

FLORBELA E FRIDA:
TROCANDO OLHARES NO *RETABLO DE DOLORES*

Francine Pereira Fontainha de Carvalho

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FACULDADE DE LETRAS

2007

FLORBELA E FRIDA:
TROCANDO OLHARES NO *RETABLO DE DOLORES*

por

Francine Pereira Fontainha de Carvalho
Área de concentração: Teoria da Literatura

Dissertação de Mestrado em Letras apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.
Orientador: Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Juiz de Fora, 2º semestre de 2007.

EXAME DE DISSERTAÇÃO

CARVALHO, Francine Pereira Fontainha de. *Florbela e Frida: Trocando olhares no Retablo de Dolores*. Juiz de Fora: Faculdade de Letras/UFJF, 2007. 87 fls. mimeo. Dissertação de Mestrado em Letras, área de concentração: Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado – UFJF – Orientador

Profa. Dra. Maria de Lourdes Abreu de Oliveira – UFRF – Membro externo

Profa. Dra. Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro – UFJF – Membro interno

Profa. Dra. Geysa Silva – UninCor – Membro externo (suplente)

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF – Membro interno (suplente)

Examinada a dissertação:

Conceito:

Em ____/____/2007

DEDICATÓRIA

Aos avós Manoel e Jacira,
por terem proporcionado a vinda e a vida da minha mãe.
À minha mãe,
pelo direito à vida,
ainda que com os percalços da gestação,
pela extrema paciência com as primeiras palavras e os primeiros livros;
pelo tempo dedicado ao pé da cama,
debruçando-se em contos e histórias
que nos despertaram mais que o gosto pela leitura,
o gosto pela própria vida;
pela dedicação em nos cuidar,
nos momentos mais difíceis;
pelo incentivo em progredir, nas horas mais propícias;
pela vontade de viver, acima de tudo.
Às minhas irmãs Cristiane e Gabrielle, amigas e companheiras,
pelo constante diálogo, fonte de tantos progressos e descobertas;
pelo crescimento de cada crítica ou comentário e pelo constante amor que nos une.
Às amigas,
que me incentivaram a progredir.
Às tantas mulheres que, amordaçadas e destroçadas pela vida,
a exemplo de Florbela e Frida,
sentem extrema dificuldade em apreciar o maior dom recebido e,
por vezes, experimentam a vontade de partir,
devido ao acúmulo de dores e mágoas.

AGRADECIMENTOS E HOMENAGENS

Ao caríssimo Professor Doutor Fernando Fábio Fiorese Furtado, sempre disponível e amigo, por me incentivar na pesquisa a que me propus realizar; por me fazer acreditar que poderia levar a bom termo a dissertação, ainda que com os atropelos do caminho. Acima de tudo, agradeço-lhe por compartilhar o notável conhecimento, sempre com muita paciência e bastante firmeza, demonstrando os rumos que deveria tomar para que não me desviasse da meta inicial ou deixasse de realizar a pesquisa, a despeito de qualquer transtorno ou problema.

À Professora Doutora Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro, pelas opiniões compartilhadas na ocasião da qualificação e por me apresentar ao mundo das artes visuais, com suas brilhantes interseções junto à literatura.

Aos professores do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, por todo o conhecimento compartilhado.

À Coordenação e aos funcionários da Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Juiz de Fora, pela atenção dispensada.

SINOPSE

As figurações da dor nas obras de Florbela Espanca e Frida Kahlo. A escrita melancólica como *locus* de enunciação da saudade, da mágoa, do matricídio falho e da Morte mudada em mãe. A palavra poética enquanto sintoma da incomunicabilidade e da estrangeiridade. A pulsão tanática como metáfora da libertação.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O MUNDO DOLORIDO DO MELANCÓLICO	12
1.1 Por mares antes navegados	14
1.2 <i>Retablo de dolores</i>	24
2. O LEITE, SEUS MALES	38
2.1 A mãe branca e fria	44
2.2 A mãe Marte	50
2.3 A mãe Morte	56
3. A PALAVRA COMO INTERDITO	67
4. FIGURAÇÕES DA MORTE	73
CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

*y será posible, acaso,
vivir después de haber muerto.*

Xavier Villaurrutia (1903-1950)
*Décima muerte y otros poemas
no coleccionados (1941)*

INTRODUÇÃO

A presente dissertação pretende abordar os modos e manobras das expressões plásticas e escriturais da melancolia, tendo por objeto as obras de Florbela Espanca e Frida Kahlo, a partir das quais ensejamos demonstrar como a saudade, a mágoa, a tristeza e a dor do sujeito melancólico contaminam suas produções artístico-literárias. Trata-se de uma abordagem que, sem desconsiderar os paradoxos das “escritas do eu”, recorre tanto aos poemas de Florbela e às telas de Frida, quanto a outros documentos (cartas e diários íntimos) para desvelar a vida a partir da obra.

O **eu** da poeta portuguesa e da pintora mexicana nos interessa na medida em que possam ser explorados biográfica e psicologicamente a partir do corpo do texto e das figurações da tela, enquanto expressão do “mundo dolorido” dos melancólicos. Nosso intuito é demonstrar os desdobramentos da *psyché* melancolia em suas vidas e obras, sem olvidar as interseções biográficas possíveis. Partiremos sempre das obras a fim de trabalhar os temas por nós propostos – as mesmas nos fornecerão elementos de investigação da vida pessoal de ambas.

Inicialmente, procuraremos partir do dado universal para chegarmos ao aspecto particular da dor e da mágoa que rubricaram a vida da poeta Florbela Espanca, a qual possui sonetos assumidamente melancólicos – a julgar pelo título da obra por nós privilegiada, *Livro de Mágoas*. A mágoa presente na vida da poeta faz-se elemento primordial de seus poemas, tal qual a dor que a devasta intensamente. Fato análogo ocorre com a pintora Frida Kahlo, que, desde o *incipit* sua carreira artística – acionado pela própria dor – sentiu a presença constante desse sentimento em toda a sua existência.

Para tanto, trataremos da questão do “Mundo dolorido do melancólico” – nosso primeiro capítulo – sob diferentes aspectos. Inicialmente, pretendemos abordar as manifestações da mágoa e da dor na obra e na vida de Florbela Espanca e Frida Kahlo, de modo a demonstrar como a dor se transforma em principal ingrediente de suas elaborações artístico-literárias. Nos subcapítulos “Por mares antes navegados” e “*Retablo de dolores*” consideraremos a singularidade de cada dor, já que esta aciona e determina o destino da pintora Frida Kahlo, na medida em que o acontecimento trágico que a vitima na juventude se configura como verdadeira mola propulsora para o despertar de sua criação pictórica, assumidamente autobiográfica; enquanto, no caso de Florbela, a *psiché* portuguesa parece verticalizar-se na escrita poética, acentuando as marcas melancólicas conforme os desdobramentos de sua existência. A saudade, a solidão e a mágoa, tão características do povo português, estão presentes em sua obra e desvelam-se numa escrita rasurada pelas dores físicas e psíquicas.

No segundo capítulo, intitulado “O leite, seus males”, analisaremos as implicações de tão importante símbolo de vida e alimento na existência de Florbela e Frida. Enquanto símbolo universal de amor e de proteção, o período da amamentação será por nós estudado no sentido de desvelar a sua contracena: a não-amamentação – seja ela voluntária ou não –, bem como o fato de a mãe transmitir para o filho, não só o alimento do corpo, como também o alimento da alma, o qual pode vir carregado de mágoa, tingido com as cores fortes do desprezo e do abandono. Assim, no subcapítulo “A mãe branca e fria”, abordaremos a questão materna que envolve o nascimento e o aleitamento de Florbela Espanca, bem como as implicações de outras fontes de amamentação em sua vida, pois não nos referimos apenas ao alimento enquanto fonte de vida, mas também do alimento enquanto fonte de morte. A seguir, no segundo

subcapítulo, “A mãe Marte”, nos deteremos na controvertida condição materna descortinada por Frida Kahlo, que nutria sentimentos contraditórios por sua mãe, uma vez que a mesma não pôde amamentá-la. Por fim, no último subcapítulo desta seção, “A mãe Morte”, estudaremos a questão do matricídio, essencial para o completo desenvolvimento do ser humano em seus mais variados aspectos, na medida em que implica o desvencilhar-se dos sentimentos maternos para alcançar o direito de ter sentimentos e emoções próprios.

Quanto ao terceiro capítulo, denominado “A palavra como interdito”, interessamos refletir acerca da compreensão da palavra poética como impossibilidade de expressão e comunicação da Verdade dos sentimentos, conforme figura nos poemas de Florbela Espanca. Neste sentido, pretendemos surpreender na poética florbeliana a interdição da palavra como desvelamento da dor e da mágoa, entendendo-se esta como sintoma da incompreensão e incomunicabilidade com o outro, a ponto da poeta afirmar-se como **estrangeira** e **exilada** do mundo país onde vive, do mundo e da vida.

Finalmente, no último capítulo, “Figurações da morte”, apresentaremos *o sujet* da morte como uma constante na vida de Frida e Florbela, as quais ansiaram pelo momento de se verem desligadas da vida, não mais presas a uma existência que as assoberbava de dor e de descontentamento. O desejo inquestionável do término da vida as impulsionará *ipsis litteris* para a morte, a qual se mostrará para ambas, como fonte de sossego e alegria – oásis no meio de um deserto de dor e sofrimento.

1. O MUNDO DOLORIDO DO MELANCÓLICO

*Digo que não é só por ser dia, que está enganado,
que sinto uma tristeza que já esperava
e que vem só de mim. Que sempre fui triste.*
(DURAS, 1984 : 50)

Embora não caracterizada por fortes rompantes ou explosões abruptas, a palavra **mágoa** evocada nos versos de Fernando Pessoa, transcritos a seguir, traduz um complexo de sentimentos de grande amplitude semântica e implicações físicas e psíquicas.

Ah quanta melancolia!
Quanta, quanta solidão!
Aquela alma, que vazia,
Que sinto inútil e fria
Dentro do meu coração!

Que angústia desesperada!
Que mágoa que sabe a fim!
Se a nau foi abandonada
E o cego caiu na estrada –
Deixa-os, que é tudo assim.

Sem sossego, sem sossego,
Nenhum momento de meu

Onde for que a alma emprego –
Na estrada morreu o cego
A nau desapareceu.
(PESSOA, 1983 : 379.)

Do largo espectro semântico, incumbe-se o próprio poema: melancolia, solidão, vazio, inutilidade, frieza, angústia, desespero, fim, abandono, desassossego, morte. Quanto às implicações físicas e psíquicas, o sentido dicionarizado de **mágoa**¹ con-

¹ Conforme o mestre Aurélio: “**mágoa**. [Do lat. *macula*.] *S. f.* **1.** Mancha ou nódoa proveniente de contusão. **2.** *Fig.* Desgosto, amargura, pesar, tristeza. **3.** *Fig.* Sentimento ou impressão desagradável causada por ofensa ou desconsideração; descontentamento, desagrado. **4.** *Fig.* Dó, lástima, pena” (FERREIRA, 1997).

serva do étimo latino – “**macūla, -ae**, subs. f. I – Sent. Próprio: 1) Mancha na pele; daí: 2) Mancha (em geral), nódoa [...]. 3) Malha de uma rede [...]. II – Sent. figurado: 4) Mancha, desonra, infâmia, vergonha, erro” (FARIA, 1982) – os aspectos corporais e a rede de significados espirituais e morais. De tal conjunto semântico, pode-se depreender uma característica singular da mágoa: trata-se de um sentimento duradouro. No poema sem título de Fernando Pessoa, em torno da “mágoa que sabe a fim”, conjugam-se sentimentos variados e angustiantes, de muitos modos tradução da matéria histórica e da *psyché* portuguesas.

Todos os sentimentos supracitados nos convocam a pensar uma *persona* melancólica que abriga os significados advindos do vocábulo **mágoa**, não apenas no que concerne ao texto pessoano, mas principalmente no que se refere a uma figuração identitária e representativa do povo português. Assim, o sentido cumulativo da solidão – “Quanta, quanta solidão!” – não encontraria explicação apenas na ausência do outro, mas se estenderia a todo lusitano, a toda uma nação. A solidão do povo português desvela-se enquanto falta e certeza da não-completude, pois deriva da solidificação de um isolamento geográfico e interior, como esclarece Eduardo Lourenço em *Mitologia da Saudade*:

O seu lugar não se situa apenas no mapa. E muito menos se circunscreve ao pequeno retângulo, deitado à beira do Atlântico, carregado de passado e de vida singulares, que chamamos Portugal.

Desde os tempos mais recuados que essa terra, Atlântida sem lembrança dela, parece desertar a Europa. (LOURENÇO, 1999 : 11.)

A deserção do continente europeu figura como perfeita metáfora da solidão dos portugueses, uma vez que os mesmos não apenas não se sentem parte integrante da Europa, mas também ressentem-se do enclausuramento em seu próprio território e de

uma distância histórica e psíquica em relação ao mundo e a si mesmos. Como ressalta Eduardo Lourenço: “Portugal se tornara esse povo de uma nostalgia sem verdadeiro objeto devido ao seu destino de povo marítimo, viajante, separado de si mesmo pelas águas do mar e do tempo” (*Ibidem*, p. 12).

O fato de Portugal situar-se à margem da Europa revela a dupla acepção contida na expressão “à margem”, pois, topograficamente, trata-se de um trecho de terra que ladeia o curso da água (ainda que seja o mar-oceano), enquanto que, em termos psíquicos, a sua posição marginal implica o seu isolamento inelutável face à comunidade europeia e, por via de consequência, ao mundo. A história e a *psyché* portuguesas definem e implicam ambos os valores semânticos. Devido à localização de Portugal às margens do Oceano Atlântico e ao seu destino viajante, responsável pelos grandes descobrimentos, a *persona* identitária do povo lusitano evoca a lembrança de um passado extremamente glorioso, malgrado o esquecimento da vida presente. Afora a lembrança pretérita – posto que a nau foi abandonada ou desapareceu –, a margem resulta, outrossim, na solidão, juntamente com a alma vazia, fria e angustiada – alma enodada pelo signo indelével da melancolia, do desespero, da mágoa, do abandono e do desassossego.

1.1 Por mares antes navegados

O poema de Pessoa é medular para o nosso estudo, na medida em que deslinda não apenas um vocábulo a ser largamente empregado na leitura dos sonetos da poeta portuguesa **Floribela** d’Alma da Conceição **Espanca** (1894-1930), mas também porque nos oferece materialidade histórica e figuração psíquica a uma escrita que pre-

tendemos melancólica. Através da leitura dos poemas de Florbela, particularmente os sonetos do *Livro de mágoas* (1919), ensejamos explorar os sentidos da **mágoa** e os modos como esta atravessa e se desdobra na escrita florbeliana, seja como denúncia de um desgosto – talvez a característica primeira da mágoa – crescente pela vida, pelas coisas e pessoas, seja como sentimento relativo à presença crescente e avassaladora da dor. Não se trata de ter aquela, a mágoa, como *doublet facile* desta, mas de considerá-las companheiras inseparáveis, forças centrípetas da vida e da escrita melancólica de Florbela.

O curso da mágoa e da dor no discurso da poeta, sempre atravessado por aquilo que sabe a fim – a melancolia e a morte –, para além do significado textual, nos desvela uma personalidade indubitavelmente melancólica e depressiva, absolutamente contaminada pela *persona* portuguesa. Trata-se de uma escrita cujo temário e motor são acionados pela melancolia, como ressalta Júlia Kristeva na abertura de *Sol negro: depressão e melancolia*: “Para aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia. (KRISTEVA, 1989: 11).

A escrita de Florbela desvela a sua vida. No entanto, não se pode dizer de um **pacto autobiográfico**² entre o leitor e a poeta, pois há apenas os poemas, alguns contos e algumas poucas páginas de um diário íntimo, que se apresentam como um *puzzle* em que faltam peças ou faltam curvas para o encaixe. A custo, os sonetos escolhidos nos permitirão esboçar um quadro desconcertado da vida de Florbela Espanca, num trajeto que se desvia da crítica biográfica para acolher a proposição de Susan

² Referimo-nos aqui ao contrato de leitura que, segundo Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (LEJEUNE, 1975), se baseia na identidade entre autor, narrador e protagonista. Tal pacto é assim resumido pelo autor no verbete “Autobiographie” do *Dictionnaire des genres e notions littéraires*: “O ‘eu’ que se dirige ao leitor desconhecido não é uma criatura de ficção, mas um indivíduo real, que assina seu nome, se empenha em dizer – mais ou menos – a verdade, provoca seus contemporâneos e a posteridade a assistir ao espetáculo de sua vida para edificá-los, instruí-los, mas também para se explicar, se justificar diante deles e seduzi-los.” (*Idem*, 1997 : 49).

Sontag em ensaio acerca de outro melancólico, Walter Benjamin, coligido em *Sob o signo de Saturno*: “Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas, pode-se, a partir da obra, interpretar a vida” (SONTAG, 1986: 87).

Os signos da melancolia que pontuam a escrita florbeliana ensejam um paralelo com outra artista, cuja existência foi, igualmente, amalgamada pela dor e pela mágoa, qual seja, a pintora mexicana Magdalena Carmen **Frida Kahlo** Calderón (1907-1954). Neste sentido, parece-nos que as faces física e psíquica da dor alternam seus períodos de permanência e horror nas vidas de Frida e Florbela. *Au delà* da dor, o elemento autobiográfico também se mostra como um ponto em comum entre as duas artistas.

