



AUTORRETRATOS DA DOR EM PROFUSÃO: DIÁLOGO ENTRE O SONETO EU..., DE FLORBELA ESPANCA, E A PINTURA A COLUNA PARTIDA, DE FRIDA KAHLO



AUTO-PORTRAITS DE LA DOULER À PROFUSION: DIALOGUE ENTRE LE SONNET EU..., DE FLORBELA ESPANCA, ET LA PEINTURE A COLUNA PARTIDA, DE FRIDA KAHLO

Cícero Émerson do Nascimento CARDOSO
URCA, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)

RECEBIDO EM 20/02/2013 • APROVADO EM 03/04/2013

Résumé

Cet article analyse les œuvres artistiques dans deux domaines spécifiques: littérature et peinture. Cherche à établir un dialogue entre le sonnet *EU...*, de Florbela Espanca, et la peinture *A coluna partida*, de Frida Kahlo. Dans ces œuvres, nous pouvons voir comment le concept de la souffrance et de la douleur, liée à des expériences tragiques vécues par ces femmes de l'esprit moderne, a conduit à la réalisation de travaux d'une valeur esthétique incommensurable. Les œuvres présentées sont constituées comme des exemples d'autoportraits dans lesquels la féminité, la sensibilité et l'expression douloureuse de l'âme de ces artistes se manifeste dans l'art conçu pour eux.

Resumo

Este trabalho analisa obras artísticas em dois campos específicos: Literatura e Pintura. Busca estabelecer um diálogo entre o soneto *EU...*, de Florbela Espanca, e a pintura *A coluna partida*, de Frida Kahlo. Nessas obras, podemos perceber o quanto a concepção de sofrimento e a vivência da dor, vinculadas às experiências trágicas vividas por essas mulheres de espírito moderno, motivaram a realização de obras de significativo valor estético. As obras em destaque se constituem como exemplos de autorretratos em que a feminilidade, a sensibilidade, as pulsões dolorosas da alma dessas artistas captam, de modo expressivo, os dramas existenciais vividos e redirecionados para a arte por elas concebida.

Entradas para indexação

Mots-clés: Littérature. Peinture. Florbela Espanca. Frida Kahlo.

PALAVRAS CHAVE: Literatura. Pintura. Florbela Espanca. Frida Kahlo.

Texto integral

Introdução

Este trabalho apresenta um diálogo entre as obras *EU...*, de Florbela Espanca, e *A coluna partida*, de Frida Kahlo. Para realizá-lo, observaremos detalhes formais e contedúísticos que delimitem caracteres específicos dessas obras numa tentativa de apontar nelas, sobretudo, um tema comum: a expressão da dor existencial decorrente de acontecimentos trágicos vividos por suas autoras. Esses acontecimentos impeliram-nas a produzirem expressivos autorretratos ricos em subjetivismo, lirismo e símbolos que transcendem às meras experiências vividas em suas respectivas sociedades e períodos históricos.

Apontaremos possíveis aproximações perceptíveis entre essas obras com a intenção de analisar a que patamares de dor existencial o sofrimento, vivido por essas artistas ícones da mulher que se impõe como sujeito à frente de um tempo, conduz. Para esta análise será necessário apresentar, também, alguns elementos biográficos das artistas – tendo em vista que se pretende aqui ressaltar os traços

de semelhança entre acontecimentos trágicos que podem tê-las conduzido às suas respectivas produções artísticas.

Ao depararmos-nos com uma obra de arte, faz-se necessário considerá-la por diversos prismas. Da apreciação formal à apreciação conteudística, há muitos elementos a que o artista recorre ao desenvolver um trabalho. Além de processos ideológicos, valores sociais e reflexos do período histórico de um autor surgem numa obra: construtos individuais, subjetivismos, sublimações provenientes da estrutura psíquica do autor, concepções particulares provenientes de um modo diferente de contemplar uma realidadeⁱ.

