

A iconografia musical em Frida Kahlo: o caso do quadro *Autoretrato com cabelo cortado* (1940)

Fernanda Guerra Silvestrim,
Luciane Viana Barros Páscoa
UEA

A produção artística de Frida Kahlo reúne cerca de duzentas pinturas e a maior parte são autorretratos que revelam suas questões subjetivas e pessoais. Representam uma espécie de exorcismo no qual a artista projeta sua angústia sobre um alter-ego, a fim de processar a dor e ao mesmo tempo, confirmar seu apego à realidade. Inspirada pelas raízes indígenas em voga entre os artistas dos anos pós-revolucionários, Kahlo também utilizou a arte popular mexicana como sua principal fonte iconográfica, atraída pela fantasia, ingenuidade e fascínio, pela violência e pela morte (HERRERA, 2003). Este artigo pertence a um projeto maior que busca identificar e analisar criticamente a iconografia musical presente na obra de Kahlo. Parte considerável dos estudos relacionados à artista mexicana costuma associar sua obra ao movimento surrealista, mas, apesar do seu envolvimento, Kahlo foi categórica ao negar essa relação (NOEHLES, 2013). Como estudo de caso, se apresenta a análise da obra *Autorretrato com cabelo cortado* (1940), a primeira pintura realizada por Kahlo após o divórcio do muralista mexicano Diego Rivera. A artista se retrata de maneira andrógina, com uma tesoura na mão e suas madeixas cortadas, espalhadas pelo chão. É possível notar a inscrição de uma melodia em ré maior e a frase “Mira que si te quise, fué por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero” (HENESTROSA; WILCOX, 2018). Segundo Gloria Arjona (2015), referências às músicas populares mexicanas se fazem presentes nesta e em outras obras de Frida. A metodologia utilizada compreende a pesquisa histórica, com ênfase na análise dos resultados obtidos através dos estudos da iconografia e iconologia segundo Panofsky (2014) e dos aspectos simbólicos e intertextuais presentes na obra. Serão abordados ainda aspectos sociais da representação e estudos de gênero fundamentados em Vicente (2012), Costa (2012) e Simioni (2015), que discutem os processos de exclusão sofrido pelas mulheres artistas, sobretudo na primeira metade do século XX. Para a pesquisa das fontes primárias foram consultados os acervos digitais do Museu Frida Kahlo e do Museu de Arte Moderna de Nova York; foram utilizados ainda, catálogos de arte com consulta on-line.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu Menção Honrosa por parte do Júri do Prêmio RIDIM-Brasil 2021.

I. Introdução

A produção artística de Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón reúne cerca de duzentas pinturas, sendo que um terço delas são autorretratos que revelam suas questões subjetivas e pessoais. Assim, estes quadros representam uma espécie de exorcismo no qual a artista projeta sua angústia sobre um alter-ego, a fim de processar a dor e ao mesmo tempo, confirmar seu apego à realidade. Frida construiu sua própria imagem de mulher independente, mas fiel à tradição do seu país. Ao mesmo tempo que abraçava a modernidade liberal com seu estilo de vida, incorporava, de forma direta, temas de empoderamento feminino aos seus autorretratos. Ademais, torna-se evidente como seu estilo de vida inspirou diversas perspectivas até mesmo de sua aparência, em destaque para seu estilo singular de se vestir, cuja influência continua a inspirar designers em todo o mundo. Inspirada pelas raízes indígenas – paixão compartilhada com seu marido, o muralista mexicano Diego Rivera, – em voga entre os artistas dos anos pós-revolucionários, Kahlo também utilizou a arte popular mexicana como sua principal fonte iconográfica, atraída pela fantasia, ingenuidade, fascínio, pela violência e pela morte (HERRE-RA, 2003).

Este artigo pertence a um projeto mais abrangente que visa identificar e analisar, por meio do estudo crítico, a iconografia musical presente nas obras de Frida Kahlo. Alguns pesquisadores apontam, equivocadamente, seu diário como sua obra mais surrealista. Nele, Frida relatou diversos acontecimentos de sua vida desde 1944 até sua morte, no dia 13 de julho de 1954. Suas páginas incluem cartas para Diego, discursos políticos, desenhos e angústias pessoais. Deste documento, restaram apenas 161 páginas, no original, pois, após sua morte, assim como a maior parte de suas joias foram levadas, diversas páginas foram arrancadas (HERRERA, 2011). Parte considerável dos estudos relacionados à artista mexicana costumam associar a sua obra ao movimento surrealista, mas, apesar de todo seu envolvimento com este círculo, Kahlo foi categórica ao negar essa relação. É importante lembrar que quando André Breton conheceu Frida Kahlo, bem como sua terra natal no ano de 1938, já havia escrito há mais de dez anos o manifesto surrealista. Nesse período, Breton ficou impactado ao se deparar com uma cultura tão exótica e uma artista tão singular, o que o levou a categorizar a arte de Kahlo como surrealista. Torna-se evidente que a produção surrealista busca retratar o inconsciente e o desejo, enquanto Frida Kahlo exibe uma argumentação consciente de temas que pouco têm em comum com o mundo imaginário surrealista. A artista mexicana retratava sua própria dor física e mental, o corpo, em Kahlo, não é puramente um

objeto de desejo. A artista deu um grande passo rumo a liberdade da longa tradição iconográfica, que introduz a figura feminina de forma excessivamente sexualizada, exibindo a fisionomia do corpo feminino (e andrógino) como translação de seu estado interior.

