



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB  
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE- CCBS  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**

**GISELLE MARIA MENEZES NASCIMENTO**

**FRIDA KAHLO: Entre pulsões**

**CAMPINA GRANDE-PB  
2010**

**GISELLE MARIA MENEZES NASCIMENTO**

**FRIDA KAHLO: Entre pulsões**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à banca examinadora do Departamento de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito necessário para a conclusão do curso de Licenciatura e Formação em Psicologia.

ORIENTADOR: Profº Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio

CAMPINA GRANDE-PB  
2010

## FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

N244f Nascimento, Giselle Maria Menezes.  
Frida Kahlo [manuscrito]: entre pulsões/ Giselle Maria Menezes Nascimento. – 2010.  
29 f.: il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, 2010.

“Orientação: Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio, Departamento de Psicologia”.

1. Psicanálise. 2. Arte. 3. Pulsão. I. Título. II. Kahlo, Frida.

21. ed. CDD 150.195

**GISELLE MARIA MENEZES NASCIMENTO**

**FRIDA KAHLO: Entre pulsões**

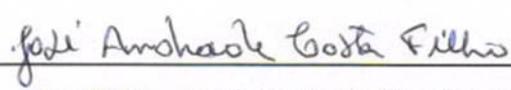
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à banca examinadora do Departamento de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito necessário para a conclusão do curso de Licenciatura e Formação em Psicologia.

Aprovado em 09/12/2010.



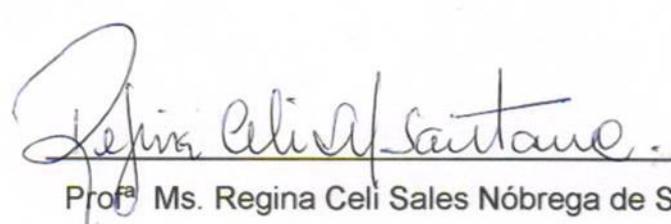
---

Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio/ UEPB  
Orientador



---

Prof. Ms. José Andrade Costa Filho / UEPB  
Examinador I



---

Prof. Ms. Regina Celi Sales Nóbrega de Santana / UEPB  
Examinador II

## DEDICATÓRIA

A todos os meus familiares, em especial à minha avó Beatriz Batista Soares, que sabe fazer da vida uma arte de viver, e que esteve sempre presente, acreditando na minha capacidade de ultrapassar as barreiras que, por ventura, viessem a aparecer ao longo de minha vida e de minha formação, DEDICO.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Severino Reginaldo do Nascimento e Lúcia Menezes, pelo amor, carinho e apoio a qualquer decisão tanto profissional quanto pessoal que pudesse ser tomada. E por serem os grandes responsáveis pela formação tanto acadêmica quanto pessoal.

À minha irmã, Giselda que sempre esteve ao meu lado nos diversos momentos da vida, fosse de tristeza ou alegria e por comemorar cada objetivo alcançado por mim como se fosse seu.

À minha tia Genilda Menezes que esteve presente nos momentos cruciais demonstrando todo apoio, compreensão e por oferecer contribuições tão memoráveis ao longo de minha existência.

Ao Prof<sup>o</sup> Dr. Edmundo Gaudêncio, pela disponibilidade e por ter aceito gentilmente o convite de orientar mais um trabalho dentre tantos, de forma tão prestativa, contribuindo enormemente para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Regina Celi e José Andrade por aceitar fazer parte da banca examinadora e pela contribuição, como professores e como amigos, à nossa formação no decorrer do curso. Assim como aos demais professores que tanto contribuíram ao longo desse percurso de formação.

Às irmãs, Kalligiana pelo apoio, amizade e pelas contribuições através de livros, filmes e principalmente pela brilhante idéia de inserir Frida Kahlo neste trabalho; e Karleise pelo carinho e apoio nessa jornada.

Aos queridos amigos, Margarethe que esteve presente em todos os momentos ao longo do curso, incentivando e apoiando em diversas dificuldades, fossem elas acadêmicas ou pessoais; Renato por compartilhar comigo o amor pela arte e pelas enriquecedoras dicas de filmes; Karen e Thayse pela força e apoio em momentos difíceis e pelo incentivo no mundo acadêmico, através de publicações; Nadja por compartilhar o amor pela psicanálise e pelas enriquecedoras discussões; Oton e Pauleska pela simpatia, carinho e presteza; e aos demais fica a afeição e gratidão por estarem presentes nesses momentos tão especiais.

A todos que colaboraram, direta ou indiretamente, para essa formação.

“Temos a arte para não morrer de verdade”  
(Nietzsche)

## RESUMO

O presente trabalho discorre a respeito da relação entre arte e psicanálise, buscando aproximações e vinculações. O conceito psicanalítico escolhido foi o de pulsão, uma força fronteira entre o mental e o somático, dentre os principais conceitos abordados pela psicanálise. A arte escolhida foi a de Frida Kahlo, a pintora mais conhecida do México, graças ao seu estilo pessoal extremamente singular, retratando a si mesma e seu sofrimento como forma de diminuí-lo e atenuar sua angústia. Frida passou por muitos momentos difíceis, nos quais a morte física ou existencial esteve presente, como a poliomielite, quando criança; um acidente de ônibus, aos dezoito anos, o qual lhe deixou seqüelas para o resto da vida, inclusive a impossibilidade de ter filhos, resultando em três abortos que dissiparam seu desejo de ser mãe; e a paixão conturbada por Diego Rivera, causa de sofrimento diante das intermináveis traições. Na obra de Frida Kahlo podem ser encontrados objetos pulsionais e pulsantes que a artista projeta de seu interior para as telas, deixando nelas transparecer os sofrimentos e desejos de morte que a invadem, embora o clamor à vida tenha prevalecido em sua existência.

