãe era boa [...]. O meu pai dava-me pancadinhas afetuosas na cabeça, mas nunca me beijava. A minha mãe era muito afetuada, física e moralmente: chamava-me “minha magrizela”, “minha pequena Friducha”... Admirava muito o meu pai pela sua vontade. A minha mãe não. O meu pai não era forte, mas sim resistente. Ela não era forte. Vi muitas vezes o meu pai doente. A minha mãe mais raramente, mas, quando adoecia, nunca era um mal de pouca monta [...]. Adorava o meu pai porque ele era bom para mim, porque me ajudava; adorava a minha mãe porque a via sofrer muito. Nunca tive medo do meu pai; da minha mãe sim, por causa das suas repreensões. Nunca tive medo de que me batessem.»⁵

Voltemos ao jovem casal. O tempo passou rapidamente. Nasceram duas filhas: Matilde e Adriana. Um filho morreu prematuramente de pneumonia em 1906. De novo grávida, a jovem dá à luz uma menina no dia 6 de julho de 1907, às 8 horas e 30 minutos da manhã. Põem-lhe dois nomes católicos, Magdalena e Carmen, para

que pudesse ser batizada na igreja. O seu terceiro nome, que significa «paz» em alemão, escrever-se-á «Frieda» até ao fim da década de 1930, data em que, ao abrigo do advento do nazismo na Alemanha, passará a escrever-se «Frida». Contrariamente ao que repetiu muitas vezes, Frida não nasceu na casa dos pais, a famosa Casa Azul, situada no número 247 da Rua de Londres, mas umas dezenas de metros mais adiante, no número 1 dessa mesma rua, onde vivia a sua avó materna. Pelo menos é o que atesta a certidão de nascimento. Diz-se que os sucessivos administradores da Casa Azul, que é hoje um museu, nunca restabeleceram a verdade, receando ver o seu interesse desvalorizado aos olhos dos inúmeros visitantes. Nas paredes de um dos quartos pode ler-se a seguinte inscrição: «Aqui nasceu Frida Kahlo, a 7 de julho de 1910.» O local é falso e também a data. Mas disso falaremos mais adiante.

Em 1939, quando Frida está em Paris, o etnólogo e militante de esquerda Michel Petitjean pendura uma tela de Frida Kahlo na parede da galeria Renou & Colle, onde vai ter lugar a exposição Mexique, organizada por Breton. O Papa do surrealismo ter-se-á sentido surpreendido pela crueza da obra e perturbado pelo seu realismo. A tela tem como título: *Nacimiento* ou *Mi nacimiento* [O meu nascimento] (1932). Frida Kahlo pintou a mãe a dá-la à luz. Esse pequeno óleo sobre metal representa o parto como um traumatismo. Matilde tem a cabeça coberta por um lençol, uma mortalha, como se fosse um cadáver; a cabeça da criança que lhe sai de entre as pernas está cercada de sangue. Frida mistura duas culturas. A católica, pois essa mulher que dá à luz é uma Virgem representada em *Mater dolorosa*, mas também a asteca, pois inspira-se numa escultura que representa Tlazolteotl, a deusa das coisas impuras que, acorada, dá à luz Centéotl, deus do milho. Isto significa que o nascimento de Frida aconteceu na dor e no sangue? Nem mais nem menos do que qualquer outro. No entanto, *Mi nacimiento* expõe uma verdadeira contradição: querendo representar a vida, exhibe a morte. Como sempre em Frida, a vida e a criação estão intimamente misturadas, tal como o *puzzle* do tempo, o real e o imaginário – assim se constrói a sua autobiografia pictórica.

Em julho de 1932, é hospitalizada no Hospital Henry Ford, vítima de um novo aborto espontâneo. Em setembro encontra-se à cabeceira da mãe moribunda que vem a morrer com cinquenta e nove anos, no seguimento de uma operação à vesícula biliar. Eis os elementos biográficos que concorrem para a realização dessa tela. Desconhecê-los é passar ao lado do verdadeiro sentido de *Mi nacimiento*.