Por meio da arte e suas múltiplas manifestações, o homem passa a refletir sobre sua condição existencial. Como diz Fischer (2002, p. 252): “O nosso ‘Eu’ limitado sofre uma ampliação maravilhosa pela experiência de uma obra de arte.” Desse modo, a arte, em suas nuances mais variadas, permite a ressignificação da existência humana à medida que representa um processo contínuo de reflexão histórica, expressão das emoções humanas e propagação de princípios ideológicos.

De modo mais enfático, Fischer (2002, p. 19) afirma: “A arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o ‘Eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser”. Longe de querer discutir funcionalidade da arte – discussão que não nos interessa neste momento –, podemos considerar o que nos é apresentado pelo autor: a arte torna o ser humano capaz de refletir sobre si mesmo, identificar mecanismos ideológicos e recriar a arte através de seu próprio modo de compreender o mundo.

Podemos, após esse breve comentário, partir para a análise das obras de modo a contemplá-las à luz desse olhar que, segundo o autor acima citado, faz-nos sofrer “uma ampliação maravilhosa” por meio do contato com uma obra artística.

Florabela Espanca: num vale de lágrimas, a dor de um “eu” em fragmentos

O soneto *EU...* foi publicado na obra *Livro de mágoas*, em 1919. É um dos inúmeros sonetos em que Florabela Espanca cria uma voz lírica capaz de, em tom fortemente intimista, manifestar dores, conflitos e frustrações. Nele é perceptível a

dramaticidade com que a autora concebe seu universo poético e enfatiza seus dissabores existenciais numa tentativa de autodefinição que acentua o teor subjetivo presente em sua lírica. Para melhor comentá-lo, o soneto em análise será transcrito em seguida:



EU...

Eu sou a que no mundo anda perdida,
Eu sou a que na vida não tem norte,
Sou a irmã do Sonho, e desta sorte
Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa tênue e esvaecida,
E que o destino amargo, triste e forte,
Impele brutalmente para a morte!
Alma de luto sempre incompreendida!...

Sou aquela que passa e ninguém vê...
Sou a que chamam triste sem o ser...
Sou a que chora sem saber por quê...

Sou talvez a visão que Alguém sonhou,
Alguém que veio ao mundo pra me ver,
E que nunca na vida me encontrou!

Como se pode perceber, a poetisa utiliza como título *o pronome pessoal reto eu*, na primeira pessoa do singular, tendo, na sequência, reticências que complementam seu sentido. O pronome *eu*, considerado sintaticamente, tem função de *sujeito determinado simples*, ou seja, há um ser que, no enunciado, expressa algo; há um sujeito que fala e emite sua voz, que se autoafirma como ser existente. Podemos dizer que no texto há um sujeito que se deixa revelar, que exprime os desdobramentos de sua alma. Além disso, as reticências poderiam indicar o sentido de continuidade do discurso – além do que fora dito pela voz lírica, poderia haver muito mais a ser exposto.

Os dois versos da primeira estrofe, por meio de anáfora, ainda apresentam a voz lírica que busca definir a si mesma. Mas, curiosamente – se não propositadamente –, nos dois últimos versos da mesma estrofe, o sujeito se torna

elíptico, ou seja, a voz lírica, que inicia seu discurso numa aparente motivação em se desvelar, se apresentar, se esmiuçar em busca de delimitar, autoafirmativamente, sua identidade, parece, após três tentativas, se perder, se ocultar, o que dá margem, dentre outras, a duas possíveis considerações: a voz lírica foge por saber-se inferior diante de um universo infinito de possibilidades com as quais não saberia lidar, ou se perde irremediavelmente em seus conflitos existenciais sem sequer ter oportunidade de conseguir expressar sua identidade.

A voz lírica parece surgir no discurso e, logo após, ocultar-se, perder-se. Isso ocorre, provavelmente, como consequência de um conflito que se acentua à medida que a voz lírica se desvela. O conflito íntimo vivido pela voz lírica parece ser fruto de uma sensação dolorosa de “perda” que, no entanto, não se estabelece num plano concreto, está mais para um plano abstracional.