Palavras-chave: Arte, psicanálise, pulsão.

## ABSTRACT

This paper focuses on the relationship between art and psychoanalysis, seeking similarities and links. The psychoanalytic concept chosen was to drive, a frontier force between the mental and somatic, among the main concepts covered by psychoanalysis. The chosen art was Frida Kahlo's art, the painter best known in Mexico, thanks to its extremely unique personal style, portraying herself and her suffering as a way to decrease it and lessen her anguish. Frida went through many difficult times in which the physical or existential death was present, as polio as a child, a bus accident at eighteen, which left her with damage to the rest of life, including the inability to have children resulting in three abortions, which rattled her desire to be a mother; and passion troubled by Diego Rivera, the cause of suffering in the face of the endless betrayals. In Frida Kahlo's work can be found instinctual and pulsing objects the artist design from her interior to the screen, letting them shine the sufferings and death wishes that invade her, although the clamor for life has prevailed in her existence.

Keywords: art, psychoanalysis, instinct.

## SUMÁRIO

**RESUMO**

**ABSTRACT**

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>REVISÃO DA LITERATURA.....</b>	<b>10</b>
Frida Kahlo: uma história de pintura e sofrimento.....	10
Arte e Psicanálise: uma combinação produtiva.....	12
A pulsão e suas manifestações.....	16
Duas vertentes da pulsão.....	20
Frida e suas pulsões.....	22
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>28</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>29</b>

## Introdução

À luz da psicanálise, o que tem a nos dizer a obra de Frida Kahlo? Dona de um estilo absolutamente pessoal, acreditamos que somente através da psicanálise e do conhecimento da história e dos sofrimentos da pintora mexicana Magdalena Frida Kahlo y Calderón é possível conhecer o não-dito expresso nas imagens que ela produziu.

Aplicar a psicanálise à arte não é idéia inédita: Freud e Lacan já o fizeram. Freud fez a análise de “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” e “Gradiva de Jensen”; Lacan quando analisa o quadro “Os embaixadores”, de Hans Holbein.

Ao aplicamos a psicanálise à arte devemos atentar para a multiplicidade de conceitos psicanalíticos, o que nos obriga a recortar os conceitos a partir dos quais leremos a arte, ao mesmo tempo que, quando vasta a obra de um autor, devemos recortar em sua produção, a obra a ser lida.

Para o caso de Frida Kahlo, leremos: *Sem esperança (1945)*, *Diego e Frida (1944)*, *Diego e eu (1949)*, *Duas Fridas (1939)*, *O sonho ou a cama (1940)* e *Pensando na morte (1943)* à luz, especificamente, do conceito psicanalítico de “pulsão”, levando em consideração que, dada a intensidade dos sofrimentos por que passou Frida Kahlo, sem dúvida sua obra é uma ode à pulsão de vida e a exorcização da pulsão de morte.

Assim sendo, nosso trabalho pode ser entendido como um exercício da hermenêutica utilizada pela psicanálise, assim se encontrando dividido: na primeira parte, fazemos um levantamento da vida e obra da artista; na segunda parte fazemos a interface entre arte e psicanálise e a demonstração que, quando juntas, promovem resultados produtivos com fins terapêuticos; na terceira parte, conceituamos pulsão, falamos de suas manifestações e suas vicissitudes e da distinção entre pulsão de vida e pulsão de morte; e, na quarta e última parte, fazemos o emprego do conceito às obras da artista.

## Frida Kahlo: uma história de pintura e sofrimento

A artista mexicana Magdalena Frida Kahlo y Calderón, mais conhecida como Frida Kahlo, é considerada a pintora mais importante do México. A característica

principal de suas obras são os auto-retratos, nos quais expõe seus sentimentos particulares e a maneira como encarava o mundo. Pintava ainda naturezas-mortas e paisagens. Chegou a criar mais de 200 telas, a maioria delas de dimensões relativamente pequenas (LAIDLAW, 2004).

Suas pinturas têm significados profundos e íntimos, expostos através de símbolos e imagens que, em geral retratam tristeza, dor e solidão. Pintava buscando dar sentido a seus sentimentos, fazendo da arte ora, quem sabe, uma atividade terapêutica, ora, talvez, uma obrigação existencial.

Nasceu em 6 de julho de 1907, em Coyoacán, México. Filha de Matilde Calderón y González e Guillermo Kahlo, foi a terceira filha entre quatro meninas. Seu pai, que tinha origem alemã, foi fotógrafo e pintava de forma amadora, tendo sido aquele de quem Frida recebeu influência, uma vez que ele a levava quando ia fazer alguns trabalhos (LAIDLAW, 2004). Sua mãe, descendente de índios e espanhóis, ainda se encontrava em estado de luto de seu único filho homem quando Frida nasceu, o que a impossibilitou de amamentar a artista (LEVINZAN, 2009).