Os quadros que evocam a primeira infância de Frida são raros. *Mi nana y yo*, pintado em 1937, faz também referência a um acontecimento autobiográfico. Marcada pela morte prematura do filho, Matilde aceita dificilmente essa pequena Frida que não pode de modo algum «substituí-lo». Vítima de uma terrível depressão, chega a ponto de se recusar a dar-lhe de mamar. Guillermo, em desespero de causa, contrata então uma ama índia. É interessante notar, nas palavras de alguns comentaristas, que esta, tendo tomado conta da criança desde o seu nascimento, a teria criado com uma ternura infinita, chegando ao ponto de a mimar com pequenos prazeres e canções – é, pelo menos, o que sugere Francisco G. Haghenbeck⁶. A questão não é tão simples como a apresentam. Dois meses após o nascimento de Frida, Matilde engravidou de novo, o que interrompeu imediatamente a subida do leite. Absorvida pela nova gravidez, Matilde negligenciou a filha. Cristina nasceu no dia 7 de julho de 1908. O quadro, pintado mais de trinta anos depois dos factos, mostra até que ponto Frida estava obcecada por esse momento crucial da sua infância.

Observemos o quadro. Nele vemos Frida, dotada de um corpo de recém-nascido e de uma cabeça adulta, a mamar no seio de uma ama, cujo rosto está coberto por uma máscara de Teotihuacan. Claro que a ama índia é dotada de seios generosos e o esquerdo toma a forma de uma sarça ardente. E claro que é evidente que Frida suga a seiva ancestral do povo mexicano, representando aqui, de maneira muito forte e simbólica, a sua relação com a terra e com o México. Mas observemos mais atentamente. A ama está realmente ausente. Onde está a «ternura infinita» evocada anteriormente? A ama índia não alimenta a criança, o leite espalha-se pelo seu corpo numa pura perda. Em resumo, trata-se de uma versão invertida da representação tradicional da Virgem

e do Menino. Não é o amor que está representado, mas sim a indiferença. Mal percebemos se o recém-nascido que mama está morto ou vivo. Porquê? Ao descrever o seu quadro, Frida dirá que a menina aqui representada estava tão forte e repleta de proteção que isso lhe dera sono⁷. Ora, justamente, essa adulta-criança não dorme. Nem tão pouco se encontra num estado de abandono, aconchegada junto ao seio protetor, maternal, que a alimenta. Está atenta, pronta a reagir. A história tem uma conclusão: Matilde levou um ano para descobrir que a índia, alcoólica, não alimentava Frida. É essa a recordação assustadora que Frida pinta. E que se encontra na folha de figueira-do-inferno que sai da vegetação e rodeia Frida e a ama. Num ângulo do quadro há uma lagarta que dá simbolicamente à luz uma borboleta, símbolo da morte e do renascer, mas não nos esqueçamos também que a figueira-do-inferno é uma planta conhecida por provocar estados de euforia e alucinações próximas da embriaguez.

Executado cinco anos depois de *Nacimiento* ou *Mi nacimiento*, *Mi nana y yo* foi considerado por Frida como fazendo par com esse primeiro quadro, revelando assim até que ponto o passado a assombrava. Nas últimas páginas do seu diário, regressa de novo a essa infância, fazendo questão, a todo o custo, com uma escrita insegura, de contar a sua história, recordando que nascera em Coyoacán, à uma hora da manhã, que tivera «uma infância maravilhosa» e que a sua família era mais importante do que tudo⁸. Em 1950, isto é, quatro anos antes da sua morte, passou nove meses num hospital inglês, onde se submeteu a sete operações à coluna vertebral e teve de fazer frente a uma grave infeção contraída devido a enxertos ósseos. Quando se sentiu suficientemente forte e com autorização dos médicos, voltou a pintar. Deitada de costas, graças a um cavalete especialmente criado para ser fixado na sua cama, pinta aquelas que serão as suas últimas telas, por vezes durante quatro ou cinco horas por dia. Entre elas, um quadro começado muitos anos antes e que retoma. O seu título: *Retrato de la familia de Frida* [Retrato da família de Frida]. Muito diferente do que pintou em 1936. A menina nua na cadeira, segurando uma bola estranha, protegida pelas paredes da Casa Azul, crescera. E se ainda

lá estava, já mulher e pintora reconhecida, rodeada pelos pais e pelos avós, desta vez verdadeiramente «no céu», juntou as irmãs, a sobrinha e o sobrinho. Enfraquecida pelas operações, doente, diminuída, Frida atribui às suas ligações genealógicas uma função consoladora e ao facto de pintar a possibilidade de um renascer. *Se pinto, existo. Se pinto é porque estou viva.* E proclama que, assim que puder enfim sair do hospital, realizará três grandes projetos: pintar, pintar, pintar! *Retrato de la familia de Frida*, quadro que ficou inacabado, encontra-se hoje numa das paredes da Casa Azul.