O que poderia evidenciar essa suposta “perda” de si mesma está no fato de que o *pronomes pessoal*, que aparece duas vezes na primeira estrofe, em seguida se oculta. No lugar do pronome, como se para acentuar tal sensação, a voz lírica opta pelo verbo no *presente do indicativo* “Sou” e, a partir daí, surgem imagens que, ao contrário de estabelecer um quadro descritivo concreto de si mesma, apresentam elementos metafóricos criadores de uma atmosfera obscura, dramática e melancólica.

A voz lírica enumera dramaticamente, ainda na primeira estrofe, a condição em que se encontra. Define-se como “perdida”, “sem norte”, “irmã do sonho”, “crucificada” e “dolorida”.

Estar “perdida” é uma imagem que pode indicar, dentre outras possibilidades, que: ou esta se encontra numa condição espacial em que não pode mais discernir sobre o direcionamento a tomar para chegar aonde queria ir, ou esta, metaforicamente, assume a condição de estar “perdida” como se fosse impossível localizar-se nas profundezas do seu íntimo. Daí o fato de estar, também, sem “norte”.

A voz lírica assume-se como “irmã do sonho”, ou seja, assume-se como sujeito dado à sensação dolorosa de resignar-se ao plano das emoções, do abstrato, do onírico. O onírico, aqui, visto como representação do mundo abstrato, do mundo desejável, mas difícil de se realizar na práxis. Logo em seguida, como

consequência da sensação de estar “perdida” e sem “norte”, surgem duas imagens dramáticas: “crucificada” e “dolorida”.

Ao denominar-se como “a crucificada”, a voz lírica assume uma relação com a figura maior do cristianismo que, de acordo com a tradição, mesmo sendo inocente e *salvador* da humanidade pecaminosa, é morto sob tortura e mediante humilhação pública. No poema, ser crucificada poderia indicar a sensação de ser humilhada publicamente, de ser sacrificada por uma sociedade hipócrita e incapaz de considerar a essência da alma. Ao colocar-se na condição de um *Cristo* crucificado, amplia, perceptivelmente, a imagem dramática que tenta construir de si mesma.

Além da crucificação, que está mais para um plano da crítica às hipocrisias, discriminações e julgamentos estipulados socialmente, a voz lírica autoafirma-se como “a dolorida”. Em decorrência da sensação de não ser aceita, de ser rejeitada ou discriminada, irrompe a dor que pode ser percebida tanto num plano físico, quanto num plano psicológico. A dor se dá pela absurda sensação de sentir-se desnorteada emocionalmente e apontada como um sujeito que não pode evidenciar seus desejos e motivações existenciais numa sociedade, por vezes, baseada em construtos sociais coercitivos.

Na segunda estrofe, a voz lírica constrói talvez a imagem mais densa e lírica de si mesma na sua incansável busca por se desvelar.

A voz lírica se define, no primeiro verso da segunda estrofe, como uma “Sombra de névoa tênue e esvaecida”. A “sombra” se caracteriza como uma imagem frágil e está mais para o plano do imaterial, do abstrato, do irreal. Do mesmo modo, “névoa” tem consistência frágil, como uma fumaça branca que se dissipa com facilidade. Ambos os termos estão no campo semântico do imaterial. Isso é reforçado quando a imagem é ampliada pelas palavras “tênue” – delicado, leve, quebradiço, delgado – e “esvaecida” – que se esvai, some facilmente, sem consistência.

Isso reforça, portanto, a angústia experimentada pela voz lírica que se metaforiza em imagens ora representativas de leveza – “névoa” e “sombra” –, ora de obscurantismo, invisibilidade, intangibilidade com o intuito de exibir sua autocomiseração.

No segundo verso, o autorretrato é ampliado à medida que a voz lírica se coloca à mercê do destino e seus predicativos: o destino é “amargo”, “triste” e “forte”.



A voz lírica assume sua passividade diante do destino que, personificado, a impele para a morte. Percebemos o mecanismo de projeção por parte da voz lírica quando esta atribui ao destino características que, supostamente, seriam suas. Mágoas e tristezas, em verdade, são características não do destino, mas dela mesma a quem, por sua vez, falta a força e que, por dela não dispor, entrega-se fatalmente às agruras de um destino leviano, macabro e mortal.

