

O CORPO REPETIDO:

espaço de sacralização/dessacralização nas obras de
Frida Kahlo, Ismael Nery e Fernando Botero

Icleia Borsa Cattani*

Abstract – The next analyses repetitions of the human body in the three artists' works, relating them to processes of considering something sacred or non-sacred. From the first decades of the twentieth century on, there has been a progressive emphasis on a "non-religious feeling of sacredness", connected to Art and to its appreciation. The human body that repeats itself, unfolds itself, or migrates from one space to another, relates to Eros and to Tanatos. Death's representation, sometimes, because of its excess, makes its own representation non-sacred.

As representações do corpo humano nas artes plásticas sofreram grandes modificações no século XX. Desde o Renascimento, numa retomada da tradição clássica, o corpo havia sido representado como algo uno, dentro de um espaço e de um tempo unificados. As vanguardas históricas dos inícios deste século romperam com esse ideal de unidade, abrindo a arte a novas questões formais, conceituais e ideológicas. Na nova autonomia conquistada pelo campo artístico nas sociedades industriais modernas, o leque de possibilidades ampliou-se ao infinito. O corpo humano foi um dos motivos artísticos que evidenciou essa mudança: ele tornou-se, na arte, múltiplo, cambiante, sofrendo mutações, desdobrando-se, migrando de um espaço a outro e

* Professora e atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, Brasil

de um tempo a outro. Os processos repetitivos, instaurados na modernidade como uma das modalidades de resposta à produção industrial em série, às descobertas da psicanálise e às investigações da ciência moderna, favoreceram e até propiciaram em parte essas migrações e desdobramentos do corpo. O corpo repetido, mesmo que cambiante, mutável, gerando de dentro da própria repetição, a diferença, cria espaços de sacralização, cumprindo um papel que os sistemas simbólicos desempenham dentro das modernas sociedades laicas. Esses espaços de sacralização passam muitas vezes pela elaboração de imagens com forte carga inconsciente, ligadas a processos obsessivos, nas quais está latente o sentimento de morte e a sexualidade (Bulhões, 1997).

Isso se verifica com muita força em dois artistas modernos, aqui abordados, Frida Kahlo, mexicana, e Ismael Nery, brasileiro. Ambos foram atuantes nos anos 20 e 30, tiveram graves problemas de saúde e eram muito voltados para o próprios corpos, seu sofrimento e sua degradação.¹ Ambos foram também muito próximos do surrealismo, que favoreceu sobremaneira as pesquisas sobre processos inconscientes na arte, inclusive procedimentos repetitivos obsessivos e/ou exploratórios. Provavelmente o espelhamento num movimento internacional reconhecido, ainda que polêmico, deu-lhes tacitamente o aval necessário para buscar novas formas de representação do corpo humano, e de seus próprios corpos.

Fernando Botero, artista colombiano contemporâneo, cria armadilhas do sentido, a tal ponto que a relação de suas obras com a morte suscita avaliações completamente distintas. Gilbert Lascault diz que nas obras de Botero “a morte se faz esquecer” (Lascault, 1992, p. 31). Em oposição, Jean Paget considera a obesidade dos corpos pintados pelo artista o signo de uma “infelicidade metafísica”, próxima da morte (Paget, 1972, s.n.p.). Suas figuras, de aparentemente, fácil compreensão, carregam em si mesmas uma dimensão enigmática que permite tais diferenças de leituras.

¹ Em ambos nota-se, também, forte ambigüidade sexual, que se manifesta na representação de auto-retratos com características, simultaneamente, femininas/masculinas. A androginia pode ser interpretada, além de manifestação de uma bissexualidade mais ou menos explícita em cada artista, como uma aspiração à completude, sagrada e/ou narcísica.

A presença da morte presentificada diretamente no corpo humano, finito, mortal, e sugerida pelo corpo reiterado, múltiplo, virado pelo avesso como em Kahlo e Nery ou imóvel, redondo, intemporal como em Botero, gera um sentimento vago do sagrado, desvinculado de todo e qualquer sentimento religioso. O sagrado tal como ele pode presentificar-se em Eros e Tanatos – considerado como algo que pertence a um domínio separado, proibido e inviolável (o contrário do profano), e que é objeto de um sentimento de reverência.