Para a interpretação da vida de Florbela a partir de seus sonetos, será necessário um trabalho investigativo no sentido de corroborar a presença dos dados autobiográficos depreendidos de sua escrita. No caso de Frida, ao contrário, a obra pictórica não se exime do referido **pacto autobiográfico**, caracterizando-se pela profusão de autorretratos que se revelam figurações explícitas de uma existência convertida em “*retablo de dolores*”³. Tanto que, na obra *Kahlo*, Andrea Kettenmann ressalta esse ardor do auto-retrato, citando palavras da própria Frida: “Eu pinto-me porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o tema que conheço melhor” (*Apud* KETTENMANN, 2006: 18). A pintura de Frida retrata a sua vida, repleta de dor e de intenso sofrimento físico, espiritual e moral, sentimentos corroborados pela pintora em seus escritos. Neste sentido, também suas cartas são significativas do modo como a artista traduz e comunica sua existência de formas variadas e pontuais.

³ De acordo com o *Diccionario de la lengua española*, enquanto a palavra *retablo* significa “conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso”, a expressão “*retablo de dolores*” (ou “*retablo de duelos*”) designa “persona en quien se acumulan muchos trabajos y miserias” (DICCIONARIO de la lengua española, 2001).

Iniciemos, pois, o estudo comparativo do curso da mágoa e da dor nas obras destas duas mulheres pelo soneto “Mais triste”, de Florbela Espanca:

É triste, diz a gente, a vastidão
Do mar imenso! E aquela voz fatal
Com que ele fala, agita o nosso mal!
E a Noite é triste como a Extrema-Unção!

É triste e dilacera o coração
Um poente do nosso Portugal!
E não vêem que eu sou... eu... afinal,
A coisa mais magoada das que o são?!...

Poentes de agonia trago-os eu
Dentro de mim e tudo quanto é meu
É um triste poente de amargura!

E a vastidão do Mar, toda essa água
Trago-a dentro de mim num mar de Mágoa!
E a noite sou eu própria! A Noite escura!!
(ESPANCA, 2005: 65.)

O poema tanto sintetiza os sentimentos experimentados por Florbela quanto descortina a *psyché* dos portugueses a que referimos nas páginas anteriores. Desde o título, o advérbio “mais” a ampliar e engrandecer o substantivo “tristeza”, a poeta elabora a identidade deste sentimento com “a vastidão / Do mar imenso” – obsessão e símbolo do passado glorioso e do isolamento portugueses. Mar que separa e separou Portugal do mundo, mas que, em contrapartida, o uniu ao mundo através das grandes navegações. A Noite – personificada no soneto por meio da inicial maiúscula – apresenta-se como um indicativo de tristeza ao ser figurada como extrema-unção. A comparação desses dois elementos nos conduz, inevitavelmente, à morte, já que a extrema-unção está intimamente ligada à idéia da finitude, pois representa o sacramento que a antecipa e/ou prenuncia.

Na “voz fatal” que o mar fala e no “poente do nosso Portugal”, a tristeza é o

“nosso mal”, um mal coletivo, plural, uma noite de mágoa e agonia. Assim, o emprego do pronome no plural e a imagem do poente reiteram a tristeza como algo compartilhado pelo povo lusitano, como se o país fora eclipsado e contaminado por tal sentimento. Ainda que, no terceiro e quarto versos da segunda estrofe, a poeta mude a tristeza coletiva em mágoa pessoal – “E não vêem que eu sou...eu...afinal, / A coisa mais magoada das que o são?!...” –, não se desfaz a associação da simbólica do mar a uma tristeza construída historicamente pelas repetidas partidas, pelas mortes nas travessias e pelo isolamento da nação de inelutáveis navegantes.

Talvez o próprio figurar-se da poeta como a “**coisa** mais magoada das que o são” (grifo nosso), ainda que não visível aos olhos de seus compatriotas, nos permita inferir que trazer dentro de si “poentes de agonia” e um “mar de Mágoa” não resulta apenas de uma disposição psíquica individual, mas da própria identidade portuguesa, constituída a partir da experiência histórica e psíquica do mar e, portanto, afeita a sentimentos antagônicos e verticais, como podemos depreender das palavras de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant no *Dicionário de símbolos*:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991: 592.)

Entregue a esse *devoir* incerto e duvidoso que rubrica a disposição anímica portuguesa e acrescida da circunstância biográfica, a poeta converte-se nesta **coisa** que, tanto física como espiritualmente, semelha a “Noite escura”, maiúscula e marinha. E, portanto, mais próxima do mal que do bem, da morte que dos nascimentos. Tal iden-

tificação com a noite denuncia traços da escrita melancólica, irremediavelmente ligada ao lúgubre e à tristeza.

O sentimento de extrema tristeza presente nas produções de Florbela confirma sua tendência à melancolia, pois, consoante as palavras de Kristeva: “A tristeza é o humor fundamental da depressão [...] o pesar é a manifestação maior que trai o desesperado” (KRISTEVA, 1989 : 27). Um pesar que Florbela desdobra repetidamente em seus poemas, como podemos observar, por exemplo, no soneto “Sem remédio”:

Aqueles que me têm muito amor
 Não sabem o que sinto e o que sou...
 Não sabem que passou, um dia, a Dor
 À minha porta e, nesse dia, entrou.

E é desde então que eu sinto este pavor,
 Este frio que anda em mim, e que gelou
 O que de bom me deu Nosso Senhor!
 Se eu nem sei por onde ando e onde vou!!

Sinto os passos de Dor, essa cadência
 Que é já tortura infinda, que é demência!
 Que é já vontade doida de gritar!

E é sempre a mesma mágoa, o mesmo tédio,
 A mesma angústia funda, sem remédio,
 Andando atrás de mim, sem me largar!
 (ESPANCA, 2005 : 64.)

A mágoa, o tédio e a angústia que atravessam a autora são “sem remédio”. E tal irremediável denuncia o aspecto presente, duradouro e, principalmente, secreto de seus sentimentos, pois as pessoas que a cercam não se apercebem dos seus males. Assim, parece-nos que, também aqui, vigora não apenas a experiência pessoal, pois o não compartilhamento é condição do isolamento, um biografema de Florbela, mas não menos uma característica da *psyché* lusitana. De qualquer modo, a incomunicabilidade dos sentimentos e o pendor para o segredo são signos do melancólico, como

assinala Sontag no ensaio acerca do comportamento saturnino de Benjamin:

A dissimulação, o sigilo parecem uma necessidade para o melancólico. Ele tem um relacionamento complexo, freqüentemente disfarçado com os outros. Estes sentimentos de superioridade, de inadequação, de frustração, de incapacidade de se obter o que se quer, ou mesmo designá-lo de forma adequada (ou coerente) – podem, e percebe-se que devem ser mascarados pela cordialidade, ou pela mais escrupulosa manipulação. (SONTAG, 1986 : 92.)

O mencionado sentimento de superioridade margeou a vida de Florbela. Freqüentemente a poeta demonstrava um profundo menosprezo pelas pessoas, como exemplifica o fato narrado por Maria Lúcia Dal Farra, em *Afinado desconcerto*, em torno do ritual de calouro da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Naquela ocasião, segundo Dal Farra, o jovem escritor e poeta José Gomes Ferreira (1900-1985) oferece a Florbela o “caracol simbólico” - madeixa de cabelo - e ajoelha-se diante dela a fim de lhe oferecer a prenda. A reação de Florbela espelha o seu comportamento superior face ao outro, conforme relato do próprio autor de *Lírios do monte* (1918):

Só sei que ela me fixou com o tal desdém terrível nos olhos e na boca. Um desdém marcado, de alma funda. Um desdém por mim, pelos cabelos, pelos homens e pelas nuvens. Um desdém de atirar tempestades para o céu! Um desdém que mais tarde extravasou para os sonetos, inundou a terra, gelou o sol, estrangulou a lua...Um desdém de acabar o mundo! (*Apud* DAL FARRA, 2002 : 12.)

Embora o título, *Trocando olhares* (1915-1917), já os primeiros poemas coligidos por Florbela ESPANCA (1996 : 1-122), publicados apenas *post mortem*, denunciavam as características desta escrita melancólica. Na medida em que o falso dialo-

gismo desses versos inaugurais⁴ e a própria dificuldade em publicá-los⁵ denotam a necessidade de sigilo da poeta, não compartilhar os poemas implica manter em segredo as suas dores e angústias – fato que denuncia o relacionamento “disfarçado com os outros”, outra necessidade do melancólico.

No poema “Sem remédio”, tão distante do olhar do outro quanto o “mar de Mágoa” que Florbela traz dentro, a Dor invade a **casa** da poeta, apresentando-se personificada e dona de uma vida própria. Tal adentrar da Dor em sua vida figura como um marco, pois representa o princípio de seus males físicos e psíquicos e sinaliza o pavor e o frio que sente e que gela o que de bom lhe deu Nosso Senhor. O frio que “anda” em Florbela simboliza a ausência de entusiasmo, de expressão e a impotência. Decerto, não diante do amor, da morte e do sonho, mas talvez face aos valores e normas da sociedade portuguesa de princípios do século XX. Termo que indica frio excessivo, indiferença e insensibilidade, o gelo poderia, então, referir-se ao modo de Florbela lidar com os sentimentos adversativos e complementares da tradição portuguesa, particularmente aqueles da moral católica que ela tanto desafiou.

Em sua vertente mais conservadora e moralista, o catolicismo europeu desdobrou-se de inúmeras formas na história e na *psyché* portuguesas, resultando em radicalizações de toda ordem. A vida e a obra de Florbela não escaparam das oscilações e apropriações⁶ derivadas deste contexto, particularmente pelos três casamentos e pelo amor desmesurado pelo pai e pelo irmão. Embora, de acordo com Dal Farra, a poeta

⁴ “A introdução do ‘tu’ no coração do poema, a torná-lo uma comunicação direta, imediata e coloquial com o *outro*, esse cativo amado, confere sempre à peça a impressão de um movimentado dialogismo. Este, todavia, é desmentido em seguida graças ao recurso imantador do ‘eu’ emissor, que desloca a atenção sobre si mesmo e atrai para si o mundo ao redor” (DAL FARRA, 1996 : XXVIII).

⁵ Resta sempre indecível se a dificuldade de publicação desta primeira recolha poética resultou da recusa da poeta (seja para manter sigilo em torno de sua dor, seja pelo sentimento de superioridade face à poesia portuguesa escrita por mulheres naquele período) ou dos interditos que lhe foram impostos.

⁶ Ver a respeito DAL FARRA, 1996 : XVIII-XXIII.

afirmasse ser “nada” (DAL FARRA, 1996 : XIX) – excluindo-se, pois, qualquer profissão de fé –, em carta ao equívoco Guido Batelli, ela afirma: “O meu racionalismo à Hegel, apoiado numa espécie de filosofia à Nietzsche, chegou-me por muito tempo. Hoje... a minha sede de infinito é maior do que eu, do que o mundo, do que tudo, e o meu espiritualismo ultrapassa o céu” (*Apud* DAL FARRA, 1996 : XIX). Tal assertiva, se não esclarece *in totum* as oscilações e recusas face ao catolicismo, explica o emprego de termos e imagens religiosas em sua obra, tais como “extrema-unção” e dons de Nosso Senhor. Talvez como a recusar a moral católica e a ordem vigente, que negam à mulher o princípio do prazer e a expressão de seus sentimentos, Florbela nos diz que o frio “gelou / O que de bom me deu Nosso Senhor!”.

Neste sentido, temos as palavras de Lourenço acerca das relações adversas entre melancolia e cristianismo:

No seio do mundo cristão, o fenômeno da melancolia só podia ser entendido como misterioso e incompreensível “abandono” de Deus – a perda do gosto da vida e a perda do gosto de Deus (acedia) confundem-se – ou como castigo de uma falta, em suma, como um pecado. A verdadeira vida é um louvor a Deus e às suas criaturas. São Francisco dará a esse ideal a forma mais perfeita. Os santos são alegres, e a tristeza – sobretudo a mais negra, a melancolia – é suspeita. (LOURENÇO, 1999: 22.)

Ao explicitar que não sente mais os “dons”, a poeta justifica a presença da dor, da mágoa, do tédio e da angústia em sua vida, justifica a sua **acídia**, a qual remete ao “abatimento do corpo e do espírito”, à “moleza, frouxidão” (FERREIRA, 1997). O ácido dos dias a corroer, com frio e tédio, a vida de Florbela. A dor se faz presença de modo tão intenso e vertical que a poeta sente-lhe os passos – “Sinto os passos da Dor” –, num ritmo de tal forma contínuo e tedioso que domina a escrita repetitiva da melancólica: “**Não sabem** o que sinto e o que sou... / **Não sabem** que passou, um

dia, a Dor”; “E é desde então que eu sinto **este pavor**, / **Este frio** que anda em mim, e que gelou”; “**Que é já** tortura infinda, **que é** demência! / **Que é já** vontade doida de gritar!”; “E é sempre **a mesma mágoa, o mesmo tédio**, / **A mesma angústia** funda, sem remédio” (grifos nossos).

A iminência da aproximação da dor resulta na ausência de enunciação, ensejando a supressão da fala e o desejo do grito, como única forma de expressão, tal nos diz o verso “Que é já vontade doida de gritar.” Neste caso, a vontade de gritar enseja a falência ou impossibilidade do discurso **sobre** a dor, uma vez que a referida ação ocorre em casos de extremo temor ou de total agonia, quando gritar se apresenta como única forma de expressão, como nos informa Kristeva:

Nunca a ambivalência pulsional é mais temível do que nesse início de alteridade em que, sem o filtro da linguagem, não posso inscrever minha violência no “não”, não mais do que em qualquer signo. Só posso expulsá-la por gestos, espasmos, gritos. Eu a propulsiono, a projeto. (KRISTEVA, 1989 : 21.)

Para além da inelutável dor que a acompanhará, a poeta terá como companhia o tédio, a mágoa e a amargura. No soneto “Sem remédio”, Florbela desvela o marco imaginário (?) da “entrada da dor” em sua vida, situando tal acontecimento num espaço-tempo específico. Mesmo considerando o adentrar da dor como uma data simbólica, necessário salientarmos que aí se identifica a invasão de espaço-tempo vital da poeta por sentimentos que não mais a abandonaram – evento responsável por sua mudança de atitude, *in perpetuum*.

1.2 *Retablo de dolores*

De forma análoga ao poema de Florbela, também a pintora mexicana Frida Kahlo retrata o adentrar da dor em sua vida, dor que inicialmente se manifestou como tortura física, até tomá-la por inteiro, em uma tormenta de sofrimentos, físicos e espirituais. Em sua juventude, a pintora sofreu um terrível acidente, *débout* para o seu dom, o qual manifestou-se nos longos meses em que esteve acamada e solitária. Assim, de forma mais localizada do que no soneto florbeliano, o *initium* da dor em Frida expressa-se na tela *Retablo* (1940):



Retablo, 1940
Óleo sobre metal, 19.1x24.1cm
Coleção privada

Sobre *Retablo*, Kettenmann nos diz:

Frida Kahlo encontrou um quadro votivo cujo tema era tão parecido com

o acidente que sofrera, que foram precisos alguns retoques para o transformar numa representação da sua própria experiência. Acrescentou os escritos no autocarro e no eléctrico, pôs umas sobranceiras unidas, uma característica sua, na vítima, e compôs uma dedicatória, em baixo, dando graças. (KETTENMANN, 2006 : 18.)

A tela evoca o acidente do qual Frida foi vítima e realiza, *a posteriori*, um voto a Nossa Senhora da Dores, feito por seus pais: “*Los esposos Guilherme Kahlo y Matilde C. de Kahlo dan las gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la Esquina de Cuahutemozin y Calzada de Tlalpan*”. Na tela, a imagem da santa aparece acima do acidente, como se, de fato, Nossa Senhora estivesse perscrutando a cena. Trata-se de um *retablo* e de um **ex-voto** em que a pintora representa a história do acidente que a mudou num *retablo de Dolores*⁷.

Após o acidente, nos longos meses em que esteve prisioneira do leito e das dores físicas, Frida começa a pintar e, principalmente, a pintar-se, como relata Kettenmann:

Foi nesses meses que começou a pintar, como um modo de evitar o aborrecimento e a dor. [...] Também se colocou um dossel com um espelho que cobria toda a parte de baixo da cama de modo a que Frida se pudesse ver e ser o seu próprio modelo. Assim começaram os auto-retratos que dominaram a obra de Frida Kahlo e que nos permitem ver todas as etapas do desenvolvimento da artista. (*Ibidem*, p. 18.)

Os auto-retratos de Frida expressam o seu intenso sofrimento físico e espiritual. Retratando-se, nos dá a ver aquilo que mais a afligia e perturbava, a dor que a invadiu e acompanhou durante sua existência. Em carta escrita ao então namorado Alejandro Gómez Arias, datada de 20 de outubro de 1925, Frida compartilha seu sofri-

7

Ver nota 3.

mento físico:

Você pode imaginar como dói; todas as vezes que eles me puxam, derramo um litro de lágrimas, mesmo que digam que não se deve confiar no coxear dos cachorros ou em lágrimas de mulher. Minha perna dói tanto que a gente fica pensando que está esmagada. Além disso, a perna toda lateja horivelmente e eu me sinto muito mal, como você deve imaginar, mas com o repouso, eles dizem que o osso ficará bom logo e que, pouco a pouco, conseguirei andar. (KAHLO, 2006 : 24.)

Ainda no período da convalescença, em outra carta escrita ao namorado Alejandro Gómez Arias, a pintora nos fala sobre o adentrar da dor em sua vida: “A única coisa boa é que estou começando a me acostumar a sofrer” (*Ibidem*, p. 25). Também ao mesmo destinatário, Frida refere-se ao modo como se tornou habitante de um “planeta dolorido”:

Algum tempo atrás, talvez uns dias, eu era uma moça caminhando por um mundo de cores, com formas claras e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo de oculto: adivinhar-lhe a natureza era um jogo para mim. Se você soubesse como é terrível obter conhecimento de repente – como um relâmpago iluminando a Terra! Agora, vivo num planeta dolorido, transparente como o gelo. É como se houvesse aprendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. Minha amigas e colegas tornaram-se mulheres lentamente. Eu envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano. Sei que não há nada escondido; se houvesse, eu veria. (*Ibidem*, p. 27.)