II. Encenação da ambiguidade, subjetividade e representação

No começo do século XX, houve o retorno de uma imagem positiva da androginia, antes patologizada. A arte, especialmente entre os surrealistas, trouxe de volta o ícone milenar do andrógino como ‘homem primordial’ que existira no começo do mundo. Ainda que a androginia seja um tema recorrente na vida e obra de Frida Kahlo, essa característica específica, não é o suficiente para incluí-la no movimento artístico francês. O surrealismo surgiu como uma reação aos horrores da Primeira Guerra Mundial, fazendo com que sua arte se libertasse de amarras nacionalistas e acadêmicas. Porém, a arte de Frida Kahlo é fortemente marcada pela busca de formas que expressem a ideia de identidade nacional. Nesse sentido, uma das principais metas de sua produção artística é a busca de uma estética fundamentalmente mexicana. Classificá-la como surrealista levaria a uma interpretação limitada de seu trabalho, conduzindo a uma compreensão incompleta de sua iconografia (FLORES, 2013), (NOEHLES, 2013). Deve-se, porém, registrar que a artista ocupou um lugar proeminente na Exposición Internacional del Surrealismo, realizada na Galería de Arte Mexicano, em 1940 (ADES, 1997).

Relembremos que, em meados de 1939, seu casamento de 13 anos com Diego Rivera enfrentava uma crise. Frida estava cansada das traições de seu marido e, após um longo estágio de conflitos, ele pediu o divórcio, que foi assinado por ela no mesmo dia em que concluiu um de seus maiores quadros: *As duas Fridas* (1939) (figura1), um quadro que segundo a artista, mostrava a dualidade de sua personalidade e sua hereditariedade germânico-mexicana, trazendo, ainda, lembranças da sua relação intensa com a amiga imaginária que teve aos seis anos. (HERRERA, 2003), (KAHLO, 2015).

No dia 5 de janeiro, um mês após ter assinado o divórcio, decidida a cometer uma vingança contra seu ex-marido, repetiu a cena que já havia realizado ao descobrir o caso de Diego e Cristina Kahlo, sua irmã: cortou seus cabelos. *Autorretrato con pelo corto* (1940) (figura 2) foi o primeiro autorretrato produzido por ela após seu divórcio. Segundo Rivera, Frida produzira suas melhores obras no tempo em que estavam separados.¹

1 De acordo com Cortanze (2018), os melhores trabalhos da artista foram produzidos durante o breve relacionamento com Trotski.

Neste período, ela trabalhava com primor, determinada a jamais precisar pedir ajuda financeira do marido. (CORTANZE, 2018), (HERRERA, 2003).

Figura 1. Frida Kahlo. *As duas Fridas*, 1939. Óleo sobre tela, 1,73 m x 1,73 m, Coleção: Museo de Arte Moderno de México, México.



Fonte: Google arts and culture. Acervo Digital: Museo de Arte Moderno de México.

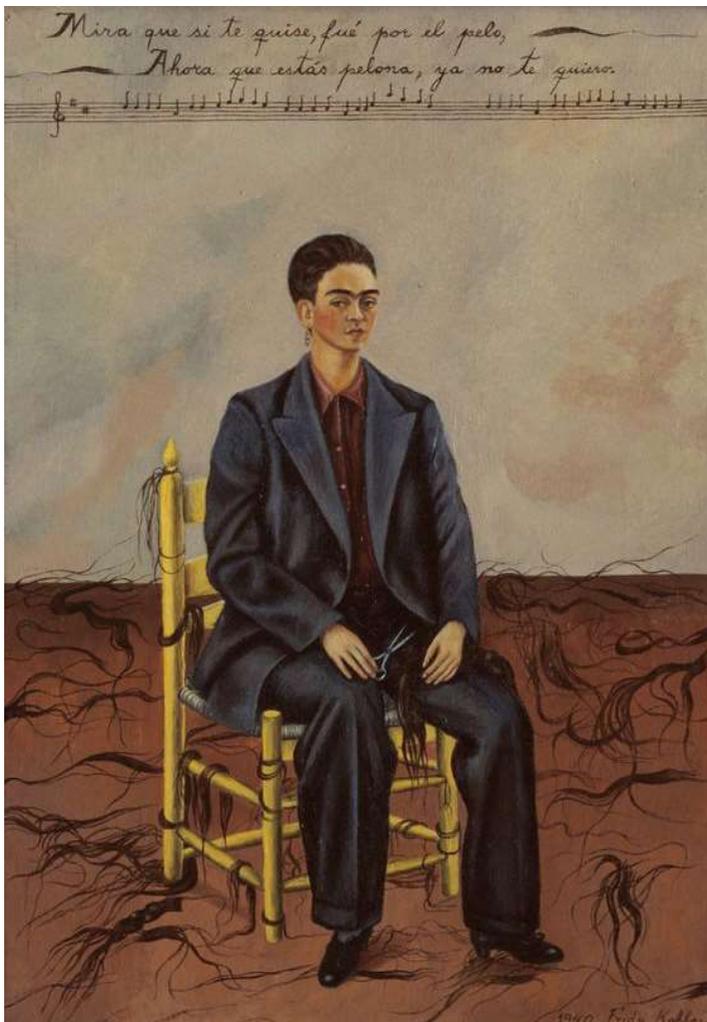
Em *Autorretrato con pelo corto* (1940) (figura 2), Frida Kahlo se retratou sentada em um ambiente hostil, que se assemelha tanto ao céu pintado no *Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser* (1940) quanto ao fundo de parede presente no quadro *Mi nacimiento* (1933), dando a impressão de um ambiente autolibertador que oprime o espectador que não consegue entender completamente os termos da pintura (WHITT, 2002), (HERRERA, 2011). Com a cabeça erguida, seu olhar encara o espectador com um tom de seriedade e força, mostrando uma encenação que já aconteceu, a calma após a tempestade de emoções. Sentada em uma cadeira amarela com as pernas abertas (como os homens) trajando roupas masculinas largas demais para seu corpo ínfimo (supostamente roupas de Diego) ela segura em sua mão direita, junto aos genitais, exatamente na posição da pinça cirúrgica que prende a veia que a liga ao retrato em miniatura de Diego em *As duas Fridas* (1939),