Outra imagem surge em decorrência dessa força atribuída ao destino fatal: a voz lírica se define como “Alma de luto sempre incompreendida...”. Sabemos que o luto se caracteriza como a sensação dolorosa de perda de um objeto afetivo. Estar de luto e ser, além disso, incompreendida dá margem à voz lírica de apresentar-se, dramaticamente, como uma vítima de emoções com as quais não sabe lidar.

No verso em discussão, aparece a ideia do luto. Mas na sequência das imagens, apresentadas em estrofes seguintes, a voz lírica afirma: “Sou a que chora sem saber por quê...”. Essa imagem é intrigante à medida que ela alude ao fato de que tem a alma em luto, mas que não consegue identificar – isso é dito na sequência – que objeto afetivo foi perdido. Poderíamos, portanto, apontar um suposto paradoxo nessa afirmação porque, ao dizer que não sabe a origem do elemento catalisador do choro, contraria a ideia de que está enlutada: como não sabe o porquê de chorar se, no luto, de certa forma, o objeto perdido pode ser reconhecível?

Sentir a perda de um objeto afetivo, sem ter consciência de que objeto afetivo foi perdido, parece mais uma condição comum da melancolia. Percebemos, portanto, que há uma percepção dolorosa incoercível que a arrasta para um conflito emocional intenso.

Com isso, concluímos o seguinte: ora ela é consciente do elemento motivador de suas sensações dolorosas, ora não. Essa inquietação, desarmonia interior e incerteza, ressaltada pela expressão “sempre incompreendida”, remete-nos à dor de ser crucificada por uma sociedade fundada em conservadorismos e, para ampliar seu desequilíbrio, nem ela mesma, frente às limitações experimentadas pela alma, consegue compreender o que de fato a atormenta.

O conflito vem à tona e não dá senão oportunidade à voz lírica de se desesperar mais, por não suportar seus próprios dramas. Ao dizer: “Sou aquela que passa e ninguém vê...”, a voz lírica sugere-nos a ideia de que se sente inexistente e, com isso, confirma a impressão de que é uma “sombra de névoa tênue”. Ela exprime, também, a sensação de que é uma pessoa julgada erroneamente pelos outros e alude ao discurso dessas pessoas no verso: “Sou a que chamam triste sem o ser...”. A melancolia, compreendida aqui a partir da ideia de perda ou não perda de um objeto afetivo, surge no verso: “Sou a que chora sem saber por quê...”.

O teor fatalista, magoado, o sentimento de frustração e dor aparecem nos últimos versos: “Sou talvez a visão que Alguém sonhou,/ Alguém que veio ao mundo pra me ver,/ E que nunca na vida me encontrou”. Ressalte-se o *pronome indefinido* “Alguém”, que representa no poema, certamente, a grande frustração da voz lírica. O termo está grafado com inicial maiúscula, bem ao gosto Simbolista – característica presente em alguns poemas da autora –, e pode indicar a importância atribuída a esse “Alguém” que proporciona frustração por existir, mas nunca ser encontrado.

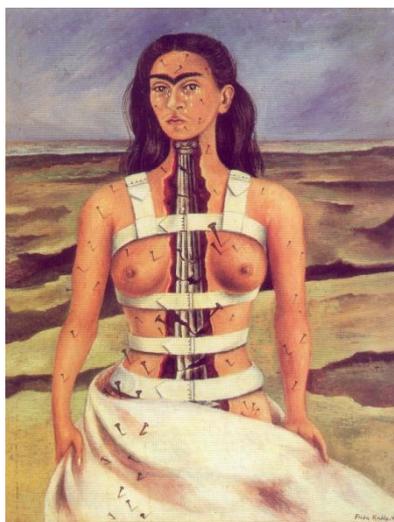
Bellodiⁱⁱ, ao explicar os temas comuns à produção de Florbela Espanca, considera como o grande tema da poetisa a *dor* e ressalta: “Seu grande tema é a expressão da *dor* em várias situações, e com nuances diversificadas”. Segundo a autora, a dor e seus correlatos “constituem o cerne de sua poesia”. Ao apresentar as variantes da dor em Florbela Espanca, a autora cita o soneto *EU...* como um dos poemas do âmbito da *frustração*, ou seja, é um poema profundamente vinculado às impossibilidades de “atingir os seus objetivos”.