Casa Azul

«*Quando vens à aldeia ver a minha casa?*»

A Cidade do México, que conta hoje com quase treze milhões de habitantes, não ultrapassava os quatrocentos mil no início do século xx. Era uma cidade bonita, vermelha, ornamentada com igrejas barrocas, palácios coloniais, residências particulares como as que se podem ver na Europa e, acrescenta Carlos Fuentes, dotada de «grandes avenidas e ruas sombrias, construções de dois andares, ornamentadas de grandes vestíbulos pintados e de varandas de ferro forjado, parques esplêndidos e desordenados, onde passeavam apaixonados silenciosos, mas sobretudo de um ar puro como o cristal.»¹

Nessa época, o centro da Cidade do México estava rodeado de pequenos bairros, cujo acesso era por vezes difícil, uma vez que a rede de estradas e os transportes públicos eram inexistentes ou defeituosos. Um deles, Coyoacán – apenas com uma rua pavimentada, a avenida Xicoténcatl que o atravessa em todo o seu comprimento –, hoje um bairro residencial do sudoeste da Cidade do México, esconde na esquina da Rua Allende com a Rua de Londres uma casa de um azul impressionantemente vivo, esse *azul añil*, azul-cobalto, utilizado nas moradias mexicanas para, segundo dizem, afastar o mau-olhado. Transformada desde 12 de julho de 1958 no Museu Frida Kahlo, está aberta aos visitantes como o estava aos amigos da sua proprietária e colocada sob a proteção de uma urna contendo as cinzas de Frida, representando uma «mulher encorpada e sem cabeça, sobre a qual está exposta uma máscara mortuária de bronze, assente num pedestal.»²

Uma vez franqueada a porta, guardada por dois imensos guardas de papel *mâché*, percorrer o museu é mergulhar num universo que nos atrai como um íman, um pouco como a Finca Vigía em Havana, onde, a cada momento, esperamos encontrar o fantasma de Ernest Hemingway. Podemos ver uma cozinha amarela e azul, máscaras usadas na altura das *fiestas*, uma coleção de figurinhas de terracota, almofadas bordadas à mão, uma colcha de croché, o quarto de Frida, sobranceiro ao jardim, para que ela pudesse contemplar as árvores e as flores, os pássaros, a sombra e a luz. Nesta casa, onde um conjunto de vasos de barro formam o nome de *Frida* e de *Diego*, a vida palpita nos estofos, nos tecidos, nos móveis, nas plantas tropicais, nas estátuas, mas, sobretudo, na recordação quase palpável daquela que foi a senhora da casa.

Um museu condensa, transforma, substitui perspetivas desconhecidas. Ficamos a saber que aqui, nesta arrecadação, arrumavam os utensílios de jardinagem; que ali, dormiu o guarda-costas armado de Trotski enquanto este lá viveu. Antigamente repousava nesta divisão a coleção de ídolos pré-colombianos tão apreciados por Diego. Aquele quarto estava reservado aos amigos de passagem, um outro a Diego quando pensava em voltar tarde ou sair cedo. Quem pousou as mãos naquela mesa? Quem guardou cuidadosamente aquele prato no louceiro? Esta cama: teria sido nela que dormiu a enfermeira que se ocupava de Frida no final da vida? E eis o quarto que contém a cama de dossel em que Frida morreu, o seu cavalete, as suas bisnagas de tinta, um amontoado de objetos de artesanato decorativo.

Sim, tudo vive, tudo respira, tudo recorda. Era nesta divisão que Frida tomava as refeições quando se sentia bem, quando podia andar, subir e descer a pequena escada. Era nesse espelho que gostava de se ver. Um último toque de maquilhagem antes de receber um ou uma amante. Esta casa de banho, que se manteve fechada durante tanto tempo após a morte de Frida, após a de Diego, e que encerrava tesouros hoje expostos em vitrinas. Por «tesouros» devemos entender pequenos objetos de uso quotidiano que tanto nos comovem: cuecas, sapatos ortopédicos, anéis, alfinetes, bolsa de maquilhagem, luvas, roupa,

escova de dentes, frasco de perfume *Emir de Dana*, óculos de sol, verniz de unhas *Revlon*, creme para o rosto *Coty*, proveniente de Nova Iorque, esponja de pó de arroz, *lapiz para las cejas*, escova onde ainda repousa um cabelo fino.