À semelhança de Florbela, o “planeta dolorido” de Frida identifica-se com o gelo, com a maturidade e com o envelhecimento precoce o qual nos referiremos, *a posteriori*, no âmbito dos sonetos da poeta portuguesa. O abrupto e o acaso da dor fazem de Frida um ser exilado nesse mundo dolorido. O fato de retratar-se, de pintar e verbalizar o seu sofrimento são formas encontradas pela pintora para conviver com a dor, bem como produzir uma releitura dos acontecimentos pretéritos. Tanto Frida quanto Florbela, relêem os eventos do passado através de suas composições.

Na leitura dos sonetos de Florbela Espanca percebe-se que o *corpus* é repetidamente transtornado pela recorrência aos mesmos temas – dor, mágoa, saudade – e pelo desespero ante a incapacidade em traduzir tais sentimentos. No soneto “Neurastenia” exsurtem os elementos da escrita melancólica.

Sinto hoje a alma cheia de tristeza!
Um sino dobra em mim Ave-Marias!
Lá fora, a chuva, brancas mãos esguias,
Faz na vidraça rendas de Veneza...

O vento desgrenhado chora e reza
Por alma dos que estão nas agonias!
E flocos de neve, aves brancas, frias,
Batem as asas pela Natureza...

Chuva...tenho tristeza! Mas porquê?!
Vento...tenho saudades! Mas de quê?!
Ó neve que destino triste o nosso!

Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura!
Gritem ao mundo inteiro esta amargura,
Digam isso que sinto que eu não posso!...
(ESPANCA, 2005: 47.)

Por si só, o título do poema nos oferece indicativos acerca dos males que afligem a poeta, na medida em que o termo “neurastenia” remete a uma “afecção mental caracterizada por astenia física ou psíquica, preocupações com a saúde, grande irritabilidade, cefaléia e alterações de sono” (FERREIRA, 1997). Tal sentido, já nos dois primeiros versos, se estende do psíquico – “Sinto hoje a alma cheia de tristeza” – ao físico – “Um sino dobra em mim Ave-Marias”. De fato, resta indecível se a corporeidade do sino que, em intenção de finados, dobra Ave-Marias⁸ em Florbela resulta da tristeza da alma ou vice-versa. Ambos os versos nos remetem à tristeza e à morte e transparecem a pulsão por Tanatos, o anseio pela morte, a que se refere Kris-

⁸ Ressalte-se que a Ave-Maria é a oração feita em intenção da alma dos fiéis defuntos.

teva: “O depressivo não suporta Eros, ele se prefere com a Coisa até o limite do narcisismo negativo que o conduz a Tanatos.” (KRISTEVA, 1989 : 26).

Uma vez mais, a poeta personaliza elementos da natureza e tece o retrato da chuva, com suas mãos esguias, a fazer – na vidraça – rendas de Veneza. O fato de imaginar as rendas de Veneza em sua janela remete à busca do belo, pendor dos depressivos, consoante as palavras de Kristeva:

Seria o belo o objeto ideal, que jamais decepciona a libido? Ou então o belo objeto aparece como o reparador absoluto e indestrutível do objeto abandonado, situando-se de início num plano diferente deste terreno libidinal tão enigmáticamente adesivo e fraudulento, em que se desenrola a ambigüidade do “bom” e do “mau” objeto? Em lugar da morte, e para não morrer da morte do outro, eu produzo – ou pelo menos penso fazê-lo – um artifício, um ideal, um “além” que minha psique produz para se colocar fora dela. (*Ibidem*, 1989:96.)

Tanto a antropomorfização do vento – “O vento desgrenhado chora e reza” – quanto a zoomorfização dos flocos de neve – “E flocos de neve, aves brancas, frias” se equivalem para expressar tristeza e saudade, embora o objeto ou motor de tais sentimentos nunca sejam identificados. Florbela sabe apenas sentir tristeza e saudade – vocábulo este que exprime uma gama de sentimentos traduzíveis tão-somente para os falantes da língua portuguesa – como assinala Lourenço ao discorrer acerca do ensaio de D. Duarte sobre o tema:

Mas é inesquecível o seu comentário a propósito do encanto específico da palavra saudade, termo que não tem equivalente nem “em latim nem outra linguagem”, próprio como nenhum outro para exprimir a estranheza e a sutileza de um sentimento de tal complexidade. Raridade do termo, raridade do sentimento: quanto basta para que no espírito dos portugueses tome forma a idéia de que a alma portuguesa vive e experimenta, com deleite e intensidade sem par, um estado que só nessa palavra intraduzível é possível exprimir. (LOURENÇO, 1999 : 23.)

Florbela se compara à neve, comparação que nos remete à mesma frieza e à mesma transparência referidas por Frida ao dizer do seu planeta dolorido – “transparente como o gelo”. A poeta faz da natureza seu interlocutor e, uma vez mais, elege o grito como única forma possível de expressão de sua dor. Na poética repetitiva de Florbela, a recorrência aos mesmos temas, o uso abundante de reticências, a forma simples de enunciação e o uso sintomático da natureza como interlocutor são indícios da melancolia que, na escrita, revolve a memória, como nos diz Fernando Fábio Fio-rese Furtado no ensaio “Repetição e memória na obra de Raquel Jardim”:

Sejam memórias de leveza lírica, como festa de adulto nos cabelos do *in-fans*, sejam aquelas que se realizam ao modo de instrumento torcionário contra fantasmas inimigos que, não raro, ostentam o mesmo sobrenome do memorialista, sejam essas análogas a açúcar para a engorda do próprio autor – em toda escrita da memória opera a **lei da repetição**. (FURTA-DO, 2006 : 141.)

O último terceto de “Neurastenia” – “Ó chuva! Ó vento! Ó neve! Que tortura! / Gritem ao mundo inteiro esta amargura, / Digam isso que sinto que eu não posso!!...” – remetem ao **indizível** da dor, a qual somente o grito pode expressar. Para além do grito, o choro manifesta-se como característica do ser em estado depressivo, como podemos observar no quadro *Recuerdo* ou *El corazón* (1937), em que Frida Kahlo se retrata aos prantos – impotente perante o sofrimento que a assalta:



Recuerdo (El corazón), 1937
Óleo sobre metal, 40x28 cm
Coleção de Michel Petitjean, Paris, França

Segundo Andréa Kettenmann, “o coração partido está aos pés dela; o seu tamanho desproporcional simboliza a intensidade da dor. Ela ilustra os sentimentos de

incapacidade e desespero através da sua falta de mãos.” (KETTENMANN, 2006 : 42). Impotência – este é o vocábulo que melhor resume Frida. A ausência das mãos indica a total incapacidade em combater o sofrimento a ela imposto. A seta trespassa o lugar vazio do coração com um pequeno cupido na ponta, indicando a obra dolorosa de Eros e do destino. A pintora foi traída pelo seu amor - já que seu marido havia se envolvido com sua irmã mais nova, fato que motivou Frida a sair de casa e alugar um apartamento no centro da cidade do México – e pelo seu coração, que se apresenta deslocado e público, esvaindo em sangue, como que à procura de um refúgio. Dependuradas em cabides suspensos por fios, as roupas de Frida suportam os braços ausentes na pintora. A expressão é de dor – as lágrimas estão destacadas e a solidão expressa na paisagem – ora árida, ora fluida – é evidente. Frida está perdida no meio de duas realidades diferentes. O céu *gris* corrobora a atmosfera de solidão e de desalento.

O quadro retrata a reação de Frida perante a grande decepção amorosa por ela sofrida. Entristeceu-a profundamente a dupla traição a que foi exposta. Segundo Kettenmann:

A relação com Rivera durante este período foi tão conturbada que ela, pelo que parece, só encontrara um escape no simbolismo da sua pintura. Rivera, que tivera vários romances com outras mulheres ao longo do casamento, tinha-se agora envolvido com a irmã de Frida, Cristina, que posara como modelo para dois dos murais dele (*Ibidem*, p. 39).

Em função deste acontecimento, a pintora se isolou e prosseguiu sangrando. Aos amigos íntimos Elle e Boit, comunicou sua dor por meio de uma carta datada de 18 de outubro de 1934:

Nunca sofri tanto e não pensei que pudesse suportar tanta dor. Vocês nem

imaginam o estado em que me encontro, e sei que vou levar anos para conseguir sair desta confusão que tenho na cabeça. [...]

Primeiro, é uma desgraça dupla, se posso explicá-la desta maneira. Vocês sabem melhor do que ninguém o que Diego significa para mim em todos os sentidos e, por outro lado, ela era a irmã que eu mais amava e a quem tentei ajudar o máximo que pude...

Amo-os muito e confio o bastante em vocês para não [lhes] esconder a maior dor de minha vida. [...]

Minha situação me parece tão ridícula e idiota, que vocês não imaginam o quanto desagrado e ódio a mim mesma. Perdi meus melhores anos sendo sustentada por um homem, sem fazer nada além do que julgava que o beneficiaria e ajudaria. [...]

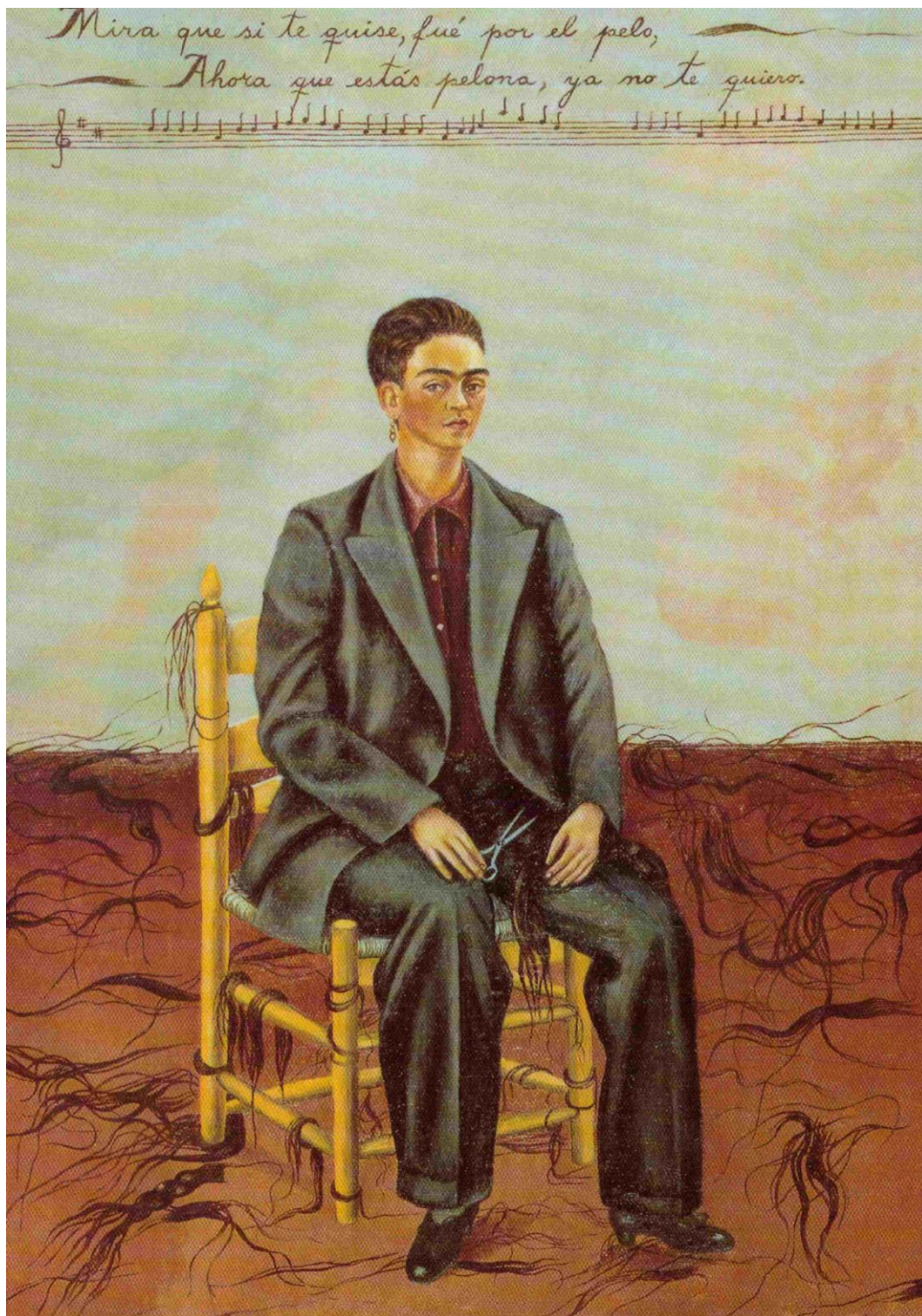
Quando as coisas chegam a este ponto, o melhor é cortá-las pela raiz.[...]

Creio firmemente que esta será a [melhor] solução para ele, embora signifique mais sofrimento para mim, mais ainda do que já tive e tenho, e que é **indescritível**. (KAHLO, 2006 :64-69.)

A maior dor da vida da pintora, segundo suas próprias palavras, lhe retira o prazer de viver, tanto que, no quadro *Recuerdo*, retrata-se sem coração e sem braços, enquanto em *Autorretrato con pelo corto* (1940) apresenta-se de cabelos curtos e roupas masculinas de cores sóbrias. Ambos retratam a ausência como presença – a falta denota o que mais a atormenta. A ausência do feminino denota a matéria mais presente, tal como na denegação, em que o **não** significa a confissão do **sim**, conforme as considerações de Kristeva a partir do conceito de Sigmund Freud:

“Disto resulta uma espécie de aceitação intelectual do recalcado, enquanto persiste o essencial do recalçamento.” “Por meio do símbolo da negação, o ato de pensar liberta-se das limitações do recalçamento.” Pela denegação, *“um conteúdo recalcado de representação ou de pensamento pode, portanto, penetrar até a consciência.”* Este processo psíquico observável nas defesas dos pacientes contra seus desejos inconscientes (“não, eu não o amo”, significaria a confissão desse amor sob uma forma precisamente denegada) seria o mesmo que produz o símbolo lógico e lingüístico. (KRISTEVA, 1989 : 49.)

Observemos a tela *Autorretrato con pelo corto*:



Autorretrato con pelo corto, 1940
Óleo sobre tela, 40x28cm
The Museum of Modern Art, Nova Iorque, E.U.A.

O quadro enseja a idéia de devastação. Os cabelos cortados e espalhados indi-

cam a total desordem em que a pintora se encontra. Existem pedaços inteiros de tranças no chão, o que nos permite concluir o impulso violento em praticar tal ação, sem tempo sequer de desfazer o penteado. Frida usa roupas masculinas, como nos diz Kettenmann: “Em vez das roupas decididamente femininas que vemos na maioria dos auto-retratos, Frida Kahlo aparece aqui vestida com um largo e escuro fato de homem” (KETTENMANN, 2002 : 55). A negação de sua condição feminina é justificada pelo texto que encima a tela: “Mira que si te quise, fué por el pelo / Ahora que estás pelona, ya no te quiero”.

O fato de a pintora retratar-se sem os cabelos – por séculos o símbolo maior da feminilidade – nos convoca a pensar no extremo do ato representado e no simbolismo desta atitude. Desde a Antiguidade, os cabelos longos são um importante elemento da condição feminina, como demonstra o mito acerca da origem da constelação Coma Berenices. Segundo a narrativa egípcia, para aplacar a ansiedade em relação ao retorno do marido Ptolomeu III Evérgeta I (ca. 280-221 a.C.) de uma missão militar na Assíria, a rainha Berenice II prometeu os seus belos e longos cabelos a Afrodite (ou, conforme outra versão, à sua mãe, tornada deusa segundo a tradição da dinastia ptolomaica). Com a volta de Ptolomeu, Berenice leva os cabelos ao templo de Afrodite e jamais retorna ao lar do soberano egípcio, furioso com o despropósito da atitude da esposa. Ainda segundo o mito, o astrônomo da corte Cônio de Samos relata que a deusa da beleza ficara de tal forma encantada com a oferenda que levava para o céu Berenice e sua cabeleira, transformando-a num conjunto de estrelas, a Coma Berenices (“Cabeleira de Berenice”), constelação próxima da Ursa Maior.

A ausência de cabelos, ainda que na figura masculina, remete à perda de vigor e à própria morte, como na história de Sansão no *Antigo Testamento*. O símbolo má-

ximo da força e da heroicidade de Sansão estava nos cabelos, de forma que, quando traiçoeiramente os mesmos são tosados por Dalila, perde a força sobre-humana e morre.

E Sansão acabou por confiar-lhe o segredo: “Sobre minha cabeça, disse ele, nunca passou a navalha, porque sou nazareno de Deus desde o seio de minha mãe. Se me for rapada a cabeça, a minha forma me abandonará e serei então fraco como qualquer homem.” (Juízes 16:17)

A ausência de cabelos na mulher seria a confissão da masculinidade, uma vez que historicamente o cabelo seria o *analogon* do véu, a proteger a mulher do mundo e do outro. Os mesmos funcionariam como símbolo de feminilidade e força, além de representarem um elemento distintivo entre os sexos. Os cabelos ausentes na imagem de Frida encerram toda a fraqueza do momento. Ao cortar os cabelos, ela se apresenta sem vitalidade, despojada de todas as suas forças – completamente desnuda e vencida. Vencida na sua força e na sua feminilidade.