a tesoura responsável pelo massacre das longas madeixas negras tão amadas por seu marido. (HERRERA, 2011). O divórcio de Kahlo e Rivera também pode ser interpretado como a tesoura, que posicionada perto das genitais, dá a ideia de castração, a remoção do poder masculino. Seu cabelo comprido assume o papel do falo, apresentando-a como um homem castrado. Outrossim, a castração encenada pode representar sua carência de poder no mundo artístico dominado pelos homens (FLORES, 2013). Ao refletir sobre as questões de gênero e as disparidades entre homens e mulheres no fazer artístico, Filipa Vicente (2012) menciona que uma perspectiva feminista da história da arte não satisfaz as lacunas da história apenas com a inserção das informações sobre mulheres artistas e suas obras, mesmo que nos mais diversos períodos. Deste modo, torna-se necessário um olhar sobre o contexto social e uma nova leitura desse passado, muitas vezes exposto num discurso não verbal.

De todas as partes que foram partidas e amputadas em Frida, como a coluna e sua perna direita, bem como as diversas dores causadas por sua saúde frágil, é a representação da automutilação dos cabelos que não se faz presente nas páginas de seu diário (KAHLO, 2011). Ainda na pintura, suas tranças inertes, se encontram no chão, rodeando-a estrategicamente como serpentes mortas, como o sangue no quadro *Umas facadinhas de nada* (1935), obra que retrata seu estado emocional após descobrir o caso de Diego Rivera e Cristina Kahlo (WHITT, 2002). Os cabelos curtos, representando seu desejo de liberdade e independência, emolduram suas feições andróginas, delicadamente maquiadas e com brincos discretos (usados por ela na fotografia *Frida with Olmec figurine* (1939) de Nickolas Muray) adornando suas orelhas. Sob essa perspectiva, é como se ao cometer esse ato de automutilação, ela houvesse dado a Diego uma razão para traí-la, além de indicar a irreversibilidade da situação (DRAGOMIR, 2009), (HERRERA, 2011).

Em seu diário, a artista fez o registro de sua paleta de cores, com o significado de cada uma delas. Segundo Kahlo (2011), o amarelo representa a loucura, o medo, a enfermidade, e o mistério, fazendo parte também do sol e da alegria. Em *Autorretrato con pelo corto* (1940) o amarelo se faz presente no tom da sua pele e na cadeira em que se senta, podendo representar a insanidade do ato que acabou de cometer, o medo de estar sem Diego Rivera após anos de matrimônio, o mistério do quanto foi violenta a encenação e, talvez, a alegria de estar finalmente livre de um relacionamento conturbado. O azul-marinho representa a distância, se fazendo presente em suas vestes masculinas, tão distantes da imagem da *Frida esposa*, a sobriedade das cores do quadro, alheias as explosões de cores ostentadas em suas demais obras.

Figura 2. Frida Kahlo. Autorretrato com pelo curto, 1940. Óleo sobre lona, 40 cm x 28 cm, Coleção: Museu de Arte Moderna, Nova York, NY.



Fonte: Acervo Digital: moma.org

Portanto, *Autorretrato com cabelo cortado* é um exemplo claro da transgressão das rígidas categorias binárias de gênero, pois, a imagem cria uma mudança constante de referência entre a mulher, Kahlo, e a imagem de Kahlo vestida de homem. A artista já tinha o costume de vestir roupas masculinas muito antes de se casar, trazendo roupas consideradas masculinas junto a família, na escola, e nas

manifestações realizadas pelo partido comunista, em que vestia camisetas pretas e calças jeans (período em que ainda não havia adotado a moda Tehuana) (HERRERA, 2011). Um muralista chegou a retratá-la dessa forma, com os cabelos curtos e o traje masculino, distribuindo armas em seu mural, presente no Ministério da Educação (1928).

Logo que ingressou, em 1922, na prestigiada instituição de ensino do México, a Escola Nacional Preparatória, destinada aos futuros líderes liberais do país, Kahlo fez parte de um grupo chamado “Cachuchas”, famoso na Escola Preparatória tanto por sua inteligência como pelas traquinagens que aprontava e que tinha esse nome devido aos chapéus que todos usavam (HERRERA, 2011). Nessa instituição, teve aulas de desenho e modelagem. Também obteve, possivelmente, aulas introdutórias de música, que poderiam justificar a presença da melodia em ré maior em *Autorretrato com pelo corto* (1940). Em uma fotografia sua feita em 1924, é possível vê-la trajando o uniforme masculino, acompanhado do icônico chapéu do seu grupo (Figura 3). Nessa mesma escola, Frida encontrou com Diego pela primeira vez, observando por horas enquanto ele pintava um mural no auditório da instituição. Diego Rivera falava abertamente sobre a virilidade de sua esposa e como lhe encantavam seus modos masculinos e seu bigode de Zapata (HERRERA, 2011)

Figura 3 Frida Kahlo (1924). Foto: Guillermo Kahlo.



