

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

EDUARDO BERNARDES NOGUEIRA

Frida Kahlo: corpo e trauma

Maringá

2015

EDUARDO BERNARDES NOGUEIRA

Frida Kahlo: corpo e trauma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia

Área de concentração: Psicanálise e Civilização.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Adolfo Ramos Mello Neto

Maringá

2015

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

Nogueira, Eduardo Bernardes

N778f Frida Kahlo: corpo e trauma / Eduardo Bernardes Nogueira.– Maringá: UEM, 2015.
xii, 133 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Adolfo Ramos Mello Neto;

Banca examinadora: Profa. Dra. Viviana Carola Velasco Martinez, Prof. Dr. Fábio Rodrigues Belo.

Bibliografia

1. Frida Kahlo. 2. Psicanálise da Arte. 3. Trauma. 4. Corpo. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Psicologia.

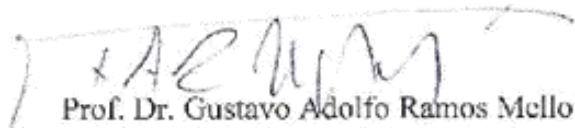
CDD 20. ed. 155.333

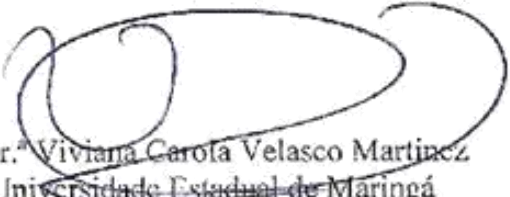
EDUARDO BERNARDES NOGUEIRA


Frida Kahlo: corpo e trauma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

COMISSÃO JULGADORA


Prof. Dr. Gustavo Adolfo Ramos Mello Neto
DPI/Universidade Estadual de Maringá (Presidente)


Prof.ª Dr.ª Viviana Carola Velasco Martinez
DPI/Universidade Estadual de Maringá


Prof. Dr. Fábio Roberto Rodrigues Belo
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Aprovado em: 27 de abril de 2015.

Local da defesa: Sala 06 do Bloco 118 (sala de vídeo do DPI), Campus da UEM.

DEDICATÓRIA

A todos os artistas, aqueles que emprestam
seu corpo vidente e visível à arte.

AGRADECIMENTOS

À Priscila, primeiramente, pela partilha de uma vida, pelo amor, por estar sempre lá quando necessário e por entender quando eu não estava lá. Por ser a prova de que o acaso pode ser o que há de mais bonito e que hoje, junto com o Pisco, constitui minha família.

À minha família e em especial à minha mãe e minha irmã pelo apoio sempre e por serem simplesmente especiais.

Ao meu orientador prof. Dr. Gustavo Adolfo Ramos de Mello Neto pela atenção, pelos ensinamentos, pela sinceridade e por sempre permitir e incentivar que eu fosse o pesquisador que posso ser.

À profa. Dra. Viviana Velasco Martinez pelas contribuições ao trabalho e que se tornaram fundamentais para que ele pudesse ser realizado.

Ao prof. Dr. Fabio Roberto Rodrigues Belo por aceitar participar de minha banca de defesa de dissertação

Ao prof. Dr. Gustavo Henrique Dionísio pelas contribuições na qualificação de minha pesquisa e pela solicitude sempre que requerida.

Aos meus amigos de forma geral. Mais especificamente à Sarita, Diana, Melissa e Vitor pelo companheirismo e carinho.

À Monica, Matheus e Rafaela pela amizade e por estarem comigo no desafio de fazer circular o saber psicanalítico, especialmente à Monica pela disponibilidade e pela paciência de me escutar durante o cafezinho no Berggasse 19.

Ao Eloísio Lopes Felipe com quem, dentre tantas coisas, aprendi que pesquisar pode ser muito divertido

À Clara, Lucas e Shinzato por compartilharem comigo momentos muito especiais e que não podem ser aprendidos nos livros.

À Ana Carolina Patto por me receber em sua casa no México de forma tão gentil e por ter possibilitado esta experiência tão importante. E pela alegria de ter revisto uma boa amiga depois de tantos anos.

À Mariane Zanella e Francielle Sabatine, companheiras de laboratório pela ajuda, pela doçura e pelos momentos compartilhados de angústia e cumplicidade.

À Tania Gaspareto, secretária do PPI-UEM pela atenção e prestatividade e à Sonia Mari Shima Barroco e Marilda Gonçalves Dias Facci, ambas que enquanto coordenadoras do PPI-UEM sempre se mostraram muito solícitas e atenciosas.

À Faculdade Guairacá pelo incentivo

El arte és una rebelion contra el destino.

(Inscrição na entrada do Museu de
Arte Moderna da Cidade do México)

FRIDA KAHLO: corpo e trauma

RESUMO

Este trabalho se propõe a investigar o trauma supostamente vivido pela artista Frida Kahlo e as relações de suas obras com o corpo e o feminino. Levantamos a hipótese de que um acidente de ônibus aos dezoito anos parece ter reativado o trauma do corpo frágil de Frida. Nesse sentido, sua arte aparece como modo de lidar com esse trauma ao mesmo tempo em que simula um corpo e aborda a feminilidade. O caminho teórico da pesquisa é trilhado a partir da Psicanálise freudiana e da Teoria da Sedução Generalizada de Laplanche. Adotamos, como objeto de investigação a vida e obra de Frida Kahlo. Foi utilizada a noção de Psicanálise extramuros, ou extraclínica, em que um objeto da cultura é utilizado como objeto de estudo da Psicanálise. Na pesquisa, o corpo como originário do psiquismo e o feminino como origem traumática da sexualidade humana foram os resultantes das análises realizadas.

Palavras-chave: Frida Kahlo; Psicanálise da arte; trauma; corpo.

FRIDA KAHLO: body and trauma

ABSTRACT

This study aims to investigate the supposed trauma experienced by the artist Frida Kahlo and the relationship of her artworks with the body and the feminine. We hypothesized that a bus accident at eighteen years old seems to have reactivated the trauma of fragile body of Frida. In this sense, her art appears as a way to deal with this trauma while simulate a body and deals with femininity. The theoretical research path is walked from the Freudian Psychoanalysis and Laplanche's Theory of Generalized Seduction. We have adopted, as research object the life and work of Frida Kahlo. The notion of extramural Psychoanalysis, or extraclinic, where a culture of object is used as an object of study of psychoanalysis was used. In the survey, the body as originated in the psyche and the feminine as a traumatic origin of human sexuality were the result of analyzes.

Keywords: Frida Kahlo; Psychoanalysis of art; trauma; body

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Autorretrato com vestido de veludo.....p.12
Figura 2 – Autorretrato com colar de espinhos.....p. 34
Figura 3 – Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser...p.61
Figura 4 – A mascara.....p. 76
Figura 5 – A coluna partida.....p. 87
Figura 6 – Arvore da Esperança..... p. 94
Figura 7 – Autorretrato com cabelo curto..... p. 109
Figura 8 – Sem esperança.....p. 110
Figura 9 – As duas Fridas.....p.119
Figura 10 – Umas facadinhas de nada..... p. 123

Todas as ilustrações foram fotocopiadas de Zamora (1990) e Kettenmann (2008)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
1.1	Psicanálise da arte e Psicanálise extramuros.....	18
1.2	Metodologia e organização do trabalho.....	27
2	APORTES TEÓRICOS.....	35
2.1	Teoria da Sedução Generalizada.....	35
2.2	A noção psicanalítica de trauma.....	38
2.3	Sublimação.....	42
2.4	Breves delimitação do conceito de corpo em Psicanálise.....	45
2.5	Sexualidade feminina.....	46
2.6	O olhar na Psicanálise.....	52
3	FRIDA KAHLO.....	62
3.1	Infância, Frida <i>pierna de palo</i> e a Prepa.....	62
3.2	<i>La Bailarina!</i>	66
3.3	Diego Rivera e sua esposa.....	68
3.4	Um acidente chamado Diego e uma nova Frida.....	72
3.5	Frida Kahlo artista.....	73
3.6	O segundo casamento e o começo do fim.....	75
4	A FRIDA DOS OUTROS.....	77
5	CORPO E TRAUMA.....	88
6	FEMINILIDADE E CASTRAÇÃO.....	95
6.1	Castração.....	97
6.2	Inveja do penis.....	100
6.3	Feminilidade do trauma.....	102
7	O OLHAR.....	111
7.1	Frida olhada.....	112
7.2	O olhar de Frida.....	114
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
	REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	124
	ANEXOS	130

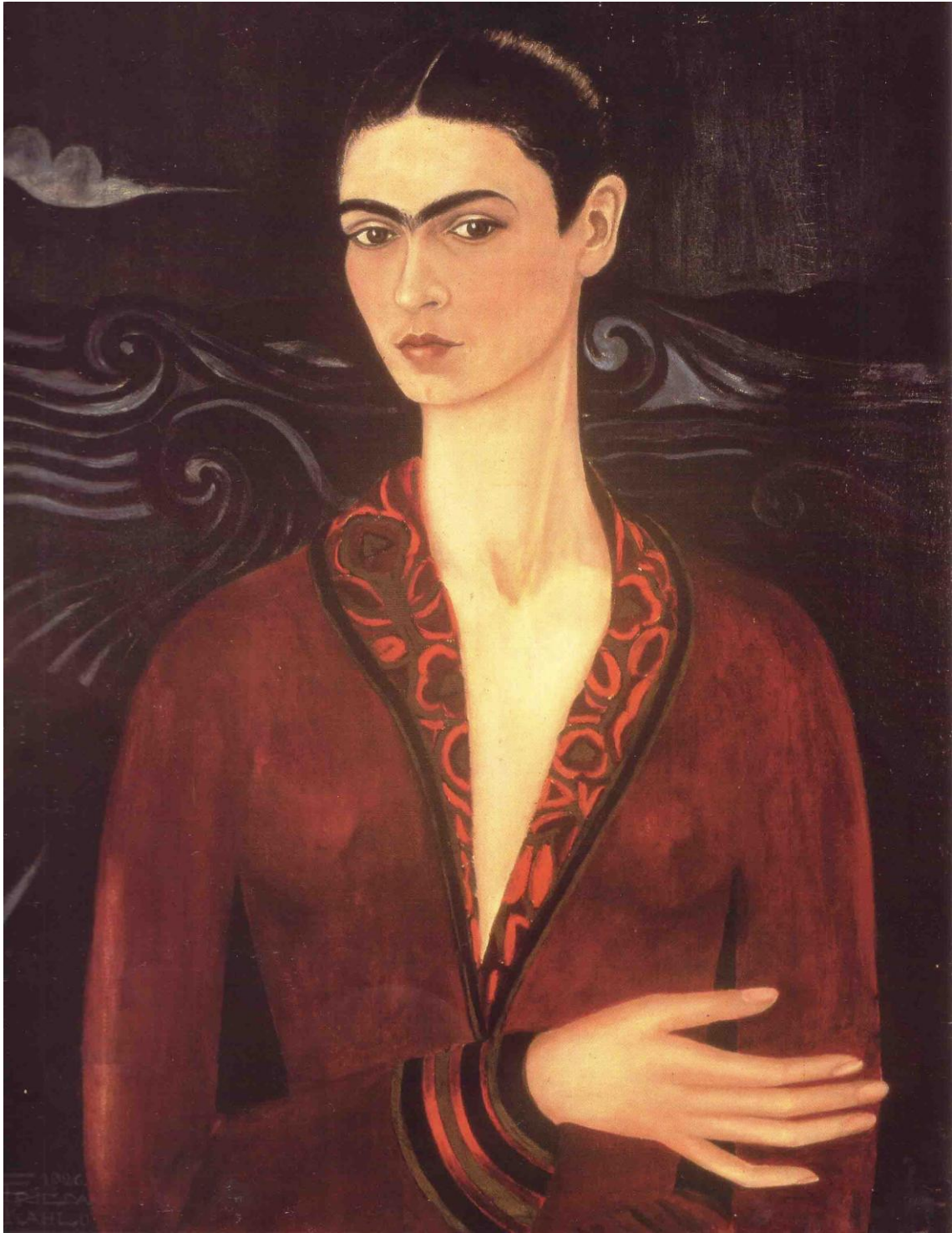


Figura 1 - *Autorretrato com vestido de veludo* (1926)

Coleção Particular

Cidade do México, México

1. INTRODUÇÃO

Investigamos neste trabalho o trauma supostamente vivido pela artista Frida Kahlo e as relações de suas obras com o corpo e o feminino.

Frida Kahlo é considerada a mais importante artista plástica latino-americana e uma das maiores do século XX (Crenn, 2013). O reconhecimento de sua obra veio ainda em vida; entretanto, depois de sua morte ganhou ainda mais destaque e se tornou um ícone da arte moderna. A artista teve seu quadro *O tempo voa*, pintado em 1929, vendido por mais de cinco milhões de dólares em 2006, segundo a casa de avaliação e leilão de artes Sotheby's. E poderia se tornar a artista com a obra mais valiosa do mundo dado que seu quadro *Raízes* (1943) fora avaliado entre cinco e sete milhões de dólares no mesmo ano (Sotheby's, 2006). Pensamos que o valor de mercado de uma obra não define necessariamente sua importância, mas essa informação oferece a dimensão do reconhecimento de sua arte ou, ainda, da importância social que ela adquiriu.

Nascida em 1907, em Coyoacán, na época um vilarejo próximo à Cidade do México (hoje um bairro da capital mexicana), Frida Kahlo vivenciou dois episódios em sua vida que deixaram marcas significativas em seu corpo. Aos seis anos, Frida sofreu de poliomielite, o que a obrigou a ficar nove meses acamada e deixou sequelas em sua perna direita.

Aos dezoito anos, sofreu um acidente que quase a levou à morte. O ônibus, no qual Frida e seu namorado estavam se chocou com um bonde. Segundo os biógrafos, o acidente foi de proporções graves e houve várias mortes (Zamora, 1990; Herrera, 2011). Nesse episódio, Frida teve fraturas por todo o corpo e, além disso, sua pélvis foi atingida por uma barra de ferro, componente de algum dos veículos envolvidos no acidente, que lhe atravessou o corpo e saiu pela vagina. Após o acidente, passou por um longo período de recuperação.

Foi no momento subsequente ao acidente que Frida começou a pintar. O desejo de ser médica, que alimentara até então, é abandonado e toma a pintura como uma “forma de sobreviver” e pintar a “própria realidade” (Jamis, 2003).

Ao longo de quase toda a sua vida, Frida teve de lidar com seu corpo doente. Passou por, pelo menos, vinte e duas cirurgias (Herrera, 2011). Ao tempo em que teve que lidar com um corpo doente e frágil, Frida pintou com uma capacidade e energia consideráveis. No todo, são estimadamente cento e setenta quadros, dentre eles, estão cerca de cinquenta e cinco autorretratos, produções marcantes em sua obra, sendo normalmente reconhecida por esse modo de expressão pictórica.

O impacto e o reconhecimento de Frida no mundo das artes são tão notáveis quanto à relação de seu sofrimento com sua produção posto que, ao longo de sua obra, Frida faz reiteradas menções a seu corpo doente (Crenn, 2013). A vida e a morte dialogam intensamente em sua obra e na incessante produção de pintar a si mesma. Às vezes com mais vida, às vezes com a morte mais próxima – e às vezes com vida e morte muito próximas – Frida atualiza frequentemente seu corpo psíquico – e nesse sentido também sexual – traumatizado.

Mas, por que estudar o trauma e por que Frida Kahlo?

Este trabalho se insere em projeto maior *O discurso psicanalítico sobre o trauma atual depois de Freud*¹ vinculado ao Laboratório de Pesquisas e Estudos em Psicanálise e Civilização (LEPPSIC) e ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá (PPI-UEM).

Esse projeto de pesquisa sobre o trauma depois de Freud nos convida a pensar nas diversas formas de se aproximar e de se analisar as experiências traumáticas. Entendemos aqui a experiência traumática nos moldes da neurose traumática como Freud propôs, principalmente em *Além do Princípio do Prazer* (2010/1920). Ou seja, de uma vivência real do indivíduo em que um excesso se apresentou ao psiquismo exigindo um trabalho de elaboração. Vivências que trazem em si mesmas uma possibilidade de morte, de dor, ou de perda da liberdade, mas que, sobretudo, se inscrevem como esse excesso de excitação, sem que o psiquismo tivesse possibilidade de preparo anterior.

Ademais, o projeto sobre o trauma depois de Freud busca fazer funcionar a Teoria da Sedução Generalizada (TSG) de Laplanche com o objetivo de desenvolvê-la e, ao mesmo tempo, testando seus limites. Portanto, utilizamos a Psicanálise freudiana e a TSG de Jean Laplanche como fundamento teórico, bem como autores influenciados pelos dois principais.

A TSG é considerada uma teoria nova, uma vez que sua gênese data do final da década de 1960 e dos anos 1970, ganhando sua formalização na década de 1980 com a publicação dos *Novos fundamentos para a psicanálise* (Laplanche, 1992).

Seria desnecessário falar da importância da TSG se não fosse para ressaltar um aspecto em particular. Em sua análise dos textos freudianos, Laplanche avança ressignificando importantes pontos teóricos e clínicos. A proposição do que Laplanche chamou de Situação Antropológica Fundamental (SAF) enfatiza a importância do outro humano na gênese do psiquismo. (Laplanche, 2003). Ainda, a leitura e teorização que faz

¹ Projeto coordenado pelo prof. Dr. Gustavo Adolfo Ramos de Mello Neto e pela profa. Dra. Viviana Velasco Martinez

sobre o inconsciente a partir do trauma originário e sobre a sublimação, possibilitam-nos avançar na compreensão das formações psíquicas dos processos primários e secundários. (Laplanche, 1989, 1992b, 2003).

Em relação à nossa proposta de investigar as evidências do trauma na arte, procurando as pistas dessa relação, tomamos a arte como expressão humana e cultural que nos propicia um campo fértil de investigação.

A arte como produção humana tem o potencial de reunir muitas dimensões do mundo dos homens sendo capaz de conter em si emoções, noções estéticas, elementos mitológicos, aspectos sociais, etc. Ainda é capaz de trazer à tona o que nem sempre cabe ao pensamento e às palavras tanto do artista como do espectador e, nesse sentido, ela diz do que já está lá, ao mesmo tempo em que inventa um mundo novo e acabado em si mesmo. A Psicanálise como uma teoria do inconsciente, mas também uma teoria da cultura, pode encontrar na arte uma possibilidade de interpretação do psiquismo e do inconsciente que a faça avançar em sua construção teórica.

A arte tem sua importância para nós, ao menos, pelo fato de se encontrar na origem do processo civilizatório (Frayze-Pereira, 1994), bem como de se relacionar com aquilo mesmo que é o objeto da Psicanálise, ou seja, o inconsciente (Kon, 1996).

Esclarecemos, nesse ponto, que nossa pesquisa é empírica com finalidade teórica e não pretendemos fazer um trabalho sobre arte como campo de estudo próprio. Falta-nos capacidade para investigar as várias dimensões da arte. Todavia, o que mais importa é que não é essa nossa intenção em absoluto. Utilizamos a arte como um caminho para as investigações sobre o trauma. Entendemos a utilização das obras de arte como objetos essenciais para avançar a teoria psicanalítica e sua capacidade de traduzir o mundo.

A arte mesma comporta uma impossibilidade de definição que seria descabido tentarmos abordar, considerando o alcance deste trabalho. Da definição de Pareyson (1997, p.26-27) – para quem a arte “não é uma execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto, produção segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um tal *fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*”, até a definição de Dino Formaggio (apud Frayze-Pereira, 1994, p. 17), que tem a arte como “aquilo a que os homens na história chamaram e chamam de arte”, existem múltiplas possibilidades.

Estamos conscientes de que a arte não pode ser reduzida e consideramos seus aspectos histórico-sociais. Ernest Kris, historiador da arte e psicanalista, foi um dos primeiros a ingressar na proposta do estudo psicanalítico das artes depois de Freud (Dionisio, 2012). Kris (1968) afirma que é inegável o papel social e histórico em que uma obra tem lugar, inclusive

em sua função, mas o que da arte pode ser objeto de estudo se concentra na análise das motivações do artista e na relação da obra com o público.

Assim, acreditamos que, a partir da metodologia utilizada (que será melhor apresentada em uma seção posterior), podemos prescindir da tentativa de definir arte e ainda de considerar seus diversos momentos e movimentos históricos.

Frida Kahlo – sua vida e obra – pareceu-nos fornecer elementos importantes para nossa análise. Primeiramente, considerando nossa predileção pela obra da artista, consideramos que Frida parece ter conseguido com êxito expressar em suas obras aquilo que é mais singular em cada um, a dor, o corpo e a sexualidade, pintando a si mesma.

Descobrimos em Frida Kahlo algo muito próximo do que Bacarat (2012) afirma ter encontrado na obra de McCullers. Em sua dissertação sobre essa autora norte-americana, Bacarat (2012, p. 20) afirma ter encontrado na artista uma peculiaridade no que se refere a como sua obra tenta “transmitir/traduzir uma mensagem pessoal, sofrida e vivenciada por ela mesma. Sua biografia e sua obra se apresentam como que indissociáveis, da mesma forma como são indissociáveis as atividades humanas de emitir e de traduzir as mensagens enigmáticas que não cessam de cercar o sujeito”.

Por conseguinte, o acesso ao nosso objeto é facilitado pelo fato de que Frida é uma figura conhecida socialmente, ou seja, é uma figura pública. E tem em sua história um episódio de caráter traumático, independente de como ele tenha sido vivenciado. Se a relação do artista com sua obra pode ser tomada a partir de diferentes perspectivas, acreditamos que Frida, ao produzir muitos autorretratos, nos permite adentrar os temas da Psicanálise da arte com motivo. Veremos como muitos autores, como André Green (1999a), por exemplo, nos indicam que a obra conteria o artista em algumas dimensões, principalmente na dimensão inconsciente. Contudo, essa relação não é explícita na maioria dos casos. A qualidade autobiográfica da obra de Frida, porém, nos oferece de forma mais clara aquilo que seria mais difícil de apreender em outros casos.

Se, por um lado, existem muitas produções acerca da artista, como se tudo sobre sua vida e obra já tivesse sido escrito e dito, por outro, “Frida continua um enigma” (Grimberg, 2008, p. 14). Ainda, segundo o autor, dependendo do prisma pelo qual se olha para Frida, veremos sempre algo diferente, nesse sentido, tomamos a figura de Frida Kahlo como um mito, um personagem – ao mesmo tempo, como uma paciente. Ou seja, a apreendemos como algo que está para além - ou aquém – do que ela foi exatamente, posto que não lhe temos acesso.

Tentamos não cair no reducionismo de afirmar que Frida fez A por causa de B e tampouco desejamos ir ao oposto, tentando defender a artista, exaltando sua obra. O que queremos propor é uma especulação (não tão especulativa assim) de como os mecanismos psíquicos conseguem se arranjar a ponto de lidar com o trauma e recriar um corpo, uma vida e a sexualidade.

Partimos da hipótese, baseados na proposta laplancheana (1989), de conceber a arte como tradução, metabolização, em função da gênese originária do processo sublimatório. Contudo, propomos que a arte reserva outros aspectos que não apenas tradução das mensagens enigmáticas, mas ela própria como uma forma de comunicação é em si uma mensagem. O conceito de sublimação proposto por Freud e que reserva algo de indefinido e não explorado em sua obra, fora a resposta para a aproximação. Laplanche (1999) nos coloca que a sublimação em si mesma é uma tradução possível. Mas sublimação não nos pareceu ser suficiente para explicar a relação que propomos.

Laplanche (1999) assevera que, nessa tentativa de tradução, o enigma fica preservado. Poderíamos supor que na obra de arte haja a presença do inconsciente encravado, aquele que compõe um resto sem tradução. Poderíamos pensar que tudo o que se estabelece na arte seja da ordem de uma simbolização. No entanto, haveria algo ali que extrapola o simbolizável. Algo *duro*, algo mesmo como uma representação-coisa. Diríamos que isso só seria, em princípio, possível nas artes plásticas e dramáticas, uma vez que na escrita a linguagem constitui um mediador intransponível. Mas, no que se refere à imagem, algo primitivo, ou encravado, pode surgir.

Nesse sentido, a arte como produto de uma inquietação pós-traumática resguardaria, em si mesma, mais de uma função: causada pelo trauma, tentativa de elaboração (sendo, nesse caso, recepção e envio de mensagens enigmáticas) e resto.

Dessa hipótese também inicial pudemos compreender a arte como elaboração, já que, como materialidade, essa é sua natureza. Mas, mais do que isso, no decorrer de nossa pesquisa, nos deparamos com o corpo – e suas variadas dimensões – como aquilo que é mais evidente e ao mesmo tempo mais enigmático em Frida Kahlo. Sua repetição em representar-se, em pintar seu próprio corpo, guiou o andamento da pesquisa tanto em sua dimensão de tradução como em sua dimensão de um desligamento. Desse ponto surgiram, não só as análises das traduções acerca da sexualidade, feminilidade e castração, bem como as análises da repetição do corpo e do enigma do olhar.

Chegamos, então, à hipótese de que o corpo representado por Frida como frágil e ferido é uma forma de simbolizar o horror do trauma (ou ao menos tentar) e coloca a questão da sexualidade em primeiro plano.

Por mais que essa nossa proposta seja fruto de um caminho que, para nós, seja imbuído de sentido, consideramos que não é a única leitura possível das obras e da vida de Frida. É óbvio, para nós, que existiriam muitas outras interpretações a serem feitas e muitos outros leques se abririam, dependendo do ângulo a que se propusesse olhar Frida Kahlo. Como toda análise é parcial e se dá a partir do encontro entre pesquisador e objeto de estudo, lembramos que nossa pesquisa é um dos incontáveis modos de se analisar a relação entre a obra e a vida da artista em questão.

Abordaremos agora alguns pontos necessários sobre Psicanálise e arte.

1.1 Psicanálise da arte e Psicanálise extraclínica

Como já dissemos, não temos a pretensão de elaborar um estudo sobre a arte como campo próprio de investigação. Falta-nos capacidade para olhar as obras de Frida à luz das teorias artísticas. Mais importante aqui é ressaltar que uma incursão aprofundada sobre o campo da arte foge aos objetivos e às intenções do trabalho e do projeto em que ele se insere. Considerado isso, é necessário que apontemos por quais caminhos a arte e a Psicanálise se encontram e como se dá essa relação da apreensão psicanalítica da arte.

Freud, que era amante das artes e utilizava as artes em suas teorizações, sempre insistiu em dizer que a Psicanálise era incapaz de dizer da arte mais do que ela própria dizia; era incapaz de analisá-la, senão parcialmente (Gombrich, 1995). Kon (1996), em seu estudo sobre a relação de Freud com a arte, observa que o artista se constituiu como um duplo de Freud, fazendo-o manter a uma distância razoável dos artistas de sua época. Todavia, mesmo mantendo distância, Freud se vê utilizando, em diversos momentos, a arte em sua elaboração teórica (Kon, 1996).

A arte esteve desde o começo em relação estrita com a Psicanálise. Muito provavelmente pelo interesse pessoal de Freud, a mitologia e a tragédia grega auxiliaram o criador da Psicanálise na construção de conceitos que fugiam tanto da objetividade da ciência da época como daquilo que é visível. Ou seja, nesse sentido, a arte reserva em si algo do mundo sensível e da fantasia que não se compreende facilmente em outras expressões humanas.

Podemos encontrar, na obra de Freud, a utilização das artes em muitos momentos. Desde a utilização dos já citados mitos - como Édipo e Narciso - à criatividade como em *Escritores Criativos e Devaneios*, até as análises de obras e artistas - como *Gradiva de Jensen* e *Dostoiévski*. A arte acompanha a Psicanálise como referência para entender o psiquismo e a civilização.

Em referência à análise freudiana da arte, iremos tecer considerações pontuais sobre dois textos específicos, considerando que é nos textos que a interpretação da obra de arte se torna mais clara (Dionísio, 2012): *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (Freud, 2006/1905) e *Moisés de Michelangelo* (2006/1914). Esses dois exemplos nos servem para iniciar uma discussão sobre os problemas da interpretação da Psicanálise à obra de arte.

O texto sobre *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (Freud, 2006/1905) ainda é uma das referências importantes quando se trata de sublimação e sua relação com a arte. Freud parte de uma lembrança de infância do artista – e dos elementos que ela contém, como, por exemplo, a referência a um abutre que fustiga seus lábios – para construir uma interpretação sobre sua sexualidade e suas inclinações artísticas e científicas. É através da lembrança do artista que Freud irá tecer sua interpretação. No texto, o autor aborda tanto as questões da sublimação enquanto processo-destino às moções pulsionais, como do conteúdo da lembrança de Leonardo e suas razões a partir da história de vida do artista.

Já em seu *Moisés de Michelangelo* (2006/1914), Freud se aproxima da obra de arte de outra forma. Se, na análise de Leonardo, Freud parte do artista e de sua lembrança como objeto de interpretação, aqui o autor parte da obra e de seu interesse por ela, para ponderar sobre sua realização. Após uma extensa pesquisa bibliográfica sobre a escultura de Michelangelo, Freud lança uma nova possibilidade de compreensão da obra. O autor parte de uma extensa discussão sobre o momento em que Moisés é retratado nessa escultura. Segundo a maioria de estudiosos em Arte e História, Moisés fora retratado se levantando em um momento anterior à explosão de sua ira, posto que, após ter descido do monte Sinai portando a Tábua das Leis, encontrara seu povo adorando um bezerro de ouro, traindo assim os mandamentos de Deus. Freud, então, a partir de uma série de argumentos, afirma que, na verdade, Moisés não está se levantando em um acesso de fúria, mas, sim, voltando a se sentar após controlar sua ira. Conclui que Michelangelo cria um novo Moisés, diferente do Moisés da Bíblia. Ao invés de castigar seu povo, esse Moisés abdica de sua raiva para preservar as tábuas e a civilização.

Muito se escreveu sobre o texto freudiano acerca de Leonardo Da Vinci. Dionísio (2012) qualifica-o, a exemplo de muitos psicanalistas e historiadores da arte, como sendo uma

psicanálise selvagem e patográfica. O autor reconhece, todavia, que os ataques ao Leonardo de Freud foram seguidos de inúmeros contra-ataques, inclusive de psicanalistas de capacidade reconhecida, a exemplo de André Green (1994b) e Jean Laplanche (1989).

Merleau-Ponty (2004) se aproximou da Psicanálise a ponto de advogar em favor de Freud no caso da análise de Leonardo da Vinci. Para Merleau-Ponty, não importava se o abutre fixara-se em Leonardo, se Leonardo fugia da infância ou voltava a ela, pois o que a Psicanálise faz é colocar em voga esse movimento inconsciente do passado em direção ao futuro e vice-versa. Vejamos uma citação de Merleau-Ponty (2004, p. 126) que pode ser longa, mas vale a pena pela sua construção:

O que pode haver de arbitrário nas *explicações* de Freud não autorizaria desacreditar aqui a *intuição psicanalítica*. Por mais de uma vez, o leitor é interrompido pela insuficiência das provas. Por que isto e não outra coisa? A questão parece se impor tanto mais que Freud muitas vezes dá várias interpretações. Fica bem claro, enfim, que uma doutrina que faz intervir a sexualidade por toda parte não poderia, segundo as regras da lógica indutiva, determinar-lhe a eficácia em lugar algum, uma vez que se priva de todo confronto ao excluir de antemão todo caso diferencial. É assim que se triunfa sobre a psicanálise, mas somente no papel. Pois as sugestões do psicanalista, se não podem nunca ser provadas, não podem tampouco ser eliminadas:- como imputar ao acaso as convergências complexas que o psicanalista descobre entre a criança e o adulto? Como negar que a psicanálise nos ensinou a perceber, de um momento a outro de uma vida, ecos, alusões, repetições, um encadeamento de que não ousaríamos duvidar? A psicanálise não é feita para dar-nos, como as ciências da natureza, relações necessárias de causa e efeito, mas para nos indicar relações de motivação que, por princípio, são simplesmente possíveis. [...] Se o objeto da psicanálise é descrever esta permuta entre futuro e passado e mostrar como cada vida voga sobre enigmas cujo sentido final não está *a priori* inscrito em parte alguma, não cabe exigir dela o rigor indutivo. O devaneio hermenêutico do psicanalista, que multiplica as comunicações de nós para conosco, toma a sexualidade por símbolo da existência e a existência por símbolo da sexualidade, procura o sentido do futuro no passado e o do passado no futuro, está, melhor do que uma indução rigorosa, adaptado ao movimento circular de nossa vida, que apóia o futuro no passado, o passado no futuro e onde tudo simboliza tudo. A psicanálise não impossibilita a liberdade, ensina-nos a concebê-la

concretamente, como retomada criativa de nós mesmos, a nós mesmos finalmente sempre fiel.

Ressaltamos esse imbróglio para começar a construir nossa posição frente à Psicanálise extraclínica na interpretação da arte, que, como aos poucos fica claro, se aproxima da visão de André Green e Jean Laplanche.

Laplanche (1989) faz uma profunda pesquisa em relação àqueles que criticam Freud e aqueles que se dirigem a favor da leitura freudiana de Leonardo. Ao final, como de costume, o autor propõe a sua própria conclusão. Primeiro, reafirma que esse texto comporta uma ambiguidade relevante. Afirma que, se por um lado, a análise de Freud é invalidada por um erro de tradução², por outro, é um dos melhores exemplos de interpretação psicanalítica e do caminho que ela pode seguir. Laplanche reconhece que o erro de Freud não deve ser esquecido e nem relevado, mas o modo como a interpretação foi construída é relevante.

Ainda, Laplanche (1989, p. 57) esclarece que o “Leonardo de Freud não é uma biografia com pretensões, bem longe disso, a ser completa nem, por outro lado, constitui um estudo profundo de toda obra”.

Green (1994), por sua vez, argumenta que as intenções de Freud eram de buscar o que de psíquico e inconsciente há na arte, podendo assim avançar teoricamente em sua investigação do que é humano. Nesse sentido, Freud não visa patologizar o artista, e “seria um engano reduzir suas intenções às da patografia quando, de fato, é a universalidade do conflito psíquico humano, através da diversidade de suas expressões, que é visado” (Green, 1994, p. 72).

Tendo considerado esses problemas iniciais em relação à apreensão da obra de arte pela Psicanálise, vejamos alguns pontos sobre a criação artística na perspectiva analítica.

Investiguemos, mesmo que brevemente, alguns pontos do que Kris (1968) denominou Psicanálise da arte. Nesse texto Kris (1968) se questiona sobre o que é arte, essas obras que desempenham em nós um fascínio em determinado momento histórico, contemporâneo ou não à sua realização. E mais, quem é essa figura do artista? Antecipa, porém, que nenhuma disciplina é capaz de responder de forma completa a essa questão e que se ocupará das contribuições que a Psicanálise pode dar sobre o tema. A opinião de Kris é de que é na análise

² Freud teria utilizado uma tradução em alemão do texto original em italiano que continha o relato da lembrança de Leonardo Da Vinci. A partir da tradução utilizada, Freud usa a figura do abutre e suas características como um dos fios condutores de sua interpretação. A ressalva é de que a tradução fora equivocada e que não se tratava de um abutre e sem de um milhafre (uma espécie de aves comum na Europa). Essa consideração aparece nas notas de Strachey na edição inglesa e na tradução ao português e é retomada por Laplanche (1989).

das motivações do artista e na relação da obra com o público que podemos alcançar maiores triunfos.