A vida da artista foi marcada por diversas tragédias, como a poliomielite que contraiu quando tinha seis anos de idade, o que a deixou com a perna direita atrofiada. Costumava usar roupas que disfarçavam tal defeito, como vestes masculinas ou saias longas. Outra fatalidade foi um acidente, em 17 de setembro de 1925, aos dezoito anos, no qual o ônibus em que voltava da escola chocou-se com um bonde, ficando destruído. Um braço de um dos assentos atravessou seu corpo. Sua coluna vertebral foi fraturada em três lugares e sua perna direita, em onze. Uma clavícula e costelas também sofreram fraturas; o pé direito foi esmagado e a pélvis quase destruída. A partir disso, sofreu dores e cansaço constantes, uma vez que o acidente deixou seqüelas permanentes (LAIDLAW, 2004).

Frida começou a pintar quando estava de cama, com a coluna engessada, usando um cavalete para que conseguisse ficar sentada. Dessa forma começou a pintar seus auto-retratos, sendo *Auto-retrato com vestido de veludo*, de 1926, o primeiro deles (LAIDLAW, 2004).

Frida Kahlo casou-se com Diego Rivera, em 21 de agosto de 1929, com quem manteve um casamento conturbado e tingido de traições, inclusive com uma própria irmã da artista o que a fez separar-se dele, embora retomasse o casamento posteriormente. Em 1939, Frida divorciou-se oficialmente de Rivera, porém casou-se novamente com ele em 1940. Ao longo do primeiro casamento Frida sofreu três

abortos, o que impossibilitou a realização de seu desejo de ser mãe, sendo-lhe causa adicional de infelicidades. Mesmo casada, a pintora chegou a trair seu marido algumas vezes, inclusive relacionando-se com mulheres, maneira que encontrara de extravasar sua angústia e ódio por Diego que tanto a fazia sofrer.

À medida que foi ficando mais velha, Frida passou a pintar naturezas mortas com mais frequência do que os auto-retratos tão característicos. Alguns autores acreditam que essa diferente maneira de pintar seria uma forma de se auto-retratar, pintando frutas amassadas ou apodrecidas no lugar de seu corpo doente (LAIDLAW, 2004).

Algumas de suas obras, como *Sem esperança; Árvore da Esperança mantém-te firme; O Marxismo dará saúde aos doentes*, dentre outros, retratam um pouco como a artista se reconhecia após o acidente, seus anseios, suas esperanças ou a sua falta. Em telas como *Duas Fridas* e *Memória ou O coração* retratou a si própria, sua história e principalmente seu sofrimento, que, acreditamos a fez usar a arte para se amparar e amenizar a dor física e psíquica que a acompanhou durante toda a vida.

### **Arte e Psicanálise: uma combinação produtiva**

Qualquer obra de arte pode ser considerada independente, devido a sua desvinculação quanto ao tempo e época de criação, assim como sua atualidade em si própria, uma vez que proclama a vida, diz sentimentos ou conta histórias do cotidiano que nunca serão esquecidas, expressando o humano e o que constitui a singularidade e, ao mesmo tempo, a universalidade do ser sujeito no mundo.

A arte pictórica desperta no espectador um vínculo estético com seu autor ao retratar aquilo que o comove frente ao sujeito que a admira, ao tempo que pode comportar analogias com a Psicanálise, uma vez que esta possibilita pintar em uma tela em branco a história do sujeito em seu processo analítico, a partir de suas manifestações inconscientes.

De fato, arte e Psicanálise estão ligadas através de imagens, imagens oníricas, no caso da psicanálise e imagens visuais, no caso da pintura. Ao trabalhar-se com imagens, sabemos que, no sonho e na produção artística, é preciso atrelar as imagens produzidas, quer em estado de sonho, quer em estado de fantasia, à história do sujeito que as elabora, para que seja possível interpretá-las da maneira

mais cabível. Logo, a interpretação depende não só da produção, mas do autor, de sua história e do que o levou a produzir, aspecto comum a um processo psicoterapêutico.

Dessa forma, a arte pode ser ponderada como um sistema de escrita psíquica, assim como o sonho é um sistema de escrita figurada, onde são expressos os pensamentos latentes. Em ambos os casos há uma enorme dificuldade de apresentação dos pensamentos e afetos de uma forma lógica. Freud (*apud* SKLAR 1989, p. 83) complementa:

O fato de eventualmente faltar ao sonho a capacidade de expressão talvez esteja no material psíquico que elabora. Numa semelhante limitação acham-se as belas artes da pintura e da plástica em comparação à poesia, que pode usar o discurso; também aqui, a impossibilidade está no material trabalhando por meio do qual ambas as artes se esforçam por trazer algo à expressão.