Em 2013, a fotógrafa japonesa Ishiuchi Miyako escreveu um livro vibrante de emoção, *Frida by Ishiuchi*: «Captei as coisas que ela deixou para trás, tal como as encontrei, acompanhando-a com as minhas fotografias – essa outra forma de eternidade.»³ Que resta de uma vida no fim da vida? Uma noite de verão, algumas notas musicais, uma troca de sorrisos, a página de um livro, um poema, um erro confessado, um remorso? É exatamente neste museu que prossegue hoje a história dessa casa, a Casa Azul. Mas como começou?

Estamos em 1904, Guillermo Kahlo, que depois de seis anos voltara a casar, constrói com as suas próprias mãos essa casa de tipo colonial, numa parcela de terreno de oitocentos metros quadrados, adquirida após a venda da *hacienda* El Carmen. Coyoacán é um bairro suburbano afastado da Cidade do México; numa carta que enviará em janeiro de 1924 ao seu amigo Miguel N. Lira, a quem chama Chong Lee, Frida confia-lhe: «Por mais que feche os olhos para não ver as planícies e só as planícies da minha aldeia, nada há a fazer.»⁴ A igreja de São João Batista não fica longe, há um largo, com ruas estreitas de terra batida ou de paralelepípedos, perto há um parque florestal e um ribeiro. Trata-se de uma casa grande, térrea, em forma de U, com um longo corredor a ligar as várias divisões; um terraço no telhado. É uma época feliz para a pequena família; Guillermo é um fotógrafo conhecido e, sem ser rico, o casal goza de um certo desafogo material. Matilde ocupa-se com os cuidados da casa e a educação das filhas. É a primeira etapa desta história: suave, calma, sem conflitos.

A primeira infelicidade é a morte prematura do bebé de sexo masculino, nascido em 1906. Matilde nunca se recomporá. O segundo drama é, sem dúvida, a Revolução de 1910. Frida tem três anos. Guillermo perde o trabalho e quando, quinze anos mais tarde, Frida tem o seu terrível acidente, os pais nem sequer têm dinheiro para que ela possa tirar uma radiografia, embora esta fosse indispensável... Idas aos

médicos, medicamentos, compra de coletes, diversos cuidados dispendiosos. Numa situação material difícil, a família começa por vender os móveis e até uns pobres bibelôs a um antiquário da Rua Bolívar. Está fora de questão, obviamente, não tratar de Frida. A única solução: hipotecar a casa.

Os anos passam. Em 1928, a fotógrafa italiana Tina Modotti apresenta à jovem Frida o grande Diego Rivera. O amor à primeira vista é recíproco. Ela convida-o a ir a sua casa, número 127, Rua de Londres, para ver as suas telas. Espera-o empoleirada numa laranjeira. O casamento do sapo e da pomba tem lugar menos de um ano depois, no dia 21 de agosto de 1929. Como tranquilizar os pais? Generosamente, Diego salda a hipoteca da casa. Aquela a que ainda não chamam Casa Azul enceta a sua segunda vida. Isolda P. Kahlo, sobrinha de Frida, confirma-o: «O casamento da Frida teve como consequência secundária pôr fim aos problemas financeiros da família. Voltámos todos a viver na Rua Allende, com exceção da minha tia Matilde que se tinha casado.»⁵

Contrariamente a uma placa bem visível numa parede do museu Frida Kahlo, visão um pouco idealizada que sugere que Diego e Frida viveram ali de 1929 a 1954 – *Frida y Diego vivieron en esta casa 1929-1954* –, o seguimento da história demonstra o contrário. Pouco tempo depois do casamento, o casal habita uma espécie de pequeno apartamento comunitário, antes de partir para Cuernavaca. Depois, partem para uma longa estadia nos Estados Unidos. Como tal, entre 1934 e 1939, viveram intermitentemente entre a Casa Azul e a casa modernista que Diego mandara construir no quarteirão residencial de San Ángel, perto de Coyoacán. Sem esquecer a vinda de Trotski e da sua mulher Natalia, que ocuparam a casa da Rua Allende, até que um diferendo sentimental e político forçou o pai do Exército Vermelho a ir morar para outro lado. Seguiram-se longos períodos, durante os quais Frida e Diego preferiram viver cada um para seu lado: dificuldades da vida em comum, anos de separação, divórcio, novo casamento. Decididamente, Diego e Frida não viveram de 1929 a 1954 nesse abrigo embelezado pela lenda...