A vida de Florbela Espanca foi pautada por conflitos íntimos e, muitos deles, serviram como material para sua construção poética. Com base numa vida de perdas familiares, casamentos fracassados, numa obra pouco acreditada pela crítica da época, essa poetisa produziu uma das mais líricas obras de Língua Portuguesa. O soneto em discussão pode se constituir, por exemplo, como prova de que a dor serviu como base para que a poetisa se autorretratasse, por meio da força das palavras, e construísse um dos mais belos sonetos da sua obra *Livro de mágoas*.

Frida Kahlo: gemendo e chorando, rubros cravos ampliam a dor de uma “coluna partida”

Na obra *A coluna partida*, temos, em primeiro plano, a imagem da própria artista num dos seus muitos autorretratos. A personagem criada pela artista exhibe uma perceptível expressão de dor e traz o corpo crivado por inúmeros pregos, tendo o abdômen aberto numa fenda que inicia no pescoço e desce até a genitália, que está “resguardada” por uma espécie de lençol de cor clara.

Para melhor compreensão do leitor, apresentaremos a seguir a obra em pauta:



Fotografia 1ⁱⁱⁱ

Enquanto exhibe seu corpo aberto, usa um colete branco que parece dar sustentação ao corpo prestes a cair diante da fragilidade em que se encontra. Derrama lágrimas pelo rosto e traz nos olhos sofrimento – porém um sofrimento suplantado por uma aparente altivez e força. Ela parece estática, exhibe-se como se precisasse atirar sobre quem quiser ver a dor que a tritura, que a torna vítima de um destino trágico a que ela, por despeito, decide denunciar. Exibir a dor monumental que a acomete pode ser compreendido, também, como uma suposta

denúncia, uma tentativa de, mesmo em condição tão fragilizada, não se mostrar passiva ante o algoz ou algozes que a oprimem.

No lugar da coluna vertebral, o que dá sustentação ao seu corpo é uma coluna típica da arquitetura clássica grega – que foi caracterizada pela busca de equilíbrio, racionalidade e perfeição. Mas a coluna retratada por Frida Kahlo está em fragmentos, pode ruir a qualquer momento. Quanto a isso, parece-nos que a autora coloca em evidência uma imagem delineada pelos moldes gregos de se fazer arte e, por meio desta, realiza o seu nada formal modo de ver a realidade: a beleza e perfeição gregas parecem desfazer-se, quebrar-se. Parecem estar prestes a perder seus sustentáculos, sua perfeição. Temos, portanto, numa aparente oposição ao que é tradicional, uma obra de forte caráter moderno.

Além dessa coluna grega – que sustenta um corpo aparentemente passível de se desfazer com facilidade – vemos o quanto o corpo da personagem retratada na imagem está oco, parece trazer somente a crueza da carne sem quaisquer vísceras à mostra. Nada mais há – é o que se sugere. Há somente uma coluna em fragmentos sustentada por um colete e o corpo que a comporta está em carne viva, como uma imensa cirurgia que permanecesse aberta.

O fato intrigante é que a personagem apresentada, mesmo lacerada pelo sofrimento e dor, não cai, como se poderia supor. Ela permanece em pé, olha fixamente para o espectador, segura o pano que reveste seu baixo ventre e suporta os pregos e a abertura que abrange todo o abdômen. Percebemos, ainda, que a personagem exhibe seus seios e, no seio esquerdo, há três pregos, como se estes estivessem ligados à representação de sua dor maior – o maior deles está justamente no seio esquerdo, onde se localiza o coração.

Podemos inferir, pela relação que o músculo cardíaco tem tradicionalmente com a expressividade de sentimentos, que este prego maior de todos é a expressão dolorosa da relação afetiva, repleta de altos e baixos, que Frida Kahlo viveu com o também pintor Diego Rivera, com quem foi casada por duas vezes.