Para Freud (1910), segundo Sklar (1989), em “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910), a arte estaria excluída do conflito entre o biológico e o psicológico, apresentando, como Canon, as leis da criação artística, predominantemente psicológicas, quanto à formação e estruturação de imagens. Lacan, que deu continuidade aos princípios freudianos, privilegia, por sua vez, o inconsciente, em suas análises artísticas, como refere Sklar (1989, p. 20):

A proveniência das imagens tanto quanto a sua simbolização dependem de um “princípio motor”, o inconsciente, determinando, e por isso dificultando, a linguagem humana. Em relação à Arte, a dificuldade reside no fato de haver uma linguagem entre o artista, a produção e o espectador, constituindo uma cadeia de signos que abarca imagens específicas.

Dessa forma, o artista pode comunicar-se com o espectador, nele gerando sentimentos consoantes com a singularidade de cada sujeito. Ou seja, ao buscar respostas por si só, através da arte, propõe, para o outro que contempla sua obra, uma busca constante de sentido.

Em Lacan (1953-4) segundo Sklar (1989), pode-se ler no texto “Os escritos técnicos de Freud” (1953-4), a descrição de uma sala onde se encontram alguns alunos e um mestre budista. Lacan interpreta a arte fazendo uma analogia desta com os ensinamentos budistas, uma vez que, tanto na arte, quanto na vida, cada um deve procurar suas próprias respostas. Dessa forma, a imagem artística, que seria o

caminho, provocaria em cada expectador uma reflexão que o remeteria à busca de sentido, quer para a própria imagem artística, quer para a própria existência.

Da proposta lacaniana, pode-se deduzir que há quatro elementos básicos para se chegar a tal processo: a *imagem*, que seria o ensejo inicial; o *olhar*, que provoca os pensamentos e o sentido a ser salientado; o *espaço*, pois este é que separa o pintor da própria tela e do espectador; e, por fim, a *tensão* decorrente dessa separação (SKLAR, 1989).

Esses elementos podem ser observados nas análises que faz de obras de arte como: *Os Embaixadores*, de Hans Holbein, junto a qual ele faz uma análise físico-geométrica para explicar a sensação de distanciamento e simultânea proximidade que a obra provoca em quem a examina, sobre isso referindo Sklar (1989, p. 22): “Sabe-se o que se vê, pois o que é significado é exatamente o que é visto”.

Freud, por sua vez, faz alusão à arte em diversos trabalhos (1907 [1906]) e (1910), vendo-a como uma dimensão temporal que não teria conexão com o espaço. Analisa, sob a ótica da psicanálise, obras literárias, estátuas ou telas, como, por exemplo, a novela *Gradiva*, de Jensen, e algumas obras de Leonardo da Vinci, notadamente “Sant’Ana com a Madona e o menino”.

Em *Leonardo Da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910), Freud faz uma análise de duas obras de Leonardo a partir de sua vida e, principalmente, de uma experiência que o artista acreditava ter vivido na infância, a qual, para Freud, não passara de uma fantasia. Consultando biografias sobre Leonardo Da Vinci, Freud fica a par de sua vida e da relação que tinha com a mãe, fato que, segundo Freud, o influenciou em muitas de suas obras, como “Mona Lisa” (1503-6) e “Sant’Ana com a madona e o menino” (1510).

A fantasia em questão trata de um relato em que o pintor diz ter sido visitado por um abutre, ainda no berço, ocasião em que a ave teria colocado a cauda em sua boca, como se o estivesse amamentando. Esse fato é associado por Freud a um mito egípcio em que a mãe é assemelhada a uma ave, por circular em torno da cria, fato que lembra, em Lacan (1992 *apud* FERRANTI, 2002), a mãe crocodilo que deseja abocanhar sua cria. Assim o era a mãe de Leonardo, uma mãe invasiva e sedutoramente afável, que envolvia o filho com carícias, na tentativa de suprir-lhe a falta do pai. Essa mãe fez com que o filho estivesse eternamente ligado a ela, de modo que ele jamais buscou outra mulher.

A análise dessa obra se dá a partir do misterioso sorriso da Mona Lisa, que o pintor ousou repetir em muitas outras obras, entre as quais “Sant’Ana com a madona e o menino”. Para Freud, o enigmático sorriso era de uma das modelos que o artista retratou, sorriso que tanto o fascinou por lhe haver despertado a lembrança de sua infância sublime, quando vivia com a mãe, tratando-se, o riso em questão, do sorriso da própria mãe que há tempos perdera e que naquele instante havia recuperado. Dessa forma passou a reproduzir o enigmático sorriso mais vezes. Na obra citada Sant’Ana e a Madona possuem o mesmo sorriso.

A esse ponto de vista freudiano, soma-se uma outra interessante interpretação da obra, feita por Oskar Pfister (*apud* FREUD, 1910), o qual encontra no panejamento da roupa de Maria o formato de um abutre cuja cauda paira na boca do menino, tal como ocorrera na fantasia relatada por Leonardo. Esta descoberta ou visão de Pfister foi denominada por ele de *charada-pictórica inconsciente*, dizendo ele: “No quadro que representa a mãe do artista, o abutre, símbolo da maternidade, é perfeita e claramente visível” (PFISTER *apud* FREUD, 1910).

Pode-se inferir que a aplicação da psicanálise à arte é caracterizada pela relação entre o que se pode e o que não se pode ver ou entre o espaço e o tempo, podendo o espaço limitar e determinar a ação do tempo em uma determinada obra (SKLAR, 1989).