Contudo, a Psicanálise pode se ocupar de certos aspectos da arte dado que ela é uma forma de comunicação. Muito próximo ao que Laplanche formulará depois, Kris (1968, p. 14) afirma que

há um transmissor, existem receptores e há uma mensagem. Todos eles são, é verdade, de uma espécie muito especial e enigmática, mas só quando considerado dentro desta estrutura é que o estudo da arte pode vir a ser parte de uma integração gradual em nosso conhecimento [da psicanálise] do homem.

Próximo – às vezes veremos em Hanna Segal (1983), Kris coloca a arte como algo que desperta em nós uma posição ativa de satisfação. Utilizando o exemplo dos contos de fadas, o autor demonstra como o que atrai as crianças é a permissão de vivenciar a arte com suas próprias fantasias, em uma espécie de identificação inconsciente. Assim se repetiria ativamente o que foi experimentado passivamente em momento anterior. (Kris, 1968, p. 37)

O prazer – às vezes desagradável - da arte seria proporcionado pela ilusão estética que nos coloca a uma distância segura do perigo real. Não haveria no prazer estético apenas a apreensão do belo – como propõe Segal (1983) -, mas também da revivência da dor, do perigo, em uma posição segura. Estaria inclusive aí o prazer na tragédia grega.

No que se refere ao artista, Kris (1968) afirma que ele fora entendido como mago, como feiticeiro. Isso dá um lugar marginal ao pintor e escultor, às artes plásticas durante boa parte da história da civilização. A imagem pictórica era entendida como uma apreensão do mundo, o que empodera aquilo que é representado. A pintura se insere no limite entre a representação e o real, confundindo essa linha divisória. Na indagação se as artes plásticas seriam representação ou real, Kris deixa a questão aberta, afirmando que as duas coexistem, constituem uma ambiguidade.

A questão é que, mesmo sendo representação, a criação de imagem trata de uma dominação do objeto. “Os artistas sabiam captar o que passava diante de seus olhos e dessa forma dominavam o objeto” (Kris, 1968, p. 49). Isso era entendido como uma apreensão mágica do mundo.

Assim, o pintor controla o mundo a seu redor e não reproduz apenas a natureza. Quando ele se coloca a observar o objeto que deseja pintar, ele o faz até possuí-lo. É o

controle ao preço da destruição (Kris, 1968). Podemos falar do desligamento pulsional dos elementos do objeto, mas a destruição do real está fundida no aparecimento de sua imagem.

Kris avança, nesse sentido, ao analisar a reação à figura humana na pintura. Uma visão demorada dá a impressão de uma reação dinâmica, por mais tênue que seja. É possível que isso decorra do fato de sermos levados a reagir com nosso próprio corpo. Primeiro, haveria uma apreensão da figura, ao que respondemos com nosso próprio corpo. Depois, há uma identificação com o modelo do artista. Por fim, invertemos os papéis, questionando-nos a razão do efeito que experimentamos. “Começamos como parte do universo criado pelo artista; terminamos como co-autores, identificamo-nos assim com o artista” (Kris, 1968, p. 51). Isso nos dá indícios de uma transferência possível entre analista e artista.

Essa identificação do público com o artista não é tão clara. O público só pode se identificar com o artista estético e não com o empírico. Assim, uma identificação acontece com o artista como tal e não como pessoa. Mesmo assim, essa identificação seria para Kris (1968) - e concordamos, ao menos parcialmente - o que nos fascina em uma obra.

Mesmo da parte do artista seria possível pensar em uma identificação inconsciente com o público porque, como uma forma de comunicação, o artista sempre pressupõe um público. Kris (1968) nos evidencia que, mesmo que o artista negue sua criação direcionada a um outro, ou mesmo que a obra não seja endereçada a um público específico, mesmo assim, o artista pressupõe o espectador.

O fato de a arte proporcionar essa catarse por meio da identificação inconsciente, coloca-a em um lugar de destaque quando se analisa uma obra, pois se trata daquilo que é humano no que podemos generalizar.

Hanna Segal (1983) apresenta um texto sobre Psicanálise e estética que nos auxilia a compreender a relação entre o público e a arte. A autora resgata Freud (1911) para compreender o prazer estético. Segundo Freud (1911, p. 19)

um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade. Assim, de certa maneira, ele na verdade se torna o herói, o rei, o criador ou o favorito que desejava ser, sem seguir o longo caminho sinuoso de efetuar alterações reais no

mundo externo. Mas ele só pode conseguir isto porque outros homens sentem a mesma insatisfação, que resulta da substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade; é em si uma parte da realidade.

Segal (1983) coloca, na identificação inconsciente com o estado de espírito do artista, a razão do prazer na experiência estética e analisa o prazer estético a partir da posição depressiva de Klein.

A posição depressiva denota a apreensão da figura real da mãe e do pai, em um momento em que as moções sádicas e vorazes ainda funcionam a todo vapor. A agressividade dirigida aos objetos é sentida como uma morte, uma morte real. Essa apreensão da morte na realidade externa é vivenciada com desorganização afetiva interna. O Eu fica à mercê de sentimentos de culpa, perda e perseguição. A superação da posição depressiva seria por meio das repetições de reparação e restauração desses objetos no meio interno. Entretanto, esse processo contém uma morte, um abandono do objeto (Segal, 1983).

Segunda a autora, os artistas seriam aqueles que criariam um mundo próprio e não uma imitação da realidade. Assim, essa criação estaria ligada a um abandono do objeto recriado na obra. Uma obra recria um passado que foi perdido e não pode mais voltar plenamente. Ao se entrar em contato com aquilo que se perdeu por meio de sentimentos e sensações, o artista pode, por meio dessas lembranças, “capturá-las, para dar-lhes vida permanente, para integrá-las com o resto de sua vida, é necessário que ele crie uma obra” (Segal, 1983, p. 251). Ao dar vida eterna aos objetos - e como esses representam também o mundo interno -, o sujeito não mais temerá a morte.

Nesse sentido, o artista real – e não o imitador da realidade -, consciente do mundo interno e dos materiais externos que tem para criar, usa material para expressar suas fantasias, o que os neuróticos não conseguiriam. O artista se recolhe em um mundo de fantasia, mas consegue comunicá-lo e partilhá-lo. Segal (1983, p. 264) explica como isso funcionaria para o espectador:

O autor com seu ódio, destruiu todos os seus objetos amados da mesma forma que eu fiz, e como eu, sentiu dentro de si a morte e a desolação. No entanto, ele é capaz de encará-la e me permitem encará-la, e a despeito da ruína e da devastação, nós e o mundo que nos cerca sobrevivemos. [...] Do caos e da destruição ele criou um mundo em que é total, completo e unificado.

O público da arte participaria tanto do espírito e da psique do artista, como seria despertado na obra por suas próprias fantasias. Se levarmos em considerações essas contribuições de Kris e Segal, podemos chegar à conclusão de que a arte traz algo de universal no homem, uma vez que comunga o movimento psíquico de todos nela envolvidos. Ademais, é nessa relação com a obra de arte que não só o público estabelece transferência, mas também o crítico de arte e o psicanalista-crítico (Green, 1994a).

É nessa relação de transferência invertida (trataremos dela logo abaixo) que Andre Green concentra sua metodologia da interpretação psicanalítica da arte e é a partir desse pressuposto que estabelecemos o modo de trabalho em nossa pesquisa.

André Green (1994a) se propõe a considerar os modos como o psicanalista pode interpretar a arte, mais precisamente nos textos literários. Entendemos os limites que a diferença entre o texto literário e pintura impõem, mas acreditamos que algumas considerações de Green nos são válidas para compreender o nosso processo de pesquisa e sua justificativa.

Como já dissemos, Green inicia seu texto sobre o desligamento, tecendo algumas considerações sobre a crítica ao exercício da interpretação psicanalítica das artes. Como justificativa, o autor propõe a diferença entre o espectador, o crítico e o crítico-psicanalista. O crítico-psicanalista se ocupa apenas da relação da obra com o inconsciente, deixando todas as outras relações fora de sua interpretação – relações que seriam o objeto do crítico da arte. Por outro lado, o recorte do psicanalista atinge um aspecto (o da relação com o inconsciente) a que nenhuma outra análise pode chegar.

Colocar-se frente a uma obra significaria se utilizar das mesmas ferramentas do psicanalista, ou seja, de escuta flutuante que permite entrar em contato com aquilo que é mascarado pelo processo secundário de ligação pulsão-representação. Nesse trajeto da análise da obra, o psicanalista caminha em direção a desligar a obra – no sentido psicanalítico, ou seja, desligar o conteúdo inconsciente das representações pelas quais ele surge - e investigar o que do inconsciente do artista está na obra, mas se faz imperceptível à consciência tanto do artista como do público (Green, 1994a).

O obstáculo, ou melhor, o desafio que a tarefa impõe é que no caso da análise da díade artista-obra, o sujeito do inconsciente não está ali na relação direta com o analista. Diferente de um processo analítico, em que o analista tem acesso direto ao paciente e, portanto, às suas associações, na análise da arte o psicanalista depende de suas próprias associações. Isso causa uma dificuldade. A transferência então parte do analista e não do analisado. “O analista transforma-se no analisado do texto [da obra]” (Green, 1994a, p. 18).

É necessário que o psicanalista tenha, ele mesmo, transferência com a obra - o que, por consequência, coloca em jogo seu próprio inconsciente. Green (1994a) nos adverte do risco envolvido. A interferência do inconsciente do pesquisador na análise da obra pode fazer com que suas interpretações sejam muito racionais por um lado, ou muito artificiosas por outro.

Porém, ao nos alertar para o risco interpretativo, Green (1994a) afirma que a credibilidade, a validade da interpretação não está em jogo, pois não há instrumentos disponíveis para tal julgamento. “A recusa ou aceitação [da interpretação] não tem qualquer utilidade” (Green, 1994a, p. 18). Aproximando a ideia de que uma interpretação é como um delírio, dado que constrói uma realidade inexistente anteriormente, o que psicanalista faz também o é. Mas, isso nos deixa em um beco sem saída no que se refere ao que seria uma interpretação fecunda.

Para procurarmos apontar uma caminho para essa dúvida e darmos, ao menos por hora, como resolvida a questão, apresentaremos as proposições de Mello Neto (1995) sobre isso que ele chamou de solipsismo sem fim. No texto, o autor trabalha as questões metodológicas da Psicanálise utilizada em situação extraclínica. A reação do *intérprete*, daquele que se coloca a analisar o que vê fora do *setting* seria algo da ordem de uma contratransferência. Assim, haveria uma transferência em si, já que a existência de uma depende da outra.

Ou seja, é possível pensar em uma transferência do analista com o objeto extraclínico, e Mello Neto (1995) se utiliza de Laplanche para apresentar o conceito de transferência como algo originário do psiquismo. A transferência não é algo prioritário e nem mais verdadeira no *setting* analítico, ela se apresenta em todas nossas relações como uma derivação da transferência originária que constitui todos nós na relação com o outro. Resolvida, mesmo que em parte, a questão da transferência do analista com o objeto extraclínico, resta uma questão: para que serve a Psicanálise aplicada a um contexto não-clínico?

Green (apud Mello Neto, 1995) dirá que não serve para nada. Todavia, esclarece que se retirarmos da Psicanálise sua aplicação *hors cure* se perderá muito pouco, em compensação. Mas, não há de se jogar fora essa possibilidade, pois ela nos fornece a oportunidade de “testemunhar a presença do inconsciente lá onde ele não é abordado necessariamente” (Green, 1991, apud Mello Neto, 1995, p. 42).

Porém, a transferência do analista, ainda mais no caso de uma análise de um texto ou de uma pintura, estará sempre sujeita à sua transferência originária. É desse relacionamento subjetivo – assaz originário – do encontro transferencial, que Mello Neto (1995) se depara com um aparente solipsismo sem fim. “A psicanálise pode encontrar algo de verdadeiramente

solipsista no homem, sem que isso diga respeito às representações idealistas: o dualismo do “eu” e o “outro” imaginário” (Mello Neto, 1995, p. 43).

Entra aí a figura do terceiro como aquele que pode prover certo sentido de realidade, barrando até certo ponto à interioridade extrema. Em uma análise, o Psicanalista não é apenas o outro da transferência, mas também aquele que rompe com essa relação dual, sendo nesta relação que reside o solipsismo. Mello Neto (1995) conclui, fazendo aqui o paralelo essencial com nossa pesquisa, que análise extraclínica se propõe a criar metáforas e interpretações partilháveis com determinado público, entendido como prova de realidade. “tratar-se ia de uma função semelhante à da arte, vista por Freud em *Os dois princípios do funcionamento mental*, que é de criar realidades partilháveis e importantes para os homens” (Mello Neto, 1995, p. 47).

A aceitação da interpretação por parte do público é o que garante sua fecundidade. Esse terceiro sempre presente garante, de certa forma, um fim ao solipsismo. Assim, nessa saída em direção ao público, não para receber aplausos em um movimento narcísico, mas para partilhar sua viagem, o pesquisador-analista sobrevêm a uma internalização infinita (Mello Neto, 1995).

Nossa pesquisa caminha nessa direção de propor interpretações e metáforas partilháveis possíveis e disparadoras de outras reflexões naqueles a quem ela se dirige.

1.2 Metodologia e organização do trabalho

Na busca do objeto de análise deste trabalho, primeiramente se fez necessário uma pesquisa inicial sobre artistas em que a dimensão da vivência de um trauma tivesse ligações claras com a arte. Não que a teoria viesse antes da empiria, mas como nossa intenção era investigar a relação da arte e do trauma, essa pesquisa inicial foi necessária. Não tínhamos nada mais que hipóteses, mas na escolha do objeto de pesquisa os critérios devem estar claros. No nosso caso artistas com vivências de uma situação traumática foi o primeiro critério. O próprio projeto de pesquisa em que este trabalho se insere é um recorte da realidade e oferece critérios iniciais para o começo das investigações.

Nesse percurso, encontramos algumas possibilidades de investigação. Desde Vincent Van Gogh e sua sucessão de fracassos em relação a trabalho, relações amorosas e seu relacionamento conturbado com Paul Cézanne, até o lugar do jazz na comunidade negra estadunidense na ocasião da crise de 29, passando pela migração de Albert Camus, saído da

Argélia em meio à descolonização do país e da peste bubônica que matou milhares de argelinos. Além desses, três artistas ganharam relevância nessa pesquisa inicial.

O primeiro foi Fiodor Dostoievsky, renomado escritor russo, preso e condenado à morte devido a sua pretensa ligação oposicionista ao Czar Nicolau I. Para seu biógrafo mais reconhecido, Joseph Frank (2012), Dostoievsky chegou a ser emparelhado para ser alvejado no paredão. Logo teria chegado a ordem de não matar aqueles prisioneiros e levá-los como exilados à Sibéria para trabalho forçado. Depois de cerca de seis anos no exílio, o escritor foi libertado e iniciou então sua produção de romances, altamente valorizados.

Chegamos também a Marcelo Rubens Paiva que, em 1979, aos vinte anos de idade, ao pular de uma cachoeira, sofreu um trauma que lhe destinou à cadeira de rodas para o resto da vida. Seu livro *Feliz ano velho*, lançado em 1982, contava a história de seu acidente e é até hoje um dos livros brasileiros mais vendidos. Igualmente, depois desse evento, Marcelo Rubens Paiva se dedicou à carreira de literato.

Optamos, enfim, por um estudo de Frida Kahlo pelas razões já apresentadas, como seu reconhecimento cultural, seu tipo de arte e o caráter autobiográfico de suas obras. Mas existem razões metodológicas a que devemos nos ater.

Primeiramente, a escolha se dá pela arte pictórica, posto que ela apresenta elementos de representação e simbolização diferentes das demais. Como diria Laplanche (1987, p. 194), “o impossível de pintar pode ser pintado, e o impossível de ver pode ser visto”. Nessa perspectiva, a pintura nos possibilita aproximarmo-nos das manifestações do inconsciente de uma perspectiva única, mesmo sendo uma escolha arriscada.

Segundo, Frida foi objeto de uma grande quantidade de estudos das mais diversas áreas, principalmente no campo da Arte e da Psicologia, bem como grande quantidade de biografias (Zamora, 1990; Rauda, 2003; Le Clezio, 2010; Herrera, 2011; e Kahlo, 2012). Assim, fornecendo-nos uma quantidade de fontes de pesquisa que nos possibilitaram transitar de forma prudente e rigorosa.

É também relevante entender quais caminhos metodológicos embasam nossa pesquisa. Ao propormos uma pesquisa em Psicanálise, algumas questões devem ser apreciadas.

Primeiramente: a Psicanálise em si é uma pesquisa. É uma pesquisa, dado que a partir do seu método interpretativo e associativo permite o fazer clínico. Talvez não sob o mesmo registro científico de outras pesquisas em humanidades e saúde, em que um determinado modo de verificação e universalização se impõe (Nogueira, 2004).

O que isso quer dizer é que uma análise é por si uma atividade de pesquisa. Analista e paciente, em comum acordo – e isso não quer dizer um caminho sereno – empreendem uma

pesquisa. Esse mesmo método é passível de ser exportado - como diria Laplanche (1992), para fora da clínica, para os fenômenos culturais; entendendo a Psicanálise extramuros como um importante movimento de se avançar na Psicanálise ao mesmo tempo em que ela “invade o cultural” (Laplanche, 1992, p. 12).

Por mais críticas que Freud tenha sofrido – de Popper e Politzer³, por exemplo – de forçar verificações, é importante observar que não há meios de avaliar devidamente a Psicanálise (Nogueira, 2004).

Não há comprovação do inconsciente, e o que Freud faz não é verificá-lo exatamente, mas formalizá-lo. Não há provas do inconsciente e, sim, testemunhos (Rancière, 2009).

O segundo ponto crucial no que tange à pesquisa em Psicanálise é que essa teoria inaugura um modo completamente novo de investigação. A mudança da lógica de investigação em que o pesquisador se coloca distante de seu objeto é uma marca indelével da Psicanálise. O que se inaugura aí é que o analista e seu paciente estabelecem uma relação, e essa relação se define como condição e mecanismo de tratamento. Ou seja, estamos no campo da transferência (Freud, 1912/2006). Assim se dá a relação entre o pesquisador e seu objeto de estudo em Psicanálise, considerando que, como já dissemos, nesse caso, a transferência está do lado do pesquisador.

Além de estabelecer uma relação completamente nova com o objeto, o pesquisador em Psicanálise deve, ele mesmo, se colocar na posição de objeto de pesquisa. Ou seja, a análise pessoal é parte integrante e elementar na pesquisa em Psicanálise, uma vez que é um dos pilares da formação do analista (Nogueira, 2004). O analista-pesquisador deve ter tido a experiência de uma análise. E o inconsciente do pesquisador está em jogo. Como diz Laplanche (1989, p. 98) “ninguém escolhe um tema de pesquisa ao acaso”. Mas, por outro lado, Laplanche (1989) observa que, se toda pesquisa comporta um desejo inconsciente do pesquisador, há lugares mais adequados para fazer valer essas fantasias inconscientes.

É importante ressaltarmos que, a partir desses pontos de relação entre a Psicanálise e a ciência, toda a forma de pesquisa em Psicanálise tem um mote em comum que é a Psicanálise como prática, a clínica e método.

Figueiredo & Minerbo (2006) diriam que há pesquisa em Psicanálise sem que haja clínica, sem que haja analista. Todavia, os mesmos autores serão sarcásticos ao dizer que “muitas pesquisas acadêmicas ilustram bem estas modalidades de investigação e, aqui entre

³ Politzer em sua psicologia concreta defende que o objeto da Psicologia deveria ser o indivíduo físico e as atividades humanas, tecendo críticas à Psicologia abstrata, à Psicanálise, a partir da *Interpretação dos Sonhos* de Freud. Popper, por sua vez, questiona o método freudiano e o acusa de ser irrefutável e não testável. Ou seja, de que toda interpretação psicanalítica seria induzida a fazer o objeto confirmar a teoria e não o contrário.

nós, repousarão para sempre na paz das bibliotecas universitárias” (Figueiredo & Minerbo, 2006, 259).

O que é proposto aqui é que há diferenças entre pesquisas em Psicanálise e “pesquisas em psicanálise com o método psicanalítico” (Figueiredo & Minerbo, 2006p. 259). Interessante proposta, pois coloca, nessa última possibilidade de pesquisa, o método próprio da Psicanálise como base metodológica para a investigação.

Disso se diferenciam as “pesquisas em psicanálise com o método psicanalítico”, em que a exigência de presença do psicanalista enquanto psicanalista é incontornável, embora seus temas e alcances possam ser bastante amplos. Pesquisas em psicanálise com o método psicanalítico podem ter como alvo, entre outros, processos socioculturais e/ou fenômenos psíquicos transcorridos e contemplados fora de uma situação analítica no sentido estrito [...]. Aqui desaparece a respeitosa distância entre “pesquisador” e “referencial teórico” para dar lugar a um corpo-a-corpo do qual a psicanálise, Deus seja louvado, não sairá tal como entrou. Isso é, aliás, digno de nota: na academia ou fora dela, uma “pesquisa com o método psicanalítico” é sempre obra de psicanalista e capaz de trazer novidades à própria psicanálise. (Figueiredo & Minerbo, 2006, p. 259)

Portanto, o que pretendemos aqui, é uma pesquisa em Psicanálise com o método psicanalítico, esperando que tanto a teoria como o pesquisador e o objeto possam sair modificados desta relação.

É igualmente relevante apontar que esta pesquisa se insere nos moldes da Psicanálise *extramuros* como Laplanche (1992) optou denominar. O autor nomeia dessa forma o que aponta ser um dos três objetos da clínica psicanalítica, ao lado da teoria e do tratamento em si - o sair fora do consultório da Psicanálise. É interessante notar que Laplanche (1992) não vê esse movimento de ir ao encontro do social e da cultura como algo de segunda ordem. Mas, sim, coloca como algo fundamental e que faz a Psicanálise ser o que ela é.

Nesse sentido, entendemos que é próprio da Psicanálise se voltar para fenômenos da cultura para compreender o humano e seu psiquismo. Freud sempre fez isso e esse movimento é também o que garante certa dose de generalidade da Psicanálise. Ao passo que se fala de um, fala-se de todos no que tange aos conceitos, mesmo que as saídas sejam singulares.

Todavia, nossa pesquisa, ao tempo em que se pauta no modelo de Psicanálise *extramuros* no sentido de que busca respostas fora do consultório, ela se aproxima da

construção de um caso, tendo em vista a especificidade de visar material subjetivo e, para isso, debruçar-se sobre a vida e obra de uma artista.

Desse modo, seguindo o método da Psicanálise, podemos nos basear na estrutura mesma de uma análise, em que a escuta se dá livremente, de início, para que, em seguida, se possa levantar hipóteses e analisar em torno de alguns conceitos.

De modo a delimitar melhor o material de análise, ainda há um último recorte para delimitar o objeto de estudo desta pesquisa. Devido às intenções aqui explicitadas, optamos por trabalhar apenas com os autorretratos de Frida, entendendo que essas produções são primeiramente de grande relevância na obra da artista e ainda servem de forma adequada às possibilidades de análise e cumprimento dos objetivos.

Nesta pesquisa conduziremos as análises próximo ao que Rose (2001) chama de interpretação social da imagem, o que quer dizer que não leva tanto em conta os aspectos técnicos e artísticos da produção. Compreendemos que o que se entende por psíquico está próximo do que Rose (2001) chamou de social. Propomos nos ater aos elementos visuais da obra e como eles são representados. Nesse caminho, por vezes, as questões das cores ou da espacialidade em que os elementos são dispostos podem servir como material de análise, mas não em referência às técnicas artísticas e, sim, em relação ao conjunto de representações da obra. Nesse sentido, nosso método de análise da obra se aproxima das interpretações de Green (1994b) e André (1999).

Como já dito, optamos por utilizar biografias da artista, e documentos de autoria da própria Frida como informantes para a análise, bem como algumas de suas obras como objeto de análise.

Da pesquisa realizada, pode-se notar que, além do grande número de biografias (foram identificadas oito biografias da pintora, sendo cinco utilizadas diretamente neste trabalho), há um relevante número de estudos sobre Frida que datam de 2005 até os dias de hoje. Foram encontrados cerca de trinta trabalhos sobre Frida Kahlo nas áreas das Artes, Psicologia, Psicanálise e estudos feministas, entre artigos e dissertações de mestrado. Fizemos um exame rápido destes textos para selecionar aqueles que seriam usados em nossa pesquisa. Foram selecionados aqueles que se aproximavam dos descritores de nosso trabalho.

Percebemos, ao longo da pesquisa, que as diversas biografias da autora vão por caminhos razoavelmente diferentes. Como fizemos parte da pesquisa a partir das biografias, propusemo-nos a utilizar mais de um texto. Assim, optamos por utilizar quatro principais: *Frida: a biografia*, de Hayden Herrera (2011), *O pincel da Angústia*, de Martha Zamora (1990), *Diego e Frida*, de Le Clezio (2010) e *Frida Kahlo*, de Rauda Jamis (1985). Além do

diário da artista publicado em 2012 (*O Diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*), que completa uma primeira etapa de escuta. Para além desses textos, utilizamos livros publicados sobre Frida que apresentam uma mescla de biografia e análise, como o de Patrícia Mayayo (2008) e Salomon Grimberg (2008), um psicanalista historiador da arte que estudou e publicou alguns textos cujo tema era a vida e obra de Frida.

O fato importante a destacar é que há uma série de discordâncias entre os diversos relatos e biografias, bem como algumas inconsistências. Consideramos igualmente que alguns fatos da vida de Frida são historicamente difíceis de precisar, dado que, assim como a mitologia, as informações têm, como fonte, os relatos verbais daqueles que, seja em entrevistas, seja em memórias escritas, contavam determinadas passagens da vida da artista. Por outro lado, há de se concordar com Raquel Tibol (Kahlo, 2012) que muitos dos textos sobre ela são dotados de um ar tão mítico e romanceado que acabam dando à vida de Frida um ar suprahumano.

De todos os textos consultados, o que parece mais digno de nota é a biografia de Hayden Herrera, traduzido recentemente para o português (inclusive propagandeado como a “biografia definitiva de Frida Kahlo”). O que parece diferenciar esse livro dos outros é a capacidade da autora em delimitar, em sua escrita, o que provém de sua análise sobre Frida e o que provém de sua investigação sobre a vida dela. Ademais, há um apurado cuidado em referenciar e determinar as fontes às quais foram consultadas para uma ou outra afirmação, o que dá ao texto um caráter mais biográfico que ficcional.

Foi, no entanto, necessária uma visita à Cidade do México para que, vendo as obras *in loco*, pudéssemos avançar na experiência estética, que é a base deste trabalho. Ainda ao que se refere à viagem ao México utilizamos dessa experiência de forma implícita no texto a não ser no capítulo 7 sobre o olhar. Por mais que na maior parte do trabalho a incursão em território mexicano esteja camuflada acreditamos que foi de grande importância para o resultado final da investigação.

Para o acesso a outras obras que não se localizam na capital mexicana, utilizamos livros de arte específicos da artista, bem como o dispositivo Google Art Project (www.googleartproject.com/pt-br), que permite transitar e visualizar obras de arte em alta resolução, em diversos museus do mundo onde estão obras de Frida Kahlo.

Consultamos várias obras de Frida até chegarmos a elementos e temas próximos ou repetidos. Utilizamos apenas algumas obras como destaque no trabalho, porque uma determinada circunscrição é necessária para alcançar os objetivos. Ao longo do texto optamos

por utilizar o nome das obras em português do modo em que constam nas biografias traduzidas ao nosso idioma.

Para finalizar esta Introdução, apresentaremos a organização do trabalho. No primeiro capítulo, apresentaremos algumas reflexões teóricas que norteiam o trabalho como fundamentos da TSG, a sublimação e considerações sobre a sexualidade feminina, o corpo e o olhar. Em seguida, será apresentada uma breve biografia de Frida Kahlo, bem como a contextualização histórico-social de sua época, de modo a aproximar o leitor da realidade em questão. No terceiro capítulo, apresentamos a revisão de literatura que versa sobre o material psicanalítico produzido até o momento sobre Frida Kahlo. Nos demais capítulos, que antecedem as Considerações Finais, apresentaremos as análises a partir dos temas investigados: corpo, sexualidade feminina e castração e, por fim, o olhar.

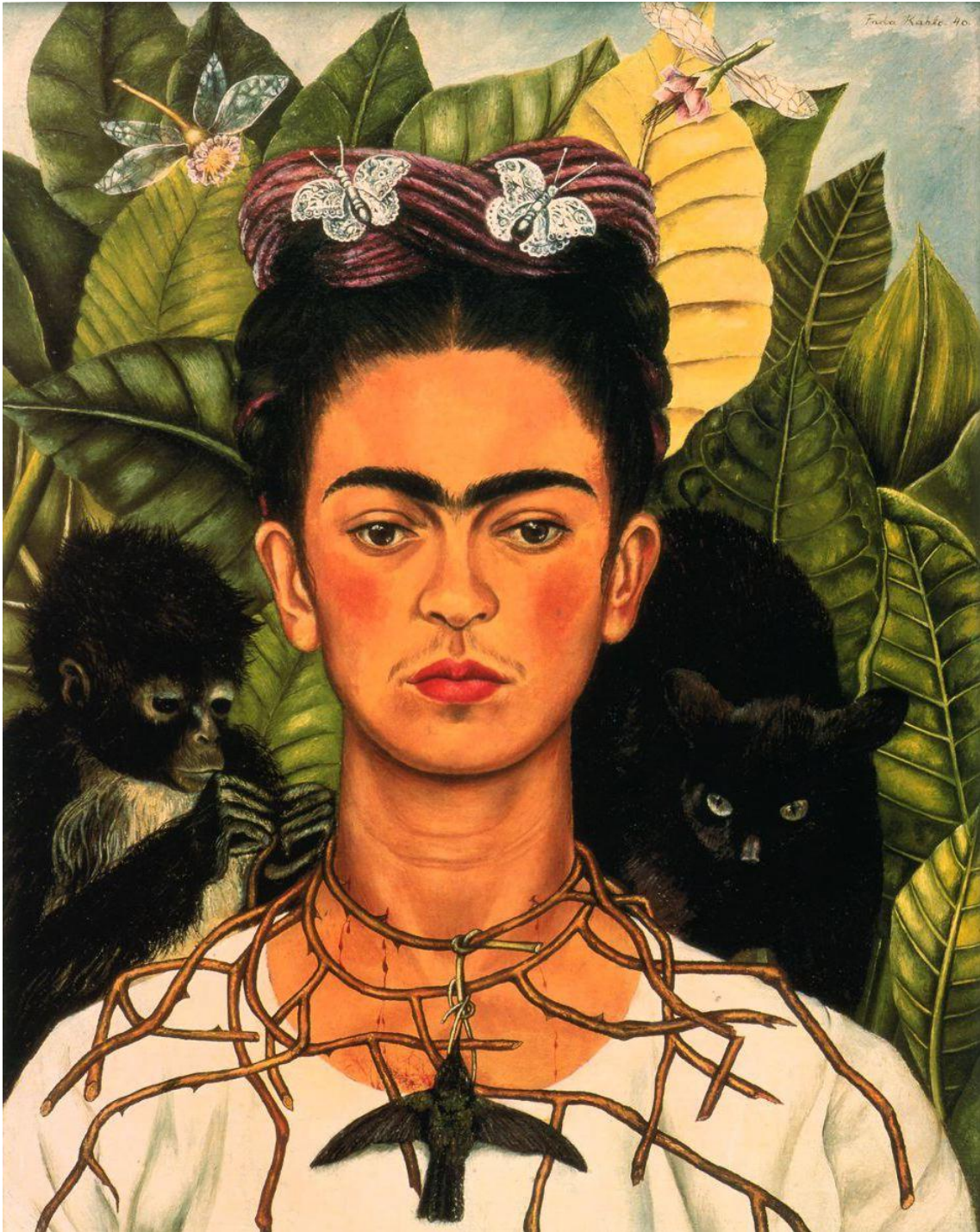


Figura 2 - *Autorretrato com collar de Espinhos* (1940)
Harry Ransom Humanities Research Center Art Collections
Texas, Estados Unidos

2. APORTES TEÓRICOS

A proposta deste capítulo é que possamos apresentar ao leitor tanto as bases da pesquisa como outros pontos teóricos necessários à apreensão das análises. Para tanto, o capítulo está subdividido entre os temas conceituais teóricos na seguinte sequência: princípios da TSG; a noção de trauma; pontuações sobre a sublimação e elaborações acerca do corpo, da sexualidade feminina e sobre o olhar em Psicanálise.

2.1 Teoria da Sedução Generalizada

A TSG consiste em uma teorização inspirada na releitura de Freud realizada por Laplanche, em que o autor resgata a teoria da sedução de Freud, precocemente abandonada em 1897, denominada pelo psicanalista francês como sedução restrita, para avançar e torná-la generalizada (Laplanche, 1992).

Laplanche introduz, na gênese do psiquismo, o outro humano como elemento essencial na relação com a criança. É o que se encontrará na ideia de Situação Antropológica Fundamental (SAF). Laplanche afirma que a SAF se configura como uma situação originária a que todo ser humano foi exposto, em ocasião do encontro assimétrico entre adulto e criança.

Toda criança se faz pela relação com o adulto. A gênese do psiquismo e do inconsciente teria lugar pelas mensagens emitidas por um adulto “portador” de um inconsciente sexual e destinadas a uma criança (Laplanche, 2003). Essa última, desguarnecida de elementos psíquicos, simbólicos e linguísticos para elaborar tal mensagem, seria parasitada por esse enigma sexual do adulto. Decorreria então o inconsciente sexual e ao mesmo tempo um trabalho de tradução da mensagem (Laplanche, 1992).

A mensagem do adulto, que ignora o conteúdo polimorfo-perverso de sua própria sexualidade, contém elementos enigmáticos para ele próprio. A invasão da mensagem no psiquismo recém inaugurado da criança desencadeia uma tentativa de tradução que necessariamente falha. Sabemos, como indica Laplanche (1992), que a tradução completa das mensagens do outro é impossível. A tradução falhará sempre, mesmo no caso adulto-receptor possuidor de um psiquismo mais capaz de assimilá-las. No entanto, no recém-nascido há uma impossibilidade de tradução.

É a confrontação de um indivíduo cujas montagens somatopsíquicas situam-se predominantemente no nível da necessidade, com significantes [‘significantes’,

expressão que depois Laplanche irá preferir adequar uniformemente à expressão ‘mensagens’ ou ainda ‘mensagens enigmáticas’] que emanam do adulto, ligados à satisfação dessas necessidades, mas veiculando consigo a potencialidade, a interrogação puramente potencial de outras mensagens – sexuais (Laplanche, 1992, p.138).

Interessante notar que a “invasão” do sexual na criança não se dá apenas pela mensagem verbal. Como Laplanche bem explica, é o aspecto linguageiro do humano que se apresenta. Assim, Dejours (2009) aponta que esse aspecto sexual se veicula também pelos cuidados corporais e pelos jogos infantis.

Laplanche nos mostra que se trata aqui de mensagens enigmáticas. Já que é assim, o que se espera é que haja tradução, entendendo que estamos no campo da linguagem e da comunicação. “A noção de tradução é coerente com a concepção do ser humano como ser de linguagem e de comunicação e vem proveitosamente se substituir aos esquemas mecânicos utilizados na teoria clássica do recalçamento” (Laplanche, 2003, p. 404). O que o adulto veicula são conteúdos sexuais e é isso que instaura um enigma para a criança, devido a sua incapacidade momentânea de metabolização, que seria para Laplanche (1992), a capacidade de se utilizar dos processos de metáfora e metonímia.

A mensagem enigmática emitida pelo adulto é parasitada por elementos sexuais. Essas mensagens enigmáticas ganham valor de trauma para a criança, que não tem estrutura psíquica desenvolvida para traduzi-las, ou ainda, elaborá-las. Ressaltamos que o enigma aí se dá tanto para o adulto-emissor como para o *infans*-receptor.