Ao fundo, mais adiante da personagem, pode-se ver um cenário que em tudo remete à condição dolorosa experimentada por esta. Uma paisagem desértica, repleta de fendas se desenha até a linha do horizonte onde surge um céu azul mesclado entre claro e escuro. Essa paisagem, sem dúvidas, complementa o sentido de dor evocado pela personagem central da obra.

A vida de Frida Kahlo foi permeada de inúmeros acontecimentos trágicos: na infância, enfrentou a poliomielite que a deixou com sequelas durante a vida inteira; na adolescência, aos 18 anos, sofreu um acidente, em que teve seu corpo perfurado por uma barra de ferro, o que lhe forçou a fazer várias cirurgias; durante muito tempo precisou usar coletes de gesso que dessem sustentação à sua coluna.

Casou-se com Diego Rivera – um homem de ideias libertárias e incapaz de manter-se fiel a uma mulher – e, quando casada, sofreu abortos involuntários e viveu conflitos em decorrência da infidelidade do marido. Mantinha, ao mesmo tempo, como se isso compensasse as constantes traições do marido, relacionamentos com homens e mulheres. Sofreu, além disso, as dores de perder a mãe; ver seu marido se relacionar com a própria irmã – fato que a fez separar-se dele pela primeira vez –; manteve caso amoroso com Leon Trotsky, o que lhe causou problemas quando este foi assassinado; ser presa; perder uma perna em decorrência de uma gangrena. Sentia muitas dores em decorrência de problemas na coluna e morreu aos 47 anos. Mas, talvez para amenizar as agruras a que fora submetida, ainda em vida obteve reconhecimento por sua obra.

Todas essas experiências traumáticas teriam sido responsáveis pelos temas de suas pinturas. Ela transformou, assim como Florbela Espanca, sua obra num meio através do qual sublimava suas feridas existenciais. E o tema principal de suas pinturas era ela mesma, o que torna inevitável o estabelecimento de uma ligação direta entre sua vida e sua obra. Podemos dizer que suas telas eram “diários imagéticos” através dos quais a pintora sublimava, artisticamente, os acontecimentos dramáticos da vida.

Para ampliar nossa discussão, sobre o sentido da dor corporal como reduto de inspiração artística para a obra de Frida Kahlo, vejamos o que afirma Montero (2008, p. 147): “Frida era certamente um animal ferido. Esse ferimento perpétuo, esse corpo aterrorantemente lacerado (com frequência, tão débil que só se aguentava na cama), transformou-se em protagonista absoluto de sua vida e de sua obra”.

Após essas explicações de caráter biográfico que julgamos necessárias para nossa explanação, estabeleceremos uma análise mais aprofundada dos elementos presentes na imagem que fazem com que a pintura, de fato, desperte no espectador sensações as mais diversas pretendidas pela artista.

Com relação às cores e traços utilizados, percebemos uma tentativa da autora de causar impacto à primeira vista. O cenário apresenta tons amarelados e amarronzados, um meio termo entre uma cor quente – primária – e uma cor fria – secundária. À medida que a visão do espectador se distancia da imagem da personagem, os tons claros da terra dão espaço aos tons mais escuros que conduzem à linha do horizonte, linha relacionada com os tons de azul do céu. Mesclam-se o azul escuro com um azul claro – cor fria – num céu sem nuvens. Os traços que compõem a terra são firmes e assumem cor mais escura para representar as fendas na paisagem. O amarelo traz o calor típico do deserto, mas os tons amarronzados trazem a friagem da terra improdutiva e fendida por toda parte.

A cor vermelha – quente – surge num tom mais forte quando a artista mostra o interior do corpo. O vermelho, em verdade, está mais para um vermelho púrpura ou um amarronzado, que traduz a vida, mas ao mesmo tempo uma vida que se esvai e desfaz-se. À medida que o espectador atenta para o buraco aberto no corpo da personagem, a cor quente, representativa do pulsar de vida, dá lugar a um tom mais escuro que reforça a ausência de vida e de ânimo.