Fonte: HERRERA, 2011.

Noutras fotografias de família, também datadas de 1924, é possível vê-la trajando um terno masculino completo com colete, gravata e o cabelo curto penteado para trás (Figura 4). Em outra fotografia (Figura 5), Frida Kahlo posa com uma atitude fortemente masculina, bem à vontade, ao lado das irmãs, que usam vestidos da moda da época (FLORES, 2013). Desta forma, é possível constatar ser sua ambiguidade sexual, usada na construção de uma identidade, pouco convencional para a época, na qual o terno ainda era considerado como um traje masculino. Na época, Coco Chanel havia recentemente lançado as calças femininas, mas, elas eram mais largas e esvoaçantes do que as usadas por Frida (MICHELON, 2006). Assim, Frida Kahlo rompe com o conceito de binaridade, colocando em questão as categorias de ‘feminino’ e ‘masculino’, sejam elas consideradas essenciais ou construídas, biológicas ou culturais (ORTEGA, 1997).

Figura 4. Frida Kahlo e família, 7 de fevereiro de 1926. Foto: Guillermo Kahlo.



Fonte: Throckmorton Fine Art, Inc. New York.

Deste modo, essa obra é muito mais do que um ato de vingança. Frida Kahlo certamente estava ciente de que suas pinturas em geral seriam “perturbado-

ras” para sua cultura (o espanto que sua exposição causou em Paris e Nova York era a prova disso). Ao evocar a ambiguidade sexual e questionar a imagem tradicional feminina, a artista produziu um trabalho para chocar o espectador e se conectar com o público de uma forma que ia além da estética e da tradição. (WHITT, 2002).

Figura 5. Frida Kahlo aos 16 anos, com as irmãs Adriana e Christina e os primos Carmen e Carlos Verasa (1924). Foto: Guillermo Kahlo.



Fonte: El País.

Diversos estudiosos sugerem que Kahlo adotara a vestimenta Tehuana para agradar seu marido, que admirava as poderosas mulheres Zapotec, mas, de acordo com Circe Henerstrosa (2011), ela usava a vestimenta tradicional pra fortalecer sua imagem ao mesmo tempo em que reafirmava seus ideais políticos, tendo em vista que durante o ano de 1920 artistas intelectuais e políticos encontraram na cultura Tehuana o símbolo perfeito para representar o México pós-revolucionário e seu marido estava entre os artistas responsáveis por divulgar essa representação romântica do Isthmus Zapotecs como símbolos do Novo México. Outra comprovação de que Kahlo possuía uma relação com esta forma de vestir, muito antes de ter conhecido Rivera, foi a descoberta de uma imagem localizada no banheiro da artista. Nela, sua mãe se encontra vestida da cabeça aos pés de acordo com a tradição Tehuana, mostrando que a escolha de Kahlo no seu estilo e na sua maneira de se vestir está relacionada com a busca por roupas que a ajudassem a lidar com o impacto da sua saúde fragilizada, que foi, possivelmente, uma força motriz que

a levaria de volta à mãe e à familiaridade com as formas estilisticamente rígidas e tradicionais dos Tehuana.

Devido ao acidente sofrido por Kahlo envolvendo um bonde elétrico de dois andares e um ônibus no fim da tarde de 17 de setembro de 1925 enquanto viajava para Coyoacán com Alejandro, seu namorado e membro dos Cachucas, Frida sofreu diversos ferimentos graves, que tiveram consequências em sua vida pessoal, como a impossibilidade de gerar filhos. Mesmo com seus planos de maternidade frustrados, ela jamais abriu mão da sua feminilidade, que ao contrário do que muitos dizem, não desaparece com a ausência das vestimentas da sociedade matriarca indígena Tehuana e a presença de traços ditos masculinos em seu rosto, como suas sobrancelhas e seu espesso bigode (HERRERA, 2011). Apesar de sua aparente força, é notório que Rivera era um tema recorrente nas obras e cartas da pintora. Em seu diário a intensidade desse amor é expressada por meio de poemas e declarações de amor, dentre as quais, Frida Kahlo o descreve como sendo ela mesma (KAHLO, 2011 p. 220). Sob essa ótica, ao vestir roupas que seriam, supostamente, do seu ex-marido, a artista abandona seu papel de esposa Tehuana, externando seu lado masculino devido a um desequilíbrio causado pela ausência de Diego Rivera (FLORES, 2013).

Retornando ao quadro que antes comentávamos, a parte superior da pintura é possível identificar a frase: ‘Mira que si te quise fue por el pelo. Ahora que estás pelona ya no te quiero’ (“Olha, se te amei foi pelo teu cabelo; agora que estás careca, já não te amo”) acompanhada de uma melodia. Vale ressaltar que em meados de 1920, a imprensa de língua espanhola dos Estados Unidos utilizava alternadamente os termos *chica moderna*, *girl*, *flapper* (*um tipo de dançarina*) e *pelona* para se referir a mulheres modernas que tinham um estilo de vida, considerado pela sociedade patriarcal da época, como autoindulgente e imodesto. Essas mulheres progressistas buscavam ter sua própria renda e eram constantemente sexualizadas pelo *mass media*, retratadas muitas vezes em *charges* da época como prostitutas e travestis. Assim, a palavra “*pelona*” era utilizada para se referir às mulheres feministas que adotavam os cabelos curtos com cachos, assumindo, o que seria na época, uma estética considerada andrógina. Neste caso, faz-se conexões entre *Autorretrato con pelo corto* (1940), e a imagem da mulher moderna dos anos vinte e trinta que chega ao México por meio de revistas e do cinema (FLORES, 2013), (LÓPEZ, 2015).