Sklar (1989, p. 34) ainda acrescenta:

O artista suscita nos seus espectadores uma ‘situação afetiva’ que também serve de ‘energia impulsionadora da criação’. Por esta razão, o processo artístico pode ser tratado como um fato da vida psíquica. A arte está sujeita a intenções que provêm de profundas disposições individuais. O afeto comanda a criação.

Mediante o sentimento de afeto que tange artista e espectador, é possível presumir que tal sentimento, surgido no momento de expressão e manifesto no instante da contemplação, é único. Por conseguinte, para interpretar a obra é preciso atentar para o tempo de sua criação ou ao tempo em que estivera presente o artista, em detrimento do tempo do acontecimento do conteúdo exposto na obra. Isso pode ser dito de outra forma, mediante as palavras de Sklar:

São as cenas, por um lado, que tornam possível para o artista representar o dado bruto, material, deslocando-o para o mundo da significação e, por outro lado, são elas que fazem a obra ser percebida por um outro que não

[...] o artista: o espectador. Este necessita de uma certa sensibilidade para poder entrar em contato com a obra e extrair os aspectos mais íntimos e invisíveis, o que o leva a perceber alguma expressão nela contida [...] tornando-se um meio de difusão daquilo que o artista consegue elaborar. Seria como que um elo de condução da significação implícita na expressão da obra. [...] A arte ganha o espaço no mundo quotidiano, anulando-se enquanto segredo do artista e expressando-se na superfície dos seres vivos (SKLAR, 1989, p. 87).

Dessa forma o vínculo obra-espectador deve ser observado a partir da temporalidade em que o artista estava inserido, o que faz surgir uma análise metapsicológica do objeto em foco (SKLAR, 1989).

Freud (1973) segundo Sklar (1989), em “Os chistes e sua relação com o Inconsciente” (1973), ainda aponta para um outro aspecto que decorre da observação de uma obra de arte: o prazer que, segundo ele, dentro da análise metapsicológica, é visto como “prazer preliminar”, decorrente da obliteração parcial dos efeitos do recalque. O prazer estético pode ser percebido, então, como uma forma de compensação por liberar tensão quanto ao encontro com as imagens pictóricas.

Tais sensações de prazer podem não ter uma ligação imediata e direta com a liberação de tensão, mas, a partir do momento em que o espectador entra em contato com a obra, dá um novo sentido às suas sensações reais, criando uma sensibilidade que Sklar (1989) denomina de sensação artística, ou seja, a produção de sentimentos diante do que é considerado belo em uma obra pode dizer respeito a um tipo de emoção que para Freud (1973) segundo Sklar, (1989), é inibida em sua finalidade, uma emoção incompleta, aspecto semelhante à incompletude contida na sexualidade. Logo, a beleza seria proveniente do comando das sensações sexuais, sensações essas que atravessam o próprio corpo, existindo além do aspecto ideal.

É através dos sentimentos despertados por uma obra que o espectador se encontra em estado de identificação com o artista, o qual decorre do prazer sexual que a obra provoca no corpo e mente de quem a observa. Dessa forma, pode-se dar uma relação íntima entre o criador e a criatura, ou seja, a obra, relação exposta na cena expressa na tela vista pelo espectador.

## **A pulsão e suas manifestações**

Freud distingue “pulsão” de “instinto”, embora a palavra instinto, em sua obra, venha quase sempre escrita com o sentido de pulsão, devido a um equívoco de tradução. O instinto estaria ligado ao biológico, atrelado a uma necessidade física ou somática, como acontece no caso da fome, sede ou necessidades esfínterianas, enquanto a pulsão seria algo que arqueja, que exerce uma pressão e estaria na fronteira entre o psíquico e o biológico, sendo sua satisfação total impossibilitada, logo, somente satisfeita parcialmente.

Um ‘instinto’<sup>1</sup> nos aparecerá como sendo um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida da exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo (FREUD, 1915, p. 127).

As pulsões nascem apoiadas nas funções vitais, têm fonte intrapsíquica e atuam diferentemente sobre a mente, fazendo com que o psíquico trabalhe em prol delas, sendo um estímulo para ele. Movem o trabalho do inconsciente e são uma força constante que apenas cessa com a morte e sua finalidade seria sempre a satisfação.

As pulsões não dispõem de um objeto fixo, embora necessitem de um ou mais objetos para que possam satisfazer-se, mesmo que de forma parcial. Seus objetos podem variar de sujeito para sujeito, de acordo com a história pessoal de cada um.

O objeto [Objekt] de um instinto<sup>2</sup> é a coisa em relação à qual ou através da qual o instinto é capaz de atingir sua finalidade. É o que há de mais variável num instinto e, originalmente, não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação. O objeto não é necessariamente algo estranho: poderá igualmente ser uma parte do próprio corpo do indivíduo. Pode ser modificado quantas vezes for necessário [...] (FREUD, 1915, p. 128).

As pulsões são qualitativamente semelhantes, tendo seus efeitos justificados pela quantidade de excitação que apresentam em si. Freud (1915) ainda distingue dois grupos primordiais de pulsão: pulsões do ego ou autopreservativas e pulsões sexuais, que veio a denominar de libido, posteriormente (FREUD, 1915).

---

<sup>1</sup> Nesta citação, instinto tem o sentido de pulsão.