Uma outra vez, Frida apresenta-se também solitária, desta vez com ambos os pés levemente apoiados no chão. Não existe água ou vislumbre de outra realidade, mas, tão somente, o chão a ser pisado, um chão vermelho-terra, em contraste com o céu claro. No mesmo *retablo de Dolores*, Frida prossegue sofrendo “com o coração na mão”, como dissera a Elle e Bertram Wolfe (carinhosamente chamados de Elle e Boit por Frida) na última correspondência referida anteriormente. Mesmo imersa em tamanho sofrimento, a pintora não sente seu amor pelo outrora marido desvanecer. Ao contrário, acredita que tanto sofrimento o fez mais forte e verdadeiro. Em carta escrita a Diego, em 23 de julho de 1935, a pintora declara o seu amor:

Acho que o que está acontecendo é que sou meio estúpida e uma tola, porque todas essas coisas aconteceram e se repetiram nos sete anos que

vivemos juntos. Toda esta raiva simplesmente me fez compreender melhor que **eu o amo mais do que a minha própria pele**, e que, embora você não me ame tanto assim, pelo menos me ama um pouquinho – não é? Se não for verdade, sempre terei a esperança de que possa ser, e isto me basta... (KAHLO, 2006 : 71, grifo meu.)

O grande amor devotado por Frida a Diego descortina uma dupla realidade: amor demais ao amado e de menos a si própria. Segundo suas próprias palavras, a esperança em crer que o amado lhe devotasse amor seria suficiente para ela. Repito: não se trata de juras de amor, mas tão somente, do vislumbre do amor.

Ao frisar que é uma tola e que “estas coisas aconteceram nos sete anos que estiveram juntos”, a pintora justifica o injustificável: culpabiliza-se pelos erros e traições do marido, como se errada fosse ela, que não se habituou ao jeito de ser e agir do outro. Na extensa carta escrita à Ella e Bertram Wolfe, Frida diz: “Eu havia confiado em que Diego se modificaria, mas vejo e sei agora que isto é impossível; é apenas um capricho meu. Naturalmente, eu devia ter compreendido desde o início que não serei eu quem vai fazê-lo viver desta ou daquela maneira.” (KAHLO, 2006 : 66).

Tanto a “dupla desgraça” a que se refere Frida, quanto o acidente da juventude – experiências abruptas e violentas, em ambos os casos – são retratados por Frida com distância de anos e, portanto, medidos pela maturidade da dor. Desde os acontecimentos – o acidente ocorrido em 17 de setembro de 1925 e a dupla traição no ano de 1934 – até as telas em que os retrata, existe um longo período de trabalho na e para a dor. Os quadros são realizados *a posteriori*: *Retablo* em 1943, *Recuerdo*, 1937, enquanto *Autorretrato con pelo corto* foi produzido em 1940. Neste sentido, uma vez mais recorreremos às palavras de Sontag acerca das considerações em torno da releitura dos eventos passados:

“O grau de compreensão está na proporção exata da presença da morte e do poder de deterioração”, Benjamin escreve na sua obra sobre o *Trauerspiel*. É isto que permite encontrar o sentido da própria vida, nos “eventos mortos do passado eufemisticamente conhecidos como experiência”. Somente é possível ler o passado porque está morto.” (SONTAG, 1986 : 97.)

Só o distanciamento proporciona a verdadeira interpretação dos eventos passados. A re-leitura amadurecida do tempo pretérito realizada por Frida denota, com bastante intensidade, o seu estado de espírito à época dos acontecimentos, bem como todo o seu sofrimento.

Enfim, rever o passado e externá-lo indica um grau de superação do “evento descrito”, como se o tempo fosse o lenitivo para curar as feridas – ou, ao menos minimizá-las – e proporcionasse a oportunidade de reviver os acontecimentos, que à época que ocorreram, seriam impossíveis de serem verbalizados ou retratados.

2. O LEITE, SEUS MALES

Em cada tela de Frida exsurge um acontecimento passado, apresentado sempre no presente sob a *égide* da maturidade, ainda que precoce – ainda que precoce devido à dor. De modo análogo, também Florbela diz de acontecimentos pretéritos filtrados pela madureza da e na dor, como exemplifica o soneto “A maior tortura”:

Na vida, para mim, não há deleite.
Ando a chorar convulsa noite e dia ...
E não tenho uma sombra fugidia
Onde poise a cabeça, onde me deite !

E nem flor de lilás tenho que enfeite
A minha atroz, imensa nostalgia ! ...
A minha pobre Mãe tão branca e fria
Deu-me a beber a Mágoa no seu leite !

Poeta, eu sou um cardo desprezado,
A urze que se pisa sob os pés.
Sou, como tu, um riso desgraçado!

Mas a minha tortura inda é maior:
Não ser poeta assim como tu és
Para gritar num verso a minha Dor ! ...
(FLORBELA, 2005 : 49)

Todo o poema diz da dor, presença constante e marcante na vida da poeta, e desnuda a pulsão de morte que mobiliza e aciona a escrita florbeliana. O choro convulso se faz presente e ocupa o lugar do diálogo com o outro. Uma outra vez, observa-se a presença das reticências – sinal indicativo da supressão da fala da poeta – que, segundo Kristeva, espelham a atitude do melancólico:

O retardamento verbal participa do mesmo quadro: o fluxo de enunciação é lento, os silêncios são longos e frequentes, os ritmos diminuem, as entonações ficam monótonas e as próprias estruturas sintáticas, sem acusarem perturbações e confusões como as que podemos observar nas esquizofre-

nias, em geral caracterizam-se por supressões não-recuperáveis. (KRISTEVA, 1989 : 40.)

Para além da já referida recorrência aos mesmos temas, a repetição das palavras aqui comparece, rubricando o ritmo monótono e crônico da escrita melancólica. Ao mesmo tempo, Florbela define-se como “sem pouso”, sem direito ao descanso e ao deleite. A “atroz, imensa nostalgia”, decerto mero sinônimo da nossa “saudade” portuguesa, já nem as flores de lilás podem disfarçá-la, uma vez que remete tanto a um passado para sempre perdido, quanto a um acontecimento determinado de sua existência, tal a característica específica da saudade nos termos propostos por Lourenço:

A nostalgia, a melancolia, a própria *saudade*, reivindicada pelos portugueses como um estado intraduzível e singular, são sentimentos ou vivências universais. [...] É o conteúdo, a cor desse tempo, a diversidade do jogo que a memória desenha na sua leitura do passado, o que distingue a nostalgia da melancolia e estas duas da saudade. [...] Os regressos específicos da melancolia, da nostalgia, da saudade são outra ordem: conferem um sentido ao passado que por meio delas convocamos. [...] A melancolia visa o passado como definitivamente passado. [...] A nostalgia fixa-se num passado determinado [...] A saudade participa de uma e outra. (LOURENÇO, 1999 : 13.)

Interessa-nos o “passado determinado” a que possa aludir a poeta, passado que tanto a incomoda e entristece. Assim, nos dois últimos versos da segunda estrofe – “A minha pobre Mãe tão branca e fria / Deu-me a beber a Mágoa no seu leite!” – Florbela evoca o período da amamentação, quando esteve próxima da mãe, a qual, segundo ela, ofereceu-lhe a “Mágoa” em seu leite. Os vocábulos “Mãe” e “Mágoa”, próximos no poema, compartilham não apenas a inicial maiúscula, mas também a condição de origem da *psyché* melancólica da poeta.

Evocada pela poeta e pintada por Frida, como veremos *a posteriori*, a amamentação figura como um dos mais importantes períodos da vida do homem, repleto de

significações. O leite referido, descrito por Florbela, constitui um elemento simbólico pela carga de sentidos que abrange, como nos diz Alberto Manguel em *Lendo imagens*: “... a imagem de uma deusa que amamenta é antiga e universal: Ishtar na Mesopotâmia, Dewaki amamentando Krishna na Índia, Ísis no Egito e muitas outras.” (MANGUEL, 2001 : 63). Tais figuras arquetípicas se oferecem como símbolo desde a antiguidade, rubricando a relevância do ato e do período da amamentação e desdobrando-se em acepções que permeiam a cultura e o imaginário. Observemos, por exemplo, a estatueta egípcia de Ísis amamentando Hórus:



Império Médio, 2040-1652 a.C.

De acordo com a mitologia egípcia, Ísis descobriu e reuniu os pedaços do corpo de seu marido e irmão Osíris, despedaçado por Seth. Também protegeu o filho Hórus da fúria do tio, até que o deus do céu crescesse e pudesse vingar o pai.[...] Ísis e Hórus representam o relacionamento perfeito entre mãe e filho. Pelos cuidados dispensados ao filho, Ísis era considerada a deusa do amor e da proteção. Neste sentido, as representações estatuárias e pictóricas da amamentação simbolizam, para além do ato

em si, o amor e a proteção dedicados ao filho. Muito mais que alimento, o leite representa a fonte e o penhor da vida.

Também a mitologia grega apresenta outra importante narrativa acerca da amamentação. Trata-se de Hera e Hércules – embora, neste caso, a amamentação, além de significar alimento e vigor, represente o caráter maior da maternidade, pois, mesmo que contra a sua vontade, amamentou o filho da mortal Alcmena. Ainda que ciumenta e agressiva, ao aleitar Hércules, Hera o adota, pois quem oferece o leite torna-se mãe daquele que o recebe, como ressalta Manguel:

O seio estabelece um vínculo de maternidade: oferecer o seio é um dos gestos por meio dos quais um filho é adotado. Por exemplo, na mitologia grega, romana e etrusca, Juno (Hera ou Uni) adota Hércules (Heracles), dando-lhe o leite do seu peito; a Via Láctea formou-se quando ela puxou o mamilo dos lábios sôfregos do herói e esguichou leite no céu. (MANGUEL, 2001: 65.)

O próprio mito da criação do universo está associado ao leite, pois este representa mais que o alimento, mas a própria origem da vida, a fonte mantenedora do homem e do mundo. Ao dar o leite ao outro, que não era o seu filho, o laço da maternidade fez-se presente, e com ele, produziu-se a criação da Via Láctea. Outra imagem relativa à amamentação, repleta de significados e numerosa em representações, é a imagem de Maria amamentando o Menino Jesus, tal como esta que reproduzimos abaixo, atribuída ao pintor flamenco Robert Campin (1378-1444).



A Virgem e o Menino Jesus diante da janela, [s.d.]
Óleo sobre tecido, 63.5x49cm
National Gallery, Londres, Reino Unido

A pintura encerra a metáfora da criação do próprio Deus que encarnou e se fez homem. Aqui, uma vez mais, a amamentação ultrapassa o mero sentido nutricional para simbolizar o alimento espiritual das palavras, necessário ao desenvolvimento do

indivíduo, como comprova a Bíblia ao lado de Maria. No contexto da pintura, leite e *verbum* são análogos, alimentos do corpo e da alma, respectivamente, como diz a *Bíblia*. *A priori*, a preocupação da mãe restringe-se à nutrição, uma vez que o bebê não tem maturação para outra fonte de alimentação que não seja o leite, como nos diz São Paulo na “Carta aos Coríntios”: “Dei-vos leite a beber, não alimento sólido, porque ainda não podíeis suportá-lo” (1 Cor, 2 : 2). Mas com o tempo, é necessário que tanto o alimento mais sólido seja oferecido quanto o alimento das palavras. A mãe deve preparar-se, não só para ser a fonte de alimento para o seu filho, como também para transmitir o conhecimento das palavras ao menino, segundo Manguel:

Mas o leite não é apenas alimento; é o dom da própria vida, ofertado pela Mãe para o filho divino, de modo que ele possa crescer e tornar-se homem, uma imagem ampliada por São Pedro para descrever a dádiva da palavra de Deus: “Como fazem os bebês recém-nascidos, deseje o leite sincero da palavra e assim você poderá crescer.” (*Ibidem*, p. 67.)

O “leite sincero das palavras”, mencionado por São Pedro em sua primeira carta, remete ao estudo da palavra sagrada – busca do indivíduo religioso que deseja desenvolver-se espiritualmente, como nos diz o mesmo apóstolo em sua primeira carta:

Como dizem as Escrituras Sagradas:
 “Todos os homens são como ervas do campo,
 e a grandeza deles é como a flor da erva.
 A erva seca e a flor cai,
 Mas a palavra do Senhor dura para sempre.” (1 Pdr 1 : 24-25)

O “leite das palavras” remete aos ensinamentos adquiridos e que têm vida prolongada dentro de nosso ser. No entanto, não seria demasiado imaginar que o “leite da palavra” possa também dizer respeito a sentimentos adversos transmitidos da mãe para o filho, como veremos nas obras de Florbela Espanca e Frida Kahlo.

2.1 A mãe branca e fria

No caso de Florbela, a química do leite materno incluía a mágoa, sentimento que a nutriu e se incorporou à sua constituição física e psíquica. Assim, o retrato de sua mãe traz os mesmos traços de brancura e frieza que a poeta atribui a si mesma, sem olvidar o *analogon* com as características físicas do leite. Tal retrato evoca também a morte precoce de sua mãe biológica, em 1908, com apenas 29 anos. Ressalte-se, ainda, o papel desempenhado por esta mãe biológica na vida de Florbela, uma vez que foi uma presença-ausente, lamentada em diversas ocasiões, como demonstram seus sonetos. Dal Farra nos fornece pistas acerca desta relação indecível:

Conceição é, pois, nome da sua mãe – Antônia da Conceição Lobo – e este lhe é também atribuído, certamente por a menina ter vindo à luz no dia 8 de dezembro de 1894, dia consagrado à Nossa Senhora do mesmo nome. Digo bem: Conceição é como se chama a mãe de Florbela, mas o nome da sua madrinha de batismo e mãe efetiva, pois que vai criá-la – à ela e ao seu único irmão Apeles, que haverá de nascer, da mesma união, a 10 de março de 1897 – é Mariana Inglesa, sua madrastra, e legítima mulher de seu pai, e em tudo conivente com o marido. (DAL FARRA, 202 : 33.)

O esdrúxulo da formação da família Espanca encontra explicação numa antiga regra medieval, da qual se valeu João Maria Espanca. Segundo tal norma, se de um casamento não resultassem filhos, o varão teria o direito de concebê-los com outra mulher à sua escolha. Assim, da relação ilegítima entre Antônia da Conceição Lobo e João Maria Espanca, nasceram Florbela e Apeles, criados como filhos por aquela que, embora apenas madrinha, era a esposa legítima de seu pai. Referências às características peculiares de sua família abundam nos poemas de Florbela, como exemplificam os dois tercetos do soneto “Pobre de Cristo”, extraído da obra póstuma *Char-*

neca em flor (1931):

Minha terra onde meu irmão nasceu,
Aonde a mãe que eu tive e que morreu
Foi moça e loira, amou e foi amada!

Truz... truz... truz... – Eu não tenho onde me acoite,
Sou um pobre de longe, é quase noite,
Terra, quero dormir, dá-me pousada!...
(ESPANCA, 2005:156)

Nestes versos, Florbela refere-se ao irmão e à mãe, ambos precocemente mortos, expressa, uma vez mais, o anseio pela morte – desejo pulsante que permeia a sua escrita. Neste sentido, pode-se considerar o quanto a filiação ilegítima influenciou e determinou o sentimento de estrangeiridade expresso no penúltimo verso: “Sou um pobre de longe, é quase noite”. Decerto que o conhecimento das circunstâncias que nortearam a sua concepção e o abandono da mãe biológica marcaram de forma indelével a poesia de Florbela, engendrada no domínio da condição estrangeira no mundo e da pulsão tanática. Ainda que criada na casa paterna, sob os cuidados da madrinha e mãe adotiva, não desconhece o incômodo psíquico, resultante do prematuro abandono materno, e social, uma vez que o pai só a perfilhou legalmente *post mortem*.

Embora a convivência nos primeiros anos com Florbela, servindo-lhe de amade-leite, após o nascimento de Apeles, Antônia da Conceição Lobo resolve separar-se dos filhos e do “companheiro”. Mesmo sendo uma mulher simples, não se pode desconsiderar o quanto a relação enviesada com João Maria Espanca e os preconceitos sociais daí advindos teriam alimentado a mágoa maiúscula que esta mãe transmite à filha através de seu leite. Mágoa que rasura a alma e o corpo, a ponto da poeta, no soneto “A maior tortura”, já transcrito anteriormente, comparar-se ao cardo e à urze, esta um arbusto silvestre e aquela considerada uma praga da lavoura. Tais ima-

gens adversas e melancólicas reafirmam o deslocamento social e psíquico de Florbela, particularmente quando acrescentadas do verso “Sou, como tu, um riso desgraçado!”, no qual o antagonismo entre substantivo e adjetivo remetem tanto ao sem-graça do riso da poeta (qual riem os pouco-à-vontade nas reuniões sociais), quanto à ausência de graça num riso que mal disfarça a mágoa e a tristeza atávicas porque originárias. Tanto que, na última estrofe deste poema, Florbela esclarece que a maior tortura é a incomunicabilidade – condição de todo estrangeiro, de todo deslocado, de todo melancólico.

No poema “Deixai entrar a Morte” (*Reliquiae*, 1931, publicação póstuma) emerge uma outra vez a figura materna:

Deixai entrar a Morte, a Iluminada,
A que vem para mim, pra me levar.
Abri todas as portas par em par
Como asas a bater em revoada.

Que sou eu neste mundo? A deserdada,
A que prendeu nas mãos todo o luar,
A vida inteira, o sonho, a terra, o mar,
E que, ao abri-las, não encontrou nada!

Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?
Entre agonias e em dores tamanhas
Pra que foi, dize lá, que me trouxeste

Dentro de ti?...Pra que eu tivesse sido
Somente o fruto amargo das entranhas
Dum lírio que em má hora foi nascido!...
(ESPANCA, 2005:201.)