O verdadeiro regresso de Frida ao número 127 da Rua Allende, após o de 1939, ocorre em dezembro de 1941, depois de ter voltado a casar e alguns meses após a morte do pai. Um elemento essencial: comparticipa em metade de todas as despesas da casa. Foi este o contrato que fez com Diego. A casa de San Ángel não passa agora de um estúdio onde os dois casados-divorciados-casados de novo, cada um no seu espaço, constroem a sua obra pictórica. Frida a pintar – sempre autorretratos, mas também naturezas-mortas a que chama *naturalezas vivas*, – Diego a lançar-se num projeto faraónico: edificar, à maneira dos Astecas, uma espécie de túmulo-museu à sua própria glória e à dos sessenta mil objetos de arte pré-colombiana que reuniu numa vintena de anos.

É nesta época que Frida pinta as paredes de azul-cobalto, que restaura completamente a cozinha, cobrindo-a de *azulejos* amarelos, brancos e azuis; que arranja um quarto para Diego, o ornamenta com almofadas e, onde todas as manhãs, vai ela mesma pôr flores. Mobila o quarto com uma cama de madeira escura, de tamanho suficiente para que ele durma à vontade, um cabide para que pendure a roupa e não a atire para o chão como costuma fazer, prateleiras para que disponha os seus ídolos pré-colombianos, uma mesa para que possa escrever e até mesmo uma cómoda feita por medida para guardar as suas numerosas camisas. Frida retomou a posse do lugar. Abre-se um novo período para a casa da sua infância e esta passa a ser verdadeiramente a Casa Azul. Frida renasce, brinca às donas de casa, vai ao mercado, cozinha. Tomam juntos o pequeno-almoço; abrem juntos o correio, leem os jornais, comentam, gracejam: quanta alegria reencontrada!

A partir daí, a Casa Azul tem outra vida. A dos amigos, das personalidades do mundo artístico ou político que vêm jantar. A das discussões apaixonadas, das canções, dos risos loucos enquanto circulam o álcool forte e os pratos de faiança cheios de fruta. A dos animais que vivem em liberdade no pátio – uma cria de corça, perus, papagaios e periquitos, cães pelados mexicanos de cor indescritível, gatos cinzentos de pelo comprido, um macaco (o célebre *Fulang Chang*) – entre as plantas, as flores, as *abuelbetes* que florescem à sombra das

magnólias e do jacarandá, os ramos de flores silvestres e os girassóis a enfeitarem os inúmeros vasos de barro. A dos pobres que Frida e Diego sempre acolhiam com bondade e compaixão. É dessa época que data a visita do fotógrafo Leo Matiz que tira uma série magnífica de fotografias de Frida a descer as escadas do jardim, a dialogar com um vendedor de tecidos, com as mãos nas ancas ou unidas – como cenário: o azul-cobalto da parede da Casa Azul.

Sim, a partir dessa data, pode dizer-se que Diego e Frida investem mais uma vez na Casa Azul. Diego manda até construir uma nova ala à casa e Frida instala ali, no andar de cima, o seu estúdio. Um ano mais tarde, em 1942, Frida começa a redigir o seu diário, poderíamos até dizer começa a «pintar» o seu diário. Já não deixará nem o México, nem a Casa Azul senão para breves incursões, regressando sempre *a su casa*, a esse universo fechado, familiar, onde pode encontrar o mundo inteiro que, a partir daí, vem ter com aquela que já não precisa de partir em sua busca. Um mundo interior, terminado, dentro do qual passeia, tal como Emily Dickinson na sua casa de Amherst.

Entre o fim da primavera e o início do verão de 1951, Lola Álvarez Bravo vem filmar Frida na sua casa de Coyoacán com uma certa apreensão. Nunca vira de perto aqueles a quem chama com uma certa ternura os dois «monstros sagrados». A descrição que faz da Casa Azul é apaixonante: «Só agora compreendo com espanto que a Casa Azul era uma obra, uma invenção, um produto da cultura, a essência de uma casa mexicana: cadeiras com assento de folhas de palmeira, entrançadas ou de couro, guarda-vestidos com portas de vidro, cartazes de séries de esculturas, tachos de esmalte, mesas artisticamente trabalhadas, ex-votos pintados em placas de metal, descendo das paredes como borboletas, *petates*, tapetes de palma entrançada, no chão pequenos cães *itzcuintli*, alguns macacos-aranha e, em pano de fundo, um grande pátio interior: árvores de onde desciam orquídeas e uma espécie de pirâmide índia com fetos e antigas figuras de argila sobre as plataformas. Apercebi-me de que a casa era uma realidade artificial, uma tese nacionalista, um credo para um México sem dúvida de cores vivas, mas não sem profundidade e, inversamente, compreendi tudo