Entretanto, a própria reiteração da representação da morte pode levar à sua dessacralização. E, em nossa opinião, isso ocorre quando os artistas pintam a morte propriamente dita; no caso de Kahlo e Nery, trata-se de suas próprias mortes, ou de sua iminência.

Veremos alguns dos processos pelos quais ocorre essa sacralização-dessacralização.

Em primeiro lugar, os desdobramentos. Um corpo desdobrado é ambíguo, com limites que podem ser indefinidos, sobrepondo-se ou justapondo-se a outro corpo que parece ser, ou é, o mesmo. Um corpo que se repete, num único espaço real de representação (um único suporte), cria um efeito de “inquietante estranheza” (Freud, 1985), pois vai de encontro ao princípio de unidade da tradição clássica, lembrando os processos do sonho.

Em várias telas de Nery, aparecem desdobramentos significativos, alguns dos quais já tivemos ocasião de analisar (Cattani, 1990; Cattani e Sousa, 1997). Aqui chamamos a atenção para a série composta por “O Luar (Dois Irmãos)”, “Figuras Sobrepostas” e “Duas Figuras em Azul”, de c. 1925-26, todas monocromáticas e pintadas no mesmo estilo, na mesma técnica e com dimensões muito similares (razões que justificam que as consideremos como compondo uma série). Todas possuem figuras que se sobrepõem e que parecem criar outras tantas, como em “O Luar (Dois Irmãos)”, que poderiam ser consideradas como quatro figuras, ou duas que se desdobram. Os estilemas divulgados com a vulgarização e sistematização das pesquisas cubistas, transformando-as em “receitas” (Gleizes, Metzinger, 1921), certamente contribuíram para a criação dessas ambigüidades, ao propor a simultaneidade de diferentes ângulos de um mesmo corpo num único espaço de representação. Mas pode-se afirmar que, a partir desses estilemas, Nery criou propositalmente corpos ambíguos em seus limites, utilizando a “passagem” cubista de uma forma à outra como

modo de acentuar essa ambigüidade. Além disso, a similitude formal dos corpos nas diferentes telas poderia fazer supor algo que também ocorre com Kahlo e Botero: que as figuras desdobram-se, não só no mesmo espaço de representação, mas de um espaço ao outro, modificando-os e sendo por eles modificadas.

Já dentro de outra linguagem, mais próxima do surrealismo, Frida Kahlo pintou, entre outros, um quadro inquietante, intitulado “As duas Fridas” (1939). Nesse, o desdobramento do corpo é explícito, como o próprio título indica. Os dois auto-retratos estão lado a lado, unidos pelas mãos. Os corações aparecem em transparências, como se não apenas os vestidos, mas também os corpos estivessem abertos, unidos por uma veia. Pintado logo após seu divórcio de Diego Rivera, o quadro representa com muita clareza a questão do *duplo* – duas Fridas, dois corpos mas também duas identidades – ela se auto-retrata com trajes tradicionais mexicanos e com um vestido à moda européia. Constata-se nesse aspecto a questão da pertença, que perpassou fortemente as obras dos dois artistas, estando presente em outras telas, como “Retrato de Ismael Nery”, de 1927, e “Auto-retrato na fronteira do México e dos Estados Unidos”, de Frida Kahlo, 1932. Essa questão talvez esteja mais fortemente ligada à problemática da sacralização do corpo do que parece à primeira vista. Na falta de uma mãe originária, (pois existem, no mínimo, duas “matrizes”, duas fontes culturais, duas raízes, a latino-americana e a européia) o próprio corpo pode ser chamado a desempenhar esse papel: mãe e filha, pai e filho, simultaneamente, desdobrando-se e permanecendo uno.