<sup>2</sup> Aqui instinto também tem o sentido de pulsão.

Freud (1915) nos traz um ponto característico das pulsões que seriam suas vicissitudes. Enquanto vicissitudes da pulsão estariam dadas: reversão a seu oposto, retorno em direção ao próprio *self* do sujeito, o recalque e a sublimação.

A reversão a seu oposto se refere à mudança processual que ocorre entre a atividade e a passividade, como se observa no caso do sadismo/masoquismo e escopofilia/exibicionismo. Em tal ocorrência a atividade ativa passa a ser passiva, na medida em que houver necessidade de transformação. Ainda dentro dessa vicissitude encontra-se a reversão do conteúdo, como se observa no caso da transformação do amor em ódio.

Com relação ao retorno da pulsão ao seu próprio *self*, ela pode ser observada também na mudança do sadismo para o masoquismo, na medida em que o sujeito se vê no lugar daquele que está recebendo o ato, de forma a sentir, ao praticar aquilo que sente quem está recebendo a ação:

[...] A direção ativa anterior do instinto<sup>3</sup> persiste, em certa medida, lado a lado com sua direção passiva ulterior, mesmo quando o processo de sua transformação tenha sido muito extenso [...] e a verdade disso se tornará evidente se basearmos nossa opinião, não nas ações às quais o instinto conduz, mas no mecanismo de sua satisfação (FREUD, 1915, p. 135).

A mudança do conteúdo da pulsão no seu oposto é observada no caso da alteração do amor em ódio, quando ambos são direcionados para um mesmo objeto, demonstrando isso um exemplo característico de ambivalência de sentimentos (FREUD, 1915).

O amor, por outro lado, é uma espécie de tendência natural específica que compõe a sexualidade, sendo considerado por Freud (1915, p.138) como “toda a corrente sexual de sentimento”. O amor aceita não apenas um, mas três opostos, que seriam o já citado “amar-odiar”; “amar-ser amado”; e ainda a questão do “amar/odiar” que, enquanto sentimentos, são opostos à indiferença ou desinteresse, estando essas antíteses vinculadas à questão da atividade/passividade, o que tem também relação com o par de opostos masculino/feminino enquanto ativo e passivo, respectivamente (FREUD, 1915).

Como vicissitude da pulsão, o recalque é o pilar fundamental da psicanálise, é um ponto interno ao próprio eu onde se dá a intercorrência da censura, atuando através da interiorização da instância censora a nível inconsciente. O recalque

---

<sup>3</sup> Instinto está com o sentido de pulsão.

trabalha como uma resistência que impede que conteúdos desprazerosos cheguem ao consciente. Visa tornar a pulsão inoperante, passando-a ao recalçado, mas, para que isso ocorra, é imprescindível que o conteúdo pulsional provoque desprazer (FREUD, 1915).

A característica principal do recalque, em adendo, consiste em manter afastado do consciente tudo que estiver associado ao impulso sexual primitivo, como as idéias decorrentes dele, pois estas receberão uma atração pelo que está recalçado, permanecendo da mesma forma, embora o recalque não impeça que o representante pulsional continue existindo no inconsciente e faça associações e organizações que dêem origem a derivados que podem estabelecer ligações (FREUD, 1915). O recalque pode falhar na medida em que, derivados do recalçado, afastam-se dele de modo a tornarem-se distorcidos suficientemente a ponto de terem livre acesso ao consciente.

A repressão<sup>4</sup> atua, portanto, de uma forma *altamente individual*. Cada derivado isolado do reprimido<sup>5</sup> pode ter sua própria vicissitude especial; um pouco mais ou um pouco menos de distorção altera o resultado [...] Ela não é só individual em seu funcionamento, [...] também é extremamente *móbil*. O processo de repressão<sup>6</sup> não deve ser encarado como um fato que acontece apenas *uma vez*, produzindo estados permanentes [...] a repressão<sup>7</sup> exige um dispêndio persistente de força, e se esta viesse a cessar, o êxito da repressão<sup>8</sup> correria perigo, tornando necessário um novo ato de repressão<sup>9</sup> (FREUD, 1915, p. 155-156, grifos do autor).

O conteúdo recalçado exerce pressão sobre o consciente que deve revidar através de uma contrapressão. Mas, de qualquer modo o recalçado pode retornar através de mecanismos que o afastem da idéia principal: através da retirada da catexia de energia, ou da libido; da substituição por elementos que afastem a ligação entre o componente recalçado; por deslocamento; e por condensação; como ocorre nos sonhos (FREUD, 1915).

---

<sup>4</sup> Repressão está com sentido de recalque, a troca da palavra ocorre devido a um equívoco de tradução. A repressão propriamente dita ocorre a nível consciente, enquanto que o recalque a nível inconsciente.

<sup>5</sup> Reprimido tem o sentido de recalçado, a troca se dá devido a um erro de tradução.

<sup>6</sup> Repressão está com sentido de recalque.

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Idem.

A última vicissitude da pulsão é a sublimação, que é um desvio da pulsão para algo não sexual. Dessa forma as forças pulsionais sexuais são orientadas para outras metas, não sexuais, como é o caso da ciência, religião, política e arte.