A visão de Frida a respeito da androginia encontra-se envolta em contradições: a personagem travestida e desafiante, que reinterpreta o modelo europeu de *la garçonne*, e assimila a transformação ousada dos padrões de subjetividade femini-

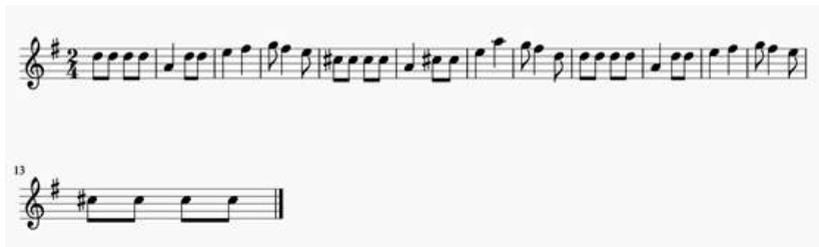
nas com a positivação da imagem do lesbianismo, opõe-se à imagem de esposa devota, que se anula na fusão com o ser amado (FLORES, 2013). O interesse de Frida pelo andrógino como conciliação dos contrários parece ter vindo da mitologia asteca. O relacionamento do casal Rivera a partir dos anos quarenta é representado por Kahlo, segundo Flores (2013), como uma forma de regressar a essa origem de dualidade, presente na tradição pré-colombiana e também oriental, visto que a mexicana tinha grande interesse pelas religiões e filosofias orientais. Lembremos que em seu diário, a artista registrou desenhos da mandala chinesa yin - yang, a harmonia entre os opostos. O símbolo aparece ao lado de figuras andróginas, estando também associado à palavra *sadja*, que pode ser interpretada a partir de *sadha*, que quer dizer céu e terra, ou a partir de *sahaja*, unidade na interpretação dos amantes.

Autorretrato con pelo corto (1940), não é a única, dentre as suas obras, a apresentar ao espectador uma Frida Kahlo “pelona”. Em obras como *Autorretrato* (1935) e *Lembrança* (1937), a artista se pinta com os cabelos curtos, seus cachos rebeldes representados como se lutassem para crescer após serem cortados violentamente depois da revelação do caso do próprio marido com sua irmã mais querida, tão diferentes das mechas penteadas e arrumadas presentes em *Autorretrato con pelo corto* (1940).

III. Referências musicais em *Autorretrato con pelo corto* (1940)

Há algumas hipóteses acerca da origem dessa frase e seu acompanhamento musical. De acordo com a pesquisadora Gloria Arjona (2015) esse verso foi inspirado em romances espanhóis do século XV. A melodia em ré maior seria uma referência à canção folclórica mexicana *Cielito lindo*, escrita em 1882 por Quirino Mendoza. A pesquisadora desenvolveu um álbum musical com músicas referentes as obras de Kahlo, *Cielito lindo* entre elas. Em contrapartida, na letra original de Quirino não existe a frase pintada por Frida e a melodia que, segundo uma breve análise da sua transcrição, em nada tem relação com a canção de Mendoza.

Exemplo 1. Transcrição livre da melodia presente em *Autorretrato con pelo corto* (1940)



Outra possibilidade de interpretação seria a de que a frase fora idealizada a partir de uma canção revolucionária mexicana chamada “*Las tres pelonas*”, canção que Isaac Calderón, teria escrito para as suas três filhas que adoeceram com Tifo e tiveram os cabelos cortados. Não se sabe se a letra é a original ou foi adaptada com os personagens da época por coincidência. Após uma breve análise comparativa entre a música “*las tres pelonas*” e a melodia pintada por Frida Kahlo, não é possível dizer que as duas tenham algo em comum. Dizem que era uma das favoritas de Francisco Villa (um dos generais e comandantes mais conhecidos da revolução mexicana), que sinalizava sua vontade de ouvir essa canção ao bando da sua tropa erguendo três dedos. Villa se divertia ouvindo e dançando a música.

Sabe-se, ainda, que Frida Kahlo tem uma ligação muito forte com a revolução mexicana, conforme se vê em fontes primárias, tais como seu diário e algumas de suas pinturas (EL ORÍGEN DE LAS TRES PELONAS, Radio Centro 690 AM, 24 de Novembro de 2012). Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón alegava ter nascido em Coyoacán no dia 7 de julho de 1910, na casa azul em que seu pai construiu três anos antes de seu nascimento, onde viria a morar com Diego Rivera. Quando tinha apenas quatro anos, viu com seus próprios olhos a luta dos revolucionários Zapatas contra as tropas Carranzas. Sua mãe acolhia os feridos zapatistas na sala de sua casa, cuidando de seus ferimentos e lhes oferecendo o único alimento disponível: bolo de milho. Essa emoção fez nascer a *Frida revolucionária*, que aos 13 anos ingressaria na juventude comunista e, posteriormente, em 1927, mesmo com a saúde fragilizada, se filiar ao partido comunista. De acordo com sua certidão de nascimento, por outro lado, ela teria nascido de fato no dia 6 de julho de 1907. Assim, pode-se dizer, em conformidade com Herrera (2011), que Frida Kahlo escolheu nascer em 1910, porque esse fora o ano da eclosão da Revolução Mexicana. Filha da revolução, Frida afirma com sua decisão que ela e o México moderno haviam nascido no mesmo ano. O caráter político-revolucionário da canção está em sua letra, que exalta os revolucionários mexicanos:

Estaban las tres pelonas
Sentadas en una silla
Y una a otra se decían:
¡Que viva Francisco Villa!