O tom claro do lençol e do colete usado pela personagem está mais para um branco “encardido”, um gelo ou marfim. Nas bordas e dobras do pano, percebe-se um tom mais escurecido, o que lembra a paisagem desértica e também a fenda presente no corpo da personagem. As cores são usadas, nesta pintura, sempre com mesclas. Inicia-se um tom mais fraco, depois um tom mais forte, como se a pintora quisesse reunir sentimentos opostos: ternura e fragilidade, amargura e agressividade.

A nudez da personagem remete às produções artísticas clássicas, o que pode ser confirmada pelo uso da coluna grega fendida que substitui sua coluna vertebral. Os cabelos estão soltos e os seios expostos, o que nos remete à tentativa consciente ou inconsciente da autora em mostrar, mesmo em situação de extremo dor, sua feminilidade, sensualidade e necessidade de fugir das amarras estabelecidas pelas regras sociais – comportamento, inclusive, que foi a grande marca dessa pintora.

Podemos notar nessa tela influências do Expressionismo e do Surrealismo. Quanto a isso, de acordo com o crítico de arte alemão, Herbert Kühn (apud BEHR,

2000, p. 7): “O expressionismo é [...] um só grito contra o materialismo, contra o não-espíritual, contra as máquinas, contra a centralização, e a favor do espírito, a favor de Deus, a favor da humanidade no homem”. Os artistas poderiam, no Expressionismo, desenvolver suas obras de arte com pauta na representação das emoções humanas de modo a evidenciar, exageradamente, as suas angústias sem se preocupar com o perfeccionismo ou realismo das formas retratadas.

O Surrealismo, por sua vez, buscava libertar o artista dos limites da razão propondo a expressão de conteúdos inconscientes, sem censura ou regras estabelecidas. André Breton (apud TELLES, 1972, p. 132), escrevendo sobre a valorização da imaginação na produção artística do Surrealismo, disse: “A imaginação está talvez a ponto de retomar seus direitos. Se as profundezas de nosso espírito abrigam forças estranhas capazes de aumentar as da superfície, ou lutar vitoriosamente contra elas, há todo interesse em captá-las”.

Frida Kahlo não admitia ser adepta da arte surrealista, embora tenha mantido contato próximo com alguns representantes dessa arte. Podemos confirmar isso pelo que nos diz Montero (2008, p. 155): “Frida repudiaria o surrealismo por ser este ‘uma decadente manifestação da arte burguesa’”. Nessa perspectiva, o Surrealismo estaria em oposição às ideologias políticas a que Frida Kahlo aderira.

Essas duas correntes artísticas, proeminentes no início do século XX, com suas respectivas características, parecem ter sido, no entanto, internalizadas por Frida Kahlo e servido de inspiração para que ela produzisse a obra em análise. O expressivo olhar da personagem, o tom doloroso e compungido com que segura o lençol em suas mãos, a forma exagerada com que mostra seu corpo perfurado por pregos, as muitas lágrimas caindo pelo rosto ampliam a sensação de dor que tenta expressar. Esse autorretrato, quase uma caricatura amarga, enquadra-se perfeitamente na definição do que se caracteriza como Expressionismo.

As influências surrealistas na obra se dão pela atmosfera onírica perceptível na imagem. Um corpo aberto, como se elevado para melhor ser visto, centralizado na tela, é exibido tendo por trás uma paisagem que amplia o sentido de fragmentação e desfiguração da imagem. Um ser humano com o corpo aberto, tendo uma coluna grega quebrada dentro de si, jamais conseguiria exhibir-se em pé,

como nos é apresentado nessa pintura. Seria absurda, denotativamente falando, a existência dessa imagem.

A pintora parece transpor mimeticamente um sonho ou, em verdade, um pesadelo. Abre-se à ampliação da dor, capta materiais oníricos e traduz uma fuga à realidade comum. Para isso, apropria-se da própria imagem, num perceptível tom confessional, para mostrar a que patamares de dor a alma humana pode ser submetida. O corpo, por sua vez, apenas reflete o que a alma sente. A manifestação da dor do corpo e da alma se apresenta como algo insuportável. Resta, ao ser humano, tolerar essa dor inevitável ou fazer como Frida Kahlo que, não só como sublimação artística, mas como processo reivindicativo, deixou-se expor, sem qualquer preocupação com as coerções sociais de sua época, ao insondável grito que a arte é capaz de emitir diante das inúmeras dores a que o ser humano é passível.