Tal soneto resume de modo singular a poética florbeliana, uma vez que reúne temas e imagens caros à poeta. Primeiramente, a pulsão de morte que rubrica a sua obra e aqui é um clamor por aquela que a libertará da estrangeiridade e da melancolia. Tanto que a Morte não figura como a dama negra e cadavérica da imagética tradi-

cional, mas sob o epíteto de “a Iluminada” comparece dotada do poder de dissipar as trevas, abrir caminho para um lugar outro e próprio, curar as dores. Ao abrir todas as portas, além de garantir que “a Iluminada” não encontre nenhum empecilho ao vir resgatá-la, Florbela reafirma o desejo tanático, pois a Morte pode ser a “indesejada das gentes”, mas não da poeta. Neste sentido, a imagem da Morte como “a Iluminada”, associada à conflituosa relação com a mãe explicitada nos dois últimos tercetos, remetem à pulsão de morte, consoante as palavras de Kristeva:

Ela [a mãe] sou eu? Em conseqüência, o ódio que tenho por ela não se exerce para fora, mas se fecha em mim. Não há ódio, somente um humor implosivo que se empareda e me mata escondido, em fogo brando, em amargura permanente, em acessos de tristeza ou até o **sonífero letal** que utilizo em maiores ou menores doses, na negra esperança de encontrar... ninguém, senão minha completude imaginária, aumentada por minha morte que me realiza.” (KRISTEVA, 1989 : 34, grifo nosso).

Não por acaso, a obra de Florbela reitera a analogia física e psíquica entre mãe e filha. Não por acaso a poeta dedica à mãe a mesma ferina auto-crítica que manipula contra si mesma. Não por acaso, a dose maior de um “sonífero letal”, dois frascos de veronal, vitimará Florbela. Não por acaso, a Morte muda em Mãe, conforme a alusão às “asas a bater em revoada”, ou seja, morrer é voltar ao ponto de partida, retornar às origens. Como ressalta Kristeva, para o melancólico, a morte representa libertação – não existe medo ou temor, mas, antes, um anseio em encontrá-la e livrar-se da vida desvitalizada que tanto o atormenta: “Em suma, uma existência desvitalizada que, embora, às vezes, exaltada pelo esforço que faço para continuá-la, a cada instante está prestes a oscilar para a morte.” (*Ibidem*, p. 11).

O pendor para a morte, porque iluminada e sinônimo de libertação, foi uma constante na obra e na vida de Florbela. Do princípio ao fim, as imagens noturnas e

acentuadamente fúnebres inscrevem-se nos versos e na prosa, haja vista que, ao longo da vida, Florbela parece desejar, em vários momentos, a morte, apelando à sua vinda. Mas é, sobretudo, após a morte do irmão Apeles que Florbela mais insiste na temática da morte, identificando-a com a felicidade e proferindo comentários em defesa do suicídio. Ainda que tais comentários pretendessem, antes de tudo, livrar Apeles das maledicências, Florbela afirma considerar natural deitar fora o fardo “nalguuma hora angustiosa da nossa vida” (*Apud*, DAL FARRA, 2002 : 49), como nos comprova a carta escrita à Júlia Alves, datada de 1916, em que a poeta faz um apaixonado depoimento a respeito do suicídio, ao comentar a obra de Silva Pinto nomeada *Nesse vale de lágrimas* – a qual versa sobre o suicídio. Na obra, o autor desenvolve uma parábola indiana que remete a um pobre a quem foi dado um fardo para carregar, sem o consultarem. O pobre, após se questionar sobre este abuso, abandona o fardo e segue em paz. Assim, tal parábola é:

... uma resposta aos que chamam o suicídio um fim de cobardes e de fracos, quando são unicamente os fortes que se matam! Sabem lá esses pseudo-fortes o que é preciso de coragem para friamente, simplesmente, dizer um adeus à vida, à vida que é um instinto de todos nós, à vida tão amada e desejada a despeito de tudo, embora essa vida seja apenas um pântano infecto e imundo! (*Apud* DAL FARRA, 2002 : 49)

O discurso de Florbela encerra a defesa de um ato que ela mesma viria a praticar, como nos diz DAL FARRA: “Ela mesma, diga-se de passagem, já ousara ou viria a ousar o suicídio algum tempo depois, visto que um poema de Botto de Cavalho, dedicado a ela, refere-se a uma marca presente num de seus pulsos” (2002: 49).

A idéia da morte como libertação face à sua condição de deserddada e estrangeira atravessa e contamina a escrita e a existência de Florbela. Tanto que, em carta escrita ao professor italiano Guido Batelli, a poeta confessa: “Na cama ou na *chaise-*

longue da minha salinha de estar, onde tenho os meus livros, as minhas flores e o meu cão; a cela de Sórora Saudade. Sou uma inválida, uma exilada da vida.” (*Apud* DAL FARRA, 2002 : 52) O fato de autodenominar-se inválida e exilada corroboram tanto a condição de deslocada social e psíquica, quanto o sentimento de não-pertença à realidade e ao mundo em que vive e a marca da estrangeiridade que a assinalou na origem. Mesmo porque, ainda que deserdada apenas dos bens materiais, coube-lhe uma herança demasiado amarga, a mágoa que contamina os sonhos e a própria vida.

Ao referir-se à mãe, Florbela questiona o propósito de seu nascimento, bem como a própria razão de sua existência. Recorda as agonias e as infindas dores necessárias ao seu nascimento, mas não encontra motivo para tamanho esforço, já que se considera um fruto amargo, colhido em má hora – uma óbvia oposição à “boa hora” do parto. A imagem desta última comparação enseja a desconstrução da simbólica do lírio, cujas flores brancas remetem, em geral, à pureza e à inocência. A poeta trans-torna tal simbólica, na medida em que muda em lírio a mãe branca e fria e diz ser “Somente o fruto amargo das entranhas / Dum lírio que em má hora foi nascido!...”

Rememorar os tempos passados é tarefa árdua quando a lembrança remete a acontecimentos desagradáveis e dolorosos. Ao evocar a presença da mãe em seus poemas, Florbela parece procurar respostas para enigmas pretéritos não resolvidos. Ao tematizar reiterativamente a questão do seu aleitamento e o próprio sentido da sua gênese, remete à fixação no passado, um traço significativo do melancólico segundo Kristeva:

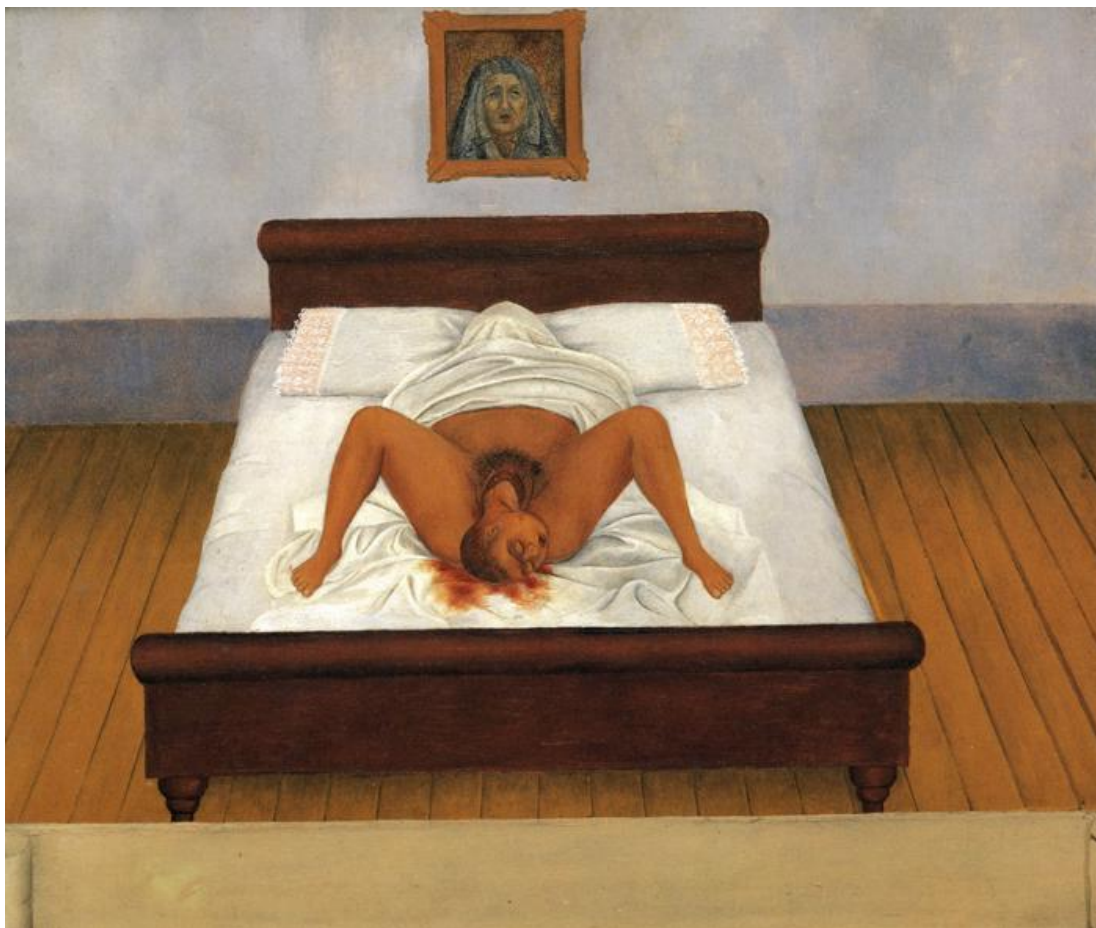
Fixado ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findo, ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro...Um passado hipertrofiado, hiperbólico, ocupa todas as dimensões da continuidade psíquica.

(KRISTEVA, 1989: 61.)

O passado hiperbólico de Florbela – demonstrado através da evocação materna – continuamente lança questões sem respostas, que carecem de esclarecimento, uma vez que a mãe que a abandonou morreu prematuramente, após tê-la deixado com o pai. Restam apenas as elocubrações da poeta, em busca de desvelar o seu próprio nascimento e o sentido deste “fruto amargo”, urdido nas entranhas de um avesso lírio.

2.2 A mãe Marte

Tal qual Florbela, também Frida remete à questão de sua gênese e à figura materna. Observemos, primeiramente, a tela *Mi nacimiento* (1932):



Mi nacimiento, 1932
Óleo sobre metal, 30.5x35cm
Coleção privada

Nesta releitura de seu próprio nascimento, a crueza da representação frontal do parto é análoga ao cenário do quarto pobre em mobília e ornamentos. Além das paredes azuis acinzentadas e do assoalho marrom, apenas a cama e um quadro são vistos, talvez a partir do parapeito da janela. Trata-se não apenas da figuração de um importante acontecimento da vida de Frida, mas também, segundo KETTENMANN (2006:38), de “uma referência à morte da sua própria mãe quando ela estava a trabalhar neste quadro”, na medida em que esta é representada com a cabeça coberta por um lençol. Embora o título, temos a imagem da morte, como se o corpo, involuntariamente, expelisse um outro ser. A cabeça coberta, como em sinal de luto, destaca a

outra cabeça a despontar para a nova vida, a cabeça de um bebê amadurecido.

O quadro acima, bem como o que reproduzimos a seguir, faz parte de uma série de quadros em que a pintora, encorajada por Diego Rivera (1886-1957), pintou sobre si mesma, retratando não o fato em si, mas a impressão que o mesmo lhe causava já na idade adulta. O importante para Frida não era a cópia fiel dos acontecimentos, mas o sentido dos acontecimentos sob o filtro do tempo, como afirma Kettenmann:

...o realismo da vida real é evitado, de uma forma geral, na composição. Os objetos são extraídos do seu habitat normal e integrados numa nova combinação. Para a artista, é mais importante reproduzir o seu estado emocional numa destilação da realidade que ela experimentara, do que registrar uma situação real com precisão fotográfica. (KETTENMANN, 2006 : 35.)

Nas obras da pintora, em diversas ocasiões, percebemos a realidade deslocada do *locus* esperado e realista. Interessante atentarmos para o fato de que o inesperado sobrevém em sua obra, como no caso da tela abaixo, *Mi nana y yo* (1937), na qual retrata o seu período de amamentação:



Mi nana y yo, 1937
Óleo sobre metal, 30.5x34.7cm
Coleção de Dolores Olmedo, Cidade do México, México

Se o estranhamento principia com a paisagem, não causa menor transtorno o corpo desnudo e terroso da ama-de-leite e o rosto maduro de Frida no corpo de bebê, este último um recurso já referido, através do qual a pintora indica a releitura do passado a partir do presente. A ama-de-leite e Frida encontram-se sozinhas numa paisagem vegetal de cores pouco vibrantes, a qual desdobra-se nas ramificações e flores do seio da ama, como fora esta não mais que uma planta da terra, um ser terroso e natural, a oferecer-lhe a seiva, o leite. Encimando a tela, um céu nublado acentua o aspecto “natureza” da ama, na medida em que se estabelece uma analogia entre os pingos de chuva e os de leite no seio direito da ama.

A máscara de ferro da ama – que remete ao que é duro, inflexível e não cede, e também à qualidade do que é cruel ou desumano – representa a completa falta de interação entre Frida e sua ama. Não existe sequer o vislumbre de uma troca de olhares, de um gesto de afeto ou delicadeza, apenas a entrega do seio a ser sugado. De acordo com Kettenmann, a ama-de-leite fez-se necessária na vida da pintora mexicana, uma vez que a mãe não pôde amamentá-la:

A mãe de Frida Kahlo não pôde amamentá-la, pois a sua irmã Cristina nasceu apenas onze meses depois dela. Foi, assim, amamentada por uma ama. O relacionamento que aqui vemos parece ser distante e frio, reduzido ao processo prático de amamentação.[...] A artista considerou-o um de seus trabalhos mais poderosos. (*Ibidem*, p. 47.)

O fato de recusar-se ao aleitamento, ainda que involuntariamente, comporta significações múltiplas, dentre as quais a negação da própria feminilidade⁹, como ressalta Manguel: “O seio recusado denota a renúncia da maternidade: as amazonas amputam o seio direito a fim de poderem puxar seu arco, disparar as flechas com mais eficácia e tornarem-se melhores guerreiras, trocando o papel de Vênus pelo de Marte” (MANGUEL, 2001 : 66). A simbologia do seio está de tal forma associada ao aleitamento que a sua renúncia seria a metáfora da renúncia tanto da feminilidade quanto da maternidade: não aleitar significaria não ser mãe *in totum*. A troca do papel de Vênus pelo de Marte expressaria a troca do feminino pelo masculino, papel caracterizado pela não-amamentação e pela guerra.

Ao retratar a ama-de-leite férrea e fria na ausência de olhos e afeto, Frida parece rubricar a ausência do leite materno como sintoma da distância da própria mãe. Impossível não depreender daí o ressentimento da pintora em relação a uma figura

⁹ Não por acaso, referimo-nos a tal tema ao abordarmos a tela *Autorretrato con pelo corto*. Ver sub-capítulo “*Retablo de dolores*”.

materna que comportava antes traços de Marte do que de Vênus, como revela Kettenmann:

Apesar de o bebê estar a ser amamentado, a ternura e o carinho não constam da ementa. “Já que a ama de Kahlo foi contratada apenas para amamentar, ela não deve ter tido qualquer relação pessoal com o bebê. Assim, é provável que o processo de amamentação decorresse exactamente como Kahlo o pintou: sem qualquer emoção.” Esta falta de laços emocionais ajuda, sem dúvida a explicar os sentimentos ambíguos de Frida pela mãe, a qual descreveu como muito bondosa, activa e inteligente, mas também como calculista, cruel e fanaticamente religiosa. (KETTENMANN : 2006 : 9.)

Enquanto para Florbela Espanca o vocábulo “mãe” se desdobra em mágoa, o sentimento que esta lhe transmitiu, no caso de Frida Kahlo a figura materna se dá em ausência ou distância. Em ambos os casos, trata-se de uma personagem incômoda, perturbadora, adversa. O sentimento de revolta contra a figura materna, seja devido à distância ou ao abandono, está presente tanto nas telas de Frida quanto nos poemas de Florbela, demonstrando uma relação conturbada entre mãe e filha. A cruzeza do parto (no qual a face da mãe se ausenta) e a amamentação (mecânica porque contratural) indicam o quanto a distância e/ou a ausência da mãe marcaram a *psyché* e a obra de Frida, da mesma forma que a relação enviesada de Florbela com a mãe biológica que se fez ama-de-leite e, posteriormente, a abandonou, ainda que involuntariamente. Tal qual os hábitos e heranças culturais, existe uma carga afetiva transmitida e assimilada de mãe para filho. No caso de Florbela, a mágoa fez-se o composto apreendido. No caso de Frida, o ressentimento parece nortear a representação materna.

2.3 A mãe Morte

Liquidar a figura materna faz-se necessário para que possamos constituir uma personalidade independente desta, tida como modelo das nossas atitudes. O filho espelha-se nos valores e reações da mãe para esboçar o seu próprio comportamento. O matricídio, nesse sentido, torna-se ato fundamental para que o indivíduo possa separar suas emoções das de sua mãe, bem como criar sua própria personalidade. Cortar o cordão umbilical, mais que uma necessidade física para o desenvolvimento e sobrevivência do bebê, também significa desfazer-se dos laços afetivos que tornam mãe e filho dependentes um do outro. O corte e, muito mais que o corte, a sua cicatrização significam a superação e a vida independente da figura materna, inclusive em relação àquela substitutiva, como no caso de Florbela Espanca.

Há que se atentar para o fato de que esta separação nem sempre ocorre de forma saudável, o que implica, ao invés de independência e vida, morte do ser que carrega consigo a figura aprisionada da mãe, que não foi expulsa do seu ser, como afirma Kristeva: “Para o homem e para a mulher, a perda da mãe é uma necessidade biológica e psíquica, o primeiro marco de autonomização. O matricídio é nossa necessidade vital, condição *sine qua non* de nossa individualização” (KRISTEVA, 1989 : 33). O matricídio representa a morte da mãe no filho, e vida para este, que se livra da infinita presença materna em seu ser. Quando tal ato não se realiza, é como se o indivíduo carregasse a morte não realizada da mãe dentro de seu próprio ser *ad eternum*:

A maior ou menor violência da pulsão matricida segundo os indivíduos e segundo a tolerância dos meios acarreta, quando entravada, sua inversão sobre o ego: estando o objeto materno introjetado, em lugar do matricídio, isto resulta na condenação à morte depressiva ou melancólica do ego. (KRISTEVA, 1989 : 33)

Carregando o matricídio não realizado, o ser passa a conviver com a morte internalizada, dentro de si. Tal carga é, *a posteriori*, identificada com a idéia da morte no próprio indivíduo:

Assim, meu ódio está salvo e minha culpabilidade matricida está apagada. Faço d'Ela uma imagem da Morte para impedir que eu me quebre em pedaços pelo ódio que tenho por mim quando me identifico com Ela, pois, em princípio essa aversão lhe é dirigida como barreira individuante contra o amor confusionista. (*Ibidem*, p. 33).