Estaban las tres pelonas
Sentadas en un sillón
Y una a la otra se decían:
¡Que viva Álvaro Obregón!

Estaban las tres pelonas
Sentadas en la esquina
Y un a la otra se decían:
¡Que viva Tomás Urbina!

Estaban las tres pelonas
Sentadas en un sofá
Y la gorda y la flaca
Y la guaje Soledad.

Estaban las tres pelonas
Sentadas en un balcón
Y la flaca y la gorda,
Y la mula de Concepción.

Estaban las tres pelonas
Debajo de unos balcones
Gritando: ¡Viva Carranza,
Padre de los federales!

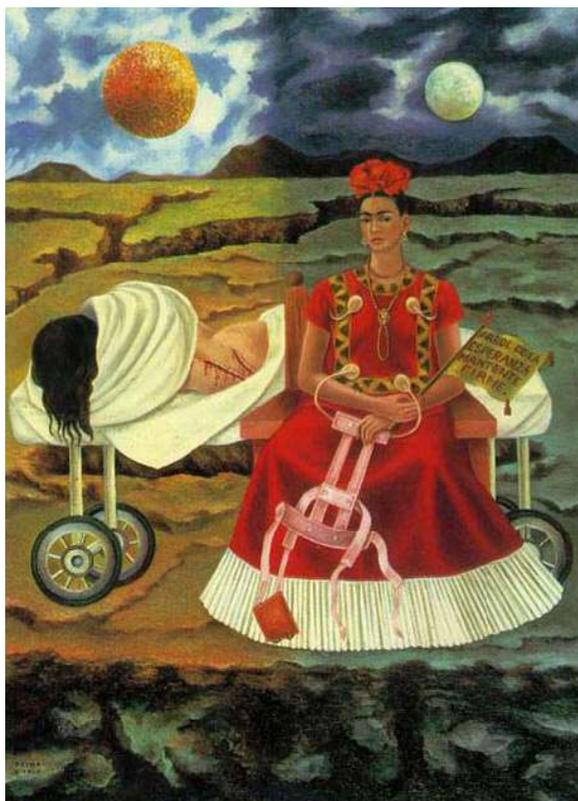
Estaban las tres pelonas
Sentadas en su ventana
Esperando a Pancho Villa
Pa' que les diera una hermana.

Conforme supracitado, é possível identificar, na letra, elementos que remetem ao quadro de Frida; como o fato de que as carecas iniciam a canção sentadas em uma *silla* “cadeira”, assim como em seu autorretrato. As Carecas (ou mulheres revolucionárias que adotavam os cabelos curtos, segundo outra interpretação), assim como ela, tem a solidão como companhia, e parecem esperar por algo. Frida espera que esse seu ato de vingança lhe traga liberdade e independência do ex-marido, enquanto as meninas carecas da canção esperam uma irmãzinha.

Há, ainda, segundo Arjona (2015), duas outras obras de Frida Kahlo que abordam referências a canções. A primeira delas seria o quadro *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946) (figura 7), em que é possível identificar uma Frida Kahlo Tehuana segurando um colete ortopédico e uma bandeira com a frase: *Árbol de la esperanza mantente firme*, e outra Frida Kahlo deitada com um ferimento na base da coluna, fazendo alusão à cirurgia realizada naquele mesmo ano. De acordo com a pesquisadora, essa frase faz referência à canção popular “Cielito lindo” de Quirino Mendoza, uma das músicas preferidas da artista mexicana. O verso da canção que dá título a obra era frequentemente usado por Frida.

É possível identificá-lo em cartas e em trechos escritos em seu diário. Numa carta enviada à Ella Wolfe no dia 23 de outubro de 1946, Kahlo encaminha em anexo uma fotografia e algumas cartas, pedindo para que a amiga as enderece, sigilosamente, a seu amante catalão, José Bartoli, a quem conheceu após realizar a cirurgia em Nova York. Sabe-se que o relacionamento deles durou pouco mais de três anos e foi escondido por quase setenta anos. Dentre o que foi enviado de Ella para Bartoli, a pedido de Frida Kahlo – que assinava as cartas com o nome de Mara Bartoli para evitar suspeitas do seu marido Diego Rivera – é possível observar uma fotografia (figura 8) que contém a passagem *Árbol de la esperanza mantente firme*, simbolizando sua força de vontade de viver e se recuperar das dores físicas e fazendo referência à obra de mesmo nome (KAHLO, 1997).

Figura 7. Frida Kahlo. *Árbol de la esperanza mantente firme* 1946. Óleo sobre fibra, 55,9 cm × 40,6 cm , Coleção: Coleção Particular.



Fonte: HENESTROSA, WILCOX, 2018.

Figura 8. Fotografia enviada ao amante José Bartoli (1946)



Fonte: Doyle New York.

A segunda obra, ainda em conformidade com Arjona (2015), seria *El Venadito Herido* (1946) (figura 9). A paisagem e o estado em que se encontra o animal antropozoomórfico, lembram muito a canção “el venadito” (o veadinho) que tem a seguinte letra: *«Soy un Pobre Venadito que habita en la Serranía»*, (Sou um pobre veadinho que mora na serrania). As duas obras datam de 1946, ano em que Kahlo realizou, em Nova York, uma cirurgia dolorosa na coluna. Frida Kahlo se projeta nesse animal ferido, coberto de flechas no seu habitat natural, uma cordilheira, com o estado do animal fazendo alusão a sua coluna dolorida, machucada e partida por conta do seu acidente (KAHLO, 1997).