Fernando Botero pinta figuras que parecem constantemente desdobrar-se, por sua semelhança física e mesmo postural. Por exemplo, os dois pastéis, “Capitão” e “Homem”, ambos de 1969, possuem cada um uma figura masculina vista em três quartos, de frente para o espectador, ocupando aproximadamente metade do espaço de representação. As feições das duas figuras são extremamente similares, como se se tratassem de dois retratos de um mesmo personagem, em momentos diferentes. É interessante notar que as figuras assemelham-se muito ao próprio artista, conforme auto-retrato de 1972. Os títulos são significativos: “Militar” e “Homem”, ou seja, um está situado por sua profissão, outro por seu gênero. Esse mesmo desdobramento ocorre com as figuras “Prisioneiro Político” (1972) e “Marechal de Campo” (1970). Sem dúvida, coloca-se a questão de dois papéis sociais tão

diferentes, identificados a um mesmo homem... Será que, para Botero, ao contrário do dito popular, “o hábito *faz* o monge”? Botero compraz-se em colocar esses enigmas, sobre o corpo e seus papéis sociais. O corpo nu, o corpo anônimo em suas vestes neutras, contrapõem-se aos corpos conotados socialmente pelos uniformes ou vestes suntuárias. Do mesmo modo, o corpo historiciza-se pelos trajes de diferentes épocas: como se em sua nudez, ele fosse sempre o mesmo, ligado às questões vitais básicas, e em se vestindo, adquirisse uma “estória” e passasse a fazer parte da “história”.

O desdobramento ocorre também com o corpo do próprio artista, que aparece em várias telas, pintado como personagem secundário, na mesma posição, em dimensões similares e com os mesmos trajes. Também nessas representações, aparece freqüentemente a questão do papel social do personagem, pois Botero coloca-se com os atributos do “pintor”. A *persona* está presente simultaneamente à pessoa.

O que ocorre nos trabalhos de Botero abre-nos uma outra perspectiva, que se confirma em algumas obras de Ismael Nery e de Frida Kahlo: os corpos não apenas se desdobram, mas *migram*, de uma obra a outra. O corpo muda de lugar, e torna-se *outro* em cada espaço que atravessa, embora conservando seus traços essenciais.² A migração também pode fazer supor algo sagrado: estar em vários lugares, estar simultaneamente em todos os lugares ao mesmo tempo, ser onipresente. Por outro lado, no caso desses três artistas latino-americanos, traduz a saga da colonização, da imigração, e seu sentimento de pertencer a vários lugares ao mesmo tempo. Identidade cultural múltipla, que provoca desdobramentos do lugar e migrações do corpo.

Os auto-retratos de Botero, “Em conquistador” e “À moda de Velásquez”, ambos de 1986, ilustram este aspecto e as estratégias que o artista estabelece para manter-se uno: ao mesmo tempo que ele se representa dentro de espaços geográficos e culturais distintos, coloca-se de pincel e palheta na mão; ele é sempre *o artista*, ainda que múltiplo, ainda que mutável.

² Isso ocorre de forma peculiar nas releituras que Fernando Botero faz de obras de outras épocas: diferentemente de Picasso, que tentava apreender questões pictóricas de tempo e espaço em suas releituras (como por exemplo do quadro “As Meninas”, de Velásquez), Botero parece concentrar-se nos corpos: em sua migração, esses arredondam-se, relacionam-se diferentemente com o espaço, adquirem um outro olhar que interpela de formas novas o espectador. Aos seus enigmas iniciais, o pintor acrescenta outros.

Frida Kahlo, por sua vez, parece marcar mais essa identidade pelas vestimentas, ao pintar-se frequentemente vestida com trajes mexicanos, extremamente marcantes e com os quais ela andava habitualmente. Esses trajes eram valorizados por Diego Rivera, e chamaram muito a atenção em suas estadias no exterior. A estilista Elsa Schiaparelli chegou a criar um vestido “Madame Rivera”, em 1939 quando Frida e Diego estiveram em Paris. A *persona* passava, em seu caso, pela identificação cultural e nacional. Ismael Nery também atribuía grande importância às roupas, tanto na vida social como em suas pinturas, retratando-se muitas vezes como dândi, como no desenho “Casal elegante” (s.d.). Também foi grande o seu interesse por fantasias de carnaval ou para bailados e peças teatrais. Sua preocupação com a indumentária aparece em vários depoimentos de pessoas que o conheceram, como Murilo Mendes (Mendes, in Amaral, 1984), revelando um aspecto que sem dúvida chamava a atenção de seus contemporâneos e que julgamos digno de nota.