A imagem da morte é uma constante na poesia de Florbela Espanca. Existe a ânsia para que este momento se realize. A poeta nos apresenta a morte como uma entidade capaz de curar todos as dores trazer conforto aos mais terríveis males, como exemplifica o poema “À Morte”, do livro *Reliquiae*:

Morte, minha senhora Dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E, como uma raiz, sereno e forte.

Não há mal que não sare ou não conforte
Tua mão que nos guia passo a passo,
Em ti, dentro de ti, no teu regaço
Não há triste destino nem má sorte.

Dona Morte dos dedos de veludo,
Fecha-me os olhos que já viram tudo!
Prende-me as asas que voaram tanto!

Vim da Moirama, sou filha do rei,
Má fada me encantou e aqui fiquei
À tua espera... quebra-me o encanto!
(ESPANCA, 2005 : 202)

O soneto transpira morte. A poeta a enaltece e traduz o desejo ardente de encontrá-la, como fora esta a mãe final que acolhe, protege e nutre – “Tão bom que deve ser o teu abraço! / Lânguido e doce como um doce laço / E, como uma raiz, sere-

no e forte.” – que cura, guia e resguarda – “Não há mal que não sare ou não conforte / Tua mão que nos guia passo a passo, / Em ti, dentro de ti, no teu regaço, / Não há triste destino nem má sorte”, na medida em que a todos iguala, a nenhum distingue. Os muitos modos de Florbela referir-se à morte em seus poemas desvelam não apenas a pulsão tanática, mas também a identidade desta com uma Mãe maior, de todos, “Iluminada” e com “dedos de veludo”, sempre próxima.

Em Florbela, o desejo tanático – “... e aqui fiquei / À tua espera...” – resulta, como já nos referimos¹⁰, do matricídio introjetado porque não realizado, desdobrando-se na idéia da morte como libertação, talvez o seu modo de elaborar o fantasma da imortalidade feminina, nos termos propostos por Kristeva:

O fantasma de imortalidade feminina talvez encontre o seu fundamento na transmissão germinal feminina, capaz de realizar a partogênese. [...] Entretanto, a parte essencial da convicção feminina, de ser imortal na e para além da morte (que a Virgem Maria encarna com tanta perfeição) enraíza-se menos nessas possibilidades biológicas, cuja “ponte” para o psiquismo vemos mal, do que no “narcisismo negativo”. (KRISTEVA, 1989 : 34).

A mãe Morte – mas não mortífera –, mais do que libertar Florbela das dores do mundo, lhe garantirá lugar e alimento na eternidade. Estrangeira em sua própria pátria, a ponto de dizer-se originária da Moirama e filha do rei, o acolhimento no regaço da Morte seria a culminância de uma vida apartada do mundo e avessa às regras sociais. Tal avessismo muda a morte em “Senhora Dona Morte” e a Fada em personagem maléfica, contrariando o senso comum. De modo análogo, no soneto “Dizeres íntimos”, Florbela inverte a equação juventude = vida:

É tão triste morrer na minha idade!
E vou ver os meus olhos, penitentes

¹⁰ Ver sub-capítulo “A mãe branca e fria”.

Vestidinhos de roxo, como crentes
Do soturno convento da Saudade!

E logo vou olhar (com que ansiedade!...)
As minhas mãos esguias, languescentes,
De brancos dedos, uns bebês doentes
Que hão de morrer em plena mocidade!

E ser-se novo é ter-se o Paraíso,
É ter-se a estrada larga, ao sol, florida,
Aonde tudo é luz e graça e riso!

E os meus vinte e três anos...(Sou tão nova!)
Dizem baixinho a rir: “Que linda a vida!...”
Responde a minha Dor: “Que linda a cova!”
(ESPANCA, 2005:45)

Nesta exaltação da morte na mocidade, a poeta desvela um corpo moribundo – olhos que são “penitentes / Vestidinhos de roxo”, “mãos esguias, languescentes”, “brancos dedos” –, decerto um corpo sem vigor, doente, precocemente envelhecido. Aos 23 anos, Florbela tem os olhos “como crentes / Do soturno convento da Saudade, obsessão dos portugueses, tantas vezes presente em seu discurso da poeta. A saudade remeteria à lembrança daquilo que não é mais palpável, uma vez que o passado se perdeu por completo e já não pertence ao plano das coisas realizáveis. O passado está morto e a imagem desta morte contamina o presente, ainda quando o senso comum insiste no mito da mocidade: “E ser-se novo é ter-se o Paraíso, / É ter-se a estrada larga, ao sol, florida, / Aonde tudo é luz e graça e riso!” Pois a dor é maior e o Paraíso é pouco diante do conforto dos braços da mãe Morte.

O fato de a poeta expressar o desejo evidente da morte e de falar dos males que a afligem remetem-nos à escrita usada como um meio terapêutico, a fim de minimizar o estado de dor e sofrimento em que se encontra. Escrever sobre o que a aflige e perturba seria um **contra-depressor**, uma maneira de conviver com a sua Dor

maiúscula, uma vez que os sentimentos adversos e a pulsão de morte não desaparecem com a escrita, mas esta pode favorecer o estado de consciência e uma convivência mais suportável. Ainda de acordo com Kristeva:

Essa representação literária não é uma *elaboração*, no sentido de uma “tomada de consciência” das causas inter e intrapsíquicas da dor moral; nisto ela difere da via psicanalítica que se propõe a dissolver esse sintoma.[...] Se a psicanálise considera que ela o ultrapassa em eficácia, notadamente reforçando as possibilidades ideatórias do sujeito, ela também se obriga a se enriquecer, prestando mais atenção a essas soluções sublimatórias de nossas crises, para ser não um antidepressivo neutralizante, mas um contra-depressor lúcido. (KRISTEVA, 1989: 30.)

Escrever sobre a morte e a dor seria a forma encontrada por Florbela para conviver com a dor, tomando consciência daquilo que a oprimia e desgostava. O fato de rememorar sempre os mesmos temas e repetir-se corroboram a sua escrita melancólica. Neste sentido, uma vez mais, ressaltam as características desta escrita melancólica em seus poemas, nos quais a morte atravessa como uma alegre solução final. Embora a pulsão de morte seja, sem dúvida, a conseqüência maior do matricídio frustrado, não podemos olvidar que tal pulsão nem sempre se realiza num sonífero letal, como no desfecho da vida de Florbela. Ou melhor, muitas vezes proliferam as referências ao desejo de dormir, ao sono como um outro contra-depressor, *ersatz* ou antecipação da morte concreta. Neste sentido, em carta escrita a Guido Batteli no dia 3 de agosto de 1930, Florbela Espanca explicita a analogia entre sono e morte:

A morte, talvez... esse infinito, esse total e profundo repouso; não me queira tirar a certeza de que ela é tudo isto: seria uma maldade, quase um crime. Pense bem: eu, que não sei o que é dormir uma noite inteira, dormir todas e todos os dias e todos os anos, pelos séculos dos séculos! Só esta idéia me faz sorrir. Deve ser tão bom! (*Apud* DAL FARRA, 2002 : 53)

A idéia de sono como núpcias com a morte também está presente na pintura de

Frida, como nos mostra a tela *El sueño* ou *La cama*, (1940):



El sueño (La cama), 1940
Óleo sobre tela, 74x98.5cm
Coleção Selma e Nesuhi Ertegun, Nova Iorque, E.U.A.

Frida está dormindo numa cama que flutua num céu que resta indecível entre aberto e tempestuoso. Os travesseiros, lençol e colcha conferem uma atmosfera de conforto ao sono. Segundo Kettenmann, Judas é a figura que está deitada no dossel da cama: “Tais figuras de Judas são rebentadas nas ruas do México no Sábado de Aleluia, pois crê-se que o traidor só conseguirá obter liberdade pelo suicídio.” (KETTENMANN, 2006: 57) Embora Judas e Frida durmam na mesma posição, a figura do primeiro, mesmo amarrada, transmite liberdade – já que as flores em suas mãos, bem como a própria caveira, conferem a certeza da morte de Judas, o qual não está

mais ligado à vida terrena, mas livre, ao contrário da pintora, que está presa à vida – a vegetação rasteira que a cobre e a prende à cama conferem um aspecto de aprisionamento à cama e, conseqüentemente, à vida.

Ao identificar-se especularmente com Judas, Frida parece exprimir a sua simpatia pelo tema da morte realizada voluntariamente enquanto suicídio. Ao mesmo tempo, o quadro reitera a analogia entre sono e morte, sendo ambos uma libertação, libertação esta muitas vezes desejada pela pintora. Os muitos revéses físicos e psíquicos enfrentados pela pintora mexicana, não raro a conduziram ao desejo de morrer, na medida em que a morte figurava como uma libertação face ao proliferar da dor. Ainda que empregando a seguinte metáfora do vôo: “Para que é que preciso de pés quando tenho asas para voar?” (*Apud* KETTENMANN, 2006 : 84). Frida justificou suas palavras em registro feito no seu diário íntimo, em fevereiro de 1954. A distância entre a tela e a escrita da pintora remete ao próprio amadurecimento da idéia de morte e da possibilidade de realizar o ato por conta própria:

Amputaram-me a perna há seis meses, deram-me séculos de tortura e há momentos em que quase perco a razão. Continuo a querer matar-me. O Diego é quem me impede de o fazer, pois a minha vaidade faz-me pensar que sentiria a minha falta. Ele disse-me isso e eu acreditei. Mas nunca sofri tanto em toda a minha vida. Vou esperar mais um pouco...” (*Apud* KETTENMANN, 2006 : 84) .

O desabafo contido em seu diário enseja o desejo gritante de morte – o mesmo desejo referido por Kristeva:

Tudo isto, bruscamente, me dá uma outra vida. Uma vida impossível de ser vivida, carregada de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio. Em suma, uma existência desvitalizada que, embora às vezes exaltada pelo esforço que faço para continuá-la, a cada instante está prestes a oscilar para a morte.(KRISTEVA, 1989 : 11).

A pintora demonstra em seu desabafo o desejo de morrer. Sua vida caminha em direção à morte, e esta se apresenta como um modo de libertar-se dos múltiplos e infindos sofrimentos, de tão dura condenação. Da mesma forma, a obra de Florbela anuncia a morte como a única possível saída para o Mal inelutável. Tanto que, diante do provável suicídio do irmão, procura um contra-depressor na escrita dos contos de *As máscaras do destino* (1931, publicação póstuma)¹¹, nos quais defende os “aventureiros da morte”. Em um desses contos, intitulado “A paixão de Manoel Garcia”, cujo tema é o suicídio, Florbela apresenta uma eloqüente defesa por meio da voz do narrador:

Quem foi que se atreveu a dizer alguma vez, quem foi que ousou traçar num papel as letras da palavra cobardia, falando dum suicida?! Oh, a medonha coragem dos que vão arrancando de si, dia a dia, a doçura da saudade que passou, o encanto novo da esperança do que há de vir, e que serenamente, desdenhosamente, sem saudades nem esperanças, partem um dia sem saber para onde, aventureiros da morte, emigrantes sem eira nem beira, audaciosos esquadrinhadores dos abismos mais negros e mais misteriosos que todos os abismos escancarados desse mundo. (*Apud* DAL FARRA, 2002 : 48-49)

Exaltação do suicida no discurso de Florbela, figurações especulares da morte nas telas de Frida – a pulsão tanática faz-se evidente na obra de ambas. O matricídio não realizado sobrevive enquanto **morte viva** nestas duas mulheres, as quais tematizam a morte como ideal de vida. O anseio pelo suicídio, compreendido como libertação das dores e dos males físicos e psíquicos, atravessa a poesia e os contos de Flor-

¹¹ Inteiramente dedicado a Apeles – “A meu Irmão, ao meu querido Morto” –, *As máscaras da morte* (ESPANCA, 2003) foi escrito no mesmo tempo em que este, provavelmente, se lançou de avião nas águas do Tejo (1927) e tem a morte como temática exclusiva. Contudo, no conto “O aviador”, a recriação da morte de Apeles deriva do sentido trágico para o fantástico, uma vez que o corpo do protagonista é acolhido no mar por seres mágicos, aquáticos e femininos. Talvez *ersatz* múltiplos da mãe Morte – de qualquer modo, uma libertação...

bela, bem como a pintura e os escritos íntimos de Frida. Como fora uma convocação da mãe Morte para que exsurja dos corpos que a carregam dentro, tão habituados a ela e ao que ela representa que se podem dizer íntimos. Tal sentimento de total intimidade com a morte, ao ponto do impulso suicida, rubrica a modernidade das obras de Florbela e Frida, consoante as reflexões de Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões. (BENJAMIN, 1991 : 74-75.)

Sob o signo da morte, traduzido na paixão heróica do suicídio, as obras de Florbela e Frida anunciam a lenta renúncia à vontade de viver, como fossem a escrita e a pintura modos de adiar o fim desejado, enquanto a mãe Morte prepara o regaço e um lugar na imortalidade. Florbela morreu na madrugada do dia em que completava 36 anos (08 de dezembro de 1930). A poeta arquiteta a própria morte para coincidir com a data e o horário de seu nascimento. Antes dos dois frascos de Veronal, escreve à amiga Maria Helena Caldás Lopes convidando para que passasse o dia em sua companhia. A carta data de 2 de dezembro de 1930:

Lena querida,
 Vou amanhã mandar-te, hoje já é muito tarde, o dinheiro para vires passar os meus anos e mais uns diazinhos. Foi o presente de anos que o Mário me deu, e não me podia dar outro que maior prazer me fizesse; só lamento que o pobre esteja tão a curto de massas com a morte do meu sogro, que deixou tudo atrapalhadíssimo, para não poder de maneira nenhuma fazer as coisas doutra maneira. Vou expor-te o programa, a ti e ao Fred, é claro. Sem ele nada feito... mas conto com a sua bondade e a sua amizade por mim para aceitar o programa que infelizmente não pode ser outro. (*Apud*

DAL FARRA, 2002 : 300)

De acordo com Dal Farra, a amiga aceita o convite, mas ao desembarcar em Matosinhos “encontra morta a aniversariante que, entretanto, lhe havia legado em carta confidencial todas as instruções para o seu enterro, bem como as suas últimas disposições” (DAL FARRA, 2002 : 63.)

Ainda segundo a ensaísta, não foi esta a primeira tentativa de suicídio da poeta, uma vez que, alguns meses antes, ela atentaria contra a própria vida, sem sucesso: “Em outubro, segundo Aurora Jardim, Florbela estaria apaixonada por Ângelo César, advogado do Porto, e em seguida teria ocorrido a segunda tentativa de suicídio com barbitúricos” (DAL FARRA, 2002 : 63). Desta feita, Florbela alcança o seu intento e encontra aquela que, segundo as suas palavras, seria a Iluminada, a mãe doce e generosa que a vida lhe negara. Enfim o repouso de uma velhice precoce, a “Pior velhice”:

Sou velha e triste. Nunca o alvorecer
Dum riso são andou na minha boca!
Gritando que me acudam, em voz rouca,
Eu, náufraga da Vida, ando a morrer!

A Vida, que ao nascer, enfeita a touca
De alvas rosas a fronte da mulher,
Na minha fronte mística de louca
Martírios só poisou a emurcheçar!
(ESPANCA, 2005: 55)

Já no caso de Frida, morta alguns dias após completar 47 anos, a versão de suicídio é inconclusiva:

Gravemente doente com pneumonia, Frida Kahlo morreu durante a noite do dia 12 para 13 de julho de 1954. [...] Foi-lhe diagnosticada como causa da sua morte uma embolia pulmonar. Na noite anterior, “por sentir que te

vou deixar muito em breve”, ela dera ao marido uma prenda pelas bodas de prata que comemorariam no dia 21 de agosto. Os pensamentos suicidas registrados no diário da artista sugerem que ela poderá ter acabado com a sua própria vida. A última entrada diz o seguinte: “Espero a partida com alegria... e espero nunca mais voltar... Frida. (KETTENMANN, 2006 : 84.)

De qualquer modo, tantas vezes retratado e exposto em suas agruras físicas e psíquicas, o corpo martirizado e mutilado de Frida liberta-se do “mundo dolorido” dos melancólicos.

3. A PALAVRA COMO INTERDITO

A melancolia e a pulsão tanática que contaminam a escrita florbeliana derivam não apenas da *psyché* portuguesa, da mágoa do leite materno e do matricídio introjetado, mas também dos inúmeros interditos impostos a uma existência que fez da poesia um exercício de paixão heróica. Em não poucos versos, a autora expressa a sua angústia face à total incomunicabilidade com o outro, na medida em que não alcança fazer da escrita a tradução da Verdade de seus sentimentos e emoções, como vemos no soneto do *Livro de mágoas*, “Tortura”:

Tirar dentro do peito a Emoção,
A lúcida Verdade, o Sentimento!
– E ser, depois de vir do coração,
Um punhado de cinza esparso ao vento!...

Sonhar um verso de alto pensamento,
E puro como um ritmo de oração!
– E ser, depois de vir do coração,
O pó, o nada, o sono dum momento...

São assim ocos, rudes, os meus versos:
Rimas perdidas, vendavais dispersos,
Com que eu iludo os outros, com que minto!