Mas este mundo adulto não é um mundo objetivo que a criança teria que descobrir e aprender, como aprende a andar ou manipular as coisas. Caracteriza-se ele por mensagens no sentido mais amplo do termo (linguísticas ou simplesmente languageiras: pré ou para linguísticas), que interrogam a criança antes que ela os compreenda e às quais deve dar sentido e resposta, o que é uma só e mesma coisa (Laplanche, 1992, p. 133)

A criança, receptor dessas mensagens, realiza uma tradução que necessariamente falha, sobrando restos a serem traduzidos. Esses restos são efetivamente o que constituem então o inconsciente recalçado. Assim se inauguraria o inconsciente, segundo Laplanche (2003), nos moldes freudianos do recalçado.

Façamos uma pausa para entender os restos, chamados por Laplanche de objeto-fonte da pulsão. Rodrigues (2013, p. 35) afirma que os “restos não traduzidos, ou seja, o recalcado, dão origem aos objetos-fonte da pulsão, que continuarão incitando novas traduções, como uma pulsão de tradução”. Essas partes da mensagem sexual que ficariam sem tradução, ou seja, os objetos-fonte da pulsão, Laplanche (1992) irá aproximar da noção freudiana de representação-coisa, ou seja, resquícios inconscientes da excitação das zonas erógenas e que estariam sempre buscando tradução, metabolização (Laplanche, 1992).

O processo de tradução aconteceria em dois tempos, de acordo com os padrões do *après-coup* sendo, primeiro, marcas inscritas no psiquismo que, depois, seriam reavivadas com a finalidade de compreensão. É nesse momento posterior que se daria efetivamente a tradução. Mas, invariavelmente, a tradução não é capaz de dar conta de todo o enigma e inaugura o inconsciente recalcado.

Essas mensagens, segundo Laplanche (1999), são sempre enigmáticas, mas alcançam nosso psiquismo de duas formas diferentes: por implantação ou intromissão. A implantação da mensagem é que daria origem ao recalçamento e, portanto, aos modos neuróticos de funcionamento.

A intromissão, por outro lado, seria uma forma violenta de penetração da mensagem e que daria origem a um outro inconsciente. Laplanche, em texto de 2003, *Três acepções da palavra inconsciente*, introduz a ideia de inconsciente encravado que, segundo ele, seria a parte psicótica do inconsciente. O encravado estaria *ao lado* do recalcado e abrigaria os elementos que sofreram um fracasso total de tradução da mensagem (Laplanche, 2003). Contudo, o autor nos propõe que um

exame mais completo nos permite aí distinguir - ao lado do que verdadeiramente sofreu um fracasso da tradução, e que seria verdadeiramente inassimilado, pré-psicótico - elementos de mensagem ainda não traduzidos, aguardando tradução, e talvez também mensagens destraduzidas à espera de uma nova tradução. Tanto quanto uma zona de estagnação, ele seria, então, uma zona de passagem, de trânsito (Laplanche, 2003, p. 416).

Laplanche, contudo, afirma que aí há muita coisa a avançar, dizendo que iniciou uma investigação nesse ponto, mas “não posso ser o único a explorar, confiando a outros o cuidado de continuá-la, caso se mostre viável” (Laplanche, 2003, p. 409).

Compreendemos que a teoria laplancheana retoma o trauma como aquilo que é próximo do originário do psiquismo. Assim, apresentaremos a seguir alguns pontos pertinentes à pesquisa sobre a noção de trauma em Psicanálise.

2.2 A noção psicanalítica de trauma

A noção de trauma está muito ligada ao desenvolvimento da Psicanálise. Desde os primeiros estudos de Freud e Breuer sobre a etiologia da histeria até os últimos textos freudianos como *Moisés e o monoteísmo*, o trauma sempre se fez presente para Freud, com diferentes configurações (Barbosa, 2011).

Iniciaremos nossa abordagem ao tema, apresentando alguns aspectos da noção de trauma para Freud, principalmente a partir de seu texto de 1920, *Além do princípio do prazer*.

Em 1920, Freud considera o traumático como a vivência real do indivíduo, em que um excesso se apresentou ao psiquismo exigindo um trabalho de elaboração. Vivências que trazem em si mesmas uma possibilidade de morte, de dor ou de perda da liberdade. Sobretudo, que se inscrevem como esse excesso de excitação, sem que o psiquismo tivesse a possibilidade de um preparo anterior.

Ao examinar os traumas de guerra, Freud (2010/1920) observa que, no trauma de fonte exógena, o excesso que vem de fora é acompanhado de uma excitação pulsional interna. É a ligação estreita entre o trauma e a pulsão que sobrevém na teoria freudiana após *Além do Princípio do Prazer* (2010/1920), com a introdução da segunda teoria pulsional. Toda a invasão que surpreende o sujeito gera um *quantum* de energia interna equivalente à externa em termos pulsionais.

Freud irá propor, em sua segunda teoria das pulsões, o conhecido dualismo que distingue pulsões de vida de pulsões de morte. Dessa vez, diferente do que faz em *Introdução ao narcisismo* (Freud, 2006/1914) e em *As pulsões e seus destinos* (Freud, 2006/1915), Freud coloca sobre a égide das pulsões de vida o sexual e a autoconservação.

A noção de pulsão de morte é introduzida a partir da ideia de que há uma tendência de reduzir a excitação do sistema ao mínimo, uma tendência ao inanimado. A exigência dessa noção muito provavelmente se pôs a Freud pela necessidade de explicar a compulsão à repetição, da vivência traumática e observável no contexto clínico. A pulsão de morte seria explicada por um estado de ‘Nirvana’, a satisfação total, livre de frustrações e tensões que seria encontrado no estado inanimado (FREUD, 1920/2010).

A noção de pulsão de morte e pulsão de vida não podem ser pensadas separadamente. As pulsões ligadas à vida e à morte caminham juntas ao longo de nossas vidas como se estivessem conectadas, e essa conexão só é desfeita quando há a morte física do sujeito (Freud, 2010/1920).

“Na situação traumática, a excitação, com a qual o psiquismo precisa lidar, é uma excitação não-ligada” (Rodrigues, 2013). Ou seja, a pulsão de morte denotaria um processo de desligamento pulsional em que a energia permaneceria livre e sem representação, logo, sem ligação com objeto. A ligação com o objeto estaria do lado da pulsão de vida, como aquela mais próxima do Eu.

A compulsão à repetição se encontraria aí, nesse processo incessante de tentar ligar o que está desligado. Mesmo que haja repetição de um evento traumático, essas repetições não contradizem o princípio do prazer, dado que seriam desprazerosas para um sistema - consciente, porém prazerosas para outro - inconsciente. Assim, se trata de uma forma alívio da tensão inconsciente (Freud, 2010/1920).

Portanto, o que está em jogo no trauma para Freud, em 1920, é a pulsão sexual de morte, que favorece o processo de desligamento pulsional. Seria essa energia livre que estaria na base da produção da angústia e dos sonhos repetitivos. O trauma ficaria intacto no psiquismo e a compulsão à repetição seria uma forma de rerepresentá-los incessantemente ao indivíduo. Encontramos nesse lado mais rebelde e desorganizado da pulsão, a noção de morte, o que podemos relacionar com o polimorfo-perverso de Freud, em os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2006/1905), com as noções de agressividade, de masoquismo, etc.

Uma última elaboração quanto à pulsão de morte é necessária. Freud localiza a compulsão à repetição do lado da pulsão de morte. Pensamos, de acordo com Dionísio (2012), que ela seria a evidência da existência da pulsão de morte, mas, por outro lado, estaria do lado da pulsão de vida, já que é uma tentativa de ligar aquilo que estaria desligado e resistente ao processo de representação.

Vejamos algumas contribuições de Laplanche e de outros autores da TSG para compreensão do trauma e das pulsões.

Laplanche (1985, p.17) afirma que “é a sexualidade que representa o modelo de toda a pulsão e é, provavelmente, a única pulsão propriamente dita”. O autor não abandona a ideia de pulsão de morte, mas a toma como igualmente sexual por ter toda a pulsão a mesma origem e o mesmo modelo.

Para dimensionar melhor esse pensamento, nos remetemos a Laplanche (1989) que, em seu texto *Problemáticas III: a sublimação*, propõe a ideia de que a dimensão

autoconservativa é apenas virtual do ponto de vista psíquico. Mais próxima do corpo biológico, a autoconservação só é percebida, enquanto função, quando o sexual, inicialmente apoiado nessa, já se instalou e se desprende.

Vejamos se podemos esclarecer essa concepção. Laplanche (1989) apresenta o esquema do diedro como uma forma de explicitar o que ele nomeia *caráter virtual do plano da autoconservação*. Um diedro é o ângulo formado por dois planos unidos por uma charneira, ou dobradiça. São dois planos distintos, unidos em um dos lados pela dobradiça mas que podem parecer um único plano caso estejam um sobre o outro. Laplanche (1989) propõe compreender que o plano da sexualidade surge apoiado no plano da autoconservação. Neste momento inicial a separação entre os planos é quase imperceptível.

A pulsão – entendendo sempre aqui a sexualidade – surgiria apoiada na dimensão autoconservativa. Autoconservação e pulsão estão, cada uma, numa das faces do diedro que tem uma linha em comum, como uma charneira (Laplanche, 1989). É importante notar que isso se dá pelo fato de que a instalação da sexualidade⁴ – a partir dos cuidados e jogos do adulto com a criança, se dá no corpo e a partir dele, mesmo local em que a autoconservação ocorre. Essa ideia corrobora com a ideia freudiana da pulsão como o limite entre corpo e o psiquismo (Freud, 1915/2006).

Laplanche (1989) retoma a teoria freudiana do apoio, do sexual como inicialmente apoiado na autoconservação e que aos poucos se desprende, ganhando certa autonomia. Dizemos certa autonomia porque os dois planos estão intimamente conectados pela charneira. Como o autor propõe, o plano da autoconservação e da pulsão seriam inicialmente indistinguíveis para logo depois irem se separando, quando o processo de simbolização inicia. Ou seja, quando o prazer oral se desprende da necessidade de alimentação. Segundo Laplanche, é só nesse momento que a função de autoconservação é percebida como tal. O Homem não tem sua função autoconservativa autônoma, ele necessita desde os primórdios de um outro, um adulto, para lhe prover a sobrevivência.

Esse plano da autoconservação é “inseguro, débil, apodrecido” (Laplanche, 1989, 27). Assim, o autor propõe um movimento de retorno do plano da função autoconservativa sobre o sexual. Se em um primeiro momento é o plano da sexualidade que se apoiaria no plano autoconservativo, em um segundo momento, como um novo movimento de apoio, é o autoconservativo que se apoiará na sexualidade. (Laplanche, 1989). A dimensão

⁴ Laplanche (1992) compreende a origem da sexualidade como a implantação, na criança, de mensagens inconscientes de caráter sexual, do adulto.

autoconservativa é sempre virtual, pois o sujeito só a percebe como tal quando do seu retorno de apoio no sexual.

A pulsão seria sempre sexual, sendo de vida ou de morte, sendo ligada ou desligada, seja ordenada ou anárquica. É nessa relação com o campo autoconservativo que iremos encontrar a pulsão de vida.

Laplanche (1992) retoma a sedução ao primeiro plano da teoria como fundamento do psiquismo. Ao generalizar a sedução, Laplanche propõe que o inconsciente sexual, é originado pela implantação do inconsciente sexual do adulto na criança, que até então funciona pelo registro puramente da função de autoconservação biológica (Laplanche, 1992).

O que é importante notar é que há algo análogo entre esse momento originário, em que a criança é invadida por uma mensagem para a qual não tem condições de traduzir e o que acontece no trauma. Há uma semelhança entre o estado de imaturidade da criança no momento da sedução e o estado de não preparação que o sujeito se encontra na ocasião da experiência traumática propriamente dita (Laplanche, 1992). E o processo se daria pelos moldes do *après-coup* nos dois casos.

A experiência traumática, seja por acidente, perda de alguém próximo, ou traumas coletivos como genocídios, coloca o sujeito diante de um excesso para o qual não estava preparado, analogamente é a própria situação do *infans*. Retomando brevemente Freud (2010/1920, p. 192), “as excitações externas que são fortes o suficiente para romper a proteção, nós denominamos traumáticas”. Essa experiência traumática funcionaria de modo semelhante ao esquema da gênese do psiquismo na sedução.

A gênese do inconsciente e da sexualidade estão ligados a um problema de tradução de mensagens enigmáticas. E é da impossibilidade de tradução total que a pulsão igualmente surge como componente afetivo, de energia. “Ao ressaltar a articulação original entre acontecimento traumático e fantasia presente na teoria da sedução freudiana, Laplanche valorizou e acentuou a ideia de que a pulsão contém o traumático em sua constituição mesma” (Carvalho, 2012, p.489).

Em relação à repetição no trauma, Cardoso (2011) afirma que o que não se recorda e não se elabora se repete. A compulsão à repetição seria então um agir inconsciente que atualiza o trauma. O que Green (2007) nos mostra é que a repetição não se dá somente pela ação, e, sim, como toda a repetição que possa ser percebida na vida do sujeito.

Acrescentamos a isso, a ideia laplancheana de que a pulsão então estaria muito próxima do trauma. A pulsão se originaria dessas primeiras experiências traumáticas da criança. Nesse sentido, sedução, pulsão e trauma andam juntos. “Este é, pois, o sentido

específico do trauma sexual constitutivo da pulsão: a sedução da criança pela mensagem sexual do adulto é geradora do trauma interno, equivalente ao ataque pulsional” (Carvalho, 2011, p. 489).

Se é do destino pulsional que estamos falando, propomos pensar a sublimação como um deles e tentar então relacioná-la ao trauma. Apresentaremos então a teorização de Laplanche sobre a sublimação, entendendo que sua concepção é importante quando se trata da relação entre a arte e a Psicanálise.

2.3 Sublimação

É costumeiro relacionarmos a produção artística com a Psicanálise pela via da sublimação. É óbvio que seja assim, uma vez que Freud o fez em muitas ocasiões, embora se saiba que esse conceito não tenha sido suficientemente definido (Laplanche, 1989). Em *Problemáticas III: a sublimação* (1989), curso ministrado por Laplanche entre os anos de 1975 e 1977, na Universidade de Paris VII, o psicanalista propõe uma releitura das ideias freudianas sobre a sublimação e, ao mesmo tempo, um avanço.

A proposta inicial de Laplanche (1989), nessa obra, é de situar a sublimação em Freud, ou seja, fazer uma leitura do que Freud apresenta sobre o conceito de sublimação. É verdade que, ao fazer este trajeto, Laplanche já imprime sua marca e esclarece alguns pontos de dúvida a partir de sua leitura da Psicanálise. Num segundo momento, ele propõe derivar a sublimação apresentando desvios e releituras que o tema comporta.

O autor começa sua análise mostrando a relevância e a dificuldade que a sublimação representa para o edifício da Psicanálise, ou como diz o autor, apresenta a sublimação como uma *cruz* para a Psicanálise (Laplanche, 1989, p. 11.)

Seria um conceito de grande relevância dado que converge em si mesmo uma série de postulados psicanalíticos como a pulsão, o recalcado, as formações de compromisso, as finalidades do tratamento e a cultura. A escolha do tema para sua terceira problemática já denota sua importância.

A dificuldade se daria pelo fato de que a sublimação, ao longo da obra freudiana, “não aparece tanto como um conceito, mas como um indicador de um questionamento que era preciso fazer, tarefa a realizar, noção indispensável, mas jamais “apreendida” (Laplanche, 1989, p. 10).

Laplanche enfatiza então duas questões que marcam a definição de sublimação, retirada de seu *Vocabulário* em parceria com Pontalis (1998, p. 638):

Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas aparentemente sem relação com a sexualidade, mas que encontrariam sua origem na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividade de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. Diz-se que uma pulsão foi sublimada na medida em que ela é desviada para uma nova meta não-sexual e visa a objetos socialmente valorizados.

Tais questões que se apresentam são da transformação do sexual em não-sexual e do que é socialmente valorizado. Então segundo Laplanche “o que se coloca em jogo nessa noção de sublimação é uma metapsicologia e, paralelamente a essa metapsicologia, uma teoria dos valores” (1989, p. 12)

O que Laplanche faz é colocar a sublimação estritamente como um problema de funcionamento da pulsão. Nessa direção, o autor nos mostra que essa transformação em não sexual colocaria a sublimação do lado da autoconservação e não como um destino da pulsão sexual. Se para Freud (1915/2006), a sublimação era uma alteração de meta da pulsão sexual, Laplanche irá argumentar que é, na verdade, uma mudança de objeto. Desse modo, a sublimação em si não deixa de ser um destino da pulsão sexual, apenas o objeto é não sexual. A sublimação seria uma satisfação da pulsão sexual, por meio de um objeto não sexual.

Retomamos, neste momento, o esquema do diedro como representação da relação entre a autoconservação e a sexualidade. O primeiro movimento seria o da derivação do plano não sexual para o plano sexual. Portanto, seria nesse momento que se inauguraria o psiquismo sexual, ou seja, o inconsciente, o mecanismo do recalque, etc.. Laplanche propõe que, como destino da pulsão, a sublimação já se iniciaria como processo nesse momento originário, como algo que escaparia ou recalque, apenas alterando o objeto da pulsão. Haveria então sublimação desde um momento originário do psiquismo.

Laplanche (1989) afirma que há um retroação de um plano a outro, do sexual para o não sexual, próximo ao que aconteceria com um sintoma somático que, em princípio, não tem caráter sexual e está no plano da autoconservação, mas sofre influência do plano sexual. Nesse sentido, o autor aproxima a sublimação do recalque, posto que o recalque pode se expressar de formas não sexuais e nem por isso deixa de ser sexual.

Fora da ação direta do recalque, o processo sublimatório seria um caminho psíquico que teria origem no cerne dos processos primários e inauguraria um modo de lidar com a pulsão. Assim, ao contrário daquilo que cede ao recalque por meio de associações às

representações recalçadas, a sublimação seria um destino pulsional que evidenciaria a recriação da sexualidade sem necessariamente estar ligada à trama das fantasias originadas pela repressão. A atividade sublimatória estaria ligada a uma neo-gênese da sexualidade e que esse sexual é recriado a cada vez que o sistema psíquico é abalado por estímulos exteriores.

Em relação ao que diz respeito à noção de valor social da sublimação, Laplanche (1989) se utiliza do mito de Prometeu, considerando o texto de Freud sobre o tema da aquisição do fogo, indicando como a sublimação seria uma saída psíquica de aproximação do Eu e do id no intuito de uma apropriação cultural das pulsões. Como destino pulsional, a sublimação estaria a favor da civilização, no sentido que promove um destino socialmente aceito para a pulsão sexual. Não necessariamente valorizado pela cultura, mas aceita por ela.

A sublimação não seria uma reversão, uma segunda reversão em relação ao primeiro tempo do nascimento do sexual: apoio e sublimação, de uma certa forma, andariam, ao contrário, emparelhados. Há ‘desde a origem’, uma espécie de ajuntamento quando uma sublimação ocorre [...] Creio que seria necessário conceber a sublimação como algo que se produz no próprio momento do surgimento da excitação sexual, no tempo da pulsão parcial sexual. Mas esse termo ‘precoce’ implica uma significação temporal, cronológica, a qual ameaça impor a ideia de que só existem sublimações nos primeiros anos de vida. Não existem possibilidades, mesmo que sejam raras, de uma sublimação ‘tardia’ e, em particular, será preciso abandonar a ideia de uma sublimação que se produza durante a cura analítica? Se substituo a qualificação de ‘precoce’ pela de ‘originária’, é para deixar bem claro que o originário não é monopólio dos anos de origem. É preciso admitir então que a ideia de que a pulsão sexual não é dada de uma vez por todas, mas, levando verdadeiramente essa teoria de Freud a sério, que há capacidade no ser de criar sem cessar, perto da origem, o sexual, a partir de toda espécie de abalos exteriores, a partir do *novo*, em relação ao qual o trauma representa apenas o mais dramático paradigma. (Laplanche, 1989, p. 91, grifo do autor)

Laplanche então localiza o processo sublimatório como algo presente desde a gênese do sexual e o coloca então como retroação do sexual no não-sexual e possibilidade de criação do novo sem cessar desde o início.

Assim, no final dessa obra, Laplanche (1989) estabelece alguns pontos que balizam sua teoria sobre a sublimação: 1. O destino pulsional deveria ser considerado como um entrelaçamento, desde a origem do não sexual com a fonte permanente do sexual; 2. A fonte

desse destino pulsional deveria ser considerada como uma neocriação repetida, continuada da energia sexual e não apenas a canalização de uma energia que já existe, portanto, não sendo apenas uma repetição de caminhos psíquicos existentes; 3. Essa neocriação sexual tem seu ponto importante na questão de sua ligação com o traumatismo e sua dimensão de elaboração.

A neo-criação da sexualidade proposta por Laplanche auxilia a pensar nas produções artísticas e ainda nos efeitos que a arte tem tanto para o artista quanto para o público. Em relação à Frida, propomos que o corpo está no primeiro plano dessa discussão, assim apresentaremos abaixo algumas ideias sobre a noção de corpo em Psicanálise.

2.4 Breve delimitação do conceito de corpo em Psicanálise

Como dissemos na Introdução, na presente pesquisa o corpo surgiu como um tema que perpassa tanto a obra de Frida como toda a Psicanálise. Notamos como as dimensões do corpo são múltiplas e podem ser abordadas de diferentes modos. Como o leitor poderá notar, de forma direta ou indireta, a relação com o corpo atravessa nosso trabalho todo.

Neste capítulo, porém, introduziremos algumas questões relacionadas estritamente ao tema do corpo e sua constituição, sem abordar pontos relevantes que aparecerão em páginas posteriores.

Podemos falar do corpo físico, do corpo psíquico, do corpo fantasiado, etc. Alguns autores psicanalíticos, como Lanzarini e Viana (2006), Winograd e Mendes (2009), por exemplo, abordam o tema do corpo a partir de uma nota acrescentada em 1927 ao texto freudiano *O Ego e o Id*, na tradução inglesa. Nesse trecho, Freud (1923, p.32) afirma que “o Eu deriva, em última instância, das sensações corporais, principalmente daquelas oriundas da superfície do corpo. Pode ser visto, assim, como uma projeção mental da superfície do corpo, além de representar as superfícies do aparelho psíquico”. O Eu, diz ainda Freud nesse texto, “é sobretudo corporal”(1923, p. 32).

Podemos, então, ver o Eu como aquilo que surge a partir do corpo, mas também a parte psíquica que o integra como unidade. O corpo inicialmente seria apenas um conjunto disperso de sensações e zonas erógenas e, pelo narcisismo e pela constituição do eu, esse corpo se tornaria unificado. “No narcisismo, por sua vez, o corpo começa a ser elevado à condição de si pela sua própria erotização” (Lazzarini e Viana, 2006, p. 245).

Não queremos dizer que seja correto afirmar que o corpo físico se restrinja ao Eu e nem que o Eu seja apenas corporal. O que é importante notar é que o corpo é percebido como

projeção desse Eu, como fazendo parte dele. Nesse sentido, o corpo é sempre um corpo sexual, uma vez que é assim que ele é constituído psiquicamente.

Para dimensionar melhor essa idéia, nos remetemos a Laplanche. Para o autor, a pulsão – entendendo sempre aqui a sexualidade – surgiria apoiada na dimensão autoconservativa. É importante notar que isso se dá pelo fato de que a instalação da sexualidade – a partir dos cuidados e jogos do adulto com a criança, se dá no corpo e a partir dele, mesmo local em que a autoconservação ocorre (Laplanche, 1992). Essa ideia corrobora a ideia freudiana da pulsão como o limite entre corpo e psiquismo (Freud, 1915/2006).

A questão é que o corpo entra no registro psíquico com relação ao sexual. A nosso ver o corpo psíquico é Eu e, portanto, é sexual. Laplanche dirá mesmo que o estado egoico inicial é corporal para depois se tornar instância psíquica (1992). Assim o Eu-corpo entra em cena ao mesmo tempo em que a sexualidade é implantada no sujeito.

Dejours (2009), em sua proposição da constituição psíquica do corpo, afirma que o aparecimento do sexual é uma subversão. É subversão, pois o corpo físico se transforma em corpo sexual. É pela relação desigual com o adulto que a criança “descobre seu corpo e a afetividade absoluta da vida. E o lugar essencial do encontro da criança com o adulto é o corpo: os cuidados com o corpo e os jogos com o corpo” (Dejours, 2009, p. 231). As zonas erógenas surgem a partir dessa relação do adulto com as partes do corpo físico. É no relacionamento corporal com a criança que o nível da necessidade será subvertido pelo sexual, criando um corpo erógeno.

O que Dejours (2009, p 231) ainda indica é que essa conquista subversiva do corpo erótico é inacabada, ou seja, “o corpo erótico é sempre a se reconquistar”.

Considerando o surgimento do sexual no corpo, propomos agora como que a sexualidade e o corpo se desenvolvem na mulher, para aprofundar nossa investigação sobre Frida e sua relação com o corpo e a sexualidade.

2.5 Sexualidade feminina

Apesar da grande quantidade de casos de análises de mulheres estudados e relatados por ele, principalmente no início da Psicanálise, Freud centrou o complexo de Édipo e o complexo de castração na sexualidade do menino. O que se pode dizer, pelo menos de início, é que a menina era um homenzinho até o complexo de castração. Sua busca por compreender a sexualidade feminina parece ter sido insuficiente para Freud a ponto de afirmar que tudo o que tinha a dizer a respeito da feminilidade

certamente está incompleto e fragmentário, e nem sempre parece agradável [...] Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes (Freud, 2010/1931, 263).

Ainda chegou a dizer, em 1926, que a sexualidade feminina era um “continente negro” para a Psicologia. Mesmo assim, muitas das pistas deixadas por Freud são, em termos gerais, as que mais orientam as teorizações posteriores sobre a feminilidade.

Inicialmente, nos três ensaios sobre a sexualidade, Freud (1905) caminha pelo monismo sexual. Considerando a inexistência psíquica da vagina, haveria apenas um sexo inscrito, o masculino, ou seja, o pênis. O complexo de Édipo, que seria o núcleo das neuroses, seria o processo pelo qual o consideraria o pai um rival no desejo de possuir a mãe. A ameaça da castração, função paterna para Freud, mesmo que a ameaça seja emitida pela mãe, seria o declínio do Édipo no menino. A interdição ao desejo de possuir a mãe funcionaria como uma repressão sexual que faria com que o menino entrasse no período de latência, despertando novamente para a sexualidade apenas na puberdade (Freud, 1905).

Seria o complexo de castração que determinaria a mudança de caminho entre os meninos e as meninas. Se, no menino, a ameaça de castração encerra o Édipo, na menina, a percepção da castração é a porta de entrada (Freud, 1924).

A percepção do pênis no menino e a sua ausência no próprio corpo, leva a menina a um longo processo que termina, se seguir seu curso “normal”, à mudança de objeto, da mãe para o pai (Freud, 1924).

Inicialmente, a menina poderia supor que o que nela falta poderia mais tarde crescer, assim não sendo uma ausência. Posteriormente perceberá que não só ela não tem um pênis, mas como todas as mulheres, inclusive, sua mãe. A percepção da diferença anatômica entre os sexos provocará na menina uma ferida narcísica e um sentimento de inferioridade (Freud, 1925). Como consequência, surgiria a inveja do pênis – aquela que não tem quer ter – e uma hostilidade dirigida à mãe.

Se, por um lado, o Édipo no menino segue sem muitas turbulências, pois que seu objeto continua sendo o que sempre foi - a mãe, na menina as coisas não são tão simples. A menina culpa a mãe por ter-lhe negado o pênis. Laplanche (1982) aponta bem para o fato de que não se trata de ter lhe frustrado o pênis e, sim, de uma privação. Seja por incapacidade,

por ciúmes ou por não tê-la amamentado o suficiente, a menina direcionará à mãe impulsos agressivos e hostis e procurará no pai o pênis que a lhe foi negado, fazendo a mãe como rival.

Entretanto, é em 1931, em *Sexualidade Feminina* que Freud reconhece um ponto crucial no desenvolvimento psicosssexual da mulher: a relação pré-edípiana. O conflito, que é o desenvolvimento da feminilidade, encontra-se na relação da menina com a mãe antes da percepção da castração. Freud chega a questionar a universalidade do Édipo, a menos que essa fase anterior, chamada de *negativa*, seja englobada.

Um dos obstáculos maiores na menina é a mudança de objeto. Não é seguro afirmar que esse processo seja simples, pelo fato de que a mãe seria o primeiro objeto de investimento libidinal, seja de meninos, seja de meninas. Todavia, a percepção de Freud é a de que há uma ligação essencial entre a menina e sua mãe. “Em suma, adquirimos a convicção de que não podemos compreender a mulher se não considerarmos esta fase de *ligação pré-edípiana com a mãe*” (Freud, 2010/1931, p. 273, grifo do tradutor).

A ligação da menina com sua mãe não pode ser outra a não ser de conflito e contraditório. Freud (2010/1931, p. 273) afirma que a relação libidinal com a mãe, assim como no menino, passará por todas as etapas do desenvolvimento psicosssexual, ou seja, “manifestando-se em desejos anais, sádico-anais e fálicos. O que se passa com o bebê do sexo feminino é que os desejos de caráter hostil em relação com mãe devem permanecer ligados à mãe. No menino, a agressividade direcionada à mãe pode ser direcionada ao pai na ocasião do Édipo, livrando seu objeto de amor da contradição. Na menina, por sua vez, o primeiro objeto investido libidinalmente é e será por muito tempo ainda objeto de hostilidade.

Conclui-se, ainda, em Freud (1931), que não basta afirmar que a menina migra da mãe para o pai pela inveja do pênis, mas devemos considerar igualmente que a ligação libidinal com a mãe marcará fortemente o psiquismo da menina como sendo a primeira sedutora.

Chasseguet-Smirgel (1988), seguindo a linha de Freud, desenvolve a ideia do caráter materno pré-edípico. A autora resgata um artigo de Ruth Brunswick em parceria com Freud, que trata do *caráter onipotente da mãe primitiva* (Chasseguet-Smirgel, 1988, p.125). Por conta da impotência – ou, poderíamos dizer, primitividade psíquica, a criança teria um imagem inconsciente hostil da mãe, dado que se submete a sua atividade, mesmo que essa seja uma boa mãe. Corroboramos essa ideia ao pensarmos nas mensagens enigmáticas de que Laplanche trata e que estariam repletas de conteúdo sexual inconsciente, incluídos os de caráter sádicos e agressivos. A mãe primitiva é aquela “capaz de tudo, e que possui todos os atributos de valor” (Brunswick apud Chasseguet-Smirgel, 1988).

Para ressaltar a relevância da mãe primitiva para o psiquismo da criança, a autora afirma que a condição de vulnerabilidade e precocidade psicofisiológica da criança faz com que “a imago da boa mãe onipotente não recubra jamais a imagem terrível da onipotência da mãe má” (Chasseguet-Smirgel, 1988, p 125). A relação com essa mãe primitiva se dá nos dois sexos, ainda mais pelo seu caráter originário. A dominação presente nessa relação desperta fantasias de penetração e desintegração do próprio corpo investido narcisicamente. Todavia, o menino terá a oportunidade de se separar dessa mãe quando perceber que tem um pênis e ela não. Será uma saída possível da relação com essa mãe fálica.

A menina não só terá que lidar com essa primeira ferida narcísica, bem como com uma segunda, pela privação do pênis. Irá então se virar àquele que tem o pênis, o pai. A culpa que a menina dirige a sua mãe por ter-lhe negado um pênis é a razão da inveja e do desejo do pênis. Nesse sentido, segundo Chasseguet-Smirgel (1988, p. 129, destaque da autora), “*a inveja do pênis não é uma reivindicação viril, concebida como um fim em si, mas uma revolta contra aquela que passa ser considerada a origem da ferida narcísica: a mãe onipotente*”.

A mulher não desejaria se tornar um homem, mas, sim, se livrar dessa mãe primitiva, fálica e se tornar mulher. Ela deseja um pênis que a livre do pênis ameaçador da mãe onipotente.

O problema é que o redirecionamento da menina ao pai inclui um desejo de incorporação do pênis paterno, castrando-o. Se a passagem de um objeto – mãe - ao outro – pai – se dá por redirecionamento da libido, é passível de considerar que tanto as dimensões eróticas como as destrutivas se desloquem. Essa dimensão sádico-anal do desejo da menina deverá ser reprimida, mas, mesmo assim, será fonte de culpa. Sendo o pai, o único capaz de lhe prover do que precisa para reparar sua ferida narcísica, está em risco, haja vista o desejo de castrá-lo (Chasseguet-Smirgel, 1988).

O interessante a observar aqui é o caráter de incorporação que o desejo feminino comporta e que se trata do caráter agressivo da mulher. Laplanche (1982), assim como Chasseguet-Smirgel, aponta para isso em referência ao texto de Freud sobre o tabu da virgindade em que, fantasisticamente, a vagina deixasse de ser local de penetração para ser local de incorporação do pênis no ato do coito.

Todavia, a menina teme que ceder a esse desejo lhe comprometa a própria feminilidade. Estaria inclusive aqui um dos pontos de origem da inibição como um dos destinos possíveis da sexualidade feminina, observado por Freud (Laplanche, 1982).

Os desejos castradores em relação ao pai, mesmo que reprimidos, seriam a fonte da culpa feminina que se expressaria na dificuldade de realização profissional de algumas

mulheres, ou da satisfação dessa atividade (Chasseguet-Smirgel, 1988). Se, por um lado, o sucesso profissional, como significação fálica, tem sua base na inveja do pênis, por outro, ele provoca sentimentos de culpa por destronar o pai, aquele único capaz de lhe prover o que a mãe lhe negou. E nesse ponto residiria o medo da perda do amor de objeto pelas mulheres. Para Chasseguet-Smirgel (1988), a ameaça de castração como perda do amor se dá pelo fato de superar o pai.

Chasseguet-Smirgel (1988) afirma que poderíamos pensar na ameaça de castração como componente feminino, pois existem temores e fantasias em ambos os sexos que remetem a uma ameaça da integridade dos órgãos internos ou suas funções. Recusar as interdições e repressões sobre a sexualidade feminina seria negar a experiência.

Laplanche (1982) nos auxilia a avançar nessa questão da sexualidade feminina. O autor concorda com Freud de que não há realmente angústia de castração nas mulheres. A ameaça de castração remetendo a um ato de corte só será possível no menino, lembrando que a menina sofre de uma omissão e não de uma amputação (ou seja, de uma privação e não de uma frustração).

Laplanche (1982) recorda que a maioria dos casos discutidos na literatura psicanalítica colocam a mãe como o personagem que enuncia a ameaça. Todavia, nos meninos, a ameaça é usualmente reenviada à Lei, sendo utilizados como figuras da Lei o pai e o médico, que seriam aqueles que executariam o corte, assegurariam o cumprimento da pena. Já, nas meninas, as ameaças à masturbação não são remetidas ao pai e se encerram na figura feminina. As ameaças “mais vagas, a sanção está menos localizada e, em última análise, talvez se reduzam sempre à ameaça de perda de amor, à possibilidade por parte do adulto que interdita, de retirar seu amor da criança” (Laplanche, 1982. P. 72).

Nas mulheres, a interdição não é atribuída a um rival, mas, sim, à própria mãe, no bojo da relação pré-edípica. Se o interditor é o próprio objeto de investimento, então o que é interditado não fica claro ou é massivamente renunciado; ou seja, a sexualidade como um todo (Laplanche, 1982).