Há de se destacar que, durante o período de separação matrimonial, Frida contou com a ajuda de seus amigos para pagar por suas despesas médicas e se sustentar. Com seu incentivo, se inscreveu na competição Interamericana da Fundação Guggenheim, em 1940, com a esperança de ganhar um apoio financeiro. No entanto, mesmo com cartas de recomendação de algumas das maiores figuras artísticas da época, incluindo o próprio Diego, não conseguiu vencer o concurso (HERRERA, 2011).

Relembremos, ainda, que em 21 de Agosto de 1940, Trótski, fora assassinado por Ramón Mercader, um conhecido de Frida Kahlo, que tentava há tempos se infiltrar em seu círculo social para completar sua missão, tornando-a suspeita.

Frida ficou dois dias presa e, depois que saquearam a casa de Diego procurando por provas, foi interrogada por 12 horas. Muito doente, foi para São Francisco se tratar com o Dr. Eloesser sob os cuidados de Diego Rivera, com quem voltaria a se casar (HERRERA, 2011).

Figura 9. Frida Kahlo. El Venadito Herido 1946. Óleo sobre masonite, 22.4 cm × 30 cm. Coleção Particular



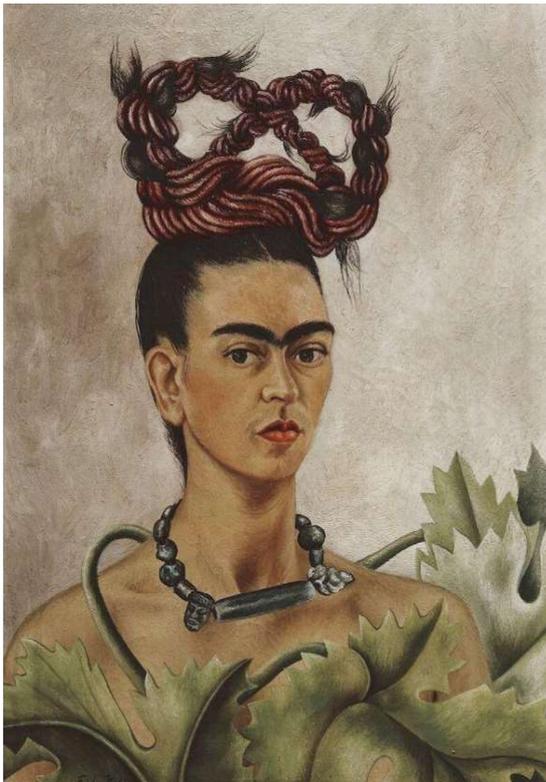
Fonte: HERRERA, 2011.

No dia 8 de dezembro de 1940, aniversário de 54 anos de Diego, se casaram pela segunda vez em uma cerimônia breve, voltando para a casa azul logo em seguida. É possível observar seu regresso para Rivera na pintura “*Autorretrato con trança*” (1941) (figura 10), um dos primeiros autorretratos produzidos após voltar de São Francisco para o México (HERRERA, 2011). Uma vez que seus cabelos foram brutalmente retalhados no autorretrato pintado, logo após seu divórcio, Frida aparece, nessa pintura que marca seu segundo casamento com o mesmo homem, com suas tranças delicadamente de volta em sua cabeça, entrelaçadas com a ajuda de uma fita.

Cercada por folhagens e usando um colar, possivelmente uma relíquia Azteca presenteada por Diego Rivera, que enfeita seu corpo aparentemente nu. A presença desta relíquia enfatiza sua reconexão com a Frida Kahlo Tehuana. Os

dois momentos da união foram marcados com traições de ambas as partes. Diego Rivera mantinha casos estritamente heterossexuais, enquanto sua esposa cultivava relações heterossexuais e, também, homoafetivas. (HERRERA, 2011). O grande interesse de Frida Kahlo pelo travestismo pode estar relacionado ao questionamento das noções sobre a feminilidade na época e também à sua própria sexualidade (ORTEGA, 1997). A artista fez referência às experiências homoafetivas nas obras: *Dois nus em uma floresta* (1939), *Flor da vida* (1944) e *Sol e Vida* (1947) (HERRERA, 2011).

Figura 10. Frida Kahlo. Autretrato con tranza, 1941. Óleo sobre masonite, 51 cm × 38.7 cm, Coleção: Jacques and Natasha Gelman Collection, Mexico City, Mexico



Fonte: Jacques and Natasha Gelman Collection

Frida viveu com o constante arrependimento de ter uma saúde fraca demais para lutar ao lado dos colegas revolucionários. Ela queria ser um instrumento de revolução e suas obras eram a única maneira de realizar este intento. No dia 4

de novembro de 1952, escreveu em seu diário sobre seus desejos de paz e igualdade entres homens, o que confrima nossa leitura (KAHLO, 2011). Interessante destacar que seu nome alemão, que significava paz, se escrevia com um “e” – *Frieda*, com a ascensão do nazismo na Alemanha, a artista decidiu abandonar a letra, deixando-a de fora até da sua certidão de casamento (HERRERA, 2011). Ela admirava o materialismo dialético de Marx, Engels, Lênin, Stalin e Mao Tsé e apesar de ter tido um relacionamento amoroso com Trótski², jamais foi trotskista.

A saúde da artista andava muito debilitada nos anos que antecederam sua morte. Ainda assim, em meio a sua depressão e tentativas de suicídio, jamais perdera a esperança, mantendo-se firme. O reconhecimento alcançado nessa década, trouxe muitos clientes, encomendas, prêmios, oportunidades e até um emprego de professora, no qual seus alunos eram chamados de *los Fridos*. Apesar de estar muito doente, continuou a pintar, comparecendo à sua última exposição deitada em uma cama (HERRERA, 2011), (KAHLO, 1997).