Nota-se, entretanto, uma dualidade nas repetições dos autorretratos: Nery e Kahlo, ao mesmo tempo que se representam com roupas cuidadas, desnudam-se em outras obras, mostram seus corpos doentes como que dilacerados, ou virados pelo avesso, com os órgãos internos aparecendo. Botero “fantasia-se”, representando vários personagens, reais ou imaginários, muitos deles inspirados em pinturas de outras épocas. Esses dois lados de suas obras não são opostos, mas complementares: a preocupação com a aparência, com a vestimenta, com o figurino, com a fantasia, pode ser uma maneira de tentar resgatar a unidade dos corpos.

Simultaneamente, as dualidades os dessacralizam, pois mostram suas contradições e suas ambigüidades.

Consideramos que a sacralização enquanto sentimento que se volta para o corpo e sua repetição, e que parece passar pelo desejo de sublimação do sentimento da morte, encontra seu contraponto na dessacralização que o próprio excesso provoca. Isso evidencia-se bem nas representações em que a morte está presente, como nas obras “Morte de Nery”, “Previsão da própria morte” (ambos sem data); o quadro “Sem esperança”, de Kahlo (1945), no qual um auto-retrato, deitado num leito, parece vomitar imagens de morte; e “O assassinato de Ana Rosa Calderón”, de Botero (1969), construído à maneira das

“predelas” dos séculos XIII a XV, mostrando um fato verídico noticiado pelos jornais, no qual, na penúltima cena, a personagem feminina aparece esquartejada. Esse excesso exorciza em parte o terror e o impulso de morte.

Pode-se constatar que essas questões permanecem, da modernidade das primeiras décadas do século à contemporaneidade. Elas *migram*, portanto, de um período ao outro; elas estão presentes em artistas de outras latitudes, e seus significados podem mudar de uma época à outra, de um espaço ao outro. Pode-se pensar, por exemplo, nas questões dos desdobramentos e das migrações do corpo, em suas relações com a sexualidade e com a morte, nos desenhos de Hans Bellmer, contemporâneo, como Kahlo e Nery, dos surrealistas, e nas pinturas de Francis Bacon, que talvez seja o “anti-exemplo” de Botero, por sua maneira de decompor os corpos em paroxismos de tintas e pinceladas (em oposição à “inteireza” dos corpos deste último). No entanto, nas obras destes dois artistas estão presentes, como em muitos outros que poderiam também ser citados, os movimentos dicotômicos de sacralização/dessacralização dos corpos na arte, e, por extensão, da própria arte.

Nas obras dos três artistas latinoamericanos abordados, as diferentes modalidades de repetição do corpo estão ligadas também à multiplicidade de pertenças e aos problemas que disso decorrem: ser de muitos lugares também pode significar não pertencer a lugar nenhum. Ter muitas mães originárias simboliza muitas vezes um alto preço a pagar – quem sabe, a própria vida? Não será, em parte, o que ocorreu com Kahlo e, sobretudo, com Nery? Vida e morte – sacraliza-se a arte, através do corpo representado. Mas, ao mesmo tempo, o excesso exorciza – a dessacralização nasce talvez da amarga autoironia, (presente em obras dos três pintores), do ir além do retratar (se), para representar aquela de quem nunca ninguém viu a face.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. *Ismael Nery: 50 anos depois*. São Paulo: MAC/USP, 1984.
- BOTERO. Milan: Fabbri, 1990.
- BULHÕES, Maria Amélia. Arte Contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado. In: BULHÕES, M. A., KERN, M. L. B. *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: EDUEFRGS/PPG/AV – UFRGS, 1997.
- CATTANI, Icleia Borsa. Desdobramentos do corpo: leituras possíveis da obra de Ismael Nery. In: *Modernidade. Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: IA/UFRGS/FAPERGS/CNPq, 1990.
- CATTANI, I., SOUSA, E. Modernité et répétition: un dialogue entre les images d'Ismael Nery et l'écriture de T. S. Eliot. In: CHIRON, E. (org.). *X, L'oeuvre en procès*. Paris: Publications de la Sorbonne/CERAP, 1997. v. 2.
- FREUD, S. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- GLEIZES, A., METZINGER, J. *Du cubisme et des moyens de le comprendre*. Paris: La Cible, 1921.
- JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo: auto-retrato de una mujer*. México: Edivision, 1990.
- LASCAULT, Gilbert. *Botero: la peinture*. Paris: Cercle d'Art, 1992.
- MENDES, Murilo. Recordação de Ismael Nery. In: AMARAL, Aracy. *Ismael Nery: 50 anos depois*. São Paulo: MAC/USP, 1984.
- PAGET, Jean. *Botero*. Paris: Gal. Claude Bernard, 1972.
- RICO CERVANTES, Araceli. *Frida Kahlo: fantasias de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés, 1992.