Assim, a sublimação seria um exercício da sexualidade sem que esta seja direcionada para a reprodução, mas voltada para outras finalidades produtivas, criativas e aceitas pela sociedade. É também uma forma de dominar a pulsão sem recalá-la, com fins culturais (BASTOS; RIBEIRO, 2007).

### **Duas vertentes da pulsão**

Freud (1923) distingue, como principais, duas classes de pulsões: as pulsões sexuais, ou Eros, que envolvem a pulsão de autopreservação; e a pulsão de morte (Tanatos), que teria o sadismo como principal representante.

A pulsão sexual, de Eros ou libido, é considerada a pulsão de vida, que abrange a autopreservação e a sublimação, tem por objetivo preservar a vida, a existência, embora para isso a complique algumas vezes. Enquanto que a pulsão de morte, cuja base emana da biologia, tem como objetivo dirigir a vida a seu estado original – o estado inanimado.

Agindo dessa maneira, ambos os instintos<sup>10</sup> seriam conservadores no sentido mais estrito da palavra, visto que ambos estariam se esforçando para restabelecer um estado de coisas que foi perturbado pelo surgimento da vida. O surgimento da vida seria, então, a causa da continuação da vida e também, ao mesmo tempo, do esforço no sentido da morte. E a própria vida seria um conflito e uma conciliação entre essas duas tendências (FREUD, 1923, p. 53).

Segundo Freud (1923), ambas as pulsões estariam ativamente presentes em todas as partículas que fossem formadas de substância viva, mesmo que isso se desse em quantidades diferentes, ocorrendo que as duas classes de pulsões encontram-se sempre atreladas uma à outra.

Como representantes da oposição das duas classes de pulsões, Freud (1923) elegeu o amor e o ódio, pois o ódio representa de forma eficaz o que ocorre com a pulsão de destruição, chegando ele à conclusão que a ambivalência entre amor e

---

<sup>10</sup> Instintos tem o sentido de pulsões.

ódio é traço comum nos relacionamentos, podendo um ser precursor do outro e vice-versa.

Freud (1923) ainda ressalva a questão da homossexualidade, que teria sua origem na presença de sentimentos violentos de rivalidade, os quais poderiam induzir a uma inclinação agressiva. Após superação de tais sentimentos, o objeto odiado poderia ser visto como uma identificação pessoal e até passar a ser um objeto amado, embora, nesse caso, podendo não haver necessariamente uma transformação de amor em ódio.

Freud (1923, p. 57) acredita que “os instintos<sup>11</sup> eróticos parecem ser em geral mais plásticos, mais facilmente desviados e deslocados que os instintos destrutivos”, presumindo que a libido deslocada trabalha a serviço do princípio de prazer, no intuito de neutralizar bloqueios para que se possa promover a descarga, a qual pode se dar de diferentes modos, sendo a escolha do objeto e do caminho da descarga responsabilidades do ego. Atinando para isso, Freud (1923, p. 58) acrescenta:

Se essa energia deslocável é libido dessexualizada, ela também pode ser descrita como energia *sublimada*, pois ainda reteria a finalidade principal de Eros – a de unir e ligar – na medida em que auxilia no sentido de estabelecer a unidade, que é particularmente característica do ego.

Caracterizando a pulsão de morte, Freud (1923) conclui que ela é, por natureza, muda e age silenciosamente dentro do organismo, visando sua destruição, enquanto que o clamor da vida deriva, em sua maior parte, de Eros, que é responsável pelo desvio das pulsões agressivas e destrutivas do *self* para o mundo externo. Dessa forma, o princípio de constância que dirige a vida em direção à morte sofre a interferência da libido que lança novas tensões a fim de mobilizar para a vida. Guiado pelo princípio de prazer, o id desvia tais tensões afastando as sensações de desprazer e as exigências da libido não dessexualizadas, buscando satisfação em tendências diretamente sexuais, embora o faça de forma sublimada, pois a satisfação sexual completa corresponderia à morte.

Como uma parte da pulsão de morte é desviada para o mundo externo, pode-se perceber que ela trabalha em prol de Eros, pois exterioriza o que poderia causar a destruição do *self*. Sendo assim, Freud (1930 [1929]) presume que ambas as pulsões raramente agem de forma separada. Um exemplo característico disso é o

---

<sup>11</sup> Idem.

sadismo, já citado anteriormente, que tem um vínculo direto com o sexual, mesclando disposições quanto ao amor e à destrutividade. O masoquismo também está vinculado à sexualidade e a destrutividade, embora esteja voltado para dentro, para o *self*:

É no sadismo – onde o instinto<sup>12</sup> de morte deforma o objetivo erótico em seu próprio sentido, embora, ao mesmo tempo, satisfaça integralmente o impulso erótico – que conseguimos obter a mais clara compreensão interna (*insight*) de sua natureza e de sua relação com Eros. [...] O instinto de destruição, moderado e domado, e, por assim dizer, inibido em sua finalidade, deve, quando dirigido para objetos, proporcionar ao ego a satisfação de suas necessidades vitais e o controle sobre a natureza (FREUD, 1930 [1929], p. 125).