A interdição, sancionada pelo pai, no menino, é de um objeto preciso - a mãe. Isso permite que o menino entre numa espécie de “mercado”. Na menina

isso dá lugar a algo mais global (atingindo toda a atividade sexual) e muito mais destruidor. O objeto – a mãe – foi o indutor da sexualidade infantil, ela é, por definição, a primeira sedutora (realmente, pelos cuidados que dispensa ao bebê mas,

de todo modo, pelo menos fantasisticamente) e, neste caso, *é o próprio sedutor que interdita*. (Laplanche, 1982, p. 73, destaque do autor).

Nesse sentido, a ameaça realmente é de outra ordem que não a de um ato de corte. Entretanto, se pensarmos a castração sob a lógica do narcisismo, podemos encontrar em Laplanche algo próximo das pontuais de Jones (apud Chasseguet-Smirgel, 1988) sobre a ameaça de desintegração corporal. Utilizando-se da ideia de que Narciso se apaixona pela própria imagem, Laplanche (1982) afirma que o narcisismo sugere uma unidade do Eu, uma delimitação dos limites do corpo.

Laplanche (1982) se remete, a princípio, ao estádio do espelho de Lacan (que veremos adiante) para dizer como a imagem mediada por um outro precipita a unificação do indivíduo. Essa totalidade da imagem do eu implica uma noção de integridade e, por consequência e oposição, a possibilidade de um ferimento, da violação do invólucro.

Mais relevante que o caráter físico desse invólucro, o que importa são todos os invólucros imaginários que se formam a partir desse, inclusive ultrapassando a dimensão física. É a “noção de um ego que se constitui, também ele, como uma imagem, como uma metáfora, como o transporte, no lugar do psíquico, dessa unidade corporal. Com a noção correlata de ferida (e vamos falar de “ferida narcísica”), deparamo-nos com a possibilidade de efração (*effraction*) do invólucro” (Laplanche, 1982, p. 74).

Laplanche trata, nesse momento, de um narcísico primário, em que essa ferida ainda não é ferida narcísica, assim como aparecerá na época do narcisismo fálico em que a presença ou ausência do pênis marcará os indivíduos de ambos os sexos.

Podemos concluir que ambos os sexos passam pela precipitação precoce – em relação a sua constituição psicofísica – da imagem de um Eu que se torna passível de efração. A castração estaria, desde então, se fazendo como processo, inclusive como Freud supõe nos últimos textos sobre a feminilidade.

Essas ideias coadunam com concepção da feminilidade na origem da sexualidade de Jacques André. O autor afirma, no final de seu livro sobre o tema, que “A hipótese das origens femininas da psicosexualidade convidam a retomar certas questões: notadamente aquelas da relação da feminilidade com a angústia e com o narcisismo” (André, 1995, p. 134).

E é na posição de passividade e desamparo que se localiza o início da sexualidade, o feminino da sexualidade. Para André (1995), tanto meninos como meninas teriam como gênese de sua sexualidade a penetração, e a passividade como primeiro meio de simbolização do sexual.

Longe de fazer da feminilidade um avatar incerto da história do Édipo, quando não é uma descoberta da adolescência, nós propomos ao contrário uma concepção da feminilidade [na origem] como tendo uma relação íntima com a constituição do sujeito psicosexual como tal (André, 1995, p. 23).

A partir da noção de Sedução Generalizada de Laplanche, André (1995) afirma que o desejo inconsciente de penetração do pai leva meninos e meninas a uma sexualidade primeiramente feminina. O interessante é que o desejo sexual inconsciente aqui não é apenas do pai, mas de todos os adultos; e a mãe ou qualquer figura feminina que preste cuidados ao bebê é o agente do desejo - em todos os casos - tratando-se do desejo de penetração de um corpo. A feminilidade e as suas marcas de violência e penetração, estando nas origens do psiquismo, é exatamente aquilo que será recalcado em ambos os sexos, cedendo ao primado fálico (André, 1995).

Essa proposição distancia-se das ideias de Freud (1931) acerca das concepções fálicas de sexualidade na criança e, desse modo, com as ideias de castração e de *menina como um pequeno homenzinho*. Esse momento descrito por Freud seria um segundo momento da instalação da sexualidade. Segundo André (1995, p. 91), “a representação feminina delineada pela passividade não é a da mulher-castrada, mas sim da mulher-orifício. E as crianças dizem da melhor forma, com as palavras que lhe são disponíveis, quando falam do ‘popo’ de frente das meninas”. É o orifício, a cavidade como a parte do corpo disponível como primeira simbolização da sexualidade. O primado fálico seria, então, resultante do recalçamento da sexualidade primeira focada no orifício.

André (1995, p.76), porém, não se esquece da violência que cerca a penetração, ao contrário, ele a enfatiza e, em sua análise de *A morte de Sardanapalo*, pintura de Delacroix, afirma que “toda penetração é um assassinato”.

Traçamos até aqui o caminho de indicar alguns pontos relevantes sobre a TSG, o corpo e a sexualidade. Terminaremos este capítulo teórico com algumas reflexões sobre o olhar como uma das formas de incorporação do outro e como um lugar de troca entre o adulto e a criança e que assim cumpre função importante na gênese da sexualidade.

2.6 O olhar em Psicanálise

Aqui neste item, faremos uma breve introdução sobre a pulsão do ver em Freud e o que está em jogo neste campo do olhar para depois buscar outros autores que nos auxiliam a avançar na questão. Já que se trata de arte pictória entendemos que a questão do olhar ganha importância na nossa investigação.

Em 1905, Freud já insere a pulsão do ver⁵ como uma daquelas que se instalam no psiquismo no período da infância. Naquele momento, o autor coloca o prazer em ver em relação íntima com as perversões (Freud, 2006/1905). Todavia, coloca o ver como aquilo que deriva do tocar e observa que o olhar é o “caminho mais freqüente pelo qual se desperta a excitação libidínica” (Freud, 2006/1905, p.85).

Considera que a impressão visual seria o que proporcionaria o desenvolvimento do objeto sexual em termos de beleza, inclusive reservando ao processo de (des)cobertura do órgão sexual a fonte desse processo cultural do belo. Como nos ressalta Freud (2006/1905, p. 85), “a progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas”. Percebemos a ligação do ver com a sexualidade já nesse momento crucial em que Freud assume a sexualidade no cerne da Psicanálise.

Esse processo de ligação da função escópica à sexualidade continua em 1910, quando Freud observa que o olho não é mais um órgão destinado a cumprir um papel estritamente orgânico, autoconservativo, mas que se relaciona com o pulsional como tantos outros aparelhos orgânicos. Ao formular sua tese sobre a natureza das perturbações psicogênicas da visão, Freud (1910) observa que a cegueira histérica apresenta um olho que não vê, não porque o organismo está deficiente, mas porque o conflito consciente-inconsciente faz com que não se queira ver aquilo que se desejou uma vez ver – ou até, aquilo que uma vez foi visto.

Em 1915, a pulsão do ver é destacada no texto metapsicológico sobre as pulsões e, no nosso entendimento, é nesse momento que a nebulosidade da pulsão escópica ganha sua maior consistência. Em seu texto, Freud (2004/1915) elabora sua teoria pulsional, destacando as leis pelas quais esse processo aconteceria e apontando para alguns destinos possíveis das pulsões.

Considerando que o texto *As pulsões e seus destinos* (Freud, 2004/1915) é conhecido pelo leitor da Psicanálise, abordaremos apenas os pontos que são necessários para nosso percurso. Nesse ensaio, Freud (1915) afirma que tratará das pulsões sexuais e não das pulsões

⁵ Utilizamos os termos ‘pulsão do ver’, ‘pulsão escópica’ e ‘pulsão do olhar’ como sinônimos dado que as diversas traduções do texto de Freud comportam essas diferentes formas e que designam a mesma coisa.

de autoconservação – dualismo pulsional vigente na época e que posteriormente será alterado até determinado ponto pelo segundo dualismo pulsional -entre pulsão de vida e pulsão de morte. Quando tratamos das pulsões a partir desse texto estamos no campo propriamente sexual.

A pressão, a meta, o objeto e a fonte são apresentados como as características essenciais da pulsão e que permitem nos aproximar de seu funcionamento. De forma resumida, a pressão seria o motor da pulsão e tem a característica de ser constante - e não uma força de impacto momentânea; a meta é a satisfação da pulsão; o objeto seria o meio pelo qual a pulsão alcançaria sua satisfação, sendo o que há de mais variável na pulsão, não sendo necessário um objeto externo, podendo ser uma parte do próprio corpo; e, por fim, a fonte – a qual seria uma excitação de um determinado órgão do corpo que originaria o estímulo psíquico da pulsão (Freud, 2004/1915). Assim, poderíamos investigar as pulsões a partir dessas características, compreendendo seu funcionamento.

Como destinos possíveis da pulsão, Freud aponta ao menos quatro possíveis de serem formulados até aquele momento: a transformação em seu contrário, o redirecionamento contra a própria pessoa, o recalque e a sublimação.

No que se refere ao redirecionamento contra a própria pessoa, encontramos a relação entre os pares de opostos sadismo-masiquismo e voyeurismo-exibicionismo (ou ato de ficar olhando e o de se mostrar).

A pulsão de olhar comportaria quase as mesmas etapas do par sadismo-masiquismo em relação ao par atividade-passividade. As etapas no desenvolvimento da pulsão de olhar seriam:

- a) O ato de ficar olhando como atividade voltada para um objeto estranho (*fremd*);
- b) A renúncia do objeto, a reorientação da pulsão de olhar, agora voltada em direção a uma parte do próprio corpo e, com isso, a transformação da atividade em passividade e a escolha de uma nova meta: a de ser olhado.
- c) A introdução de um novo sujeito, ao qual nos mostramos para sermos contemplados por ele. (Freud, 2004/1915, p. 154)

Porém, nesse caso, haveria uma diferença em relação ao sadismo, pois a pulsão escópica teria uma fase ainda anterior ao ato de olhar um objeto estranho, uma fase auto-erótica do olhar de caráter ativo em que o próprio corpo seria objeto.

Freud (2004/1915) nos alerta, no início do texto, de que suas colocações sobre a pulsão estavam longe de serem definitivas e solidamente edificadas. Avançam, por certo, de forma eloquente no que concerne às pulsões. Contudo, há questões em relação à pulsão de olhar que ficam nebulosas, como havíamos dito: a questão do que seria fonte e objeto dessa pulsão e a questão da primeira etapa auto-erótica.

Antes de tecer considerações acerca desses pontos nebulosos, destacaremos algumas colocações importantes de Freud sobre a peculiaridade da pulsão do ver.

O autor considera impossível localizar temporalmente as etapas do desenvolvimento dessa pulsão. “Em certa medida, mesmo nos casos em que o processo de transformação da pulsão tenha sido muito profundo, a orientação pulsional ativa, mais antiga, subsiste ao lado da mais recente, passiva” (Freud, 2004/1915, p. 155). Ou seja, para sempre as etapas ativas e passivas *continuam subsistindo lado a lado*.

Outra questão abordada pelo próprio Freud é de que nas etapas auto-eróticas das pulsões ambivalentes (dos pares de opostos sadismo-masochismo e vontade de olhar-vontade de mostrar), o objeto teria menor importância em relação a seu órgão-fonte e que, com frequência, fonte e objeto coincidiriam. Porém, na pulsão do olhar “embora o objeto também seja, no início, uma parte do próprio corpo, ele não é o olho em si” (Freud, 2004/1915, p. 156).

Vejamos agora a problemática de algumas características da pulsão escópica. Liliane Camargos (2008) faz uma investigação profunda sobre o olhar na Psicanálise. A partir de Hervé Huot e Jean Laplanche, a autora procura estabelecer algumas saídas aos problemas metapsicológicos do olhar. A questão que nos colocamos é próxima à questão colocada por Camargos: o que é objeto e o que é fonte na pulsão do olhar se, desde o início, eles não coincidem?

Se, na pulsão oral, a estimulação da boca é a origem da pulsão, por dizer órgão-fonte da pulsão, é o chuchar, o mamar que proverá a satisfação, coincidindo fonte e objeto, já que o prazer é da boca e não do dedo, por exemplo. Assim, a autora irá propor que relativizemos, diante disso, o conceito de fonte, no caso da pulsão escópica. Considerando as pessoas com deficiência visual, Camargos (2008) propõe que a pulsão do olhar independa do olho e, sim, de fazer que a dimensão do olhar entre na dinâmica sexual. Talvez, diferente do exemplo das demais pulsões, a passagem dentre o somático e o psíquico, no caso do olhar, depende mais do outro que da excitação interna. Consideramos que, nas demais pulsões, como a oral, a presença do outro é importante, ou seja, o seio da mãe é necessário para que se implante um prazer. Todavia, a fome, ou seja, uma excitação interna, fará com que o circuito da percepção

– desprazer – satisfação seja próprio do organismo, inscrevendo no psiquismo o registro pulsional. Daí que a necessidade de saciedade dará lugar ao prazer da boca.

Na pulsão do olhar é o outro que nos ensinará a ver. O que se vê, nos primeiros meses de vida, não é o que se aprenderá a olhar depois. Por quê? Nosso aparelho óptico leva seis meses para alcançar a acuidade visual próxima de um adulto. Nesse início, o que vemos perde em clareza, intensidade e cor ao que estamos acostumados como adultos. Contudo, mais relevante (excluir “do”) que a prematuridade do olho do bebê é que o olho vidente, de início, funciona segundo a lógica anatomofisiológica e não sob a égide do sexual. É necessário que nos ensinem a ver. Necessário que haja um

outro que cuidaria do sujeito e o faria entender que está sendo percebido, amparado, contido, amado, visto — o que faria com que esses estímulos, por seu acúmulo energético e carga afetiva, atingissem a mente do sujeito, transformando a pulsão num fenômeno sexual psíquico. Posteriormente, a estimulação, de certa forma já implantada e interpretada, poderia brotar do corpo do próprio sujeito, de qualquer órgão que lhe faça ter como objetivo mostrar-se e perceber esse outro. Supomos que esteja aí a chave do funcionamento da pulsão escópica, fundamentalmente no **mostrar-se e ser percebido** como objeto de interesse, sexual, de amor, e não mais apenas no ver e ser visto com base no sentido visual fisiológico (Camargos, 2008, p. 81, destaque da autora)

Se assim o é, a pulsão do olhar não indicaria outra coisa senão uma posição passiva do sujeito que primeiro é olhado. Na verdade, se fizermos um exercício simples de reflexão, chegaremos à descoberta de que a dinâmica de olhar e ser olhado se dá ao mesmo tempo. Ou seja, aprendo a olhar sendo olhado e essa descoberta se dá praticamente ao mesmo tempo; todavia, a percepção de que se é olhado haveria de vir primeiro como uma antecipação da satisfação do olhar – ou de se mostrar.

Camargos (2008) afirma que a posição exibicionista estaria antes da posição voyeurista defendida por Freud. Mas a questão é que a posição exibicionista prevê um sujeito sexual, desejante. Podemos falar de sujeito aí? O que talvez possamos colocar é que a prematuração em que o bebê se coloca, impossibilita-o de se colocar em uma dimensão de desejo, ou seja, sexual. A questão é que o olho ou o olhar entra em cena na medida em que ele se percebe como tal. Se nos valemos aqui da teoria do apoio para essa situação, fica claro que

a função da visão é inicialmente apenas orgânica e só se aprende a ver quando se percebe olhado e se incorpora o olhar do outro.

A criança, nos primórdios de sua vida, verá a si mesma e as coisas a seu redor sem entendimento algum do que está vendo. Teríamos um olhar desordenado, desprovido de qualquer significação sexual e apenas uma atividade situada no campo da necessidade. Essa significação será dada ativamente pelo outro na etapa seguinte da pulsão escópica, no momento reflexivo (Camargos, 2008, p.96).

Lacan (1949) mostra de forma interessante esse processo na formulação do estágio do espelho. Utilizando a imagem do corpo no espelho como a antecipação de uma formação egoica, o autor descreve o olhar do outro como aquilo que fará precipitar uma imagem unificada do corpo. Mas, é seguindo, a princípio, o olho do outro, que o *infans* irá identificar a imagem do espelho como sua. Como veremos posteriormente, Laplanche (1982), ao utilizar esse texto de Lacan, ressaltará que não é apenas o momento do espelho que irá precipitar a formação do Eu como limite corporal. Mas, o que nos importa aqui é como uma antecipação de algo que se vê acontece antes mesmo de se aprender a ver. E esse processo só se dá pelo olhar do outro que nos olha. O olho atinge seu desenvolvimento total próximo aos seis meses de idade, época próxima a que a imagem ganha sua primazia no reconhecimento do próprio corpo e da *criação* de uma imagem egoica, por mais primitivo que seja esse Eu.

Concluimos, com Huot (apud Camargo, 2008), que o que seria a fonte da pulsão do olhar não é o olho, mas a imagem constituída no aparelho visual e que tem o olho como representante, como a parte do corpo que está sujeita à privação – dado o medo recorrente de perder a visão (Freud, 1910). Ou seja, a imagem formada nesse olho-representante, constituída psiquicamente, é que seria a fonte da pulsão escópica.

Camargos (2008) utiliza a brincadeira do *fort-da* para mostrar como a dinâmica da presença e ausência forja a sexualidade do olhar, inclusive na tentativa de tornar o sujeito ativo no jogo do que se vê e do que se perde de vista. Mas, Freud (2006/1926) nos dá um exemplo mais originário dessa relação, ao indicar como o bebê se desespera ao experimentar o desaparecimento da mãe em uma época em que esse desaparecimento é entendido como perda definitiva. O aparecimento de uma pessoa estranha quando deveria aparecer a mãe desencadeia uma sensação de desamparo.

Assoun (1999) nos auxilia a compreender melhor esse *perder de vista*. Retomando a afirmação freudiana de que a posição ativa da pulsão do olhar denotaria um abandono do

narcisismo – posto que o sujeito olharia outro sujeito, outro corpo que não o seu –, fazer-se passivo, fazer-se olhado seria salvar a posição narcísica. Isso seria uma notável reversão da posição ativa para a passiva em que o sujeito se faz amar, se coloca nas mãos do objeto. Se, por um lado, essa reversão narcísica seria adequada para aplacar a angústia de separação, por outro, “daí por diante o sujeito se acha indexado, em sua existência mesma, por esta necessidade de não perder de vista nem se fazer perder de vista pelo objeto que a sustenta por sua própria presença” (Assoun, 1999, p. 51).

Esse ponto de manter a visão do objeto e a possibilidade de perdê-lo nos interessa sobremaneira. Recuperando a observação de Freud (2006/1926) de que o bebê se desespera – e não só se desespera, mas aparenta dor – Assoun conclui que perder de vista equivale a perder. A experiência de que já falamos de perder a mãe de vista sem ainda ter o aprendizado do retorno faz com que se inscreva “a dor, talvez, em todo olhar a vir” (Assoun, 1999, p. 64). A perda definitiva – por mais inverídica que seja - de um objeto investido - libido e imagetivamente -, inaugura a possibilidade de, uma vez visto algo, se perder.

Assoun (1999) considera a vizinhança, a contemporaneidade que o modo passivo e ativo da pulsão escópica estabelecem ao longo da vida do indivíduo, e esse jogo ambivalente vale para a dupla possibilidade de perder de vista e se fazer perder de vista.

É dessa dimensão do que é visível e do que não é que se trata a percepção da diferença anatômica entre os sexos, em uma época em que a criança já tem o registro do retorno do objeto. Do que vê – ou que não vê – o menino duvida, enquanto a menina tem certeza do que viu e do não tem. Essa “dialética do visível e do invisível” distingue os dois sexos, mas também nos mostra como a capacidade de olhar e ver é aprendida e entra no jogo da cisão do sujeito do inconsciente (Assoun, 1999, p. 71).

É de uma fenomenologia que se trata, ou seja, da aparição – ou não-aparição de algo. Merleau-Ponty (2004), filósofo e fenomenólogo, nos auxilia a compreender que espécie de dialética se estabelece entre o olho e o visível. “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o "outro lado" de seu poder vidente” (Merleau-Ponty, 2004, p. 25).

Merleau-Ponty (2004) se utiliza da pintura - o que para nós é de grande relevância - para propor como o que é visível está sempre na relação com o vidente e seu próprio corpo como algo que vê ao mesmo tempo em que é visto.

O pintor, que segundo Merleau-Ponty empresta seu próprio corpo vidente à ação de pintar, encarna em sua atividade o sentido bruto do ser e da imagem, ou seja, o mundo sensível em si.

Mas, a interrogação da pintura visa, em todo caso, a essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo. Entre ele [o pintor] e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Por isso, tantos pintores disseram que as coisas os olham, e disse André Marchand na esteira de Klee: "Numa floresta, várias vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando [...] Penso que o pintor deve ser traspassado pelo universo e não querer traspassá-lo [...] Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir". O que chamam inspiração deveria ser tomado ao pé da letra: há realmente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. (Merleau-Ponty, 2004, p. 22)

Ressaltamos a semelhança entre essa problemática de quem pinta e quem é pintado e o momento originário do olhar enquanto algo que vê ser visto. Isso nos remete, ainda, a uma situação tão originária quanto a da amamentação, em que a incorporação do objeto seio predispõe à questão de “comer ou ser comido”, como postula Laplanche (1989).

Merleau-Ponty (2004, p. 22) não está alheio a isso e conclui que “diz-se que um homem nasceu no instante em que aquilo que no âmago do corpo materno era apenas um visível virtual se faz simultaneamente visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado”.

A pintura, portanto, comportando essa dialética do visível, seria ao mesmo tempo entrega do pintor como ser olhado pelo mundo e a apropriação daquele que o olha como obra. “A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é *ter à distância*, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela” (Merleau-Ponty, 2004, p. 20).

Mas, de alguma forma, esse pintor visível e vidente jamais pode ser entendido como uma figura de espelho, como uma cópia idêntica do Ser do pintor dado que o exame do ver só pode ser compreendido a partir da experiência de um sujeito vidente-visível – acrescentaríamos, de um sujeito sexual, inconsciente e que tem nos seus fantasmas um modo de ver particular. Ou seja, “a velha idéia da semelhança eficaz, imposta pelos espelhos e pelos

quadros, perde seu último argumento se todo o poder do quadro é o de um texto proposto à nossa leitura, sem nenhuma promiscuidade entre o vidente e o visível” (Merleau-Ponty, 2004, p. 25).

Nessa relação entre o artista e o espectador há uma hiato de comunicação em que o que se mostra no quadro só pode ser entendido parcialmente pelo espectador, pois necessita de uma interpretação daquele que vê.



Figura 3 - Autorretrato dedicado ao Dr, Eloesser (1940)

Coleção Particular

Localização atual desconhecida

3. FRIDA KAHLO

Magdalena Carmem Frieda Kahlo y Calderón (1907-1954) nasceu em Coyocan, México, filha do fotógrafo judeu-alemão Guillermo Kahlo e de Matilde Calderon y Gonzales. Frida era a terceira filha do casal (seu pai já tinha outras duas filhas de um casamento anterior) sendo Matilde, Adriana e Cristina suas irmãs de pai e mãe. Coyoacán, hoje já incorporada à megalópole Cidade do México, na época era um povoado acerca de uma hora de carro da capital.

Frida faz questão de alterar sua data de nascimento para 1910, quando, na verdade, nasceu em 1907 (Herrera, 2011). Esse fato se dá pelo fato de que, em 1910, se inicia um guerra revolucionária no México que terminará com o ditador Porfirio Diaz deposto e a tomada da Capital, Cidade do México, pelos camponeses revolucionários encabeçados por Francisco Villa e Emiliano Zapata. (Le Clèzio, 2010)

Tal revolução mais influenciou o resgate da cultura mexicana (impulsionando uma verdadeira revolução nas artes) que na política mexicana, para a infelicidade dos ativistas revolucionários. O território mexicano foi palco de muitas civilizações pré-colombianas de grande importância. Teotihuacan⁶, os maias e os astecas foram civilizações de maior expoente na América pré-invasão européia, sendo conhecidas pelo longo desenvolvimento em áreas como a Matemática, Arquitetura, Medicina (Macedo, 2008). Há, assim, forte influência dessas civilizações antigas na cultura mexicana e na formação do povo mestiço que se constitui lá.

A revolução mexicana e os ideais revolucionários comunistas, bem como o resgate das origens dos povos pré-hispânicos, irão participar de toda a vida de Frida Kahlo.

3.1 Infância, Frida *pierna de palo* e a Prepa

Matilde Calderon y Gonzales era uma mulher muito religiosa e muito tradicionalista. De origem indígena, conduzia sua casa com a firmeza de um general, segundo Frida. Ao que indicam os relatos, a mãe de Frida era um exemplo corriqueiro das mulheres mexicanas, filha de espanhóis e índios, muito devota às religiões sincréticas sob a manta do catolicismo espanhol. Pouco aberta a demonstrações de afeto, Matilde era chamada por Frida de “*mi jefe*” (minha chefe) (Herrera, 2011).

⁶ Teotihuacan denomina a cultura, a civilização e também é o nome de um sítio arqueológico da antiga cidade do mesmo nome, localizado acerca de 40 km da Cidade do México. Os teotihuacanos são um povo pré-hispânico, antecessores de maias e astecas e são considerados a base para essas civilizações posteriores.

Logo após ter dado à luz a Frida Kahlo, Matilde engravidou novamente. Onze meses depois do nascimento de Frida nasceu Cristina. Matilde começou a adoecer na ocasião do nascimento de Frida e com a chegada de Cristina parece ter entrado em um estado de adoecimento maior, o qual dificultou que ela cuidasse de suas duas novas filhas. Matilde teve um filho antes de Frida (que seria seu único filho homem), mas ele morreu no parto ou logo depois do nascimento (Herrera, 2011). Alguns biógrafos dão esse irmão como vivo quando Frida nasceu, mas é improvável.

Com a mãe muito doente – leituras atuais dizem que ela teria tido uma depressão pós-parto, algo igualmente difícil de se afirmar – Frida e sua irmã foram amamentadas prioritariamente por amas de leite, prática comum no México daqueles dias. Mesmo os outros cuidados foram delegados às irmãs mais velhas de Frida, Matilde e Adriana.

Guillermo Kahlo (originalmente Wilhelm Kahlo), pai de Frida, foi a figura mais marcante de sua infância. De tê-la cuidado aos seis anos por conta de ter contraído poliomielite, até levá-la para auxiliar no trabalho, Guillermo influenciou fortemente o desenvolvimento de Frida.

Alemão de origem, Guillermo se mudou com 19 anos para o México, orientado por seu pai. De família judia, o início do século XX já não era muito promissor para seu povo. Após um primeiro casamento, Guillermo se casou com Matilde e seguiu a profissão de seu novo sogro - fotografia. Foi bem sucedido na profissão, chegando a ser o fotógrafo oficial do governo mexicano (Zamora, 1990).

Guillermo a levava para trabalhar junto como sua assistente, e Frida também o ajudava em seu estúdio onde aprendeu a tratar as fotos, retocando-as e colorindo-as.

Quando Frida tinha seis anos, contraiu poliomielite e foi Guillermo quem se colocou ao lado do leito para cuidar da filha. “Liebe Frida”, como a chamava. Depois de curada, Frida teve de lidar com as sequelas da doença. Sua perna direita havia ficado mais fina e fraca que a esquerda. A prática de esportes foi indicada pelos médicos e Guillermo incentivava Frida na prática de muitas modalidades (Herrera, 2011).

Efetivamente Frida foi bem sucedida, sendo inclusive campeã de natação, além de praticar outros esportes como basquete e futebol. Sua condição física particular não a fez se tornar uma criança pouco ativa. Os relatos dão conta de uma menina muito ativa, brincalhona e expressiva. Era vista correndo pelas ruas de Coyoacán com seus amigos e não tinha uma viela e um comerciante que ela não conhecesse (Zamora, 1990).

Todavia essa marca no corpo irá acompanhá-la até fim da vida, e a sequela irá colocá-la de frente com um corpo frágil. Por mais que o relato de amigos fosse de Frida uma menina

alegre, ativa e extrovertida, essa experiência engendra uma mudança em Frida que vai ser realçada nos decorrer de sua vida. Frida era diferente das outras crianças. Ou se sentia diferente.

A despeito das pessoas que diziam que o andar de Frida era gracioso como de um pássaro em pleno vôo, Herrera afirma que Frida “era uma pássaro ferido (...) quase sempre estava sozinha” (2011, p. 31). No momento em que Frida entraria em um período de forte socialização, é que ela adoeceu e foi obrigada a ficar nove meses acamada pela poliomielite. E quando retornou à escola e ao convívio com os demais, tinha uma perna defeituosa. Começou a ser chamada de Frida “*pata de palo*” [perna de pau] (Herrera, 2011).

A característica que ressaltava nesse momento e que se tornaria marcante em Frida foi de uma certa solidão, introversão e ao mesmo tempo um movimento contrário de extroversão e afirmação de uma personalidade diferente das mulheres de seu tempo, vestia roupas masculinas e tinha opiniões provocadoras – característica essa que teve início nessa época (Herrera, 2011).

Segundo Zamora (1990), mesmo com seu espírito extrovertido, Frida passou a esconder sua imperfeição física com roupas que escondiam suas pernas. Diziam que essa era uma das mentiras que costumava contar, sobre o porquê utilizava calças compridas.

Contudo, a doença fez com que Frida se aproximasse bastante de seu pai que a identificava como aquela que mais se parecia com ele. Aos poucos Frida irá ser aquela que acompanha e ajuda o pai no trabalho e que o acode quando ele tem crises de epilepsia. Frida admirava seu pai, sua doçura ao mesmo tempo de sua rigidez alemã. Por mais que ela o visse como um exemplo, também o via como alguém a ser cuidado, como alguém doente e frágil (Grimberg, 2008).

Aos quinze anos, em 1922, foi para a Escola Preparatória do México, referência em educação e preparação para a universidade. De todos os dois mil alunos, apenas trinta eram mulheres. Dentre elas, Frida.

O pai e mãe de Frida se conflitavam quando se tratava da educação e do futuro de suas filhas, principalmente de Frida. Ela era a preferida de seu pai, e a partir de sua doença aos seis anos, Guillermo Kahlo se prestou a dedicar e incentivar sua filha a desenvolver muitas habilidades que não fossem de exigência física muito grande. Ele lhe dizia que sua condição física não era o fim do mundo, posto que ela conseguiria fazer outras coisas na vida. E se pôs a ensinar Frida a retocar e pintar suas fotografias, pois naquela época não havia ainda fotografias coloridas.

Frida foi aprovada no exame de Admissão e foi para a Prepa. Seu pai a levava - era no caminho de seu trabalho - e a buscava no fim do turno escolar.

Frida fez muitos amigos na Prepa e lá se destacou como uma garota de estranha vitalidade - apesar da aparência frágil. Raramente Frida cumpria as regras que a cultura da época exigia, como ficar no lugar destinado às meninas quando não estavam na sala de aula, submissão aos professores, e etc. Os relatos dão conta de uma Frida adolescente com muita energia e que era mestre em pegar peças em todos na escola. Rumores dizem que teria sido expulsa em um dado momento por um professor como alvo de uma de suas brincadeiras (Herrera, 2011).

Ela circulava em diversos grupos, mas tinha um grupo em especial, os Cachucas, nome vindo dos chapéus que usavam. Os Cachucas, em sua maioria homens (eram sete e apenas duas meninas, Frida Kahlo e Carmen Jaime) eram um grupo irreverente. Pouco frequentavam as aulas e passavam mais tempo na biblioteca lendo e discutindo arte, política e filosofia. Aos poucos o grupo foi se destacando no cenário da escola a ponto do líder dos Cachucas, Alejandro Gomez Arias, se tornar líder estudantil da Prepa.

Segundo Herrera (2011), todos daquele grupo se tornaram profissionais de destaque no cenário liberal mexicano, como, por exemplo, Alejandro, que se tornou respeitado advogado e jornalista político, Miguel N. Lira, se tornou advogado e poeta, Manuel Gonzales Ramirez se tornou historiador e advogado, e José Gomez Robleda professor de psiquiatria.

Seu primeiro namorado foi Alejandro Gomez Arias, membro do grupo de amigos de Frida na escola. Muitas cartas entre ambos foram recuperadas e publicadas. Nessas cartas há evidências interessantes do que Frida estava se tornando e do paradoxo que certas ações comportavam.

Herrera (2011), utilizava muitas vezes em seu texto expressões que mostravam Frida como extremamente romântica e apaixonada, ou que ela havia estabelecido uma relação de entrega profunda com seu namorado Alejandro. A contradição se dá, pois, a despeito da Frida devotada e *entregue* ao seu relacionamento com o namorado - postura identificada com as mulheres mexicanas, devotas, incondicionalmente prostradas ao lado de seu parceiro -, nesse período já apareciam alguns casos amorosos de Frida com outras pessoas enquanto namorava Alejandro. Inclusive uma experiência homossexual aos 17 anos. Segundo o relato de Frida a uma amiga em 1938, ela teria sido seduzida por uma de suas professoras, o que o final teria sido traumático, pois os pais descobriram e isso se tornou um drama familiar.

Esses casos de Frida se tornaram depois motivo de desavença entre ela e seu namorado. O que é importante notar é como, de um lado, ela se colocava em uma posição

conhecida como da mulher do ideal romântico, da devoção a um homem e, ao mesmo tempo, já experimentava quebrar os padrões e valores burgueses, que marcaram toda sua vida.

Foi nesse período, na escola preparatória, que Frida encontrou pela primeira vez Diego Rivera, que viria a ser seu marido. Diego, reconhecido muralista mexicano, famoso já na época, havia sido contratado para pintar um mural na Prepa.

Relatos da própria Frida mostram que ela ficava escondida, olhando Diego pintar. Por vezes ela falava com ele sem ele saber de onde vinha aquela voz. Um determinado dia ela chegou e, mesmo com a presença da mulher de Diego, sabidamente ciumenta, pediu para ficar vendo-o pintar. Apesar de desafiada pela esposa do artista, Frida ficou (Herrera, 2011).

3.2 La Bailarina!

Foi com Alejandro que Frida viveu um momento determinante de sua vida. Aos 18 anos, em 17 de Setembro de 1925, Frida Kahlo sofreu um acidente envolvendo um bonde e um ônibus. Na ocasião, Frida se encontrava em um ônibus com seu namorado Alejandro Gómez Arias. Herrera (2011) conta que já haviam subido no veículo, porém desceram, pois Frida havia esquecido seu guarda-chuva. Tomaram o ônibus seguinte. Os ônibus tinham acabado de chegar ao México e os acidentes entre ônibus e bondes eram frequentes, pois não estavam acostumados a dividir espaços. Um bonde bateu no meio do ônibus em que Frida estava. O acidente foi tão violento que partiu o ônibus ao meio.

Muitas pessoas morreram no acidente, posto que os dois veículos estavam cheios. Frida sofreu muitos ferimentos. Teve uma série de ossos quebrados, e seu corpo foi perfurado por uma barra de ferro de algum dos veículos. O objeto entrou pela sua coluna, perfurando sua pélvis e saindo pela vagina. Frida relatou que, na ocasião, “perdeu a virgindade” (Frida apud Herrera, 2011).

Os relatos de Frida e Alejandro são ligeiramente diferentes (Herrera, 2011). Frida diz que ao se dar conta do acidente estava deitada no chão preocupada apenas com um *balero*⁷, que havia comprado. Alejandro relata que ao conseguir sair debaixo do ônibus viu o corpo de Frida todo ensanguentado e salpicado de dourado. Um passageiro do ônibus carregava um saco com um pó dourado e com a batida o saco se rompeu. Ouvia as pessoas gritando: “Salvem a bailarina!”. Um homem retirou a barra de ferro do corpo de Frida e Alejandro a levou para a entrada de um local de sinuca. Para Frida algum homem desconhecido a levou e ela não reconheceu Alejandro.