Quem me dera encontrar o verso puro,
O verso altivo e forte, estranho e duro,
Que dissesse, a chorar, isto que sinto!!!
(ESPANCA, 2005:41)

A tortura que intitula o poema refere-se ao interdito da própria expressão poética, à frustração do desejo de querer dizer algo e não encontrar na palavra senão um modo de mentir e iludir o outro. A poeta demonstra a vontade de tirar os sentimentos de seu interior e externá-los, embora compreenda que, após desgarrarem-se de suas entranhas, os mesmos se tornam apenas “um punhado de cinza” que o vento dissipa,

sem que reste memória ou registro. Quando mudados em palavras, mesmo os sonhos dos pensamentos mais altos e puros perdem em altura e se reduzem a pó, pois são ociosos e rudes os versos, vazios de sentido, incapazes da Verdade de um coração. Estão interditas à poeta as palavras que poderiam traduzir o grito da dor e choro do seu sofrimento.

Tal sentido de interdição da palavra marcou a obra de Florbela, uma vez que não raro a poeta exprime a sua condição de incompreendida e a impossibilidade de, através da poesia, expressar a pureza e a verticalidade de sentimentos, como esclarece Dal Farra:

O soneto do *Livro de mágoas*, que ostenta este título, dedica-se ao triste destino daqueles que se encontram a mercê do interdito e, neste caso extremo, nem os elementos da natureza, tão aliados da poetisa, conseguem se desvencilhar da impotência de voz de que também são acometidos, impedidos de expressar, ainda que delegados por ela, aquilo que tanto a oprime. (DAL FARRA, 2002 : 20)

O caráter enigmático e intraduzível da natureza pelas palavras humanas parece contaminar a própria poeta, na medida em que proliferam ao longo de sua obra imagens, metáforas e analogias que a identificam com a neve, a noite, o mar, plantas de várias espécies etc. Então, perdem-se as rimas, confunde-se o ritmo e resta apenas a angústia da incomunicabilidade, sensação presente também em sua vida. Tanto que, como uma de suas principais imagens especulares, Florbela elege a charneca. Em se tratando da vegetação típica da planície do Alentejo, região de origem da poeta, a charneca tem como características a secura, a aspereza, a monotonia cromática – características que Florbela traduziria como mutismo de expressão, no conto “Carta da Herdade”: “Assim, a charneca é como eu uma revoltada, sem gestos e sem gritos. Nesta hora do entardecer, toda ela palpita em misteriosas vibrações, toda ela é cor,

vida, chama e alvoroço, contido e encadeado por uma secreta maldição” (*Apud* DAL FARRA, 2002 : 48).

Trata-se, sem dúvida, da maldição do mutismo, do calar-se “sem gestos e sem gritos” quando a voz poética não é mais que o sintoma do interdito do sentimento, da impossibilidade de traduzir as sensações. Figurando-se como charneca, também Florbela é toda contenção, pois a palavra não sabe a grito nem choro – e após a palavra há apenas um estado de letargia e tristeza, o mutismo dos melancólicos, nos termos de Kristeva: “A melancolia termina então na assímbolia, a perda de sentido; se não sou mais capaz de traduzir ou de fazer metáforas, calo-me e morro” (KRISTEVA, 1989 : 46). Daí a identificação da autora com a charneca – revoltada, sem gestos ou gritos. Não que se resolva a revolta, na escrita ou fora dela, mas toda possível reação se esvai quando se conclui a impossibilidade de comunicar ao outro o sofrimento e a dor, quando o verbo é signo do interdito. Assim, muitas vezes assinalada pela proliferação de reticências ou pela suspensão do discurso em exclamações, a não-enunciação da poeta nos remete ao que Kristeva denomina “falência do significante”:

Se a tristeza passageira ou o luto, e o estupor melancólico, por outro, diferem clínica e nosologicamente, eles se apóiam contudo numa intolerância à perda do objeto e na falência do significante, para assegurar uma saída compensatória aos estados de retração nos quais o sujeito se refugia até a inanição, até fazer-se de morto ou até a própria morte. (KRISTEVA, 1989:17)

A perda do objeto e a falência do significante, descritas por Kristeva, culminam no desejo da própria morte. Não ser capaz de traduzir em palavras a Verdade da Dor significa condenar-se à incomunicabilidade, permanecer apartada do mundo e distante do outro, um enigma que não encontra modos de dizer-se, nem quem queira desvelá-lo. Um enigma de todo estranho e falho, uma vez que jamais se oferece ao outro,

exceto na mentira e na ilusão das palavras. Um enigma vazio, assimbólico, insignificante, feito de reticências e não-dizer. Um enigma falto ou para além das palavras e, portanto, “Impossível”:

Disseram-me hoje, assim, ao ver-me triste:
 “Parece Sexta-Feira de Paixão.
 Sempre a cismar, cismar de olhos no chão,
 Sempre a pensar na dor que não existe...

O que é que tem?! Tão nova e sempre triste!
 Faça por estar contente! Pois então?!...”
 Quando se sofre o que se diz é vão...
 Meu coração, tudo, calado, ouviste...

Os meus males ninguém mos adivinha...
 A minha Dor não fala, anda sozinha...
 Dissesse ela o que sente! Ai quem me dera!...

Os males de Antó toda a gente os sabe!
 Os meus... ninguém... A minha Dor não cabe
 Nos cem milhões de versos que eu fizera!...
 (ESPANCA, 2005 : 68)

O soneto transcrito é um perfeito compêndio da poética florbeliana. Nele estão concentrados o tema, a forma e o *sujet* de sua obra, tal como a repetição (tão característica de sua escrita), as palavras simples (ou ocas e rudes, como dizia ela), o uso abundante das reticências, a exprimir na escrita a suspensão da fala, típica dos melancólicos.

Para além da repetição e das reticências, o *sujet* da poesia é clássico: a presença da dor, a incompreensão por parte do outro, a sensação flagrante de incomunicabilidade e tristeza. O próprio título do poema revela o carácter não realizável do discurso: impossível para a poeta é externar uma Dor que não fala, mas anda sozinha pelo corpo e pela *psyché*, uma Dor que está guardada e não é perceptíveis às pessoas em torno. Neste sentido, a poética florbeliana se dá como poética da falha ou da insuficiên-

cia da palavra, na medida em que surpreende em outro poeta português, Antônio Nobre (1867-1900)¹², uma lírica capaz de compartilhar suas dores: “Os males de Anto toda a gente os sabe!”

Identificada com a imagem lúgubre e dolorosa da Sexta-feira da Paixão, a poeta resta muda em seu sofrimento, como velasse um Senhor Morto, o seu coração. Florbela está morta e vai morrer, vela e jamais é desvelada, embora a voz do senso comum queira convencê-la que a dor que sente não existe e que, portanto, a sua a melancolia não é mais que uma falha na vontade de viver. No entanto, em Florbela há apenas um dizer suspenso, porque sabidamente vão, um coração que ouve calado e a certeza trágica da insuficiência da palavra para expressar o que anda dentro da alma e do corpo. Nesse sentido, em um conto intitulado “O resto é perfume...”, de *As máscaras do destino*, a poeta se identifica com as árvores da charneca alentejana e com a aparente serenidade com a qual a mesma se apresenta ao olhares das pessoas que não percebem o que, de fato, lateja no âmago:

... uma força hercúlea, força que se revolve num espasmo, que quer criar e não pode. A tragédia daquele que tem gritos lá dentro e se sente asfíxiado dentro de uma cova lóbrega; a amarga revolta de anjo caído, de quem tem dentro de si um mundo e se julga digno, como um deus, de o elevar nos braços, acima da vida, e não poder e não ter forças para o erguer sequer. (*Apud* DAL FARRA, 2002 : 47)

Os gritos lá dentro dão conta do sentimento escondido em suas entranhas e o fato de dizer-se asfíxiada, tal qual as árvores da charneca alentejana, revela o impacto do sentimento guardado em sua alma, sentimento que sugere a total solidão da poeta. A mesma falência das palavras conduz Florbela a comparar-se com os animais – seres desprovidos de fala como forma de comunicação. Neste sentido, de acordo com

¹² Referido no poema apenas como Anto, alcunha utilizada por seus familiares e amigos íntimos.

Dal Farra, a poeta encontra nos animais uma imagem acabada da impossibilidade de expressão, do mutismo que assalta a voz poética, do interdito da alma, do avesso da Dor em relação às palavras. Citemos as reflexões desta ensaísta em torno de um dos fragmentos do diário íntimo de Florbela, publicado postumamente com o título de *Diário do último ano* (1981):

Companheiros de infortúnio tanto quanto ela, pois que encerrados na mudez e na urna de irracionalidade que não lhes permite a comunicação com o mundo, também nos bichos ela surpreende o mesmo encarceramento de que é vítima; daí a sua comoção e enternecimento, daí a sua cumplicidade para com eles. E, a propósito disso, Florbela conclui deles no fragmento de 22 de fevereiro, o mesmo que ocorre consigo: “O olhar dum bicho comove-me mais profundamente que um olhar humano. Há lá dentro uma alma que quer falar e não pode, princesa encantada por qualquer fada má.” (DAL FARRA, 2002: 56-57.)

Nestes termos, a poeta não apenas diz da sua identificação com os animais desprovidos de fala, mas faz reaparecer a figura da fada má para atribuir-lhe o encantamento responsável pelo interdito da palavra. E responsabilizar outrem pelo mutismo indica a total impotência da poeta face ao acontecimento, uma vez que não foi sua culpa ter sido encantada, nem tampouco encontra meio de libertar-se de tal maldição. Impossível não nos referirmos aqui, embora sem nos determos minuciosamente, às relações no âmbito da obra florbeliana entre o interdito da palavra como tradução de emoções e sentimentos e os interditos sociais e morais que a poeta enfrentou heroicamente durante a sua existência. Seja pelos divórcios, pelos abortos ou pelo excessivo amor dedicado ao pai e ao irmão, seja pela verticalidade agônica de uma obra urdida num ambiente literário avesso à expressão feminina singular, não raro Florbela conheceu o interdito nas suas figurações não metafóricas.

4. FIGURAÇÕES DA MORTE

O elogio à morte presente no discurso de Florbela encontra *analogon* na pintura de Frida Kahlo. No entanto, ao contrário de suas figurações europeias, nas quais a morte ocupa o lugar do desconhecido, um acontecimento sublimado ou estrategicamente conduzido ao esquecimento, no México, a morte é considerada um fato natural, que desdobra a existência e participa do próprio ciclo de vida do ser humano. Tanto que o Dia dos Mortos¹³ é comemorado com alegria, ao contrário do que ocorre na Europa, como ressalta Kettenmann:

Contrastando com as variantes do Dia de Finados europeu, o Dia dos Mortos mexicano não é um dia de luto, mas de comemoração e que, em muitos sítios, é passado a fazer piqueniques com os mortos nos cemitérios. É simultaneamente uma expressão de gratidão pela vida e um reconhecimento do ciclo da vida. Pois a morte é vista mais em termos de um processo, um caminho ou uma transição para um outro tipo de vida. (KETTENMANN, 2006:72)

Inseparável da vida, a morte se faz presente na vida e na obra de Frida em suas múltiplas figurações. *Nostalgia de la muerte* (1938) ou *Muerte sin fin* (1939) são títulos de obras publicadas, respectivamente, por Xavier Villaurrutia (1903-1950) e José Gorostiza (1901-1974), poetas mexicanos contemporâneos de Frida, mas indicam à perfeição a presença das figurações da morte no cotidiano do povo daquele país e na vida e obra da própria pintora. Dentre estas, vejamos primeiro a tela *Sin esperanza* (1945):

¹³ Acerca do Dia dos Mortos mexicano, ver *O labirinto da solidão e post-scriptum*, de Octavio Paz, em particular o capítulo “Todos os Santos, Dia de Finados” (PAZ, 1984 : 45-61).



Sin esperanza, 1945
Óleo sobre tela montada sobre aglomerado, 28x36cm
Coleção de Dolores Olmedo, Cidade do México, México

Frida se retrata deitada numa cama em meio a uma paisagem desértica. Solitária e como que presa à cama, parece submetida a um cúmulo de alimentos crus e ensangüentados – não demonstra que peixes, frangos etc. sejam fonte de prazer e vigor, mas antes, uma tortura. Misturada aos alimentos, uma caveira rubrica a morte. Frida, misturada aos víveres. Frida chora. Dois astros, Sol e Lua, ladeiam e encimam a tela, outros ilustram a colcha que parece aprisioná-la. De acordo com Kettenmann,

Frida Kahlo acrescentou a seguinte explicação por trás do quadro: “Não me resta a mínima esperança...Tudo se movimenta de acordo com que a barriga contém.” Como resultado da perda de apetite, Frida Kahlo emagreceu muito e foi-lhe receitada uma dieta para engordar. A artista estava claramente enjoada deste “engordar à força”.(KETTENMANN, 2006 :

70).

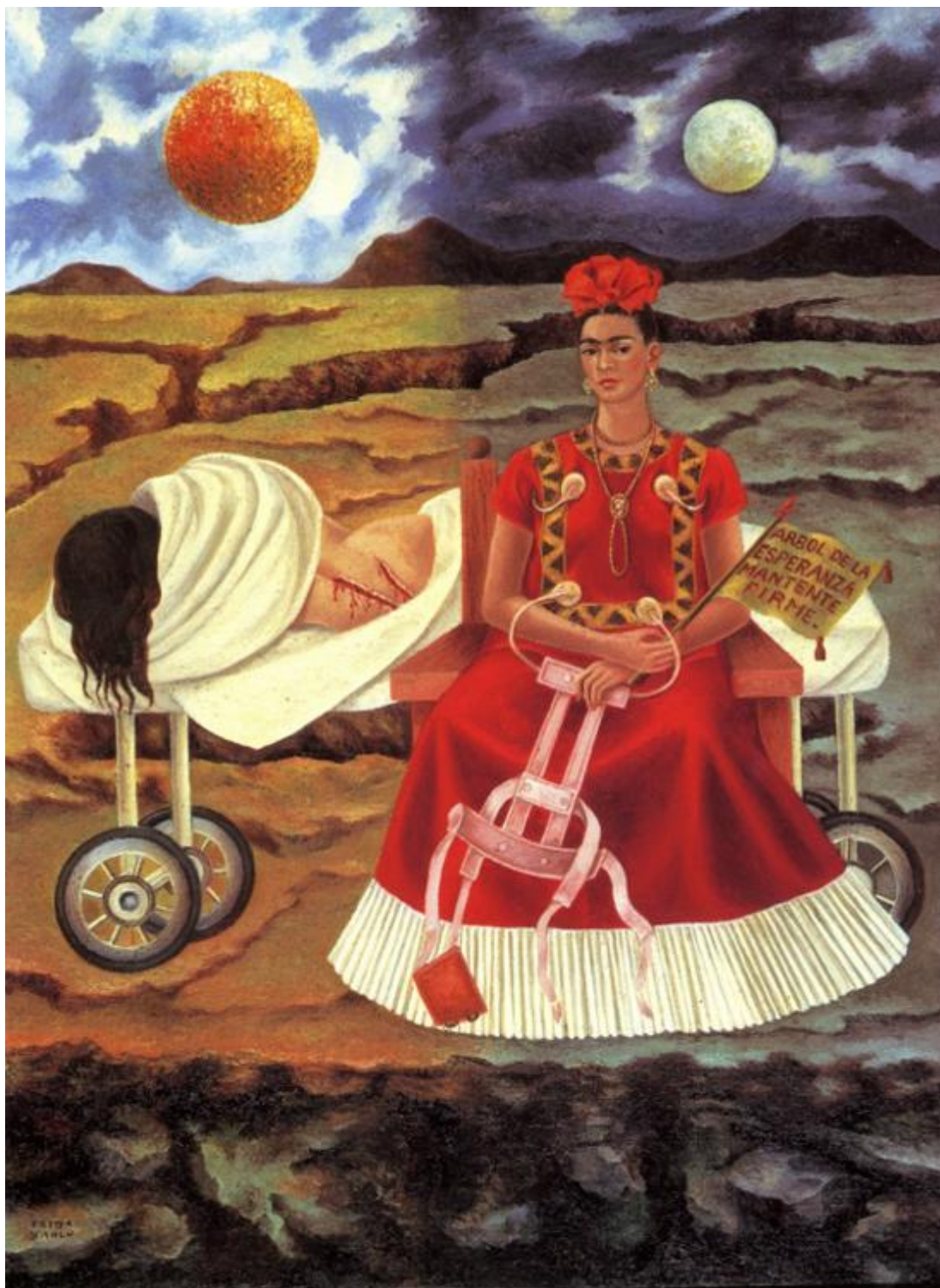
A perda de apetite de Frida assinala, sem dúvida, o impulso tanático, tanto que a morte compõe a representação da dieta. *Sin esperanza*, extenuada pelos muitos embates em favor de um corpo que, apesar dos inúmeros cuidados, tratamentos e cirurgias, não foi mais que um desdobrar-se em dores e mutilações, as quais apenas na morte cessariam. Em carta escrita aos amigos Bertram e Ella Wolfe, que data de 14 de fevereiro de 1946, a pintora se refere ao atroz sofrimento e aos longos meses em que ficou acamada, preparando-se para uma nova cirurgia na coluna:

Eis de novo o cometa, doña Frida Kahlo, mesmo que vocês não acreditem!!! Escrevo na cama porque, nos últimos quatro meses, estou ferrada, com a coluna torta. Depois de consultar tantos médicos neste país, resolvi ir a Nova York consultar um que me disseram ser “pai” de mais de quatro [...]. Todos os daqui, reumatologistas e ortopedistas, são de opinião de que a cirurgia é necessária. Creio que ela seria muito perigosa, já que estou muito magra, cansada e toda confusa (KAHLO, 2006 : 125).