Considerações finais

A iconografia musical presente em *Autorretrato con pelo corto (1940)*, foi analisada de acordo com a teoria da arte e metodologia proposta por Panofsky (2014). Essa não é a única obra da artista a apresentar elementos iconográficos musicais, tendo em vista que esses elementos são igualmente expostos em quadros como *Autorretrato para Trotsky (1937)* e *Retrato de Miguel N. Lira (1927)*. A música popular revolucionária mexicana compõe o nacionalismo de Frida Kahlo, fazendo com que essa conexão entre a vida da artista, o México e sua musicalidade esteja implícita em seus quadros, cartas e em seu diário. Em *Autorretrato con pelo corto (1940)*, a melodia em ré maior é a trilha sonora da sua separação de Diego Rivera, sua âncora. A frase que a acompanha é como um mantra, algo que ela disse a si mesma enquanto cortava violentamente os cabelos, posicionando, estrategicamente, as tranças estáticas pelo quadro.

A androginia está correlacionada à vida, à arte, ao espiritual e ao político, ao mito e à transgressão, fazendo dela a expressão narrativa de suas experiências dentro das circunstâncias pessoais e dos limites de sua época (FLORES, 2013). De

2 Leon Trótski (nascido Liev Davidovich Bronstein) foi um líder revolucionário e intelectual marxista bolchevique. Organizador do exército vermelho, consolidou-se como a figura central da vitória bolchevique na Guerra civil Russa (1918–1922). Trótski fora assassinado na cidade de Coyoacán no dia 21 de Agosto de 1940, onde pedira asilo político. (SWAIN, 2006)

acordo com Umberto Eco (2017), aquilo que é considerado belo depende da época e da cultura. Frida Kahlo vivia em uma época onde a experiência do cinema proporcionou para a população mundial uma representação realista do mundo. Com o fim da Primeira Guerra Mundial, nascia o desejo de viver intensamente, nascia a liberdade de vestir, de expressar. A mulher era induzida a uma nova postura: o abandono do modelo submisso rumo à emancipação. Portanto, Frida Kahlo, em conformidade com Michelin e Santos (2006), é o exemplo vivo desse momento, pois, ao mesclar aspectos masculinos e femininos na sua própria figura, ela se aproxima dos modelos andróginos das décadas de 1920 e 1930, numa incumbência política importante, na tentativa de revolucionar e ampliar as categorias de gênero estabelecidas (FLORES, 2013).

Referências

- ADES, Dawn. (org). **Arte na América Latina: a era moderna (1820-1980)**. São Paulo: Cosac& Naify, 1997.
- ARJONA, Gloria. **La música popular influyó en pinturas de Frida Kahlo**: afirma una catedrática. Iván Mejía. EFE News Services, Inc, Madrid, ProQuest One Academic, ID: 1735094277, 2 nov., 2015.
- CORTANZE, Gérard de. **Frida e Trótski: a história de uma paixão secreta** / Gérard de Cortanze; tradução de André Telles. - São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- DRAGOMIR, Adriana. Word and Image interactions, Volume:6. Elective Affinities p.47-70 - **Living and Dying in the Limelight: Performing the Self in Frida Kahlo's Diary and Paintings**. Brill, 2009.
- ECO, Umberto. **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- EL ORÍGEN DE LAS TRES PELONAS**. Buenos Dias. México: Radio Centro 690 AM, 24 de nov. de 2012. Notícias, opiniões, críticas, chamadas ao vivo, sugestões e orientações.
- FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Androginia e surrealismo a propósito de Frida e Ismael - velhos mitos: eterno feminino**. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- GROSENICK, Uta (org). **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. (Trad. Carlos Sousa de Almeida). Köln: Taschen, 2002.
- HENESTROSA, Circe e WILCOX, Claire. **Frida Kahlo: making herself up**. London: Victoria & Albert Museum, 2018.
- HERRERA, Hayden. **Frida. A biografia de Frida Kahlo**. Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.
- KAHLO, Frida. **Cartas apaixonadas de Frida Kahlo**/ compilação Martha Zamora; Trad. Vera Ribeiro - Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo**. Trad. Mário Pontes. Introdução de Frederico Moraes. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. 280 p.
- LÓPEZ, María Montserrat Feu. **Pelonas and Flapperismo in U.S. Spanish-Language Newspapers, 1920–1929**. Studies in American Humor, Vol. 1, No. 2, The Pennsylvania State University, 2015.
- MICHELON, Francisca Ferreira; SANTOS Denise Ondina Marroni dos. **A roupa do Moderno: representações da moda na década de 1920**. Conexão - Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v.5,n.10, jul./dez. 2006.

- NOEHLES, Laura Rodrigues. **O não-surrealismo de Frida Kahlo**. Conhecimento & Diversidade, Niterói, n. 9, p. 28–36 jan./jun. 2013.
- ORTEGA, Laura Crary -. **Representations of the self: problems of image and identity in the self portraits a Frida Kahlo**. University of Pittsburg, 1997.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; DIAS, Elaine. **Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.
- SWAIN, Geoffrey. **Trotsky and the Russian Civil War: Reinterpreting Revolutionary Russia** (em inglês). London: Palgrave Macmillan, 2006.
- WHITT, Erin Ashley. **Ambiguity and paradox: re-examing selected paintings by Frida Kahlo**. University of Louisville, 2002.