⁷ Brinquedo tradicional mexicano parecido com um bilboquê (HERRERA, 2011)

Segundo Zamora (1990), os feridos foram levados ao hospital mais próximo e foram separados em dois grupos. O primeiro em estado grave, que seguiu direto para intervenção médica. O segundo era composto por aqueles cujo estado era tão grave que não adiantaria nenhuma intervenção. Frida teria sido colocada nesse segundo grupo, mas pela insistência de Alejandro foi atendida pelos médicos. Aqueles que a atenderam dizem não saber como ela foi capaz de sobreviver. Apesar da grave hemorragia, Frida sobreviveu e teve de sustentar um longo período de recuperação. Esse período foi decisivo para que a artista decidisse se dedicar à pintura.

Mesmo com todo aparato da medicina da época, Frida ter sobrevivido é algo surpreendente. Nesse momento não havia ainda antibióticos que poderiam evitar uma infecção e os analgésicos utilizados ainda não eram sintéticos. Segundo um amigo de Frida, “eles tiveram que remontá-la por partes, como se estivessem fazendo uma foto montagem” (Herrera, 2011, p. 70).

Frida ficou um mês internada, sendo a sua irmã mais velha, Matilde, a única pessoa a visitá-la nos primeiros vinte dias. Sua mãe e seu pai ficaram tão abalados que caíram doentes. Só conseguiram ir vê-la após vinte dias. Matilde, sua irmã, havia fugido de casa e morava na Cidade do México e tinha mais facilidade de acompanhá-la.

Os relatos de Frida no hospital sempre rondam o tema da solidão e da morte. “A morte vem dançar em cima da minha cama toda noite” (Frida, apud Herrera, 2011, pag. 67).

Após esse período, Frida retornou à sua casa – a casa azul como se habituou chamar – e permaneceu por mais alguns meses acamada. Sem poder mover praticamente nenhuma parte do corpo, a mãe de Frida colocou um espelho em cima de sua cama.

Algum tempo depois, quando já era possível mexer os braços, Frida solicitou uma tela e tintas para pintar. Dizia querer as tintas que o pai guardava em seu estúdio. Uma tela foi improvisada e Frida, deitada, começou a pintar.

Depois de cerca de três meses após o acidente, Frida já conseguiu ficar de pé e se locomover com certa facilidade. Frida começou então a procurar emprego e a tentar a voltar sua vida normal.

Sua relação com Alejandro mudou consistentemente depois do acidente. Alejandro já não a visitava e Frida tinha a sensação de que ele queria evitá-la (Herrera, 2011). Não respondia suas cartas e Frida em muitos momentos solicitava que ele fosse visitá-la ou que respondesse suas cartas.

Mesmo que, em princípio, recuperada, o corpo frágil de Frida demonstrava que seria sempre algo com o que ela teria de lidar durante toda sua vida. Cerca de um ano depois do

acidente, Frida teve a primeira recaída importante. Suas costas doíam muito e um médico verificou que algumas vértebras estavam fora do lugar. Além disso, nessa época, segundo Herrera (2011), teriam constatado certa negligência em relação ao seu tratamento na ocasião do acidente, inclusive que alguns procedimentos médicos não tinham sido feitos por falta de dinheiro da família de Frida.

Na Cidade do México, o acidente de Frida foi muito comentado e o fato de ter sobrevivido ganhou *status* de milagre. O discurso popular era de que ela estivera destinada a viver. “É preciso suportar...estou começando a me acostumar com o sofrimento” (Frida *apud* Herrera, 2011, p. 71).

Seus primeiros autorretratos datam dessa época. E a primeira obra de Frida já denotava o caráter tão singular e pessoal que sua produção iria tomar. Sua primeira obra, *Autorretrato com vestido de veludo* (fig. 1), é um autorretrato que, apesar de toda a motivação que se possa ter para a execução de uma obra de arte, tinha um destino: presentear Alejandro. Zamora (1990) identifica nesse quadro um pedido que Alejandro voltasse para ela. A interpretação da maioria dos biógrafos (Zamora, 1990; Herrera, 2011) é de uma Frida pintada como oferecendo seu amor a Alejandro, com a intenção de que a tivesse, mesmo que emoldurada em uma pintura.

Mesmo que o relacionamento, não tenha durado muito tempo depois, a intenção de Frida parece ter dado certo inicialmente, pois parece que Alejandro, que estava extremamente distante, se aproximou um pouco de sua namorada.

Nessa fase da vida, Frida começou a se portar como mártir. Ao menos essa é a impressão que muitos de seus biógrafos tiveram (Herrera, 2012; Leclezio, 2010; Jamis, 1985). As análises dizem de uma Frida forte e austera publicamente e frágil na intimidade. Com a realidade do sofrimento sempre presente, Frida se mostrava forte, rodeada de amigos, porém acamada.

3.3 Diego Rivera e sua esposa

Após seu restabelecimento, em 1927, Frida já havia pintado alguns quadros. Depois de desistir de sua carreira médica, Frida procurou ganhar a vida pintando quadros. A situação financeira de sua família não ia bem. Terminada a revolução de 1910, o negócio do seu pai havia decaído fortemente e os gastos da família com os custos médicos de Frida haviam deixado as finanças à bancarrota.

Frida então levou algumas pinturas para o famoso Diego Rivera vê-las. Diego estaria numa escada pintando um mural e Frida solicitou-lhe que ele descesse. E ele desceu. Segundo

Zamora (1990), Frida teria dito a Diego que queria lhe mostrar uns quadros e que não estaria ali para flertar, que sabia que ele era mulherengo. Que dissesse então se lhe interessaria sua arte ou não.

Frida já havia encontrado Diego pelo menos mais uma vez depois dos episódios na Preparatória, em uma festa na casa de Tina Mordotti, fotógrafa, expoente nas artes, com características pouco vistas nas mulheres da época. Frida sempre se interessou por ela e quando a convite de um amigo teve a oportunidade ir a uma festa em sua casa não recusou. Nessa mesma festa, Frida diz ter se interessado por Diego. Diz ter ficado “bastante interessada por ele, apesar do medo que eu sentia dele” (Herrera, 2011, p.113).

Diego, ao ver as pinturas de Frida, teria dito que havia se interessado, sim, e que ela pintasse um outro quadro que ele iria ver dali uma semana. Diego cumprira o combinado e a relação dos dois começara naquele momento. Começaram a se relacionar e, em 1929, se casaram.

Seu relacionamento no início fora bem tradicional, a despeito do ambiente liberal que existia nos círculos artísticos e intelectuais do México da época. Principalmente pelo lado mais tradicional de Frida (Le Clézio, 2010). Todos os domingos Diego ia até a casa de Frida e após algum tempo o casamento surgiu como o resultado desses encontros.

A relação de Frida Kahlo e Diego Rivera foi tão intensa quanto conturbada. Segundo Herrera (2011), Frida sempre se colocou como alguém a ser cuidada – sendo muito mais nova que Diego – e Diego se colocava na posição de cuidador. Mas isso durante um tempo apenas.

Diego vinha já de dois casamentos antes de Frida. Se ela tinha à época do casamento vinte e dois anos, Diego tinha quarenta e um anos. O artista, que já era imensamente conhecido na época – conhecido não apenas no México – sempre foi um *mulherengo* assumido (Le Clézio, 2010). Apesar de desdenhar da imensa importância que a sociedade dava ao sexo, Diego sentia quase que impellido a se relacionar com as mulheres com as quais se sentia atraído. (Le Clézio, 2010). Apesar de feio, desengonçado e gordo, o fascínio que Diego exercia sobre todos a sua volta era algo pouco comum (Herrera, 2011). Podia, assim, conquistar a mulher que quisesse.

Diego sempre colocara sua arte e sua liberdade em primeiro lugar e por mais que amasse Frida, isso não mudou durante sua vida. Fato esse que irá incomodar Frida em mais uma demonstração de contradições, já que ambos tinham casos extraconjugais. Todavia, Frida não estava sozinha nessa confusão de sentimentos e ideais, pois o próprio Diego era extremamente ciumento e violento, caso achasse necessário. O lado político e engajado de

Rivera nas questões comunistas e revolucionárias se tornaram aos poucos também prioridade para Frida.

Depois do casamento, Frida continuou pintando, mas, aos poucos, por mais que continuasse sua atividade artística, Frida foi se transformando na esposa de Rivera. Dedicando sua rotina ao marido, Frida passou a acompanhá-lo e servi-lo, mais que qualquer outra coisa. Vemos por exemplo que esse é o lugar que ela ocupa nas reportagens da época, ou mesmo na chegada do casal ao EUA, em 1930, quando era tratada com a esposa do artista Diego Rivera, a senhora Rivera (Herrera, 2011). Não era apenas a impressão da mídia.

Ao ver de Herrera (2011), Frida se tornou o pilar da vida de Rivera, se tornando sua companheira, organizando sua rotina e estando ao lado do marido onde quer que ele fosse pintar. Mesmo com o incentivo de Rivera para que ela pintasse, pois ele via na esposa uma das mais talentosas e visionárias artistas que ele tinha visto, o centro da vida de Frida se tornou Rivera.

Outro fato recorrente nas biografias de Frida foi sua transformação em tehuana depois de seu casamento. Influenciada pelos temas indígenas das pinturas de Rivera, e pelo resgate dessa cultura indígena, pelo qual o México atravessava, Frida passou a se vestir como uma tehuana, uma figura alusiva a uma das antigas civilizações indígenas do México.

Segundo Herrera (2011) e Le Clèzio (2010), Frida estava adquirindo uma nova identidade e o fez em nome do amor a Diego. Grimberg (2008) dirá que ela foi se tornando o que ela imaginava que Rivera queria que ela se tornasse. Essa transformação aparecia já em seu segundo autorretrato.

“O traje que Frida decidiu adotar era o das mulheres do istmo de Tehuantepec, e as lendas em torno delas sem dúvida informaram sua escolha: as mulheres de Tehuantepec são famosas por serem imponentes, sensuais, inteligentes, corajosas e fortes” (Herrera, 2011, p. 140). O traje é quase sempre um vestido longo ou um blusão e uma saia comprida, adornado com colares, anéis e correntes.

Frida se reinventava nesses trajes. Ademais, eles lhe servem de tal modo que eram capazes de esconder as partes de seu corpo que Frida gostaria de esconder.

Nesse período, ainda em 1929, Frida sofreu um aborto espontâneo – ela sofreu ao menos três abortos durante a vida. Seu desejo de ter um filho de Rivera era grande, mas ela se deparava com a fragilidade de seu corpo também nesse desejo de ser mãe.

Durante pelo menos três anos, de 1929 a 1932, Frida se identificou muito com o lugar de esposa de Diego. Durante esse período o casal passou a maior parte do tempo nos EUA. Primeiramente em São Francisco e, depois, em Nova Iorque e Detroit, lugares em que Diego

fora contratado para pintar murais. Frida afirmava não gostar dos EUA, por mais que tivesse desfrutado de início o *status* que eles tinham em São Francisco (Herrera, 2011).

Ela, para dar conta da timidez e deslocamento, se mostrava excêntrica e desafiadora aos olhos de todos. Suas roupas e comportamentos eram diferentes do que os americanos estavam acostumados. E Frida fazia questão de ser tão peculiar quanto conseguisse, com gestos espalhafatosos, piadas fortes e vocabulário indecente à época. (Le Clézio, 2010)

Constantemente escrevia em suas cartas a amigos ou familiares frases como “não gosto nem um pouco daqui, mas estou feliz por que Diego está trabalhando com alegria” (Herrera, 2011, p. 171). Aos poucos Frida ia sentindo falta do México e de suas raízes. Aquela que na adolescência queria conhecer o mundo começava a ver que o mundo não era o México.

Em 1932, Frida engravidou novamente e entrou em um embate sobre ter o filho ou abortar. Escreveu ao seu amigo Dr. Eloesser, que havia cuidado dela em São Francisco, uma longa carta pedindo que o médico avaliasse sua situação. Os médicos diziam que ela deveria tentar manter o bebê, dado que, com o andamento avançado da gestação, um aborto seria arriscado a sua saúde. O médico respondeu, mas sua resposta não chegou a tempo, mesmo que nada fosse mudar.

Em quatro de julho de 1932, Frida teve um aborto espontâneo que quase lhe custou a vida. Definitivamente ela não poderia ser mãe e essa constatação parece ter tido efeito sobre Frida, então começa a se parecer triste e deprimida depois desse fato (Herrera, 2011). E nesse período produziu obras das mais reconhecidas como *Hospital Henry Ford*, *Meu nascimento* e *Autorretrato na Fronteira entre o México e os Estados Unidos*, todos de 1932.

Triste e sozinha em Detroit, Frida se esforçava para suportar seu sofrimento, pois, junto com o aborto, seu pé direito começou a apresentar problemas mais graves – frágil desde a poliomielite e esmagado no acidente de 1925.

No fim desse mesmo ano, Frida recebeu a informação de que sua mãe estava muito doente, à beira da morte. Frida conseguiu ir para o México, chegou a tempo de ver a mãe ainda com vida, mas escolheu não vê-la. Seu pai ficou devastado e ela dizia ver a escuridão nos olhos dele (Herrera, 2011).

Frida, logo após a morte de sua mãe, pinta *Meu nascimento*. Vê-se nesse quadro a influência dos retábulos e ex-votos na arte de Frida.

O quadro, como dissemos, chama-se *Meu nascimento*, mas Frida alegava que era ela mesma com a cabeça coberta pelo lençol. Seria ela dando luz a si mesma: anos mais tarde Frida escreveu em seu diário que ela era “aquela que deu a luz a si mesma, que escreveu o mais lindo poema da sua vida” (Kahlo, 2012, p. 52).

Frida não estava contente nos EUA e depois de os murais de Rivera começarem a ser motivo de disputas e conflitos, no final de 1933, o casal voltou ao México. Para Frida era um alívio, para Rivera, uma derrota (Jamis, 2003).

3.4 Um acidente chamado Diego e uma nova Frida

Em seu retorno aconteceu o que para Frida seria o pior incidente depois do acidente de ônibus (Zamora, 1990). Frida descobriu que Diego estava tendo um caso com sua irmã Cristina. Mesmo sabendo que Diego tinha casos amorosos, esse, em especial, teria feito Frida adoecer.

Le Clézio (2010) e Jamis (1985) expõem a relação entre Frida e Cristina como sendo de extrema importância desde o início de suas vidas. Ambas dividiam quarto e ambas foram cuidadas pelas irmãs e amas de leite. Haveria, segundo Grimberg (2008, p. 18), um ciúme de Frida para com a irmã desde pequena, pois Cristina seria *bela e talentosa*, enquanto Frida era *feia e doente*.

Uma relação próxima com Cristina irá efetivamente acompanhar Frida até o final dos seus dias. Talvez por isso o caso de Diego com Cristina tenha causado tanto estrago para Frida. Herrera (2011) aponta como Frida lutava constantemente contra seu sofrimento, dizendo não querer dar importância a esses sentimentos burgueses e menores, mas, a verdade, segundo essa autora, parece ser a de que ela se sentiu abandonada, trocada e sozinha.

Em 1935, o casal passou um tempo separado, porém se reconciliou um ano depois. Após a reconciliação, há rumores de um acordo entre o casal em que podiam ter relacionamentos extraconjugais, porém não com alguém do círculo íntimo deles (Herrera, 2011). Aparentemente esse acordo funcionou, mesmo que existam relatos de ataques de ciúmes por parte de Diego (Le Clézio, 2010). Frida também passara a ter relacionamentos extraconjugais, alguns até bastante duradouros, por meses. Há aqueles que julgam que as traições de Frida tenham sido uma vingança pelo relacionamento de Diego com sua irmã. Outros já vêem no comportamento sexualmente intenso de Frida a razão de seus romances (Zamora, 1990).

O que é digno de nota é que Frida ressurgiu desse episódio, modificada. Segundo Herrera (2011), o episódio “transformou-a de noiva adorável em uma mulher mais complexa, já que não podia continuar fingindo que não passava de um belo acessório para seu esposo mais ‘importante’; ela teve de aprender ser – ou fingir ser – sua própria fonte, autônoma” (Herrera, 2011, p. 236).

Nesse período, dentre as obras de Frida Kahlo, há *Lembranças de uma ferida aberta* (destruída em um incêndio) e *Umas facadinhas de nada*, quadros em que são representados os temas do sofrimento e de feridas no corpo. Frida relatou a uma amiga que se identificava com a mulher do quadro *Umas facadinhas de nada* por se sentir *assassinada pela vida* (Herrera, 2011).

Em 1937, Leon Trotsky e sua esposa chegaram ao México em exílio, o que foi possibilitado por Diego. Nesse período, os Rivera e os Trotsky viveram em uma relação muito próxima, sendo que o casal russo ficou por bastante tempo vivendo na casa azul de Coyoacan, propriedade da família de Frida.

Frida teve um caso amoroso com Trotsky, o que causou certo mal estar entre Trotsky e sua esposa, que desconfiava do relacionamento. Pelas informações que se tem, o russo/ucraniano se apaixonara por Frida que, logo após um breve período, deu fim ao caso.

Há, nesse ponto, novamente algumas controvérsias em relação ao papel que o sexo teria para Frida. Para alguns, Frida teria tido relações sexuais com Trotsky como uma forma de vingança às traições de Diego. (Zamora, 1990; Leclezio, 2010). Leclezio (2010), chega mesmo a dizer que Frida era a obra viva de Diego sendo ela apenas a consequência dos desejos do marido. Nesse sentido, há relatos que dão conta de que o próprio Diego incentivava casos homossexuais de Frida, talvez por ele mesmo não conseguir satisfazê-la ou para que ele mesmo tivesse liberdade (Herrera, 2011).

É bem verdade que os casos amorosos de Frida ocorreram depois da traição de Diego com Cristina, o que poderia denotar uma mudança na política sexual da artista.

Todavia, Herrera (2011, p. 244) afirma que “o poderoso apetite sexual – homo e heterossexual – de Frida se expressava em uma aura inequívoca que irradia de maneira evidente da superfície de todas as suas pinturas”. Desse modo também é verdade que Frida era muito sedutora e parecia ter prazer em ser desejada sexualmente pelos outros.

A questão é que o relacionamento com Trotsky deu a nota de como a atraca por parceiros se dava para Frida. O que mais do que qualquer coisa a atraía em Diego era sua habilidade criativa e seu *status* social de gênio. Com Trotsky – que também era muito mais velho que ela – não fora diferente, segundo Jamis (2003).

3.5 Frida como pintora

Em 1938, Frida teve anunciada sua primeira exposição solo em Nova Iorque. Isso aconteceu depois da visita de André Breton – líder do movimento surrealista – ao México e

que identificara em Frida a representação de tudo o que o ideal surrealista propunha em termos de arte.

Antes mesmo de ir para os EUA, um admirador de arte americano em visita ao México, comprou um quadro de Frida, que foi sua primeira venda como pintora. A exposição foi muito bem recebida pelos críticos e amantes da arte, e assim Frida começou a ser conhecida como uma artista e não mais como simples esposa de Diego. Sua exposição lhe abriu o talento para o mundo.

Dos EUA, Frida foi convidada a ir a Paris encontrar André Breton, que organizaria uma exposição da artista. Frida parecia não estar muito interessada em ir. Apesar do sucesso e reconhecimento que teve nos EUA e se sentir bem com isso, o México e Diego pareciam estar lhe faltando (Herrera, 2011). Diego incentivou sua ida a Paris e disse-lhe que ela, assim, deveria seguir seu caminho como artista. A impressão que resta é de que Frida, mais que qualquer outra coisa, queria ser a esposa de Diego, e ele a impulsionava para ser artista (Herrera, 2011).

Ao retornar dessa viagem a Paris, no final de 1939, Diego pediu o divórcio. Não se sabe ao certo a razão que o levou a essa decisão, todavia o que se sabe é que esse fato abateu Frida profundamente. (Kettenman, 2008)

O ano de 1940 foi de intensa produção artística para Frida Kahlo. Neste ano ela produziu muitos autorretratos entre os quais *Autorretrato com cabelo curto*, *Autorretrato com colar de espinhos* (fig. 2), *Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser* (fig. 3). Ao mesmo tempo em que sua atividade criativa era intensa, Frida parecia sucumbir ao sofrimento (Herrera, 2011).

Frida decidiu construir sua vida sozinha, mas acabou entrando em depressão, abusando de álcool, o que levou sua saúde a uma piora significativa. Até esse momento, sua condição física inspirava cuidados, porém ela nunca deixou de fazer acompanhamento médico, até porque ela mesma afirmava que nunca viveu sem dores depois do acidente (Herrera, 2011). Entretanto, nesse período, separada de Diego, sua saúde piorou muito. Diego recomendou que os dois fossem para os EUA consultar o médico que havia cuidado de Frida quando moravam lá, Dr. Leo Eloesser. Preocupado com a condição da artista, o médico, conhecedor da vida do casal, solicitou que retomassem o casamento. Ela piorava quando estava longe dele. Ela precisava dele (Herrera, 2011).

Todavia, foi neste mesmo período que Frida começou a ser reconhecida no mundo das artes como um grande talento.

3.6 O segundo casamento e o começo do fim

De volta ao México, em 1941, Frida e Diego se casaram novamente. Nesse segundo casamento, Frida estava mais segura de suas potencialidades, mais confiante como mulher e artista e definiu que iria morar na Casa Azul, independente de onde Diego estivesse (Zamora, 1990). Haveria um novo acordo também nesse novo casamento. O casal não teria relações sexuais e Diego poderia ter quantas amantes quisesse, mantendo certa discrição. Há autores como Herrera (2011) que afirmam que o estado físico de Frida já não possibilitava que ela tivesse uma atividade sexual normal e que ela se dedicava a estabelecer “amizades” com as mulheres que Diego trazia para casa. Já outros (Zamora, 1990) dizem que há relatos de atividade sexual entre o casal com certa frequência.

O fato é que o corpo de Frida já mostrava indícios de que viria a falecer. Durante quase toda a década de 1940, Frida apresentou uma capacidade criativa enorme, pintando quadros de referência em sua obra como *A coluna partida* (fig. 5), *A mesa ferida*, *Árvore da Esperança* (fig. 6), *Sem esperança* (fig. 8), entre outros.

Ainda nessa década, foi professora de arte e se aproximou ainda mais das atividades de militante comunista – atividade que exercia desde os tempos de escola preparatória. Todavia, as dores, as cirurgias e os problemas de saúde foram cada vez mais a deteriorando.

Em 1950, Frida ficou hospitalizada por nove meses devido a problemas de coluna que a fizeram passar por mais uma cirurgia. Foram mais de vinte cirurgias ao longo da vida.

Sua perna direita foi amputada em 1951, o que decorreu de um gangrenamento de seu pé. Esse fato foi um duro golpe ao narcisismo de Frida que, apesar de sempre conviver com problemas de saúde, sempre fora uma mulher provocante e sedutora (Herrera, 2011).

Em 1953, ocorreu sua primeira exposição como artista individual em seu país natal. Convalescente, Frida fez questão de organizar o evento. Muitos não sabiam se ela iria sobreviver até a data marcada (Zamora, 1990). A artista fez com que levassem sua cama e mesmo deitada recepcionou os convidados.

Em 1954, Frida Kahlo foi encontrada morta na Casa Azul. Rumores questionam se a artista não teria se suicidado, todavia a pesquisa mostra ser improvável essa hipótese (Herrera, 2011; Zamora, 1990). Não é possível provar o suicídio e a morte era já muito próxima dado seu estado de saúde na ocasião.

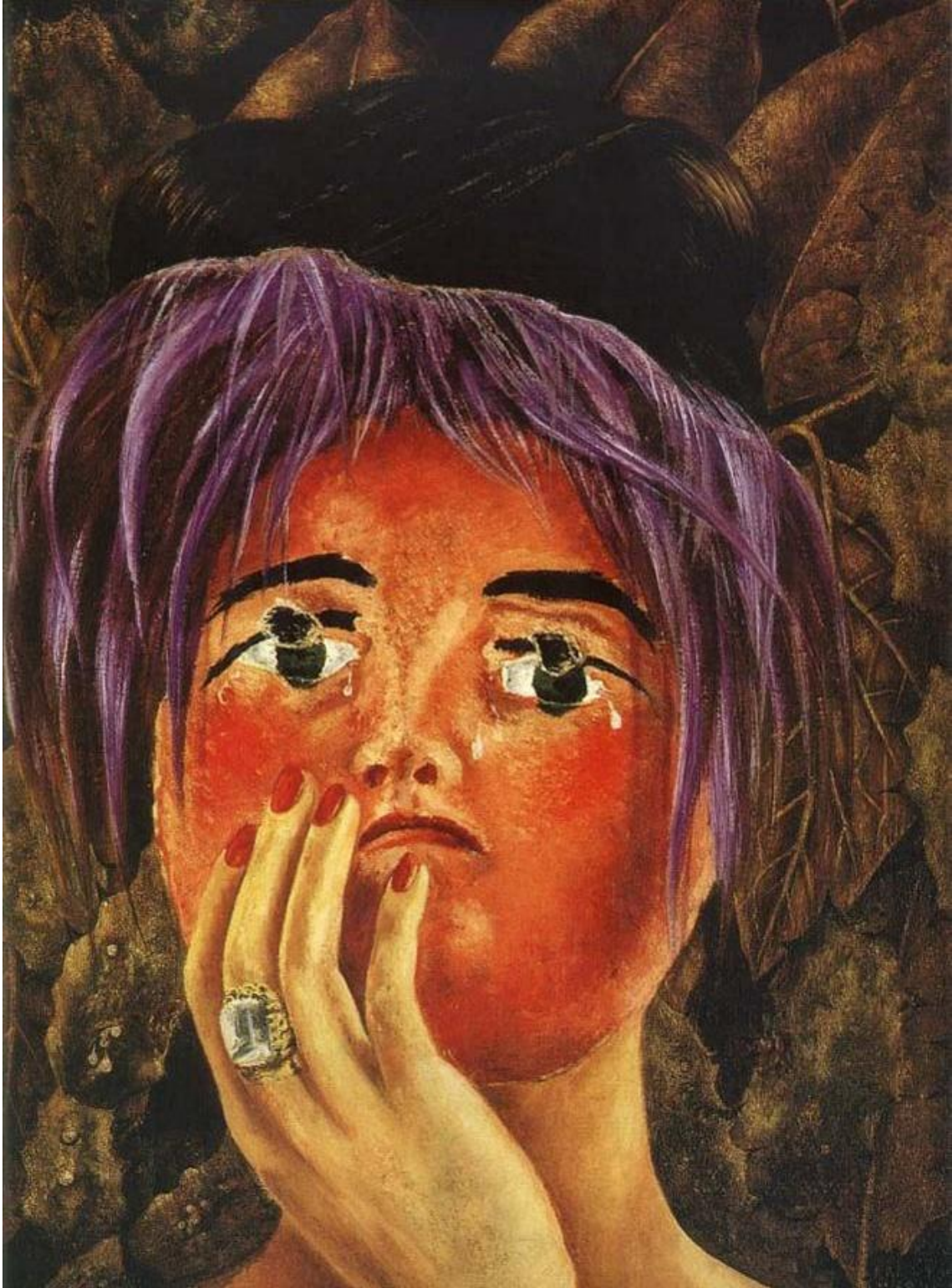


Figura 4 – *A máscara* (1945)
Coleção de Dolores Olmedo Patiños
Cidade do México, México

4. A FRIDA DOS OUTROS: Psicanálise e Frida Kahlo

Em seu texto *Frida Kahlo: contra el mito*, Mayayo (2008) reserva um capítulo para apresentar o que foi produzido sobre Frida e diferenciá-la da sua própria visão sobre Frida Kahlo. Parafraseamos a autora no título deste capítulo para apresentarmos textos que encontramos em nossa pesquisa e que se propõem a fazer uma análise psicanalítica do trauma e da arte de Frida Kahlo.

Em sua maioria, os textos consultados caminham próximos a como propusemos caminhar aqui: fazendo uma relação entre a vida e obra de Frida. Todavia, encontramos diferenças no referencial teórico utilizado e conseqüentemente no modo de interpretar a díade artista-obra.

Desse modo, entendemos que é muito diverso, mesmo que utilizemos o mesmo método - da Psicanálise, o modo como nos aproximamos de uma realidade. A interpretação na análise depende do analista, de seu inconsciente e do modo como trabalha os conceitos da Psicanálise. Na análise de um artista, não há como ser diferente e é isso que encontramos nos trabalhos sobre Frida Kahlo e Psicanálise. É por essa razão que alguns trabalhos se aproximam das análises propostas nesse estudo, ao mesmo tempo que outros se distanciam consideravelmente.

Cabe ainda ressaltarmos que foram consultados outros textos, além dos que iremos apresentar agora, mas que não serão utilizados por serem reproduções, bem ou mal feitas, das ideias dos textos escolhidos.

Nos textos escolhidos encontramos alguns erros de análise por uma imprecisão em relação a dados e fatos da vida da pintora, desde equívocos quanto a sua data de nascimento até a afirmação, por exemplo, de que Frida não teria viajado para outros países (Kelner, Boxwell & Silva, 2000). Esses exemplos reforçam a premissa de utilizarmos muitas fontes com o objetivo de eliminar o máximo possível essas análises imprecisas quanto à vida da artista.

Vimos com frequência os autores fazerem análises sobre Frida utilizando para tal a relação com a figura materna e o estatuto do objeto em Psicanálise. Ainda, muitos os utilizam com o intuito de tecer considerações sobre a feminilidade. Mesmo com orientações teóricas diferentes – Levinzon (2009), Kulish (2006) se valendo da teoria das relações objetais e do *Self*; Ferreira & Rivera (2008) e Bastos (2011) de base lacaniana – muitos autores pautam suas análises na relação da criança com a mãe para pensar a formação psíquica de Frida Kahlo. Dada a importância da relação da criança com a mãe – sendo a mãe o proto-objeto,

como aquele que inaugura a relação de objeto, e primeiro objeto total – não é de se estranhar que isso apareça. Igualmente a feminilidade é algo importante a se pensar tendo como objeto Frida Kahlo. Talvez possamos nos colocar a questão de como essa leitura pode ser feita, ou mesmo, se ela é suficiente no caso de Frida.

Levinzon (2009), por exemplo, afirma que a produção artística de Frida era uma busca por si mesma. A mãe teria falhado em sua função de escudo protetor. “A história de vida de Frida, e especialmente suas pinturas, nos fazem pensar que não houve um ambiente suficientemente bom nos primórdios de sua vida, para que ela pudesse ter desenvolvido uma integração psique-soma adequada” (Levinzon, 2009, p. 54). É possível pensar que Frida sofreu desde os primórdios com certa inadequação afetiva, ou com um sentimento de rejeição.

Levinzon afirma que isso se daria devido à chegada precoce de uma irmã (Cristina), uma rival em relação ao afeto da mãe. A questão é que é difícil se dizer o que era para Frida essa figura da mãe nos primórdios de sua vida. Logo após seu nascimento, sua mãe transferiu os cuidados de Frida e depois, de os de sua irmã Cristina para as amas de leite e as irmãs mais velhas. Para a autora, Frida teria encontrado em Diego Rivera uma possibilidade de estruturar um ambiente suficiente bom, o que não teria tido em sua relação com a mãe na primeira infância (Levinzon, 2009).

Como conclusão de seu artigo, Levinzon diz que a tela *Duas Fridas* (1939) seria a tentativa de unir as suas partes cindidas. Ou seja, que sua obra era a busca de si mesma, de sua integração e da reedição, dessa vez mais sólida, da relação de objeto com a mãe.

Nesse texto encontramos poucas referências aos traumas de Frida, a não ser para dizer que seu acidente serviu como um complicador para seu *self* fragmentado.

Outro texto que implica a relação com a mãe como ponto de partida para a análise de Frida é o artigo de Nancy Kulish *Frida e a escolha de objeto: filha para o resto de sua vida*⁸ de 2006. A autora parte da relação mãe - bebê, para discutir a mãe como primeiro objeto e o complexo de Édipo como uma necessidade de troca de objeto que se impõe à menina.

Para Kulish (2006), a teoria freudiana de que a menina é, de início, um homenzinho e que depois, para ascender ao feminino, ela deveria deslocar sua atenção da mãe para o pai não se sustenta. E isso a autora faz com base em quatro pontos: a complexidade e a multiestratificação do objeto interno; uma reconsideração sobre o conceito de bissexualidade; as múltiplas identificações na identidade de gênero e na escolha do objeto; e o reexame da situação triangular para as mulheres (Kulish, 2006, p. 11).

⁸ *Frida and the Object Choice: a daughter for the rest of her life*

De acordo com a autora, o que se observa no material clínico atual é que a mãe como objeto de desejo da menina se mantém mesmo com a entrada da menina no Édipo e que outros objetos aí se sobrepõem como uma adição e não como uma substituição (Kulish, 2006). Isso aconteceria, pois, a ligação da menina com a mãe se encobriria em suas outras relações, como que por sobreposição. Dessa forma, a bissexualidade feminina seria facilmente explicada, enfatizando por que as mulheres lidam muito melhor com sua bissexualidade que os homens.

Ainda aponta que a inveja do pênis e o complexo de castração nas meninas só irão aparecer como um problema em situações muito específicas, de constelações familiares ou ambientes que predisporiam a criança a um trauma. Assim, a inveja do pênis não seria algo universal, mas, sim, um problema circunscrito a alguns casos. Para afirmá-lo, a autora se baseia em pesquisas que afirmam que a percepção da diferença anatômica entre os sexos se dá muito mais cedo que Freud pensava, já no oitavo mês de vida (Kulish, 2006).

Esse dado que Kulish apresenta é interessante, uma vez que podemos pensar em uma percepção da diferença anatômica do menino e da menina em um momento pré-edípico. Talvez o que a autora não considere como importante é que há um tempo de latência entre a percepção do fato e a compreensão de seu caráter sexual e da castração. Como no tempo próprio do trauma, é só depois que a menina ou o menino irão se deparar com a relevância dessa diferença. O que a autora propõe em contraponto a isso é que dado o Édipo, seu negativo não seria um deslocamento em direção ao pai, mas, sim, um retorno, uma regressão ao estado pré-edípico de uma relação estreita mãe-bebê, e que seria o protótipo de todas suas relações posteriores.

Em sua análise, a autora nos propõe interessantes reflexões sobre Frida, enfatizando sua ligação com a figura materna. Kulish (2006) tanto vê a produção de Frida como uma formação de imagem pré-especular, ou seja antes da incorporação do olhar do outro, como uma tentativa de se afirmar com mulher. “A intensa necessidade de Frida em ter um bebê pode refletir suas preocupações em relação a sua adequação como uma mulher” (Kulish, 2006, p. 22).

Também, a autora propõe a ideia de que a arte pode ser uma sublimação do trauma ou ainda, forma importante de resolver conflitos psíquicos, enfatizando que isso, então, estaria ao alcance de todos os indivíduos criativos. A autora apresenta a sublimação como dotada de um poder admirável, o que nos aproxima da ideia laplancheana de sublimação. Isso é interessante, vez que observamos em alguns autores a ideia de uma sublimação não tão eficaz. Vemos, por exemplo, em Levinzon (2009, p. 58) o entendimento de que “mais do que um processo de

sublimação, no qual as pulsões instintivas são desviadas de suas metas para objetivos socialmente valorizados, a pintura de Frida parece representar um movimento dramático e repetido, visando contenção e integração psíquica”.

Contudo, apesar desses pontos interessantes, Kulish (2006) parece-nos, em alguns momentos, delegar ao ambiente um fator maior que normalmente se considera em Psicanálise. Ademais, parece negar o complexo de castração na mulher e seu papel na constituição do feminino. E, nesse sentido, acaba por identificar as relações de Frida, até com Diego Rivera e suas tetas, como reedições de sua relação com a mãe.