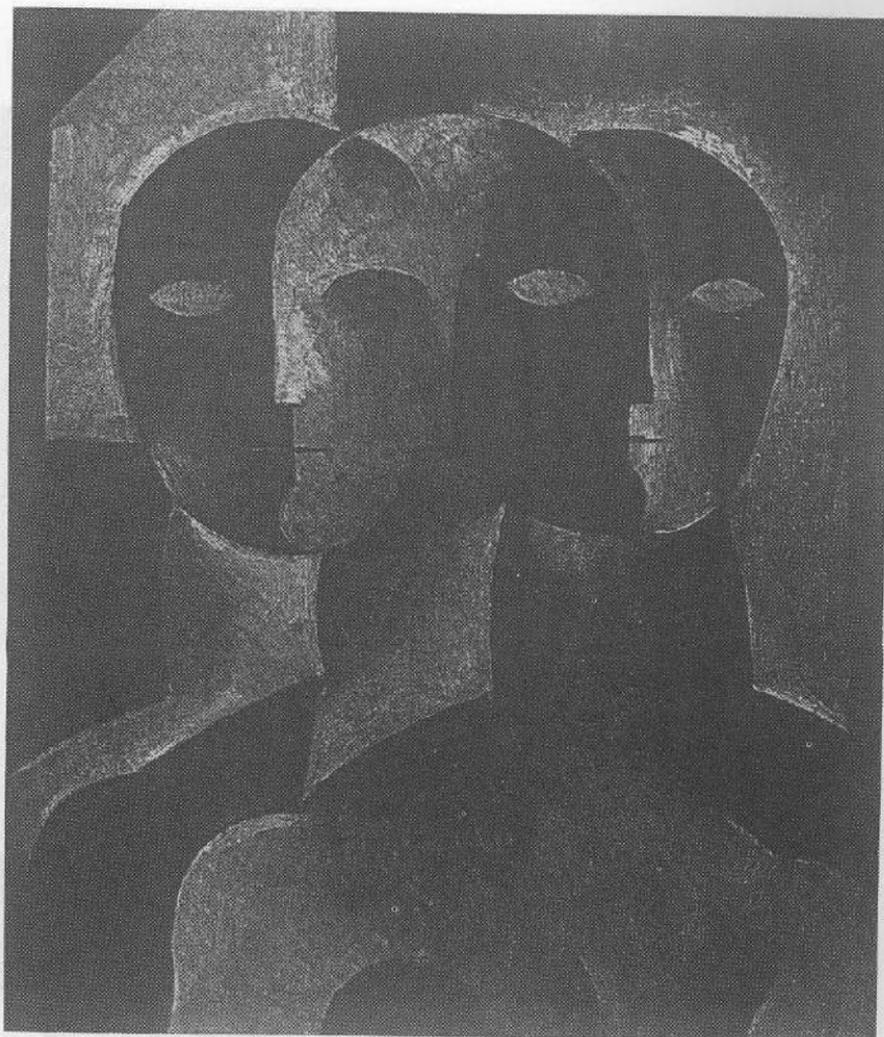


Figura 1.

O luar (Dois irmãos)

Óleo sobre cartão, 45,5 x 37,5 cm

Coleção Ademaro Guidotti, S. P.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, André Lopes/ Vary. *50 anos depois: São Paulo, 1994-1994*.
Petrópolis: Editora Arca, 1994.



J. Margil

Col. Museu G

Figura 2.

Autoportrait en conquistador espagnol, 1986

Huile sur toile, 226 x 167 cm

FERNANDO PRATS
UNA CARTOGRAFÍA
DE LA ESPIRITUALIDAD



Tomado catilogo de exposiçãõ de Fernando Prats, *Escrituras, Iglesia de la Alameda Providencia, Santiago de Chile, out. 1997.*

Profesor de Escuela de Arte, UDEA, Santiago de Chile.

Figura 3.
Les deux Fridas, 1939