A correspondência corrobora a fraqueza, o cansaço e o sofrimento de Frida. Tal retrata o quadro *Sin esperanza*, nos meses em que foi prisioneira do leito, às dores físicas acrescentou a ingestão obrigatória de alimentos, conquanto a sua inapetência. Decerto que ambos determinaram a agudização de suas características depressivas, como reconhece ao fim da referida carta: “Vocês me acharam meio mudada. A cama acaba comigo; e há também minha magreza. Ando meio abatida por causa do sofrimento” (*Ibidem*, p. 128). As dores físicas e psíquicas são uma constante em sua vida e mudam a sua aparência, envelhecendo-a. Tamanhos males fazem com que Frida se transforme naquele Judas à beira do dismantelamento, desejosa da libertação de um corpo destinado e submetido ao envelhecimento precoce.

Após meses na cama, enfim a pintora foi submetida a uma delicada cirurgia, re-

tratada em *Árbol de la esperanza, mantente firme* (1946):



Árbol de la esperanza, mantente firme, 1946

Óleo sobre aglomerado, 55.9x40.6cm.

Coleção de Daniel Filipacchi, Paris, França

Invertidos, talvez como apelo à esperança, os mesmos astros de *Sin esperanza*

encimam a mesma paisagem deserta e a mesma solidão e isolamento. De um lado, o Sol (que na mitologia asteca se alimenta de sangue humano) ilumina o corpo enfermo, lacerado e desvitalizado, o cotidiano de dores de Frida, enquanto a Lua escurece a outra metade do quadro, engendrando uma noite em que os sonhos oferecem um corpo inteiro e perfeito, no qual o vermelho do vestido e do adorno de cabeça dizem da paixão e da cura dos sofrimentos. Pois, se o corpo cotidiano há muito negou-lhe o princípio do prazer, o sono, *ersatz* da morte libertadora, engendra um outro, colorido de esperança.

A dupla representação de si mesma remete ao que Kettenmann denomina de “princípio dualista”, presente em várias obras de Frida:

Este princípio dualista, que caracteriza muitos dos seus trabalhos, remonta à mitologia do antigo México, em que a artista se inspirou. Tornou-se a expressão da sua filosofia da natureza e de vida, a sua visão do mundo. Este dualismo é baseado no conceito asteca de guerra violenta e permanente entre o deus branco Huitzilopochtli, o deus Sol, a personificação do dia, do Verão, do Sul e do fogo, e o seu adversário Tezcatlipoca, o deus negro do pôr do Sol e personificação da noite e do firmamento, do Inverno, do Norte e da água. A batalha dessas duas forças assegura o equilíbrio do mundo. (KETTENMANN, 2006 : 68-72)

Para além do combate dia e noite, o duelo entre as duas Fridas apresenta-se como forças de polaridade diversa. A primeira Frida, prostrada de costas sobre uma maca e envolta numa quase mortalha, representa a mulher desvitalizada pelos males físicos e psíquicos, ao passo que a outra – olhar suave e firme, postura ativa e confiante – figura a força e o desejo da artista de afirmar a esperança na vida, libertando-se de suas dores e, talvez, do próprio corpo que a elas destina. Quanto à inscrição “Árbol de la esperanza mantente firme”, que a segunda Frida ostenta, trata-se do excerto de uma das suas canções preferidas (*Ibidem*, p. 71) e manifesta a sua sempre

renovada esperança de recuperar o corpo que apenas nos vãos do sonho podia experimentar.

Talvez aferrada ao mito grego de Pandora, Frida faz de *Árbol de la esperanza*, *mantente firme* um *retablo* antecipatório, um *ex-voto* propiciatório, a convocar os prometidos alívios da cirurgia. No entanto, a princípio, esta causou novos e imensos sofrimentos, como relata Frida em carta a Alejandro Gómez Arias, datada de 30 de junho de 1946:

Nas *first* duas semanas, tive dores terríveis e fiquei em prantos. A dor é tamanha que eu não a desejaria a ninguém. É muito intensa e ruim. Mas esta semana ela diminuiu, com a ajuda de medicamentos, e estou passando relativamente bem. Tenho duas grandes cicatrizes, *in this* forma. (KAHLO, 2006:130)

Nos originais desta correspondência, figura o desenho de seus ferimentos, como para definir a exata localização da dor, da sua imensa dor, como a ela se refere Frida. Neste sentido, pintar/escrever a própria dor exsurge também aqui como um contra-depressor, um modo não de amainá-la, uma vez que se trata de uma dor análoga à de Florbela, a mesma Dor que não fala, mas anda sozinha por um corpo que vive uma morte sem fim. De qualquer modo, se representar a dor não cura nem diminui a sua intensidade, ao menos desvela um modo heróico de habitar este mundo doloroso. Ou, nas palavras de Kristeva, um meio terapêutico ao qual não se pode negar eficácia: “Entretanto, essa representação literária (e religiosa) possui uma eficácia real e imaginária, que depende mais da catarse do que da elaboração; é um meio terapêutico utilizado em todas as sociedades, em todas as idades.” (KRISTEVA, 1989 : 30)

Tal qual Frida no quadro anterior, Florbela também se retrata atravessada de

dor. Também ela, no soneto “A minha Dor”, diz deste sentimento que a enclausura e marca cada hora de sua vida:

A minha Dor é um convento ideal
Cheio de claustros, sombras, arcarias,
Aonde a pedra em convulsões sombrias
Tem linhas dum requinte escultural.

Os sinos têm dobres de agonias
Ao gemer, comovidos, o seu mal...
E todos têm sons de funeral
Ao bater horas, no correr dos dias...

A minha Dor é um convento. Há lírios
Dum roxo macerado de martírios,
Tão belos como nunca os viu alguém!

Nesse triste convento aonde eu moro,
Noites e dias rezo e choro,
E ninguém ouve... ninguém vê... ninguém...
(ESPANCA, 2005:44)

Da mesma forma que Frida em sua tela, a poeta também se retrata em absoluta solidão no claustro de uma Dor intraduzível. O lamento de Florbela não é ouvido por ninguém, embora haja gritos e choros, manifestações incontestáveis do seu sofrimento. Ao contrário da simbólica convencional, o convento ideal onde a Dor encarcera a poeta não é lugar de meditação, recolhimento e elevação espiritual, pois suas pedras convulsionam de evocação da morte, seus sinos “têm dobres de agonias” e “sons de funeral”, e o adornam “lírios / Dum roxo macerado martírios”. Neste labirinto de claustros e sombras e arcarias, a beleza do lúgubre se oculta dos olhos e ninguém ouve ou vê as preces, os gritos e as lágrimas de Florbela. Tal convento é a imagem *dos dentro* da poeta, nos quais repousam belezas secretas e requintadas, embora intraduzíveis para os olhos e ouvidos do outro.

As reticências, às quais já nos referimos outras vezes, têm efeito singular no úl-

timo verso do seu poema, particularmente porque associada à repetição da palavra “ninguém”, acentuando a ausência de interlocutor, do outro, de alguém para compartilhar a sua dor. Então, a fala se rompe, a voz apenas balbucia, como fora um apelo, embora sem esperança. Sempre o mesmo apelo de uma “triste boca dolorida”, apelo a ninguém, pois, conforme os versos de “Lágrimas ocultas”, “as lágrimas que choro, branca e calma, / Ninguém as vê brotar dentro da alma! / Ninguém as vê cair dentro de mim!” (ESPANCA, 2005 : 42). De forma que, na ausência de qualquer interlocutor e diante da impossibilidade de mudar a Dor em palavras, resta apenas estancar a voz, chorar secretamente e para dentro.

Tanto Florbela quanto Frida têm na solidão uma companheira inseparável. Com ninguém puderam compartilhar os males e as dores que lhes foram destinados. O mal-estar diário, sorvido em goles de mágoa, tristeza ou sofrimento, encontrou na escrita e na pintura o seu único e precário alento, modos provisórios e falhos de conviver e suportar tudo o que dilacerava seus corpos e a almas. Nesse sentido, Sontag ressalta a importância do ato criador no regime de resistência heróica do melancólico: “Pensar e escrever são fundamentalmente questões de resistência. O melancólico, que percebe não possuir vontade, pode pensar que precisa de todas as energias destrutivas que consegue concentrar” (SONTAG, 1986 : 101). Escrever, pintar e pensar a partir ou sobre os acontecimentos que atravessam os corpos e almas dos nômades deste mundo dolorido são atividades fundamentais no engendramento de um contra-depressor que, se não consegue interromper o desejo tanático, ao menos adia o encontro com a mãe Morte e nos oferece as obras que aqui procuramos deslindar.

CONCLUSÃO

Após intenso estudo acerca da questão da melancolia, abordada nesta dissertação, resta-nos o desvelamento (ainda que parcial) dos seus desdobramentos nas produções artístico-literárias de Florbela Espanca e Frida Kahlo, mulheres aprisionadas num mundo dolorido que se apresenta como uma redoma – muitas das vezes gelada –, a separar o melancólico de si mesmo e do mundo que o rodeia, tal uma condenação à solidão e ao desejo de morte enquanto providencial solução para todos os males, todas as dores físicas e psíquicas. O sujeito melancólico, com todas as suas semelhanças e particularidades, interessou-nos pela complexidade de sentimentos que abriga e pela forma peculiar de externá-los em poemas, telas e nas diversas modulações das "escritas do eu".

Inicialmente, situamos a poeta Florbela Espanca dentro do mundo solitário do povo português, ocasião que propiciou um estudo da coletividade portuguesa e dos sentimentos a ela correlatos: saudade, mágoa e solidão – já que os portugueses apresentam-se apartados de si mesmos e do resto do mundo. Constatamos que muitos sentimentos experienciados pela poeta são sentimentos comuns ao *locus* e à identidade dos quais participa, compartilhando tais sentimentos a ponto de internalizá-los e fazer deles os protagonistas de sua vida.

Verificamos que a dor – presença constante na vida de Florbela – também atravessou a existência de Frida Kahlo, embora de maneira abrupta e inelutável, como demonstra a tela *Retablo*, na qual desvela-se a irrupção dolorosa do dom da pintura, motivada por um trágico acidente quando de sua passagem da adolescência para a vida adulta. O *Retablo* nos permitiu adentrar e perscrutar os possíveis significados de

tal acontecimento, *début* para tantos outros acontecimentos igualmente marcados pela dor, uma vez que a vida da pintora acumulou muitos sofrimentos psíquicos e físicos.

Outro fato doloroso abordado na nossa escrita remete à questão do aleitamento materno. Para tratar de tal assunto, procuramos tratar do tema da amamentação desde tempos mais remotos, sob as mais variadas simbólicas, inclusive a do leite como alimento espiritual e como alimento das palavras. Tal questão, abordada na medida em que identificamos traços de semelhança biográfica entre Frida e Florbela, nos descortinou os males advindos do ato não realizado em sua completude, em duas diferentes acepções: enquanto Frida ressentiu-se de não ter sido amamentada, Florbela diz ter recebido somente a mágoa do seio materno.

Para além do aleitamento, a questão da mãe também foi por nós contemplada. Tanto Frida quanto Florbela retrataram suas origens, cada qual a sua maneira. A poeta "pintou" sua mãe desvitalizada como a própria morte, ressaltando a mágoa transmitida de mãe para filha e evocando as circunstâncias do seu nascimento e de sua existência como uma quase orfandade. A mágoa foi-lhe transmitida, tal qual uma característica genética e apoderou-se de seu ser, a ponto de não ser possível desvinculá-la de sua vida. Frida, por outro lado, revelou o perfil de sua mãe, a qual, segundo a pintora, não assumiu a função de mãe no que tange à amamentação, fato que causou mágoa e desgosto na pintora, já que ressentiu-se do ato e retratou-o na idade adulta. A mãe Marte – apresentada no texto – representa a negação da função de mãe. Ao não amamentar a filha, houve uma inversão do papel de Vênus pelo de Marte: não houve a simbologia do feminino, pois, antes, verificou-se a semelhança com o masculino, devido ao fato de transferir para outrem a função da amamentação.

Também em torno da questão materna, exsurge a problemática do matricídio, fonte de vida para o ser humano que o pratica, uma vez que implica em não dependência da figura materna. Neste sentido, matricídio apresenta-se de vital importância para o pleno desenvolvimento do indivíduo, já que o ato não realizado, transmuta-se em desejo de morte não realizável, como um fantasma na vida do ser humano para todo a sempre. O ser que não pratica o matricídio carrega a morte consigo, de forma que, mais tarde, sentirá o desejo da morte pulsando em todo o seu ser, de forma irremediável.

A questão da não-enunciação e da falência das palavras foi por nós abordada para explicar um sentimento recorrente na poesia e nos escritos da poeta Florbela Espanca. O interdito está presente em sua obra, tanto que seus poemas, cartas e escritos íntimos demonstram toda a impotência em fazer-se entender.

Finalmente, na abordagem da temática da morte nas obras de Florbela e Frida, confrontamo-nos com suas figurações ambíguas e controvertidas, mas fundamentalmente dissonantes em relação ao senso comum, na medida em que comparecem nas telas e nos textos como idéia de libertação, verdadeira cura para todos os males e aflições. Tanto o discurso de Florbela, quanto as telas e cartas de Frida revelaram o grande impulso para a morte, vista como uma figura apreciada e iluminada: lenitivo para todas as dores e alento para todas as agonias. Morte enquanto sinônimo de completude e de felicidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil, 1975.
- . *A aventura semiológica*. Trad. Jorge Machado Dias. São Paulo : Martins Fontes, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alvez Baptista. São Paulo : Brasiliense, 1991.
- BUNFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Trad. de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2001.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro : José Olympio, 1991.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela: um caso feminino e poético. In: ESPANCA, Florbela. *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo : Martins Fontes, 1996, p. V-LXI.
- DICCIONARIO de la lengua española. Madri : Real Academia Española, 2001.
- DURAS, Marguerite. *O amante*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ESPANCA, Florbela. *As máscaras do destino*. São Paulo : Aquariana, 2003
- . *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- ESPANCA, Florbela. *Sonetos*. Bertrand Editora, 2005.
- . *As máscaras do destino*. São Paulo : Aquariana, 2003
- . *Poemas de Florbela Espanca*. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro : FENAME, 1982.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997.

- FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro : Imago, 1997a.
- . *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro : Imago, 1997b.
- . *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (vol. VI)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Imago, 1997b.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Repetição e memória em Rachel Jardim. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora : Editora UFJF, v. 10, n. 1-2, p. 141-148, jan./jun.-jul./dez. 2006.
- KAHLO, Frida. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : José Olumplio, 2006.
- KETTENMANN, Andrea. Kahlo. Trad. Sandra Oliveira. México : Paisagem, 2006.
- KRISTEVA, Júlia, 1941. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro : ROCCO, 1989.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- . *Autobiographie*. In: *DICTIONNAIRE des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopédia Universalis/Albin Michel, 1997, p. 49-53.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch . São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1983.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre : L&PM, 1986.
- . *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

RESUMO

CARVALHO, Francine Pereira Fontainha de. *Florbela e Frida: Trocando olhares no Retablo de Dolores*. Juiz de Fora : Faculdade de Letras/UFJF, 2007. 87 fls. mimeo. Dissertação de Mestrado em Letras, área de concentração: Teoria da Literatura.

O mundo do melancólico e suas *misérias* constituem nosso objeto de estudo. Os sonetos e composições da poeta portuguesa Florbela Espanca, mormente os presentes no *Livro de Mágoas*, bem como os quadros e cartas da pintora mexicana Frida Kahlo, nos fornecem material de investigação da dor, da melancolia e do **eu** presente em suas vidas, com suas semelhanças e singularidades. O **eu** da poeta portuguesa e da pintora mexicana nos interessa na medida em que possam ser explorados biográfica e psicologicamente a partir do corpo do texto e das figurações da tela, enquanto expressão do “mundo dolorido” dos melancólicos. Demonstramos os desdobramentos da *psyché* melancolia, na obra e na vida de ambas, sem olvidar as interseções biográficas possíveis. Partimos sempre das obras a fim de trabalhar os temas propostos, uma vez que as mesmas nos fornecem elementos de investigação da vida pessoal de ambas. O adentrar da dor e os sentimentos análogos a ela desdobram-se em suas obras através das lembranças dos eventos passados rememorados no futuro: a lembrança da mãe – ora apresentada como morte, ora como Marte – a presença constante da dor e a certeza do interdito, envolto em um grande sentimento de impotência e o desejo pulsante da morte, são, outrossim, analisados.

RESUMMÉ

CARVALHO, Francine Pereira Fontainha de. *Florabela et Frida: Changeant regardes dans le Retablo de Dolores*. Juiz de Fora : Faculdade de Letras/UFJF, 2007. 87 p. Dissertation de Maîtrise en Lettres, domaine de concentration: Théorie da la Littérature.

Le monde du mélancolique et ces misères constituent notre objet d'étude. Les sonnets et compositions de la poétesse portugaise Florabela Espanca, surtout ceux-là présents dans le *Livro de Mágoas*, aussi bien que les tableaux et les lettres de l'artiste mexicaine Frida Kahlo, nous donnent matériau d'investigation de la douleur, de la mélancolie et du soi présent en leurs vies, avec les ressemblances et singularités. Le **soi** de la poétesse portugaise et du peintre mexicain nous intéresse à mesure qu'ils peuvent être exploités biographique et psychologiquement dès les corps du texte et de les figures de la surface tandis que l'expression du "monde douloureux" des mélancoliques. Nous avons démontré les redoublements de la *psyché* mélancolie, dans l'oeuvre et dans la vie de tous les deux, sans oublier les intersections biographiques possibles. Nous avons parti toujours des oeuvres afin de travailler les sujets proposés, vu que les mêmes nous offrent les éléments d'investigation de leurs vies. L'envahissement de la douleur et les sentiments analogiques par rapport à elle, se redoublent dans leurs compositions par le souvenir de la mère – soit présente comme morte, soit comme *Marte* – la présence fréquent de la douleur et la certitude du non-dit, entouré d'un grand sentiment d'impuissance et le désir puissant de la morte, sont aussi analysés.