Contrapondo essa ideia da mulher como ser que prescinde da castração, encontramos os textos de Ferreira & Rivera (2008) e Bastos (2011) que interpretam Frida a partir da concepção lacaniana da mulher como inexistente, já que não haveria um significante que a definisse. Nessa perspectiva, Frida seria um exemplo evidente da falta, na mulher, que comporta a castração no próprio corpo.

Ainda com ênfase na relação com a mãe, Ferreira & Rivera (2008) propõem que o desejo feminino é igual ao desejo da criança, no que se refere ao desejo de ser o falo da mãe. Na perspectiva lacaniana do Édipo, a mulher, e assim o feminino, se constituiria em uma alienação ao desejo do outro. A alternância da presença e ausência da mãe predisporia a criança a querer ser o desejo da mãe que estaria em outro lugar.

As autoras identificam essa alternância nas obras de Frida. As alternâncias entre o masculino e o feminino, entre o ativo e o passivo, entre o horrendo e o sublime seria o que de mais marcante se poderia obter na contemplação de suas obras. “Podemos identificar, no desenvolvimento feminino, constantes alternâncias: alternâncias de objeto de amor, alternâncias de zona erógena e alternâncias entre atividade e passividade” (Ferreira & Rivera, 2008, p. 235).

Porém, as autoras não deixam clara a relação que fazem entre a artista e a teoria que apresentam. Além disso, parecem colocar a artista à disposição da teoria, analisando as obras sem considerar fatos importantes da vida da artista. Analisando duas obras de Frida, uma em que ela aparece com os cabelos cortados e outra em que há a figura de um feto, Ferreira & Rivera (2008, p. 243) afirmam que

o cabelo e o feto não são significantes da sexualidade feminina, apenas são tomados como semblantes, como significantes provisórios. Portanto, o cabelo e o feto não fazem suplência a essa ausência de significante e acabam sendo perdidos, como se perdeu o falo.

Mesmo que a ideia de uma suplência ou de significantes provisórios sejam importantes para pensar a feminilidade na perspectiva lacaniana, será que não faria diferença se considerássemos o contexto em que eles surgem? Sabemos que quando Frida pinta seu quadro *Henry Ford Hospital* (1932), ela acabara de sofrer um aborto de um filho que muito desejava. E quando pinta *Autorretrato con pelo corto* (1940), ela havia há pouco tempo se separado de Diego Rivera, consideremos que o que está em jogo aí é uma perda realmente. Mas a perda de um objeto real parece-nos fazer uma diferença, inclusive em como se entende o processo de criação. Sem considerar isso, podemos apenas analisar o que obra nos remete como espectadores.

Na mesma linha teórica, ou seja, a teoria lacaniana, Bastos (2011) parece-nos oferecer mais elementos para pensar Frida. Ainda localizando o psiquismo da pintora nessa dimensão d'A mulher como faltante e inexistente, Bastos localiza a mulher como em busca constante do amor.

Freud, em seu desenvolvimento teórico, chama atenção à importância do amor para a mulher, aliando o feminino ao amor como o cerne da histeria. Para ele, "a histeria tem forte afinidade com a feminilidade" (FREUD, 1926 [1925] p.141) e identifica a primeira forma de amor numa mulher como o amor da histérica pelo pai (Bastos, 2011, p.103)

A autora enfatiza a falta como fundante na constituição da mulher, o que a predispõe a estar sempre em busca do amor e utiliza Freud para afirmar que o desejo da mulher é sempre o amor do outro, mais que seu próprio desejo.

Contudo, apontando a relação com o Édipo lacaniano, a autora evidencia a distância entre Freud e Lacan. Se a mulher para Freud estaria referenciada, a princípio, a um gozo masculino devendo se deslocar para um gozo feminino, para Lacan a mulher se localiza em uma fase inicial do Édipo e assim

A mulher estaria dividida entre o mundo simbólico e um outro que seria o para-além do simbólico. Lacan, então, envereda para outra direção, em que a mulher não é mais completamente submetida à função fálica, sexual – à linguagem. [...] Gallano (1993) se pergunta acerca do abismo que separa a mulher freudiana da lacaniana. Para a autora, Lacan situa o ser sexual de uma mulher dentro da lógica do não-toda da

castração. Uma mulher é não-toda, eis a fórmula que separa a mulher lacaniana da mulher freudiana (Bastos, 2011, p. 111)

O que nos parece interessante é que a autora aproxima a ideia da constituição feminina à ideia de filha e de sua relação com o pai. “O companheiro eleito é o pai protetor, o substituto do pai protetor que lhes poupa a questão do desejo, é o pai do amor incondicional em que se apoiam na condição de filha desamparada” (Bastos, 2011, p. 101).

Frida, nesse sentido, estaria em uma relação mais próxima com o pai que com a mãe, aspecto que procuraremos desenvolver mais adiante.

O sentido norteador do texto de Bastos é, para além da questão do feminino como não-todo e a ideia de não-senso atrelada à questão da *das Ding* lacaniana. O que estaria em jogo na obra de arte e, portanto, no trabalho de Frida Kahlo, é a aproximação desse não-senso e da falta de sentido. *Das Ding* seria a coisa em si, aquilo que resiste à representação e que podemos apenas contornar, como um vaso que contorna o vazio. A mulher contorna o sexual e a obra de arte contorna *das Ding* de um modo particular (Bastos, 2011).

Bastos ainda aborda o trauma em Frida, mas não deixa claro em que terreno o coloca: estaria o trauma sexual em um terreno diferente do trauma vivido, mas essa distinção não se faz evidente.

No trauma sexual, há uma ameaça que vem de fora e afeta o sujeito na sua sexualidade. Porém, existe também o trauma que está na base, o que Freud chama de neurose traumática, isto é, uma neurose que se origina de um evento que ocorre ao sujeito mas que não se associa à sua neurose infantil. Aqui, a ameaça também vem de fora, mas o que está em questão não é a sexualidade, é a vida do sujeito (Bastos, 2011, p. 98)

A autora faz uma distinção entre o trauma sexual e o trauma da neurose traumática, afirmando que esse último, não tem caráter sexual. Mas, se entendermos a teoria da pulsão de vida de Freud como sexual e comportando a autoconservação, todo trauma seria sexual. Laplanche (1980) afirmará categoricamente que não há outra pulsão a não ser a sexual. Mesmo quando se utiliza Lacan (1964/2008) é difícil fazer essa distinção, uma vez que ele mesmo entendia as pulsões como sendo sexuais. E é esse fato mesmo que nos impele a questionar o sexual nos traumas que, aparentemente, não o são.

Outro ponto a ser destacado do texto de Bastos (2011) é o caráter muitas vezes romântico que se dá a Frida e sua trajetória. Não que a vida e a arte de Frida não sejam louváveis e admiráveis, mas muitas vezes Frida ganha ares de heroína, muito mais uma heroína romântica que uma heroína grega propriamente. Se, na Grécia, o herói era aquele que devia cumprir seu destino, e isso não significava necessariamente vencer, no romantismo, como em Romeu e Julieta, é aquele que ultrapassa todos os obstáculos em busca de satisfazer seus desejos, da vitória de sua vontade de viver. Para a autora, o indizível do trauma impulsionou-a a conquistar um lugar no coração de seu amor, Diego, que foi seduzido e desbancado por ela (Bastos, 2011).

Nesse mesmo caminho romântico, encontramos o texto sobre a *Catástrofe e representação na pintura de Frida Kahlo* de Kelner, Boxwell e Silva (2000). Os autores, em um texto de forte inspiração poética, nos apresentam uma Frida também heroína, como podemos constatar em passagens como a que diz que na fantasia de Frida,

a liberdade seria o vôo do pássaro e a prisão, um pássaro privado de voar, como se representava. Nunca se conformou. Tentava sempre, cada vez com mais força, mesmo sabendo dos riscos de espatifar-se no chão, o que acontecia com frequência (Kelner *et al*, 2000, p.34)

ou ainda, “a produção artística de Frida é tão profundamente genuína que nos deixa estupefatos, maravilhados... e temerosos. Sua intimidade com a franqueza é tão rara quanto promissora” (p. 38). Frida Kahlo seria então aquela que vence os obstáculos impostos à sua frente em busca de seu desejo e corre o risco necessário para isto.

É interessante notar como o fascínio de Frida realmente arrebatava seus espectadores. A questão é que parece que os autores se basearam profundamente na biografia de Frida Kahlo de Rauda Jamis (2006), efetivamente uma biografia romanceada. E esse caráter de romance e romântico, parece transposto ao seu texto. Igualmente aparecem leituras arriscadas como a de que “Frida se retrata menos bonita do que ela é, com traços masculinizados. A Mona Lisa apresenta uma quase ausência de sobrancelhas; Frida as tem espessas, volumosas, muito negras, fundidas numa só, como uma andorinha” (Kelner *et al*, 2000, p.41). Uma leitura como essa não incorre em erro, dado que é uma análise particular dos autores, embora o que mais encontramos nos biógrafos é a de que se trata exatamente do contrário (Herrera, 2011; Le Clezio, 2006). Entender o autorretrato de Frida como que apresentando uma versão menos

bela da pintora nos parece necessitar de uma reflexão mais aprofundada e, aliás, menos ou mais bela diante dos olhos de quem?

No artigo de Kelner *et al.* (2000), deixando de lado os dizeres românticos e algumas inconsistências factuais, vemos que os autores apostam na ideia da criação da arte de Frida como similar ao processo de luto, o que nos parece interessante. O luto assim como a arte para Frida, seria um enfrentamento do insuportável e estaria em um processo dialético de presença/ausência, estranheza/reconhecimento (Kelner *et al.*, 2000). Ou seja, a obra de arte conteria algo da ordem do objeto que se separa, que se perde. Ao mesmo tempo em que é presença de algo, dado sua materialidade, e ausência dado a separação. E acrescentam também uma leitura da figura do artista como alguém que estaria para além das estruturas neuróticas ou perversas e, logo, não poderia ser diagnosticados nessas categorias psicodinâmicas. Para tal, utilizam uma esclarecedora citação de Comte (*apud* Kelner *et al.*, 2000, p. 43)

Perverso sem perversão, neurótico sem sintomas, o artista é aquele que soube preservar em si, intacta e nova, essa parte sonhada de sua infância, em vez de repetir (como o perverso) ou imitar (como o neurótico) os prazeres reais (porém desaparecidos e talvez mais amargos do que se imagina) que, em outro tempo, experimentou. O perverso e o neurótico se trancam em sua infância, mas perdem dela o essencial, que é o sonho e o jogo. Ao passo que o artista não se tranca, ele prolonga a infância; ele continua... podemos dizer que a sublimação é o extremo (ou o positivo) da perversão, e o artista, um perverso sublime ou um neurótico bem-sucedido.

Com todas as reflexões acerca deste texto, é necessário abordar um tema que parece não ter lugar de tanto destaque nas propostas dos autores pesquisados: a questão do trauma de fato. Para tentar direcionar nossa reflexão, apresentaremos dois artigos que podem nos ajudar a pensar sobre o trauma e a arte em Frida Kahlo.

Sabemos que a teoria e a prática da Psicanálise se destinam às análises das representações inconscientes e das reverberações que os primeiros anos de vida têm sobre a vida do sujeito. Os estudos que acabamos de apresentar parecem não se aprofundar no que o trauma como tal, traz ao psiquismo. E nos parece que esse fator do trauma é igualmente importante no caso de Frida Kahlo e a razão do esforço de nossos estudos sobre ela. Os traumas de sua vida, primeiro com a poliomielite aos seis anos e o acidente aos dezoito precipitam Frida diante do horror e do desamparo de forma que não há como pensar em sua

vida se detendo apenas em suas relações primeiras com o objeto, ou de satisfação. O que a situação traumática apresenta ao sujeito não pode ser descartada e tomada como mero ativamento, pois é o trauma em si mesmo com seu caráter de posterioridade.

Dadvar, Kamarzarrin, Mansorvar e Khaledian (2013) afirmam que é próprio do humano se apropriar de sua história. Assim, há uma relação estrita entre o artista e sua obra. Consideram a vida de Frida Kahlo e sua relação com a arte. Os autores partem do princípio de que o excesso produzido nos traumas vivenciados por Frida aparecem em seus quadros como a saída encontrada. Alegam que Frida teria uma lealdade ao princípio de prazer, por um lado, evidenciado pelos aspectos inconscientes de sua arte, e por outro, sua produção artística e sua relação com sua descendência indígena mexicana, que trabalhariam em favor do princípio de realidade. Essa ideia propõe que o fazer artístico se daria numa relação de compromisso que visaria a adequação à realidade (Dadvarl *et al*, 2013).

Os autores partem da concepção freudiana da relação entre princípio de realidade e princípio de prazer para entender que, dado que a cultura só se faz pela repressão da pulsão, a arte estaria a favor da realidade e da postergação da satisfação total.

Ao pensar na arte de Frida como autorretratos, os autores utilizam a ideia lacaniana do estádio do espelho como formador da imagem corporal e construção do eu. Concluem que “em um mundo em que os homens são considerados uniformes e amorfos, autorretratos podem ser uma conquista importante” (Dadvarl *et al*, 2013, p. 16). Ainda, complementam sua conclusão apresentando uma ideia que buscaremos aprofundar posteriormente no trabalho. Tal ideia é de que o “foco dos autorretratos não são representar, mas sim simular a imagem de Frida bem como evidenciar seu estado emocional interno” (Dadvarl *et al*, 2013, p. 16).

Nessa mesma linha de análise, encontramos o artigo *Imagens do trauma: dor, reconhecimento e repúdio nas obras de Frida Kahlo e Francis Bacon*, de Boese (2005). O autor propõe que a função da arte como produto da criatividade é ser um mensageiro entre áreas dissociadas da experiência e da consciência. Nesse sentido, acredita que a arte serve para integrar áreas dissociadas ou suscetíveis à desintegração, vez que a concretude da obra de arte instaura no mundo algo que de outra forma ficaria dissociado e indisponível.

Boese ainda, contrapondo Lowe (1995, *apud* Boese, 2005), que afirma que os autorretratos de Frida são como máscara que dão suporte para suas emoções, diz-nos que, antes disso, eles são o modo como ela consegue manter unificada a imagem de si mesma diante da destruição.

A dissociação – perda de si mesmo –, segundo Boese (2005), é a mais frequente reação a violência do trauma. Outro perigo é do outro interno se perder ou se dissociar.

O que nos chama atenção nesses últimos dois trabalhos apresentados é que eles possibilitam tomar a arte como produtora de uma realidade psíquica e não apenas consequência. Ou seja, ao invés de apenas considerar a arte como produto do trauma, no sentido de uma descarga pulsional via sublimação, fica mais evidente a possibilidade de pensarmos a arte como solução, como saída ao trauma. Isto é, poderia ser uma solução para as consequências do trauma, mas não é uma solução vinda do trauma como uma imposição ao eu.

Daremos, portanto, início ao nosso trabalho de análise, partindo desse ponto, analisando as experiências traumáticas de Frida Kahlo e sua relação com o psiquismo.

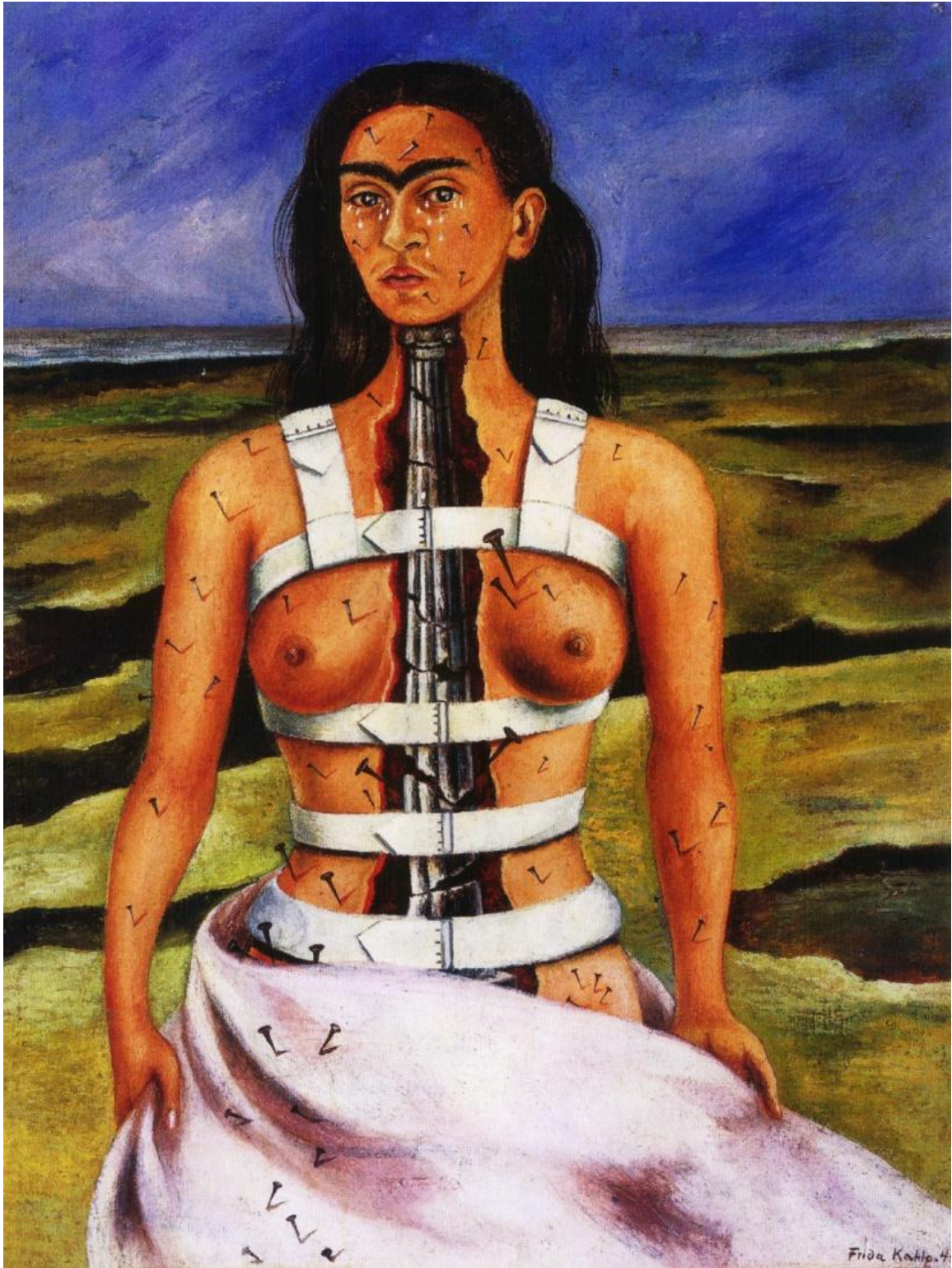


Figura 5 – *A coluna partida* (1944)

Coleção de Dolores Olmedo Patiño

Cidade do México, México

5. DIMENSÕES DO TRAUMA, DIMENSÕES DO CORPO

Aos seis anos, Frida Kahlo contraiu uma poliomielite que a obrigou a ficar nove meses acamada. Até esse momento, Frida era descrita como uma menina muito ativa e “traquina” (Herrera, 2011, p. 27). Como consequência da doença, Frida fica com a perna direita acentuadamente mais fina e mais fraca que a esquerda; isso provoca comentários zombeteiros nas outras crianças, que a chamavam perna de pau, com dissemos.

Durante esse tempo, aquele que mais se ocupou de Frida no período de convalescência e recuperação foi seu pai. Guillermo Kahlo se dedicou a partir desse momento à sua filha de forma intensa e diferente daquela com que o fazia em relação a suas outras filhas. Passou, então, a incentivar Frida em seus estudos e prática de esporte, além de levá-la ao seu trabalho de fotógrafo como sua assistente (Zamora, 1990).

Herrera (2011) nos conta que o que se observa de mais notável em Frida após a recuperação da doença é uma mudança em seu comportamento e humor. Frida passa a ser mais introspectiva e menos extrovertida e apresenta-se cada vez mais distante dos membros da família, o que poderia ser comprovado por imagens.

É bastante provável que essa mudança relacione-se, seja de que modo for, com a experiência traumática da poliomielite. Sabemos que acontecimentos com potencial traumático atingem os vínculos, isto é, as relações de objeto (Herman *apud* Rodrigues, 2013). Todavia, por mais que o trauma da poliomielite apresente seus efeitos, o que se percebe pelo relato dos biógrafos é que Frida aos poucos volta a exibir algumas de suas características anteriores como ser “traquina” e “irreverente” (Herrera, 2011; Zamora, 1990, p. 22).

Mas, eis que doze anos mais tarde, em 1925, Frida se envolve no acidente de ônibus, que a deixa com ossos quebrados, com hemorragia interna e vários outros ferimentos. Igualmente, Frida tem de passar por longos períodos de recuperação, por muitas cirurgias e em muitos momentos tem que ficar imóvel em sua cama.

A partir de então, Frida desiste da intenção de ser médica, como já foi dito, e começa a sua produção artística, usando durante um certo tempo um aparato acoplado em sua cama que a permitia pintar deitada. É também nesse momento que Frida inicia sua trajetória de intenso sofrimento físico e de ter que lidar com a decadência do corpo. A nosso ver, aí se apresenta um movimento de resignificação do trauma relativo ao corpo. Se, em tenra idade, Frida vê seu corpo debilitado, subjugado por uma doença, não é nesse momento que esse corpo se apresenta como o sofrimento que ela terá de suportar em sua vida, como um destino. É só no acidente posterior, que um corpo debilitado pode ressurgir como resultado de uma invasão do

outro. Assim, o trauma de Frida é o trauma do próprio corpo e que se evidencia no trauma do acidente.

Retomando as considerações que fizemos em relação ao corpo, partimos da ideia de que o corpo está imbricado no do campo egoico. Ou seja, os mecanismos que o fazem pouco a pouco se tornar unificado e próprio são mecanismos formadores do Eu. “O ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projeção de uma superfície” (Freud, 1923, p. 23). O corpo como Eu, portanto sexual, surge a partir dos cuidados dispensados pelo adulto à criança, bem como do que Dejours (2009) nomeia jogos infantis.

Laplanche (1982) afirma que é no processo deste corpo de ganhar contorno, limite que se constitui como um Eu-corpo. Se o corpo está no princípio da formação do Eu, e o trauma de Frida é o trauma do corpo, podemos entender que a mensagem a ser traduzida em seu caso é o próprio enigma original: “O que [o outro] quer de mim?” (Laplanche, 2001, p. 269)

Laplanche nos diz que a força de um traumatismo externo tem como equivalente uma excitação pulsional (1989). Assim, o trauma apresenta um excesso pulsional que demanda ligação ou enlace de representações, dado que pelo contrário ficaria como energia livre, a serviço da pulsão de morte. “Já que não é possível impedir que grandes quantidades de estímulos inundam o aparelho psíquico [assim, grande excitação pulsional], só resta ao organismo tentar lidar com esse excesso de estímulos capturando-o e enlaçando-o psiquicamente para poder então processá-lo” (Freud, 2006/1920, p. 154). É de se pensar, então, que a violência dos traumas de Frida desencadeia um excesso pulsional, uma exigência de trabalho. Por um lado, Frida executa parte desse trabalho pelo exercício de sublimação, na atividade artística. Por outro lado, a quantidade de autorretratos pode demonstrar algo próximo da compulsão à repetição.

Freud (2006/1920, p. 165) nos diz também que em relação à exigência de satisfação da pulsão recalçada “todas as formações substitutivas ou reativas, bem como as sublimações, são insuficientes para remover sua tensão contínua”. O autor fala em pulsão recalçada, mas mesmo a pulsão não recalçada não haveria de se portar de forma diferente. Fazendo uma leitura laplancheana e pensando segundo seu modelo tradutivo, temos que o que não teve tradução irá constantemente exigir ser traduzido. Nos casos, então, do que Laplanche (1992) denominou intromissão, e esse é o caso do trauma, as mensagens invadem o indivíduo psíquico de forma violenta e, portanto, apresentam uma resistência à tradução, dado não haver ligação da pulsão com representações. Laplanche qualifica como inconsciente encravado o *locus* psíquico em que mensagens violentas e intrometidas ficariam armazenadas,

permanecendo quase que intocadas no psiquismo. Cardoso (2011, p.76) afirma que pela violência da mensagem e a dificuldade de tradução haveria uma permanente “tirania do fora que se exercerá, entretanto, no interior do espaço psíquico”. Isso nos parece remeter ao destino forclusivo da mensagem que Laplanche situa como “aquilo que se introduz no interior, mas continua sendo um corpo estranho não metabolisável” (Laplanche, 1999, p. 06).

Devemos considerar também que Laplanche (2003) nos diz que toda mensagem que alcança o psiquismo guarda algo de não traduzível que constantemente demanda tradução. Ao mesmo tempo, afirma que todas essas mensagens são enigmáticas; por mais que ocupe o lugar de corpo estranho irá exigir tradução (Laplanche, 1999). Podemos pensar então em níveis de tradução das mensagens.

O que parece acontecer com Frida é uma tradução parcial do trauma. É interessante observar que ela não parece manifestar sintomas de repetição, como nos casos de neuróticos de guerra descritos por Freud, através de sonhos que atualizam a situação traumática. Nem parece apresentar sintomas conversivos comuns às neuroses traumáticas. Frida, contudo, repete em sua pintura, sobretudo na representação de seu corpo. O que talvez seja, ainda, um forte indicador da repetição de Frida é a quantidade de obras e em especial de autorretratos. Cerca de cinquenta e cinco obras são autorretratos, em que seu corpo está à mostra e muitas vezes ferido. Seu primeiro quadro, executado em 1926, é um autorretrato, e no ano de sua morte, 1954, ela pinta três autorretratos.

A repetição de Frida Kahlo se dá como atividade que toma sua vida inteira. É provável que os pensamentos de morte que Frida relatava na época do acidente fossem o retorno do traumático em uma tentativa de ligação. Mas, o que há de mais importante é essa repetição por meio do simbólico como próprio de uma sublimação (ainda mais se pensarmos no significado físico-químico da sublimação como a matéria que passa do sólido para o gasoso), ou seja, a repetição se expressa mesmo na atividade simbólica de pintar.

Assim, o que Frida repete é a cena de seu corpo passivo, ferido, sendo olhado pelo outro (dado que é uma obra de arte). Seu corpo, e mais especificamente, seu corpo ferido, podem ser vistos em muitas de suas obras. Cardoso (2011), afirma que aquilo que não é elaborado se repete. Sendo a compulsão à repetição, em princípio, um agir inconsciente que atualiza o trauma, não só pela passagem ao ato tudo o que se repete na vida do sujeito pode ser entendido a partir desse funcionamento Green (2007).

De mais interessante, ainda, temos que há em Frida, em suas repetições, algo que se liga à compulsão de repetir e que tem a ver com o trauma. Mas há também algo erótico nessas repetições e que diz respeito ao erotismo do pintor, o erotismo de exibir-se e que,

diferentemente da compulsão a repetir, está do lado do princípio de prazer. Sabemos desde Freud (2006/1920) que uma coisa não elimina a outra, o erótico pode conviver com o não-ligado, o que para Freud estava num além do princípio do prazer. Mas, em adição, podemos pensar que esse erótico exibicionista aí pode muito bem ter a função de ligar o traumático, de dar-lhe representações e pô-lo do lado de Eros.

O corpo de Frida e a re-criação dele nas obras aparece então como ponto crucial da relação do traumático com sua arte. Como dissemos, compreendemos o corpo como algo que está na base da construção do Eu. Freud (2010/1923, p.32) afirma que “o Eu deriva, em última instância, das sensações corporais, principalmente daquelas oriundas da superfície do corpo. Pode ser visto, assim, como uma projeção mental da superfície do corpo, além de representar as superfícies do aparelho psíquico”. O Eu, diz ainda Freud nesse texto, “é sobretudo corporal”(2010/1923, p. 32).

Podemos, então, ver o Eu como aquilo que surge a partir do corpo, mas também a parte psíquica que o integra como unidade. Laplanche (1982) nos mostra como é no complexo de castração que o Eu como unidade corporal se formará tanto pela imagem no espelho e os cuidados parentais como pela possibilidade de uma penetração que colocaria este corpo em risco. O corpo inicialmente seria apenas um conjunto disperso de sensações e zonas erógenas, e pelo narcisismo e pela constituição do eu, esse corpo se tornaria unificado. “No narcisismo, por sua vez, o corpo começa a ser elevado à condição de si pela sua própria erotização” (Lazzarini e Viana, 2006, p. 245).

Como vimos na parte teórica do trabalho, concebemos que o corpo só pode ser compreendido como tal a partir do surgimento do sexual e de certa autonomia desse em relação ao campo autoconservativo. Assim, a nosso ver o corpo psíquico só pode ser entendido como Eu, ou seja, pertencente ao campo da sexualidade e sexual. Isso nos sugere que um estímulo ou ataque externo ao corpo é sentido como ataque ao Eu bem como um ataque interno, pulsional, pode ser sentido como ataque ao corpo.

Assim, um corpo fragilizado pode ser sentido como uma ameaça à integridade do Eu, como se estivesse sempre a perigo. O que nos parece é que Frida tenta repetidas vezes construir um corpo capaz de evitar a sua própria desintegração.

O quadro *A coluna partida* (fig. 5) nos permite tentar compreender como isso aparece em sua obra. Esse quadro talvez seja uma das obras mais contrastantes e, por isso mesmo, uma das mais conhecidas da pintora. Na obra, Frida aparece em primeiro plano com o deserto mexicano e o céu azul como pano de fundo. O contraste na obra se dá pelo horror diante do dorso de Frida aberto, como uma fenda aberta no solo por um terremoto, em comparação com

a beleza do corpo feminino e a “impassibilidade resoluta” de Frida (Herrera, 2011, p.100). Dentro do dorso está uma coluna jônica rachada no lugar onde estaria sua própria coluna vertebral. Seu corpo está nu a não ser por um pano cobrindo a região pélvica e suas pernas. Seu corpo se mantém unificado por um colete ortopédico branco (igual a muitos que utilizou na vida). Outro ponto contrastante na obra é a presença de pregos por todo o corpo em contraposição a figura de seus “seios cuja beleza perfeita faz com o rasgo que desce do pescoço até a cintura pareça ainda mais medonho” (Herrera, 2011, p. 101). Vejamos que esses seios à mostra reservam algo de Eros, o exibicionismo e, quem sabe, esse seja a prova fundamental de que esse corpo se mantém unido.

Frida apresenta nesse quadro a violência e horror do trauma e a beleza do corpo num passo metafórico em simular a si mesma. É metafórico porque condensa no mesmo corpo a sensualidade da nudez e a fragilidade física. Se, contudo, em algumas obras o que aparece é um corpo belo e integrado e, em outras, o que se mostra é um corpo ferido e aberto. Em *A coluna partida* (fig. 5) Frida une os dois elementos que a constituem, a sexualidade – ou digamos, a sedução – e o sofrimento.

Dois pontos nos permitem avançar na interpretação dessa obra e da produção artística de Frida.

O primeiro aponta para a contínua produção de autorretratos de Frida como uma reconquista do corpo erótico. Dejours (2009) afirma que o aparecimento do sexual é uma subversão. É subversão, pois o corpo físico se transforma em corpo sexual. É pela relação desigual com o adulto que a criança “descobre seu corpo e a afetividade absoluta da vida. E o lugar essencial do encontro da criança com o adulto é o corpo: os cuidados com o corpo e os jogos com o corpo” (Dejours, 2009, p. 231). É nesse movimento que as partes do corpo físico se tornam zonas erógenas.

O que Dejours (2009, p 231) ainda indica é que essa conquista subversiva do corpo erótico é inacabada, ou seja, “o corpo erótico é sempre a se reconquistar”. A obra de Frida Kahlo parece bem ir nesse sentido, de movimento contínuo de reconquista do corpo sexual.

O segundo ponto a destacar é que, para além de pensar que Frida retrata a si mesma como uma tentativa de ressignificar o passado, podemos interpretar seus autorretratos como uma forma de produzir um corpo.

Dissemos Dadvar, Kamarzarrin, Mansorvar e Khaledian (2013) partem da ideia de que o excesso produzido pelos traumas vivenciados por Frida aparecem em seus quadros como a saída encontrada. Mais que isso, avançam em sua interpretação afirmando que para além de

uma saída o “foco dos autorretratos não é representar, mas, sim, simular a imagem de Frida, bem como evidenciar seu estado emocional interno” (Dadvarl *et al*, 2013, p. 16).

Como igualmente já foi dito, Boese (2005) propõe que a função da arte como produto da criatividade é ser um mensageiro entre áreas dissociadas da experiência e da consciência. Nesse sentido, acredita que a arte serve para integrar áreas dissociadas ou suscetíveis à desintegração, dado que a concretude da obra de arte instaura no mundo algo que de outra forma ficaria dissociado e indisponível.

Boese, ainda, contrapõe-se à Lowe (1995, *apud* Boese, 2005), que afirma que os autorretratos de Frida são como máscara que dão suporte para suas emoções. Diz-nos Boese que, antes disso, eles são o modo como ela consegue manter unificada a imagem de si mesma diante da destruição.

A dissociação — perda de si mesmo —, segundo Boese (2005), é a mais frequente reação a violência do trauma. Outro perigo é do outro interno se perder ou se dissociar.

O que nos chamam atenção nesses últimos dois trabalhos apresentados é que eles colocam mais ênfase na arte como produtora de uma realidade psíquica do que como consequência, ou simplesmente como descarga pulsional. Ao invés de apenas considerar a arte como produto do trauma, fica mais evidente a possibilidade de pensarmos a arte como solução, como saída ao trauma. Isto é, poderia ser uma solução para as consequências do trauma, mas não é uma solução vinda do trauma, mas vindo do eu. É evidente que essa ideia não é novidade para a Psicanálise. Todavia, propomos pensar que essa solução via arte não se presta apenas a um destino da pulsão como forma de descarregá-la. Para além de pensar a produção artística como forma de ligar a pulsão a representações e assim arrumar um destino para energia, um alívio do pulsional, pensamos a arte – como processo sublimatório – como uma forma de renovar o sexual recriando caminhos psíquicos. Isso se contrapõe à ideia de descarregar a pulsão por caminhos – podemos pensar aqui em representações – conhecidos. O que pretendemos afirmar é a importância de perceber a arte não apenas como uma descarga de energia, mas sim como uma produção de realidade psíquica, como produção de mensagem, em boa parte nova, para os enigmas da existência do artista.

Na produção de um quadro Frida simula, forja um corpo, ao mesmo tempo em que convida o outro a olhá-lo, erotizando-o, recriando sua relação com a sexualidade.



Figura 6 – *Árvore da Esperança, Mantem-te firme* (1946)

Coleção particular de Daniel Filipacchi

Paris, França

6. FEMINILIDADE E CASTRAÇÃO

Como decorrência das investigações sobre o corpo, nossa atenção voltou-se ao modo como a sexualidade é trabalhada por Frida Kahlo em suas obras. Retomaremos agora algumas passagens da vida de Frida Kahlo que servem para entender as interpretações que propomos.

Nos anos de 1938 e 1939, Frida teve a primeira exposição solo de suas obras. Primeiramente nos Estados Unidos e, depois, convidada por Breton, em Paris (Kettenmann, 2008). Frida não queria ir, mas Diego a incentivou dizendo que era essencial para sua carreira artística (Herrera, 2011). Sua relação com Diego estava conflituosa depois da traição de seu marido com sua irmã Cristina e da relação de amantes de Frida com Trotsky (Kettenmann, 2008).