Florbela e Frida: autorretratos da dor em profusão

Diante do que foi exposto, constatamos que é possível estabelecer relações entre as obras artísticas realizadas por essas duas figuras femininas geniais e transgressoras de padrões e regras estabelecidas pelas respectivas sociedades em que estavam inseridas.

Florbela Espanca produziu uma obra poética em que o maior foco eram suas próprias experiências existenciais. As mágoas proporcionadas pelo amor frustrado, as perdas e renúncias, as tragédias e desilusões eram “motes” para a sua produção literária.

Frida Kahlo, por sua vez, através da arte pictórica, transformou suas desilusões, frustrações, dores físicas e emocionais também em “mote” para a construção de obras de forte expressividade e repletas de sentido.

Ambas, cada uma com o seu talento peculiar, foram capazes de não admitir a dor senão como um elemento a ser transformado em arte. Fugiram, como constatamos, de uma vida medíocre, resignificaram seus dramas através da arte e, por meio dela, criaram, recriaram, construíram e reconstruíram novas possibilidades de expressão.

Quem se depara com um texto como o soneto *EU...* e com uma pintura como *A coluna partida*, depara-se com autorretratos da dor em profusão. Quase se pode escutar a voz de ambas a gritarem, desesperadas, que através de suas obras querem expurgar, catarticamente, suas misérias existenciais. Cabe ao espectador ter sensibilidade para perceber e compartilhar isso.

Referências

- BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- CROSHER, Judith. *Os gregos*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.
- ESPANCA, Florbela. *Melhores poemas*. Seleção de Zina C. Bellodi. São Paulo: Global, 2005.
- _____. *Trocando olhares*. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- HAGHENBECK, Francisco. *O segredo de Frida*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- HERRERA, Hayden. *Frida: a biografia*. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.
- MONTERO, Rosa. *Histórias de mulheres*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

Para citar este artigo

CARDOSO, Cícero Émerson do Nascimento. Autorretratos da dor em profusão: diálogo entre o soneto *Eu...*, de Florbela espanca, e a pintura *A coluna partida*, de Frida Kahlo. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 2, n 1, p. 41-56, abr. 2013.

O Autor

Cícero Émerson do Nascimento Cardoso é graduado em Letras, pela Universidade Regional do Cariri – URCA –, e é Especialista em Língua Portuguesa, Literaturas Brasileira e Africanas de Língua Portuguesa. É Professor de Língua Portuguesa da rede pública de ensino do Estado do Ceará. Publicou em 2011 o livro de contos *“Breve estudo sobre corações endurecidos”* e os cordéis: *“A Beata Luzia vai à guerra”*, em 2011, e *“A artesã do chapéu ou pequena biografia de Dona Maria Raquel”*, em 2012. Participou, ainda em 2012, da I Mostra de Poesia do Centro Cultural Banco do Nordeste – CCBNB – ocasião em que teve seu poema *“Soneto de quem espera esperantemente”* selecionado para publicação e realização

ⁱ Embora seja apresentada a ideia de “individualidade” aqui, ressalte-se que esta não pode deixar de estar perpassada pela cultura a que pertence o autor e esta, ao invés de torná-lo um ser individual, isolado no tempo e espaço, torna-o um ser “ressignificador” do coletivo à medida que o artista, como um suposto guardião da memória, é capaz de construir uma obra com um estilo peculiar para, por meio deste, refletir os valores do seu tempo e de sua sociedade.

ⁱⁱ Cf. Espanca (2005).

ⁱⁱⁱ KAHLO, Frida. A coluna partida. 1944. Óleo sobre Masonita 22,86cm x 30,48cm. Coleção Dolores Olmedo, Cidade do México. Fotografia de Raúl Salinas. Cf. HERRERA, 2011.