Suas exposições foram reconhecidamente bem sucedidas em ambos os países. Foi a primeira obra de artistas mexicanos do século XX a ser comprada pelo Louvre e recebeu críticas favoráveis como a do crítico de arte L. P. Foucaud, segundo o qual a exposição de Frida era “uma porta aberta para o infinito e para a continuidade da arte” (Herrera, 2011, p.305). Embora a artista tivera uma relação difícil com os franceses, e que afirma ter odiado Paris e os “intelectuais burros”, ela parecia apreciar o sucesso de seu reconhecimento como artista (Kettenmann, 2008, p.51).

Ao voltar para o México em meados de 1939, Frida resolve se mudar de sua casa em San Ángel, onde vivia com Diego e voltar para a casa de seus parentes em Coyoacán. Sua relação com o marido era de “crescente estranheza” (Kettenmann, 2008, p.53). Poucos meses depois Frida recebe o pedido de divórcio de Diego, assinado em seis de novembro de 1939.

Frida entrará em um momento que se caracterizou como gravemente depressivo (Grimberg, 2008). Seu abuso de álcool e falta de cuidados pessoais – com a alimentação por exemplo pois comia muito pouco – a debilitaram fisicamente ainda mais (Herrera, 2011).

No ano seguinte ao seu divórcio, em 1940, Frida pintou produziu oito obras. Todas elas são autorretratos, exceto uma que é, contudo, autorreferida. Todas essas obras trazem temas ligados ao trauma, à morte e ao sofrimento, a não ser uma encomendada por Sigmund Firestone.

Em *Retábulo* retrata seu acidente retocando um retábulo que havia achado e que continha os mesmo elementos de seu próprio acidente. Na obra há um acidente de um ônibus e um bonde e uma mulher (que Frida transforma em ela mesma) deitada no chão vítima do acidente. No retábulo ainda se lê: “*Os senhores Guillermo Kahlo e Matilde C. de Kahlo dão*

graças a Nossa Senhora das Dores por salvar a nossa filha Frida do acidente que teve lugar em 1925, na esquina de Cuahutemozin e Calzada de Tlalpahque”.

Em *O sonho* Frida se pinta deitada em sua cama e a figura da morte também deitada acima. Por mais que a morte não tenha apenas um sentido negativo para os mexicanos, ela ainda representa sofrimento. *A mesa ferida* é uma inspiração de a Última Ceia de Leonardo, em que Frida se coloca no lugar de Jesus e é acompanhada por personagens da cultura mexicana.

Quatro obras nos atraem a atenção em especial. A primeira, *Autorretrato com cabelo curto* revela Frida no ato de cortar seus cabelos, deixando-os curtos. No quadro se lê: *Veja que se te quis foi pelo cabelo, agora que está careca já não te quero mais*. Em *Autorretrato com macaco* Frida vê seu pescoço enlaçado por uma fita vermelha que faz a função de prender seu cabelo (o macaco também tem seu pescoço enlaçado). Em *Autorretrato dedicado ao dr. Eloesser* (fig. 3) Frida se representa com um colar de espinhos que fere e sangra seu pescoço. E, por último, em *Autorretrato com colar de espinhos* (fig. 2), Frida aparece novamente ferida no pescoço por um colar de espinhos no pescoço.

A partir do exposto, podemos aqui introduzir o conceito de castração como condição-ameaça-inveja que nos parecem ser aqui um tema de associação entre as obras de 1940. Para fins de análise, nos centremos na última obra *Autorretrato com colar de espinhos* (fig. 2).

Na tela *Autorretrato com colar de espinhos*, a artista se representa com uma folhagem ao fundo, com o cabelo preso cercado de borboletas (duas inclusive que são mais flores aladas). Ao lado esquerdo, em seu ombro, um de seus macacos de estimação e do lado direito um gato preto. Frida tem um colar de espinhos (maior e mais fragmentado do que aquele que aparece no quadro ao Dr. Eloesser) que penetra, fere e sangra seu pescoço. Pendurado ao colar há um beija-flor preto aparentemente morto.

Sabemos das leituras que dão uma interpretação cultural simbólica à obra, introduzindo elementos cristãos e astecas. Por exemplo, o colar de espinhos remeteria ao martírio de Jesus Cristo, assim como o colar de espinhos no quadro a Dr. Eloesser, os pregos em *A coluna partida* (Kettenmann, 2008). Ou a cultura asteca e seus sacrifícios corporais. Frida estaria se colocando como mártir do sofrimento.

Herrera (2011), ainda traz elementos da cultura popular mexicana como o gato preto significando a morte e má sorte, o beija-flor como amuleto da sorte no amor.

Entendemos que essas leituras dos símbolos são satisfatórias a partir de determinado ponto de vista. Podem inclusive nos apontar para os auxiliares de tradução que servem como ligação dos conteúdos traumáticos e enigmáticos. Intentamos contudo assinalar como a

composição do quadro pode nos remeter a um outro lugar, o das imagos e fantasias inconscientes. Há dois pontos relevantes na obra. Primeiro, o colar de espinhos, a castração como penetração de um corpo. Segundo, o beija-flor - morto - como falo perdido, ou negado, e incorporado do pai.

6.1 Castração: um corpo ferido

No início de sua relação com Diego, Frida não produz tantas obras e se coloca como assistente de Diego. Preocupa-se em ser a esposa de Rivera. Sua ocupação na maior parte do tempo é cuidar da casa e cozinhar para seu marido. Passa o resto do dia sentada vendo seu marido pintar. Parece que ser esposa de Rivera é o que a satisfaz, mais que a arte poderia lhe satisfazer, pois nesse período é Diego que a incentiva a produzir (Herrera, 2011).

Entre os anos de 1926 (quando Frida começa a pintar) e 1935, ela pinta poucos quadros, poucos autorretratos. Porém, em 1935, Frida descobre que Diego a está traindo com sua irmã Cristina. Mesmo sabendo que Diego tinha por vezes relacionamentos extraconjugais, nenhum deles se comparou para Frida a dividir o marido com a irmã.

Cristina era onze meses mais nova que Frida e sempre foi uma espécie de duplo da artista. Rival e companheira, Cristina foi aquela que ocupou um lugar paradoxal para Frida. Se, por um lado, Cristina obteve a atenção e o carinho da mãe (para não falar diretamente aquela a quem foi dado o seio da mãe em detrimento de Frida), quando Frida ainda estava sendo amamentada, por outro, foi a primeira grande amiga de Frida, dividiam o quarto e frequentavam sempre a mesma escola e as mesmas atividades.

Frida chega a dizer abertamente, em 1950, em uma entrevista a sua amiga Olga Campos, que sentia ciúmes de Cristina. Achava que Cristina era mais bonita e tinha vestidos mais bonitos (Grimberg, 2008, p. 64).

Frida perdera o amor ao se divorciar de Diego. Mas, de que objeto estaríamos tratando aqui? É frequente a opinião de que Frida sofria por Diego e pelas atitudes dele. Percebemos isso nas opiniões de amigos da artista entrevistados pelos biógrafos (Herrera, 2011; Grimberg, 2008) e pela percepção de algumas mulheres mexicanas quando falam de Frida, o que se pode constatar em nossa viagem ao México. Sim, o que se fala é que Diego era o trauma de Frida. A artista mesmo chegou a declarar que tivera dois acidentes em sua vida. O primeiro no ônibus e o segundo era Diego (Zamora, 1991). A figura de um homem que faz a mulher sofrer é conhecida. Uma relação sádico-masoquista não seria novidade. E mesmo que haja na relação entre Diego e Frida esses componentes (o que efetivamente nos parece plausível),

parece que estamos diante de uma relação mais primitiva – ou originária – do que pode denotar a superfície.

Frida reedita com Diego sua relação com a mãe primordial, aquela onipotente, e que pode a todos penetrar. Ninguém escapa a ela. Frida frequentemente associava Diego ao lugar de mãe, ou se colocava, invertendo o binômio atividade/passividade, como mãe de Diego (Frida, 2012). Ainda, se referia ao corpo de Diego como o corpo feminino com suas curvas e suas “tetas” (Herrera, 2011).

A relação profundamente conflituosa de Frida com Diego nos remete à relação mãe e filha, com seus aspectos bons e maus, determinantes para a sexualidade feminina. Se, por um lado Frida e Diego permaneciam constantemente em atritos e num jogo de domínio e separação, por outro, eles não conseguiam viver longe um do outro.

No que concerne a Frida, percebemos que sua relação com Diego era de uma importância vital, no sentido mais estrito da palavra. Parecia haver uma impossibilidade de se desligar de Diego como se para além da relação não houvesse vida possível. Ou ao menos uma vida muito pior. Isso se dava pelo fato de que Frida considerava o marido detentor de muitas características de um objeto total. Ela dizia

Diego *começo*

Diego *construtor*

Diego *meu menino*

Diego *meu namorado*

Diego *pintor*

Diego *meu amante*

Diego *“meu esposo”*

Diego *meu amigo*

Diego *minha mãe*

Diego *meu pai*

Diego *meu filho*

Diego = *eu* =

Diego *Universo*

Diversidade na Unidade

(Frida, 2012, p. 220)

Era como se separar de Diego significasse perder a mãe primitiva. Por pior que a mãe seja, ela tem o falo e é o primeiro sedutor cujas mensagens instalam o enigma.

É óbvio que consideramos que, dado que Frida não perdeu sua relação com a realidade externa, haveria outros pontos a considerar. Entretanto, considerando a atemporalidade do inconsciente e a função das imagens primitivas no fantasma, podemos supor que Diego estava fortemente investido do caráter materno primitivo.

A própria traição de Diego com Cristina renova as fantasias de abandono e desamparo. Por uma segunda vez Frida é trocada por Cristina. “Eu nunca tive ninguém que amou só a mim. Eu sempre dividi o amor com outra pessoa”, afirma a artista (Grimberg, 2008, p.71).

Segundo Chasseguet-Smirgel (1988), toda atividade criativa está ligada a uma significação fálica inconsciente; assim, nas mulheres, isso se relaciona de perto com a castração e a inveja do pênis. Ao criar suas obras e tê-las reconhecidas pelo mundo da arte, Frida se apropria do falo que lhe foi negado.

Logo após ser reconhecida internacionalmente como pintora, ou seja, reconhecido seu falo, Frida volta e se depara com o que ela mais teme, ser abandonada. “Tenho mais medo de ser abandonada do que de ser desapontada” afirma Frida (Grimberg, 2008, p. 101).

Ela perde o amor e isso remete à castração como ameaça feminina. No quadro, numa espécie de retrogradação e inversão, é ela que retorna ao lugar de objeto, castrado.

Frida, ao representar o sofrimento, o faz constantemente com a violação do corpo e a presença de sangue que denotaria essa invasão. A fantasia de um corpo violado nos direciona às fantasias originárias do bebê sendo penetrado pela mãe. Seja pelo ato da amamentação, seja pelos cuidados corporais, ou seja, pela fantasia de uma mãe detentora de um pênis, um dos primeiros temores do Eu é de sua desintegração pelo rompimento do limite corporal. Desde que Frida o reviveu concretamente na ocasião do acidente, essa fantasia de um corpo ferido aparece frequentemente quando a artista é tomada pela dor.

Retorna aí a penetração como origem da sexualidade – da qual trataremos a respeito do quadro *Arvore da Esperança* (fig. 6) -, mas também como algo crucial no desenvolvimento psicosssexual da menina. Se, no menino, a percepção da falta do pênis materno, por mais que o seja vivenciado com horror e como ameaça de perder o seu próprio, promove uma sensação de potência e de ter destronado a mãe, na menina isso não é possível.

Do que se trata a castração feminina então?

Freud (1931) afirma que a ameaça de castração não estaria presente nas meninas, pois o que se tinha a perder já se perdeu, o pênis. Todavia, os temores de castração não se resumem ao menino. Jones (*apud* Chasseguet-Smirgel, 1988) aponta como as mulheres

resguardam temores semelhantes aos do homem quanto à integridade dos órgãos internos e ou de perder capacidades físicas (cegueira, doenças, etc.).

6.2 Inveja do pênis

Na parte inferior do quadro há um beija-flor que, de tudo que se possa considerar nos quadros nos pareceu o mais peculiar. Frida associa, em 1946, em um desenho, o beija-flor a suas sobrancelhas (Herrera, 2011). Logo, alguns estudiosos de Frida (Herrera, 2011; Jamis, 2005), associam o beija-flor do quadro de 1940 às suas sobrancelhas para além da significação mexicana dada ao pássaro.

Se formos observar atentamente o quadro, o beija-flor – ou melhor ainda – as asas do pássaro são muito semelhantes a um bigode masculino. Mais ainda que uma semelhança com a sobrancelha de Frida – que pode muito bem estar no lugar de uma referência masculina – o animal nos remete a um bigode, um atributo masculino. Frida mesmo disse, em 1950, que tinha os atributos de ambos os sexos, mas que de forma geral tinha o rosto de alguém do sexo masculino.

Mesmo já aceitando o caráter fálico do “bigode” pendurado no pescoço de Frida, apontaremos mais uma relação importante. Em 1951, Frida pinta um quadro de seu, já falecido, pai. No quadro Guillermo Kahlo apresenta um frondoso bigode que muito bem pode ser as asas de um beija-flor. O caráter fálico do pássaro no quadro de Frida é resgatado onze anos depois no quadro de seu pai.

O pássaro no quadro está imóvel, morto. Ao contrário dos outros animais no quadro que expressam algum tipo de movimento e vida, o beija-flor não se move. É a ausência do falo que se apresenta num pássaro-bigode sem vida? Não nos parece que seja disso que se trata se pensarmos que a ausência do pênis na mulher é mais da ordem de um negativo que de um positivo impotente.

A conquista profissional e artística de Frida parecem lhe garantir certa independência de Diego. A criação como falo não é novidade. O sucesso profissional de Frida parece garanti-lhe a potência fálica que a faz deixar, mesmo que fantasmaticamente, o lugar de alguém a quem foi negado o falo.

Mesmo não gostando de Paris, Frida retorna de sua viagem ao exterior com certa certeza de que era autônoma. Tanto que ao chegar muda-se para a casa azul de sua família, pois assumiu que se sentia melhor lá (Kettenmann, 2008).

A questão que se colocou nesse momento é que Frida não se deu conta de que seu falo não iria garantir que aquilo que ela mais temia acontecer - ser abandonada. Diego logo pede o divórcio e a dificuldade de Frida em se separar mata seu falo.

Se, por um lado, ela satisfaz a fantasia de um falo através da sua criação, por outro a consequência é a perda do amor do objeto.

No quadro, a posição passiva de Frida frente os acidentes da vida, a coroa de espinho no seu pescoço, nos apresentam um ar de passividade. A culpa por destronar o pai a faz aceitar sua condição feminina, de passividade – deixando claro que passividade não se trata de inércia.

Mas observemos o gato preto na tela. O gato olha fixamente o pássaro e tem as orelhas levantadas e o dorso curvado, como numa posição de ataque. É o gato em vias de comer, incorporar, aniquilar, matar o pássaro.

A questão cronológica nos colocaria um empecilho nessa análise, pois, quando o gato olha o pássaro, esse já está morto. Todavia, considerando a atemporalidade do inconsciente, esse fato é irrelevante. Como num sonho, em que as dimensões do tempo e do espaço são ignoradas em favor do deslocamento e da condensação, num quadro podemos compreender que acontece o mesmo.

Longe de ser algo externo à Frida, o gato preto a atacar o beija-flor é parte de Frida. É sua extensão. Como uma parte de seu próprio corpo, o gato brota na tela sem conseguirmos tão pouco entender onde se apoia. A culpa pelo desejo inconsciente de ter um falo, privando o pai de seu próprio, faz com que Frida coloque como algo exterior a ela a agressividade reprimida.

Como já dito na parte teórica deste trabalho, na procura de um objeto bom que a livre da mãe – tanto da mãe onipotente tanto da mãe boa, mas castrada – a mulher tende a reprimir sua agressividade sádico-anal (Chasseguet-Smirgel, 1988). Para poder investir no pai como um objeto que a satisfaça, ou que tem o que ela deseja, a menininha reprime a agressividade originada pelo desejo de incorporar o pênis do pai, privando-o do falo. Esse processo integra, inclusive, o que será a posição feminina de se tornar objeto de amor do outro, caso contrário, a agressividade colocaria em risco seu lugar de objeto.

Na fantasia inconsciente da mulher ferida, castrada, objeto de amor e de dor, Frida acaba pintando sua própria agressividade na figura do gato preto. Como dissemos, consideramos que seu retorno ao México depois de suas exposições nos EUA e França, cria o contexto para surgir uma Frida fálica, o divórcio com Diego promove uma mudança de lugar, um retorno a certo lugar do feminino e da castração. No quadro, Frida livra-se de

comprometer sua feminilidade ao colocar fora de si a agressividade de ativamente castrar o pai de seu pênis.

Na continuação de nossa análises, abordaremos a penetração do corpo como algo mais originário de toda a gênese da sexualidade. Se vimos que, em *Autorretrato com colar de espinhos* (fig. 2), Frida se representa com o corpo penetrado, constatamos que isso é uma constante em suas produções e assim propomos que ela apresenta o feminino como origem da sexualidade humana.

6.3 A feminilidade do trauma

Em sua obra *Árvore da esperança* (fig. 6) Frida se pinta novamente duplicada, como já havia feito em *As duas Fridas* (fig. 9). No quadro de 1946, aparece uma Frida deitada em um leito que parece uma maca de hospital, de costas – em princípio uma referência a uma cirurgia que Frida havia realizado (Herrera, 2011) – com feridas abertas nas costas que ainda sangram. Frida está com as costas descobertas, porém, seu corpo, da cintura para baixo, está coberto por um lençol. A Frida deitada é velada por uma outra Frida, com vestido vermelho como uma Tehuana, sentada em uma cadeira.

Essa segunda Frida está segurando uma bandeira em que se lê: árvore da esperança mantenha-se firme⁹. Na outra mão segura um colete imobilizador de coluna. E, além de segurar um colete, essa Frida usa um segundo colete. O escrito da bandeira empunhada por Frida é feito com um tom de vermelho similar ao sangue de suas costas, bem como os enfeites no canto e a lança na ponta. A Frida tehuana parece impassível e com uma expressão tranquila (Herrera, 2011).

As duas Fridas estão sozinhas, localizadas entre o que parece ser um penhasco, um precipício e o deserto com suas grandes rachaduras e valas. Esse deserto é identificado por muitos biógrafos como referência à região de Pedregal, no México (Herrera, 2011; Zamora, 1990).

A obra é dividida ao meio, sendo que a Frida deitada está em uma parte clara iluminada pelo sol. A outra Frida, tehuana, está do lado escuro da noite, iluminada pela lua.

⁹A expressão da bandeira parece ser uma referência, que Frida utiliza com frequência, a canção *Cielito Lindo*, canção folclórica mexicana.

Podemos pensar que o traumático é representado nesta obra como representação da penetração de um corpo. Como dissemos, é o corpo e não o acidente que está em jogo. E é justamente o corpo que está à mostra. E não é de qualquer forma que Frida pinta seu corpo.

O corpo que está na parte do sol está acamado e passivo. Herrera (2011, p. 429-430) irá dizer “ainda anestesiada” ou “semimorta”. É possível pensar que a Frida a seu lado representa sua força vital, aquela forte, que não teme e supera os obstáculos, porém essa análise em nada nos faria avançar.

O que notamos é que a Frida semimorta está do lado do sol e a Frida viva está do lado da lua. Na cultura pré-hispânica mexicana, os elementos duais como vida/morte, claro/escuro, masculino/feminino, sol/lua têm lugar de destaque. Segundo Aguilera (2014), a lenda do nascimento do sol e da lua remete a um sacrifício dos reis que pagaram com seu próprio sangue para que o sol desaparecesse sazonalmente, dando lugar à lua. Assim, a lenda é de que o sol se alimenta de sangue humano. Nessa mesma linha, o sol é reconhecido como a parte masculina e a lua como a parte feminina (Herrera, 2011). Jamis (2003) e Herrera (2011) irão interpretar a obra se utilizando dessas crenças mexicanas, afirmando que Frida ferida está do lado do sol como forma de alimentá-lo. Mas, por que fazer a distinção entre noite e dia, entre sol e lua e fazer-se dissociada? Herrera (2011) afirma que a lua e a noite são femininas e então colocar a Frida tehuana nessa parte salienta sua feminilidade. Poderíamos considerar que a lua e a noite sugeririam uma dimensão onírica e suas vicissitudes, como a realização de desejos, as reminiscências do dia, etc.

Acreditamos que podemos avançar se pensarmos em termos psicanalíticos. Propomos então que Frida apresenta seu trauma na imagem com relação a outros símbolos e não necessariamente àqueles da cultura popular. Ou seja, ela se coloca passiva e ferida diante da vida. É exatamente com essa posição que ela se identifica. Se nos remetermos ao seu acidente é assim que ela se encontra, ferida, sangrando, deitada. E ela não está sozinha, mas, sim, acompanhada por alguém – que, no caso, é ela mesma – que se vê nessa posição.

Pensemos então em três pontos: o que do trauma não se elabora, a passividade na origem do psiquismo e a penetração como princípio da sexualidade.

Freud nos diz que a força de um traumatismo externo tem como equivalente uma excitação pulsional (2006/1920). O trauma apresenta um excesso pulsional que demanda ligação ou enlace de representações, dado que pelo contrário ficaria como energia livre, a serviço da pulsão de morte.

A violência dos traumas de Frida desencadeiam um excesso pulsional, uma exigência de trabalho. Por um lado, parte desse trabalho Frida faz pelo exercício de sublimação, na

atividade artística, (falaremos mais sobre a sublimação adiante). Isso embora, por outro lado, Freud (2006/1920, p. 165) nos traga que, em relação à exigência de satisfação da pulsão recalçada “todas as formações substitutivas ou reativas, bem como as sublimações, são insuficientes para remover sua tensão contínua”. Observamos que Freud fala em pulsão recalçada. Mas, mesmo a pulsão não recalçada não haveria de se portar de forma diferente. Se fizermos uma leitura laplancheana e pensarmos segundo seu modelo tradutivo, o que não teve tradução irá constantemente exigir tradução.

Devemos considerar também que Laplanche (2003) afirma que toda mensagem guarda algo de não traduzível que constantemente demanda tradução. Podemos pensar então, em níveis de tradução das mensagens.

O que parece acontecer com Frida é uma tradução parcial do trauma. Interessante observar que ela não parece repetir, como nos casos de neuróticos de guerra descritos por Freud, com sonhos que atualizam a situação traumática. Nem tampouco, parece apresentar sintomas conversivos comuns a neuroses traumáticas. Frida repete em sua arte, sobretudo na representação de seu corpo, muitas vezes ferido.

Segundo Freud (2006/1920) a compulsão à repetição não contraria o princípio de prazer, à medida que, ao repetir, o indivíduo submeteria desprazer a um sistema (consciente) e o prazer a outro (inconsciente). A compulsão à repetição está ligada a uma exigência inconsciente de ligar aquilo que está desligado, estando do lado da pulsão de vida. Diz Cardoso:

A compulsão – *Zwang* – consiste numa exigência interna de agir, de caráter imperativo e repentino. Por sua vez, esse imediatismo resulta da precariedade dos mecanismos de elaboração psíquica e da impossibilidade de recalçamento. O termo compulsão comporta a ideia de uma pressão inelutável, assim como a de entrave. Quando o aparelho psíquico é atingido por quantidades excessivas de energia pulsional (sem ligação), defesas arcaicas são acionadas como tentativa extrema de manutenção da vida psíquica. Não há aqui o que recordar, somente o que repetir (Cardoso, 2011, p. 75).

Por conseguinte, o que Frida repete é a cena de seu corpo passivo, ferido, sendo olhado pelo outro (dado que é uma obra de arte). Seu corpo e, mais especificamente, seu corpo ferido, podem ser vistos em muitas obras de Frida, e sua obra de 1946, a *Árbol de la esperanza, mantente firme*, é um exemplo dessa repetição.

Por que Frida colocaria sua presença viva na parte escura? O que nos parece é que há algo de literal que permanece descoberto no trauma, sem o recobrimento da fantasia. “Ao se romper o sistema paraexcitação, rompe-se também a tela protetora da fantasia, que poderia vir recobrir o terror” (Cardoso, 2011, p. 76).

O que parece claro na vida de Frida é que ela é passiva e ferida, como se isso demonstrasse sua identidade. Sua parte fantasiosa ou fantasmática é nebulosa. Talvez isso signifique que a Frida tehuana, adornada e forte não ocupasse um lugar em sua fantasia que desse conta de traduzir o enigma de sua existência. É como se houvesse uma dissociação entre sua parte criativa e o resto de seu eu, como se não houvesse uma integração com a sua identidade. Por mais que a Frida tehuana esteja na parte feminina da tela, no lado da lua, é a introjeção dessa feminilidade que é incompleta.

Em texto de 1929, *A feminilidade como máscara*, Joan Rivere (2005) apresenta a tese de que a feminilidade é sempre uma máscara. Segundo a autora, a feminilidade (e aqui a feminilidade é pensada não em termos da origem da sexualidade, mas em termos do que se sucede à castração) é um “disfarce cuja dupla função é tanto encobrir a fantasia de posse do pênis tomado do pai como também proteger a mulher contra o perigo de retaliação” (Rivere, 2005, p. 13). Por mais que a máscara da mulher seja sempre um disfarce que não se diferencia do que seria genuíno, ela se mantém como identidade egóica. Para Rivere, a única diferença entre as mulheres seria o grau de ansiedade e de aceitação ao lidar com a castração. Talvez em Frida, essa cisão fique mais evidente em suas obras do que se suporia sem elas.

A passividade e a parte do corpo aberto é outro ponto a se aprofundar nesta obra de Frida. No centro da SAF está a dessimetria da posição do adulto em relação à criança.

A Situação Antropológica Fundamental confronta, num diálogo simétrico/dissimétrico, um adulto que possui um inconsciente sexual (essencialmente pré-genital) e um infans que ainda não constituiu um inconsciente, nem a oposição inconsciente/pré-consciente. O inconsciente sexual do adulto é reativado na relação com a criança pequena, com o infans. As mensagens do adulto são mensagens pré-conscientes-conscientes, elas são necessariamente "comprometidas" (no sentido do retorno do recalçado) pela presença da "interferência" inconsciente. Estas mensagens são, então, enigmáticas, ao mesmo tempo para o emissor adulto e para o receptor infans (Laplanche, 2003, p. 406-407).

O adulto, habitado por um inconsciente sexual, transmite mensagens de conteúdo sexual à criança que ainda não tem o registro do sexual. Podemos perceber dois pontos como importantes nessa formulação.

Primeiro, conforme a proposição de Laplanche da origem do sexual e do inconsciente, o conteúdo que a criança desperta no adulto é da ordem do polimorfo-perverso que habita o psiquismo do adulto no recalcado sexual inconsciente. Segundo, a criança, em um estado de pré-clivagem psíquica, não tem estrutura prévia que permita a tradução, ainda que parcial da mensagem. Essa mensagem adquire status de enigma a ser decifrado.

Laplanche irá considerar, na SAF, o agente universal da gênese do psiquismo. Não irá considerar mais o Édipo como organizador geral da sexualidade e, sim, o momento pré-edípico e originário da Sedução Generalizada. Nessa perspectiva, a Teoria da Sedução Generalizada não irá colocar a sedução da criança pelo adulto como patológico e nem circunstancial, fazendo uma distinção entre a sedução generalizada e a sedução restrita e factual de Freud (Laplanche, 1992).

O que nos importa neste momento é o caráter passivo que a gênese da sexualidade adquire. A criança como receptora de uma mensagem enigmática do adulto ocupa um lugar passivo. Isso denota uma criança ainda sem meios de tradução e nem de apropriação da cultura para contar imediatamente com assistentes de tradução, ou seja, as mensagens do ambiente sociocultural que funcionam como auxiliares de tradução.

. Essa implantação tem caráter de invasão. É o trauma precoce de um psiquismo em formação, ou protopsiquismo como diria Stoller (*apud* Ribeiro, 2013).

Nesse sentido, a criança vive uma situação de desamparo em que sua saída é procurar decifrar o enigma que se coloca.

E é nessa posição de passividade e desamparo que se localiza o início da sexualidade, o feminino da sexualidade. André (1995), em seu livro *Às Origens Femininas da Sexualidade*, irá trabalhar largamente a tese de que, partindo da teoria de Laplanche, a sexualidade é em suas origens, feminina.

André mostra como nas origens o que sobressai é a violência e a penetração. Nos cuidados com o corpo, nos jogos infantis e no conteúdo sexual do adulto, o que está em jogo é a penetração. Portanto, a vagina como órgão sexual feminino é o órgão sexual por excelência, uma vez que é orifício.

Tanto meninos como meninas teriam como gênese de sua sexualidade a penetração e a passividade como primeiro meio de simbolização do sexual. Para André (1995), a

feminilidade não está reduzida ao Édipo, mas tem relação com a constituição da sexualidade como tal, em meninos e meninas.

André, partindo da noção de Sedução Generalizada de Laplanche, descreve que o desejo inconsciente de penetração do pai leva meninos e meninas a uma sexualidade primeiramente feminina. O interessante aqui é que o desejo sexual inconsciente não é apenas do pai, mas de todos os adultos e a mãe ou qualquer figura feminina que preste os cuidados com o bebê, é agente do desejo. A feminilidade e as suas marcas de violência a penetração, estando nas origens do psiquismo, é exatamente aquilo que será recalcado em ambos os sexos, cedendo à lógica fálica (André, 1995).

Essa proposição lança luz à concepção freudiana da lógica fálica da sexualidade, da castração e da “menina com um pequeno homenzinho” (Freud, 1931), posto que, o que se recalca é a passividade. Segundo André (1995, p. 91) “a representação feminina delineada pela passividade não é a da mulher-castrada, mas, sim, da mulher-orifício. E as crianças dizem da melhor forma, com as palavras que lhe são disponíveis, quando falam do ‘popo’ de frente das meninas”. É o orifício, a cavidade como a parte do corpo disponível como primeira simbolização da sexualidade. A lógica fálica seria, portanto, o recalco da sexualidade primeira, focada no orifício.

André (1995, p.76), porém, não esquece a violência que cerca a penetração e, na sua análise da *Morte de Sardanapalo*, de Delacroix, afirma que “toda penetração é um assassinato”.

Partindo dessas conjeturas, pensamos que a feminilidade de Frida Kahlo expressa em sua obra, ao contrário do que os autores propõem, não se encontra na parte escura da tela ligada à lua, mas, sim, na parte clara em que ela expõe uma ferida aberta. Uma ferida aberta não deve denotar outra coisa senão uma penetração do corpo.

Sua posição deitada sugere o desamparo, estando ela semimorta ou simplesmente passiva ao que lhe acontece. A parte aberta de seu corpo expõe de forma evidente uma experiência originária de invasão e penetração.

A parte escura do quadro parece mais denotar uma exigência inconsciente superegótica, de uma busca pela identidade social da mulher. O que culturalmente se coloca como feminilidade ou que se espera de uma mulher. Ou seja, vestido – que inclusive não mostre seu orifício – e adereços como fitas, brincos e colares.

Esses adereços parecem resgatar para Frida a visão cultural da mulher indígena, asteca. Ornamentos das figuras femininas, que na verdade servem como forma de se adequar

à lógica fálica da sociedade mexicana e ocidental e que talvez sirvam como assistentes de tradução.

Todavia, seu trauma de um corpo marcado pela penetração e pela fragilidade, se mantém como uma forma marcante de identificação. E sua compulsão por representar-se de forma passiva nos mostra isso.

A penetração e a violência do corpo como forma da sexualidade original deixa marcas e pode predispor a retornos regressivos em casos de trauma. Por mais que Frida tenha vivido com seu corpo cada vez mais debilitado, é possível que algumas das muitas cirurgias a que foi submetida (mais de trinta durante sua vida inteira) não fossem absolutamente necessárias. Dr. Eloesser, médico e amigo pessoal de Frida, chegou a suspeitar que “a maior parte das operações a que Frida foi submetida era desnecessária, e ela se enredou numa síndrome psicológica bastante comum que impele os pacientes a querer cirurgias” (Herrera, 2012, p. 420).

Podemos perceber em outros autorretratos da artista (algumas inclusive que vamos analisar posteriormente) a passividade e o trauma como tema, como, por exemplo, *Sem Esperança* (fig. 8)(1945), *O Veado Ferido* (1946), *Meu Nascimento* (1932), *Raízes* (1943), *O sonho, a cama* (1940), *Recordação de uma ferida aberta* (segundo Herrera (2011), obra queimada em um incêndio, mas que podemos acessar por fotos).

Ainda, gostaríamos de propor mais uma observação em relação ao quadro. Frida parece constantemente se colocar entre aquela que cede ao feminino e ao mesmo tempo se masculiniza na posição de falo autônomo. Chasseguet-Smirgel define a mulher-falo-autônomo como aquela que para dar conta da castração se coloca como o próprio falo desejado na relação com o outro.

Como numa produção onírica, o quadro *Árvore da esperança* (fig. 6) reúne em uma mesma imagem a Frida identificada a essa postura feminina da sexualidade, penetrada e frágil, e também uma Frida austera e fálica. A Frida da parte escura da tela segura um colete equivalente a um pênis como um objeto ligado ao corpo, mas que se destaca dele. Laplanche (1982) afirma que é essa mesma a questão do que se vê no menino e não se vê na menina, algo que está atrelado ao corpo, mas que projeta dele. O seio materno está na mesma sequência de objetos que se destacam do corpo.

Se observarmos atentamente o colete ortopédico que Frida segura, não apenas está sendo suportado por suas mãos, mas está ligado ao seu próprio pelas hastes que inclusive parecem ligá-los às costas.

É entre essas duas posições frente à sexualidade que Frida parece transitar.



Figura 7 – Autorretrato com cabelo curto (1940)

Museu de Arte Moderna

Nova Iorque, EUA



Figura 8 - *Sem esperança* (1945)

Coleção de Dolores Olmedo Patiños

Cidade do México, México

7. OLHAR E SER OLHADO

Propomos neste capítulo tratar das questões relativas ao olhar. Como informamos no início do trabalho, procuramos fazer um processo de desligamento das representações que cercam a vida e a obra de Frida para investigar o que do processo inconsciente poderia ser suposto. O leitor poderá recordar que o caminho deste trabalho inicia na percepção da reconstrução de um corpo psicosexual, para depois pensar na constituição da sexualidade feminina. No presente capítulo propomos desligar o olhar dos outros aspectos das obras de Frida. Nossa experiência como espectadores da obra de Frida Kahlo (e na observação de outros espectadores) nos direcionou a perceber na relação de olhar Frida e ser olhado por ela um ponto relevante de discussão. Esperamos aqui sermos capazes de iniciar uma discussão sobre a relação da obra com o artista e com o receptor da arte.

Muitos concordam, como podemos perceber ao longo deste trabalho - biógrafos, admiradores, críticos de arte – que o admirável em Frida é sua capacidade em expressar seus afetos, humores, alegrias e tristezas através de suas obras: nas cores, formas e elementos. Se muito do que vemos nos quadros de Frida nos leva a uma experiência plástica singular, há algo que nos parece subdimensionado quanto se trata de sua obra: o olhar de Frida – tanto no sentido mesmo da ação dos olhos como no colocar-se à vista.

Desde seu primeiro autorretrato, produzido como um presente para seu primeiro namorado, Alejandro, até as últimas obras, seu olhos parecem nos remeter outra coisa que não o que se apresenta no quadro. Entre estes quadros *Autorretrato com vestido de veludo* de 1926 e *A coluna partida*, de 1944, o olhar de Frida é para o que chamamos a atenção. A diferença nos elementos dos quadros é insofismável. Se, no primeiro quadro, Frida é uma bela jovem se entregando ao homem amado – eroticamente, podemos dizer, pelo decote, mas com um vestido que esconde o que há para ver –, no segundo, Frida não esconderia nada. No quadro de 1944 (já tratado em momento anterior), Frida mostra as marcas de uma penetração, os seios, o interior do corpo e as lágrimas de dor. Mas, os olhos de ambas as Fridas parecem mais semelhantes entre si, que entre a composição do quadro em que se encontram. Há um enigma em ambos os quadros, seus olhos são impenetráveis, insolúveis, sedutores.

Haveria, inclusive, muitos outros quadros em que os olhos de Frida denotariam esta características como *Autorretrato com cabelo curto* (fig. 7), *Autorretrato com cabelo solto*, etc.

Partimos dessa observação das obras de Frida para tecer alguns comentários sobre o olhar e a imagem na obra de Frida.

7.1 Frida olhada

Como vimos anteriormente no capítulo teórico, a visão e a imagem têm uma importância ímpar tanto na constituição psíquica do ser humano como no desenrolar de sua vida sexual e social. A dinâmica do olhar e ser visto é o que garante parte da construção do corpo, da erotização do objeto e da percepção da presença/ausência desse, bem como, a diferença anatômica entre os sexos. A formação da imagem irá impregnar o psiquismo. Alguns mais fixados na imagem, outros menos, mas para todos é assim, inclusive para aqueles que não têm o funcionamento orgânico do aparelho visual como demonstra Camargos (2008).

Frida Kahlo estabelece uma relação intensa com a imagem. Tanto no que se refere à imagem como representação do mundo sensível, como de sua imagem como visível.

Desde criança Frida acompanha seu pai que era fotógrafo, às vezes mais de perto, às vezes nem tanto (Herrera, 2012). O interessante da fotografia, que se aproxima da pintura, é que ela é formação de uma imagem que perdura no tempo. Ela é a apreensão de um dado do mundo sensível que pode ser visto *ad eternum*. É a própria fixação de uma imagem que, ao passo que mostra (ou constrói) uma realidade, pode-se apreender sem em princípio perdê-la.

Talvez não à toa Frida case-se com um pintor, aquele que empresta seu corpo à formação de um mundo para sempre apreensível. Podemos até propor que aqui estaria funcionando a indicação de Freud (1931) de que a escolha do parceiro seja para mulher baseada na figura paterna. Mesmo que a relação depois se estabeleça com a imagem materna.

Podemos pensar aqui que a relação com a imagem pode ser mais intensa no caso de Frida. Uma das consequências da poliomielite que teve aos seis anos de idade, foi ficar nove meses acamada. Nesse período, tinha comumente alguém sentado à beira de sua cama, velando-a. O pai era aquele que mais cumpria essa função e acompanhou boa parte do convalescimento de Frida (Herrera, 2012).

Antes de continuar, é relevante nos questionarmos. Estamos a todo momento olhando e sendo olhado, na relação com os outros nos comunicamos quase sempre olho no olho. A peculiaridade que propomos é que essa relação de ser velada, no sentido de ser zelada, vigiada, cuidada, coloca o sujeito em uma relação de objeto com o outro que o olha. Se isso acontece de forma às vezes imperceptível em nossa rotina, aqui ganha um caráter diferente.

Ainda, o fato de ser olhada constante em uma cama ou um leito, no caso de doença ou acidente, aproxima o sexual da enfermidade. Frida teria associado, nessa época, amor, doença e fragilidade (Grimberg, 2008).

Na ocasião de seu acidente, em 1925, Frida também ficou acamada e é plausível considerar que ela tenha sido olhada boa parte do tempo. Mas, ao considerar o momento do acidente, Frida se recorda de estar deitada no chão, sendo socorrida (portanto, olhada) por transeuntes.

Em casa, na recuperação do acidente, Frida tinha uma imagem à sua frente, mais que outra qualquer. No espelho colocado em cima de sua cama, Frida se olhava boa parte do tempo. Não por acaso é o que a artista irá fazer boa parte de sua vida, pintar a própria imagem.

O que buscamos demonstrar é que há uma determinada fixação em sua própria imagem e uma urgência em reproduzi-la repetidamente. Ademais, propomos que essa relação com a imagem, mais do que seria comum encontrar, encerra em si mesmo esse obscuro limite do que se vê e do que é visto. Ou melhor, Frida Kahlo condensa os dois no quadro, o vidente e o visível.

A relação entre essas esferas do visível é tão intensa em sua obra que Frida é mais conhecida pelos autorretratos que pelo restante de suas obras.

Essa fixação de se mostrar em suas obras eterniza sua imagem, mas também o olhar do outro. O público, o espectador, está sempre presente no fazer artístico, como afirma Kris (1968). Haveria uma necessidade de Frida de reiterar o seu corpo como visível e não apenas como reinventado psiquicamente como propomos anteriormente.

Essa saída psíquica de Frida Kahlo pela manutenção do olhar do outro parece uma tentativa de não perder o amor do objeto sem necessariamente aniquilá-lo (Chasseguet-Smirgel, 1988; Assoun, 2008). É uma reversão passiva da atividade de pintar, um narcisismo feminino.

Vimos, por um lado, a partir das ideias de Chasseguet-Smirgel (1988), que um dos grandes desafios da mulher é reprimir os componentes sádico-anais para que possa transferir apenas os componentes bons da mãe ao pai no momento do Édipo. E é através da adoção de uma postura passiva que a mulher procura se defender dessa agressividade, assegurando o amor do objeto, se colocando como objeto de amor.

Por outro lado, ser visto pelo desejo de não perder de vista o objeto, indexa o sujeito a essa presença do olhar do objeto e instala a possibilidade de perdê-lo ou de se fazer perder de vista (Assoun, 2008).

Ao constantemente entregar sua imagem ao outro, Frida elabora uma saída narcísica de ser visível sempre. Em algumas obras, corpo visível será um corpo frágil, ferido, sangrando, nu. Em outras, será um corpo adornado, enfeitado, comportando elementos da ancestralidade pré-hispânica com que Frida compõe sua identidade.

Seu primeiro autorretrato, de 1926, Frida endereça àquele que havia experimentado o horror do acidente de 1925 e que Frida temia perder – e que está em vias de perder –, seu namorado Alejandro. Segundo Herrera (2011, p. 82), o quadro era “uma súplica, uma oferenda amorosa”, um pedido para que o namorado não a deixasse. No final das contas, o casal acabou se separando, mas momentaneamente o artifício de Frida deu certo, pois Alejandro – que foi para a Europa depois do acidente - voltou ao México para encontrar a namorada.

A intenção de Frida era que ela o tivesse para sempre, assegurando que ele a visse mesmo na sua ausência. A artista mesmo escreve para o namorado: “Daqui a alguns dias o retrato estará em sua casa [...] Imploro que o ponha em lugar baixo, onde possa vê-lo com se estivesse olhando para mim” (Frida apud Herrera, 2011, p. 82).

Em 1944, *A coluna partida* (fig. 5) mostra uma Frida diferente. Seu corpo é mostrado com a beleza crua do tronco nu e o horror do corpo aberto. Se, em 1926, ela se oferece com seu corpo vestido e uma sexualidade insinuante, em 1944, ela deve ser vista com um corpo quebrado, insustentável, mas ainda erotizado pelos seios à mostra e forma feminina eximamente pintada.

Essas são algumas das várias formas que Frida oferece sua imagem para o outro.

Veremos agora essa dialética do ver e ser visto por outro ângulo, não de Frida como puramente na posição de visível, mas também na posição de vidente.

7.2 Olhar de Frida

Se a pintura está, segundo Merleau-Ponty (2004), nesta fronteira entre o visível e o vidente é a partir desse duplo que podemos abordar a arte de Frida. Por um lado, Frida é vista, se mostra em seus autorretratos, por outro, ela nos olha.

Seus olhos sempre parecem sustentar um enigma. Há no olhar de Frida nas obras sempre algo que nos escapa. Os olhos de Frida parecem destoar do conjunto de suas pinturas no sentido de que colocam um enigma como para além da figurabilidade. Um vazio não preenchido *a priori* pelo reconhecimento mesmo do vazio que um corpo suporta. Só pode ser preenchido pelo espectador a partir de sua própria experiência imaginária.

É uma presença que coloca em xeque todas as outras representações que compõem os quadros. Mesmo que essas representações possam ter múltiplas possibilidades de associações e interpretações, o olhar de Frida propõe que há algo que não se encerra nelas. Como se aí estivesse algo que do processo primário se deixasse escapar, como diria André Green (1994a). Como se, nesse ponto de suas obras, repetidamente, algo não fosse possível representar, simbolizar.

Poderíamos colocar nesse ponto, uma mensagem enigmática inconsciente de Frida? Os elementos figurados da obras e suas relações, como demonstramos em alguns casos, são passíveis de interpretações e os consideramos como aspectos ligados das pulsões sexuais. São ligados, pois são de uma forma ou outra, traduções, simbolizações do inconsciente e que podem ser expressões na tela. Todavia o olho parece desligado. Entendemos que esse desligamento se refere, obviamente, ao movimento pulsional. Desligado, mas presente, comunicando algo que mesmo Frida desconhece.

Só podemos chegar a essa proposição pela nossa transferência com a obra da artista, mas é esse mesmo o caminho que estivemos traçando. A partir disso propomos que aí se encontra uma sublimação originária como propunha Laplanche (1989) e como tal, aproxima o Id do Ego.

A TSG prima por nos traçar uma visão ótima da gênese do psiquismo bem como do que se trata o trauma originário. Todavia, ao passo que Laplanche afirma que Freud recalcou a teoria do trauma, poderíamos dizer que ele, Laplanche, tem seu recalque. Se ele traz à tona o outro como emissor de mensagem, o faz apenas para mostrar como isso se implanta, como o sexual se implanta no psiquismo da criança, para logo esquecer o emissor.

Vejamos o caminho de nossa especulação (*à la* Freud em *Além do princípio do prazer*). Não somos a favor de tomar o Eu como autônomo meramente ligado à esfera da autoconservação e, portanto, da adaptabilidade desconectado do sexual (Laplanche, 1989). Assim, não devemos considerá-lo como algo a se fortalecer no sentido de ele ser o outorgado a lidar com a realidade e o externo e, ao mesmo tempo, deixar o recalco no lugar do que não se sabe.

Em uma crítica a Psicologia do Ego, Laplanche (1989) afirma que não se trata de tomar o Eu como meramente adaptativo, mas afirma sua importância no que diz respeito à aproximação do Eu com o Id. O autor faz uma analogia do Eu como uma fortaleza e diz então que a questão é para que lado apontar essa fortaleza. Segundo propõe Laplanche (1989), de um ego não apenas voltado à realidade externa, à adaptação, mas também à sua relação inconsciente.

A aproximação do Ego e do Id como uma direção de “cura” não faz outra coisa a não ser trazer à tona a versão laplancheana do *Wo Es war, das Ich werden* de Freud. Laplanche, depois de considerar a língua alemã em um esforço de tradução característico desse psicanalista, nos propõe a tradução *Où ça était(s), moi(je) doit(s) devenir*¹⁰. Pontua então que uma saída seria uma certa aproximação entre o que se encontra no Id e o que se pode incorporar pelo ego.

Assim, para além de pensar o trauma, a implantação e as traduções possíveis, devemos nos atentar à questão da emissão da mensagem como algo que deva se aproximar do ego. Isso é uma questão inclusive importante para a clínica. Parece-nos que é aí que podemos nos aproximar da questão do desejo como algo produzido pelo sujeito e não como traduções que se restringiriam como uma pura defesa frente ao enigma, mesmo que essa faça igualmente parte do processo inconsciente fantasmático. A mensagem é sempre enigmática, pois contém o inconsciente sexual. Propomos que a aproximação do Eu com o Id faz que o enigma não fique para sempre desconhecido e que ele pode voltar inclusive em forma mesma de enigma. Indicamos que no caso de Frida Kahlo sua obra pode ocupar o lugar de conter o enigma em um sentido mais próximo do seu estado inconsciente.

A relação que indicamos é que Frida em seus olhos condensa algo do puro enigmático. Seria desnecessária essa observação se parássemos aí. Entretanto, o que de forma geral se transmite pelo adulto de um inconsciente sexual desconhecido, ganha materialidade na obra, lugar no mundo da realidade.

Como uma sublimação que re-nova a sexualidade e ao mesmo tempo descarrega a pulsão, os quadros de Frida materializam algo do processo primário.

A arte seria uma forma de sublimação em que o desejo inconsciente pode se aproximar do Eu dado que é uma solução de compromisso não como o sintoma (que necessita do recalque), mas como aquilo que pode aproximar o id do Eu. Ao pintor, como diz Merleau-Ponty (2004), nada é exigido, nada é solicitado a não ser aquilo que ele se propõe a criar. A pintura pode conter isso de inexplicável ou de desconexo sem que isso impossibilite sua existência. Propomos então que o olhar de Frida, é algo que se colocacomo uma mensagem enigmática e que pode ocupar um lugar de aproximar entre o id e o ego como forma, como presença e ausência. Denota uma outra coisa que se instala no vazio do significado do olhar. Como nos moldes de Freud em *O estranho* (1919) em que o que é sinistro, estranho, vago é algo que é familiar, mas que remete o espectador a um outro lugar particular.

¹⁰ Onde Id estava, Eu deve vir a ser (tradução nossa)

Laplanche (1992, 135) dirá que o *infans* se interroga, como num questionamento obscuro o que esse seio quer de mim, ao mesmo tempo que em determinado momento entra na sequência comer e ser comido (no sentido de ser incorporado por esse outro corpo). Os olhos de Frida nos propõem a mesma coisa, enquanto olhamos nos questionamos o que ela nos demanda com seu olhar. Assumimos que a sublimação é uma neo-gênese da sexualidade, e estaria aí o que do inconsciente sexual pode aparecer em um estado mais bruto.

Frida nos interroga no seu olhar. Ao mesmo tempo em que se mostra visível ao espectador vidente, seus próprios olhos que não mostram, mas interrogam. Por que não, nesse sentido, nos propõe o enigma que é a própria existência do ser e do que pode nos ver enquanto vemos? É exatamente essa a situação, o olhar em nossa constituição. O de cisão causada pela percepção de que o que me olha só é apreendido ao passo que o incorporo através do meu olho.

A mensagem enigmática é aquilo que de alguma forma se comunica sem saber o que é e sem representações ligadas. A mensagem é opaca tanto para o emissor como para o receptor (Laplanche, 1992). Se considerarmos que a arte é comunicação e também que toda mensagem é enigmática e desconhecida tanto pelo emissor como pelo receptor, vemos nos olhos de Frida o que há de mais enigmático em sua obra.

Frida nos convoca a essa situação fundamental em que seu olhar pode colocar ali tudo que não está exatamente ali, através do enigma. Se a beleza da figuração do quadro nos acessa um sublime das formas, nos inquire de todas as outras formas existentes num jogo de espelho inconsciente.

No enigma que nos impele a esse outro lugar há então sempre uma perda. Se tudo que se torna visível nos quadros de Frida nos provoca a sensação de soma, seu olhar nos provoca uma perda.

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão do ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (Didi-Hubermas, 2013, p.34).

Ao se colocar como objeto a ser olhada, ela ao mesmo tempo olha e nos propõe a questão do por que nos olha. A pergunta que o receptor pode se fazer é por que Frida nos olha, o que eles demanda e o que ela emite. Essa relação é próxima da relação de espelho em

que o olhar do outro vem primeiro. Quando olhamos uma obra de Frida Kahlo e questionamos o olhar dela nos damos conta só depois que o que está em jogo é o que esse olhar dispara em cada um de nós. *A magia* da arte se encontra neste jogo de relação de espelho.

Frida é usualmente conhecida pelo fato de exprimir seus sentimentos, mas não é apenas esse motivo que nos faz admirá-la. Mas, sim, a relação especular que se estabelece com suas obras e seu olho. Temos aí um ponto a mais a considerar. De todas as obras de Frida (mais de cento e setenta), são seus autorretratos que despertam mais nosso interesse e pelo qual ela é reconhecida. Estaria aí o brilhantismo dela, não apenas em retratar seu sofrimento – e possivelmente sobreviver ao trauma pela arte – mas em incitar no espectador essa questão do que lhe é particular e estranho ao mesmo tempo.



Figura 9 - *As duas Fridas* (1939)

Museo de Arte Moderno

Cidade do México, México

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos neste trabalho investigar as evidências do traumático nas obras de Frida Kahlo. Inicialmente propusemos que a obra de arte conteria mais do que veria o espectador desavisado. Independente de isso ser verdade ou não, o que encontramos no decorrer da pesquisa foi o que de mais evidente está na obra de Frida: seu corpo.

Foi então partir do corpo e suas dimensões sexuais e traumáticas que tecemos nossas considerações.

Primeiro, apoiados nas ideias de Laplanche (1989) e Dejours (2009), vimos como o corpo é acima de tudo sexual, e um sexual sempre a se renovar. A repetição de Frida de pintar a si mesma seria um movimento quase que contínuo em sua vida para dar conta da complexidade do corpo e da sexualidade.

Por um lado, em uma tentativa de ligação do traumático, ou seja, das pulsões em estado livre, Frida repete a mesma ação, por outro, ela é capaz de reinventar seu corpo psicosssexual. A simulação do corpo na pintura retorna à vida própria do corpo físico.

No que diz respeito à sexualidade, a artista retrata nas obras tanto a sexualidade feminina e suas vicissitudes em lidar com a castração e a inveja do pênis como representa o feminino – enquanto concavidade corporal (Green, 1994b) – como origem da sexualidade humana.

Do ponto de vista da Psicanálise, o que nos chama a atenção é que Frida, ao pintar, parece construir um corpo ao mesmo tempo em que lida com a reminiscência do trauma do corpo. Entendendo o corpo como sexual é também a sexualidade que é resgatada e reconquistada nesse movimento criativo. Se é do corpo que Frida padece, é exatamente ele que será constantemente representado e recriado. Laplanche (1989) argumenta que a sublimação é uma forma de neo-criação da sexualidade, e as obras de Frida parecem caminhar nesse sentido.

Por outro lado, Frida é capaz de dar forma à sexualidade enquanto traumática e feminina, representando seu corpo penetrado e ferido. Nada mais originário que o modo como a artista apresenta, supomos a passividade da gênese da sexualidade e do psiquismo. A lição a que chegamos, nesse ponto, é da capacidade da arte em mostrar aquilo do ser humano que é mais singular, sua constituição psicosssexual.

Sua luta constante para definir sua identidade, coloca-a constantemente entre aquela dirigida a uma figura paterna e aquela ligada fortemente à figura materna. Nesse jogo, a cada

movimento da vida que rerepresentava a castração, Frida produzia na arte sua condição feminina.

Concluimos, incluindo aí a dimensão do olhar, que a obra de Frida condensa esses tantos elementos que fazem dela uma artista. É mesmo nessa saída para o passado, como na reinvenção de um futuro que o espectador se fascina com a obra da artista.

Talvez, o que de mais relevante para as considerações finais de um trabalho como esse, é apresentarmos o que para nós foi possível de decantar no final do processo.

A obra de Frida apresenta uma profunda relação entre sua vida e sua produção artística. Podemos identificar representações de seus sentimentos, angústia e afetos em seus quadros.

Mas, no intuito de apresentar nossa impressão final, utilizaremos uma obra que vimos em nossa visita ao México e que nos reteve a atenção. Em 1935, Frida pinta o quadro *Umas facadinhas de nada* (fig. 10) que está representado um assassinato noticiado nos jornais do México em que um homem havia dado vinte e duas facadas em sua esposa. Questionado da razão de ter esfaqueado a mulher, o homem responde: “*foram apenas umas facadinha de nada*” (Herrera, 2011). No quadro, a representação do fato ganha contornos interessantes que nos auxiliaram a compreender o corpo e o horror nas obras de Frida. As feridas dão a impressão de saírem do quadro, inclusive pelo fato de que a artista extrapola a tela e coloca o sangue e as “facadinhas” (os *piquetitos*) também na moldura de madeira que enquadra a pintura. As cores das feridas são muitos mais vivas que o resto do quadro e ganham uma tridimensionalidade relevante. Ao se observar a obra, vemos que as feridas ainda sangram dando uma atualidade ao que é representado.

Dentre todas as obras observadas *in loco*, esta tem uma peculiaridade. O que foi observado é que ela despertava ao menos duas reações discerníveis entre os espectadores. Por um lado, havia aqueles que se demoravam na observação da obra mais que em relação a outras. Por outro lado, essa obra foi a única obra que proporcionou uma repulsa em um número significativo de observadores. O que de tão perigoso ela continha? Era o fato de ser um assassinato puro e simplesmente? Na nossa perspectiva, é a nossa própria violência como algo ligado à sexualidade que é despertada pela obra. E o sangue que salta da tela pela moldura impede que fiquemos alheios, assegurados pela ilusão estética.

O que percebemos é que Frida encena o próprio traumático em sua relação com a sexualidade. A essa cena de horror, Frida pinta um belo corpo feminino e acrescenta adornos na perna direita da mulher que jaz na cama. A mulher é retratada morta, sangrando por um homem. Mas, ainda é uma mulher, ou ainda foi morta por ser uma mulher. É o horror e a

beleza da sexualidade e a mensagem invasora do outro de que para sermos sujeitos do inconsciente pagamos com o próprio corpo.

Como conclusão desse nosso trajeto resta a relação do corpo como originário do psíquico com a imagem o que nos auxilia a pensar a relação com o trauma. A experiência traumática, e arriscamos a dizer, todas as experiências traumáticas trazem o corpo como um dos responsáveis para resguardar intacto o invólucro do Eu.

Esperamos que nossa pesquisa possa colaborar para o campo do estudo do trauma e dos seus diversos aspectos, bem como da Psicanálise da arte. Sabemos que o estudo realizado por nós é apenas uma das diversas formas de aproximar trauma e arte. Porém esperamos que o nosso texto possa apontar para novas maneiras de pensar a Psicanálise, bem como indicar a importância que a arte pode ter no desenvolvimento tanto individual como cultural.

Reconhecemos a necessidade de aprofundar os estudos sobre o papel das imagens nas formulações psíquicas, considerando ainda o momento em que vivemos, em que a *imagem vale mais que mil palavras*. As artes, principalmente plásticas e visuais, podem ser um importante meio de investigação das subjetividades contemporâneas.

Para finalizar, ressaltamos que, já que nosso trabalho tratou de arte, que ele possa ser mais um naqueles tantos estudos que evidenciam o poder e a importância da arte na Cultura. E que a arte possa aparecer não apenas como uma expressão do psiquismo mas também como uma expressão do humano antes de tudo.

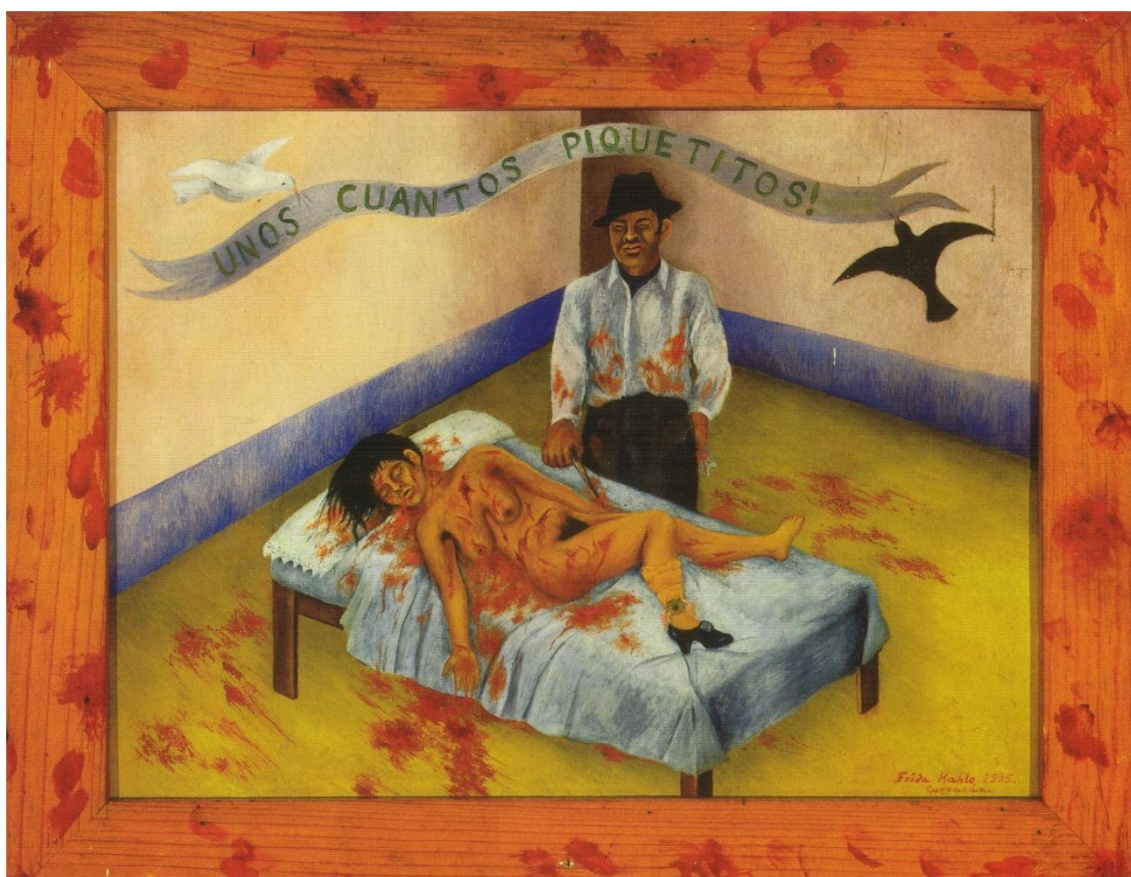


Figura 10 – *Umas facadinhas de nada* (1935)

Coleção de Dolores Olmedo Patiño

Cidade do México, México

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Assoun, P-L. (1999) *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud

Bacarat, J. (2012) *O amor entre o enigma e a tradução : um estudo da obra da Carson McCullers sob a perspectiva da Teoria da Sedução Generalizada*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

Barbosa, M. A. (2011) *Trauma: excesso, sedução e fantasia na obra de Sigmund Freud*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Maringá, Maringá.

Bastos, M. M. (2008) *A sublimação, o trauma e o corpo: Frida Kahlo*. Dissertação de mestrado, Universidade Veiga de Almeida, Campus Tijuca, Rio de Janeiro.

Berlink, M. T. (2002) Considerações Sobre a Elaboração de Projeto de Pesquisa em Psicanálise. In: *Psicopatologia Fundamental*, São Paulo: Escuta

Bose J. (2005) Images of trauma: pain, recognition, and disavowal in the works of Frida Kahlo and Francis Bacon. *The Journal of the American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry* Spring 33, p. 51-70.

Camargos, L (2008) A psicanálise do olhar: do ver ao perder de vista nos sonhos, na pulsão escópica e na técnica psicanalítica. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Carvalho, M. T. de M (2012) Sofrimento Psíquico, Acontecimento Traumático e Angústia Pulsional, *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 17, n. 3, p. 487-497, jul./set. 2012

Chasseguet-Smirgel, J (1988). *Sexualidade Feminina: uma abordagem psicanalítica contemporânea*. Porto Alegre: Arte Médicas.

Crenn, J. (2013) Frida Kahlo, histoire du martyre d'une icône modern. In: *Frida Kahlo & Diego Rivera Musée de l'Orangerie*. Beaux arts: hors-série, TTM editions, Paris.

Dadvar1, A.; Kamarzarrin, T.; Mansorvar, R. &Khaledian, M. (2013) Examining Frida Kahlo's Self-portraits from the Perspective of Psychoanalysis. *International Journal of Arts*, vol 3, p.11-17, Scientific & Academic Publishing.

Dejours, C. (2009) Corps et Psychanalyse, *L'information psychiatrique*, v. 85, n.03, Paris.

Dejours, C. (1988) *O Corpo: entre a biologia e a Psicanálise*. Porto Alegre, Artes Médicas

Didi-Huberman, G. (2013) *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34

Dionísio, G. H. (2012). *Pede-se abrir os olhos: Psicanálise e reflexão estética hoje*. São Paulo: Fapesp.

Ferreira, R & Rivera, T. (2008) Alternância e desejo na feminilidade e na obra de Frida Kahlo. *Psicologia Usp*, São Paulo, abril/junho, vol.19(2), p. 235-257

Figueiredo, L. C. e Minerbo, M. (2006). Pesquisa em Psicanálise: algumas idéias e um exemplo, *Jornal de Psicanálise*, v. 39, n. 70 São Paulo jun.

Frank, J. (2012) *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton University Press, Reino Unido

Frayze-Pereira, J.A. (1994) Os limites da Arte: a abertura para a Psicologia. *Psicologia Ciência e Profissão*, Brasília, ano 14, nº 1,2 e3.

Freud, S. (2006). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XI. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1910.

_____. (2006). Distúrbio psicogênico da visão na concepção psicanalítica. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1910.

_____. (2006). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XI. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1911.

_____. (2006). A Dinâmica da Transferência. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1912.

_____. (2006). Sobre o Início do Tratamento. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1912.

_____. (2006). Introdução ao Narcisismo.. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1914.

_____. (2006). Moisés de Michelangelo. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1914.

_____. (2010). Além do Princípio do Prazer. In: FREUD, S. *Obras Psicológicas de Freud*, v. 2. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1920.

_____. (2006). Dissolução do complexo de Édipo. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1924.

_____. (2006). Algumas conseqüências psíquicas da percepção da diferença anatômica entre os sexos. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1925.

_____. (2006). Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1926.

_____. (2006). A aquisição e o controle do fogo. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XXII. Rio de Janeiro: Imago. Trabalho originalmente publicado em 1931.

_____. (2010). A feminilidade. In: FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud*, v. 18. São Paulo: Companhia das letras. Trabalho originalmente publicado em 1931.

_____. (2006) A Pulsão e seus Destinos (trad. Luiz Alberto Hanns). In: *Escritos sobre o Inconsciente*. São Paulo, Imago

Green, A. (1994a) *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago.

Green, A. (1994b) *Revelações sobre o inacabado*. Rio de Janeiro: Imago.

Grimberg, S (2008). *Frida Kahlo: Songs of herself*. New York: Merrel Publishers Limited

Gombrich, E. (1995). As Teorias Estéticas de Sigmund Freud. *Pulsional*, vol. 15

Herrera, H. (2011). *Frida: a biografia*. (trad. Renato Marques). São Paulo: Globo

Jamís, R.(2003) *Frida Kahlo*. Barcelona: Circe Ediciones, S.A.

Kahlo, F. (2012) *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. (trad. Mario Pontes), 3ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio

Kelner,G.; Boxwell,S.; Silva, A. R. R. (2000) Catástrofe e representação na pintura de Frida Kahlo. *Pulsional Revista de Psicanálise*, ano XIII, no 132, 34-44

Kettenmann, A. (2008) *Frida Kahlo pain and passion*. Alemanha: Taschen

Kris, E. (1968) *Psicanálise da arte*. São Paulo: Brasiliense.

Kulish, N. (2006) Frida Kahlo and Object Choice: A Daughter the Rest of Her Life. *Psychoanalytic Inquiry*, Volume 26, Number1, pp. 7-31, Routledge

Kon, N. M. (1996) *Freud e seu duplo: reflexões entre Psicanálise e Arte*. São Paulo: Edusp.

Lacan, J. (2008) O estádio do espelho e sua função na formação do eu. In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Lazzarini, E & Viana, T. (2006) O corpo em psicanálise. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* Mai-Ago 2006, Vol. 22 n. 2, pp. 241-250

Laplanche, J. (1982). *ProblemáticasII: castração e simbolização*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1989). *Problemáticas III: a sublimação*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1992). *Novos fundamentos para a psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1999). *Entre séductionet inspiration: l'homme*. Paris: Quadrige

_____ (2003) Três acepções da palavra "inconsciente" no quadro da Teoria da Sedução Generalizada. *Revista de Psicanálise*, 10(3), 403-418, Porto Alegre.

Laplanche, J. e Pontalis, J.-B. (1998). *Vocabulário da psicanálise*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes

Le Clézio, J. M. G. (2010) *Diego e Frida*. São Paulo: Record

Levinzon, G. K (2009) Frida Kahlo: a pintura como processo de busca de si mesmo. *Revista Brasileira de Psicanálise*, Vol. 43, n. 2, 49-60, São Paulo

Mayayo, P. (2008) *Frida Kahlo: Contra el mito*. Espanha: Catedra

Merleau-Ponty, M (2004). *O olho e o espirito*. São Paulo: Cosac Naify.

Nogueira, L. C. (2004) A pesquisa em Psicanálise. *Psicologia USP*, vol. 15 no. 1-2 São Paulo Jan/jun

Pareyson, L. (1997). *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes

Ranciére, J. (2009). *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34.

Rodrigues, G. M. (2013) *Trauma, literatura de testemunho e suicídio: traduções possíveis*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Maringá. Maringá.

Rose, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage.

Segal, H. (1983) Uma abordagem psicanalítica da estética. In: *The work of Hanna Segal: a kleinian approach to clinical practice*. Rio de Janeiro: Imago.

Sotheby's (2006). FRIDA KAHLO (1907-1954) *ROOTS*. Recuperado em 20 de março, 2014 em <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.6.html/2006/latin-american-art-n08208>.

Zamora, M. (1990) *Frida: The brush of anguish*. Chronicle Books, San Francisco.

ANEXOS

Autorretratos de Frida Kahlo por ordem cronológica e com título no original:

1926

1. Autorretrato con traje de terciopelo

1929

2. El tiempo vuela

1930

3. Autorretrato

1931

4. Frieda y Diego Rivera

1932

5. Frida y la operación cesárea

6. Henry Ford Hospital

7. Mi nacimiento

8. Autorretrato em la frontera entre Mexico y Los Estados Unidos

1933

9. Autorretrato muy fea

10. Autorretrato con collar

1935

11. Autorretrato con pelo rizado

12. Mis abuelos, mis padres y yo

1937

13. Fulang-Chang y yo

14. Yo y mi muñeca

15. Recuerdo
16. Mi nana y yo
17. Autorretrato dedicado a Leon Trotsky

1938

18. Perro Itzcuintli conmigo
19. Recuerdo de la herida abierta
20. Autorretrato
21. Autorretrato (oval miniatura)
22. Autorretrato The Frame
23. Autorretrato con um mono

1939

24. Las dos Fridas

1940

25. Retablo
26. Autorretrato dedicado al Sigmundo Firestone
27. Autorretrato con pelo corto
28. Autorretrato con mono
29. Autorretrato con collar de espinas
30. Autorretrato dedicado ao Dr. Eloesser
31. El sueño (la cama)
32. La mesa herida

1941

33. Yo y mis pericos
34. Autorretrato con vestido rojo y dorado
35. Autorretrato con bonito
36. Autorretrato con trenza

1942

37. Autorretrato con mono y perico

1943

38. Diego em mi pensamiento o pensando em Diego

39. Raices

40. Autorretrato con monos

41. Pensando en la muerte

1944

42. Diego y Frida 1929-1944

43. La columna rota

1945

44. Autorretrato con mono

45. Autorretrato con changuito

46. La mascara

47. Sin esperanza

1946

48. El venado herido

49. Arbol de la esperanza, mantente firme

1947

50. Autorretrato con pelo suelto

1948

51. Autorretrato

1949

52. Diego y yo

53. El abrazo de amor de el universo, la tierra (México), yo, Diego y el Señor Xolotl

1950

54. Retrato de la familia de Frida

1951

55. Autorretrato con el retrato del Dr. Farill
1954
56. El Marxismo dará salud a los enfermos
57. Autorretrato con el retrato de Diego en el pecho y Maria entre lãs cejas
58. Autorretrato com Stalin
59. Autorretrato con pesaje con el sol poniéndose