Portanto o homem vive em um constante conflito entre Eros e a Tanatos, que atuam simultaneamente sobre ele de modo que apresente atitudes hostis contra todos e contra si mesmo, sendo tais questões apaziguadas por diversas descargas de energia, como se dá na sublimação que possibilita a arte e, em particular, a obra de Frida Kahlo.

### **Frida e suas pulsões**

Frida representa em suas obras o excesso, de cores, de angústia, de sofrimento, dando à eternidade o seu sofrimento pulsional, quando sublima. Transforma seu sofrimento em estética, mediante a qual o espectador se identifica com a personagem de suas telas que representam a própria artista.

Em sua estética, o desejo impossibilitado de ser expressado no campo da destruição absoluta, é presentificado através do belo. O fenômeno estético entendido pelo que pode ser identificável ao belo, funciona como uma saída, frente ao campo indizível do desejo. Por essa exibição do belo, do belo em seu brilho e esplendor, evita-se o mal, que é do campo de destruição, o campo do desejo, da pura pulsão de morte (BASTOS; RIBEIRO, 2007, p.65).

Logo, o prazer advindo da contemplação de uma obra de arte vem da fantasia do sujeito que pode transformar a escuridão de seu sofrimento em algo colorido, uma vez que o expectante do mundo enxergará tal sofrimento sob uma nova ótica, graças ao fantasiar a que a obra nos obriga.

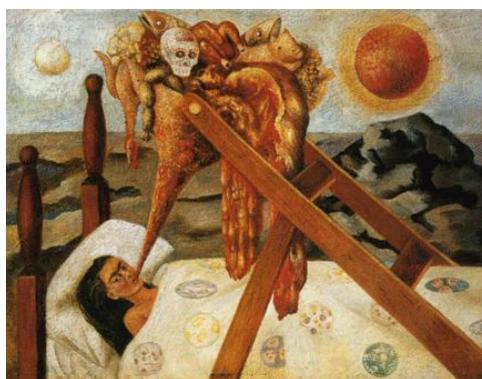
---

<sup>12</sup> Idem.

A arte, em sua competência sublimatória, dá ao indivíduo certa proteção ou obliteração contra frustrações provenientes da realidade, que poderiam causar no sujeito uma dor maior do que deveras sente. A arte pode atuar como um bálsamo que alivia a dor real e, de forma substitutiva, trazendo a satisfação de fazer arte para o lugar do sofrimento (SKLAR, 1989):

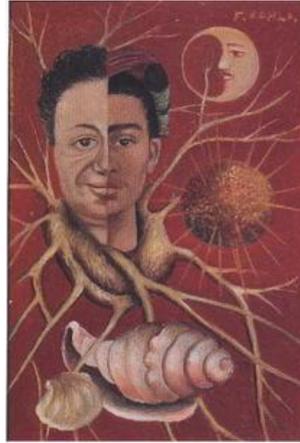
"Pintar completou minha vida. Perdi três filhos e uma série de outras coisas, que teriam preenchido minha vida pavorosa. Minha pintura tomou o lugar de tudo isso. Creio que trabalhar é o melhor" (KAHLO, *apud* SZTAJNBERG).

Destarte, Frida ameniza seu sofrimento através da arte, mesmo que sua obra contenha indícios de sua dor ou de sua falta de esperança para com a vida, caracterizada através da exposição de suas vísceras na tela a seguir. Ou ainda contenha morte, desejada e simbolicamente antecipada em sua pintura, vendo-se morta e sentindo o alívio resultante disso, embora, em sua essência proclame a vida, através das cores fortes e vibrantes.



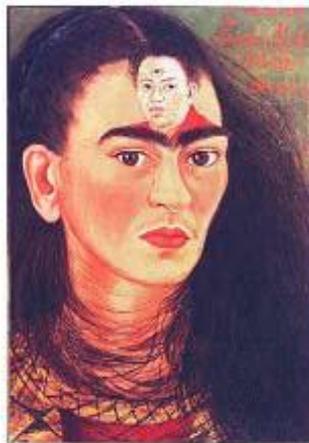
*Sem esperança*

Mas se a arte, no artista, é expressão de pertencimento, ao mesmo tempo, no caso de Frida pode-se observar o pertencimento ao mundo revolucionário, ao comunismo; a Diego, seu amor, e até mesmo ao próprio sofrimento; mas antes de tudo à vida, como ocorre na tela onde Diego é sua metade e suas artérias estão ligadas à lua e ao sol que é o precursor da vida. Sua obra apresenta características esquizofrênicas e falta de unidade corpórea, no intuito de demonstrar seus sentimentos de fragilidade tanto física quanto emocional, assim como o pertencimento a vários campos concomitantemente.



*Diego e Frida*

Mas o processo de criação do artista advém pulsões. Dentro dos representantes pulsionais pode-se observar na obra da artista a antítese amor/ódio que, por sua vez, estão relacionados com a antítese prazer/desprazer designando as relações entre sujeito (ego) e objeto. À medida que o objeto proporciona sensações agradáveis, haverá uma ânsia motora que busca trazê-lo para cada vez mais perto do ego e até mesmo querer incorporá-lo. Assim sendo, fala-se na atração despertada pelo objeto, o qual promove prazer para o ego, podendo-se falar em amor pelo objeto. Tal ânsia motora é observada pela verdadeira devoção que Frida nutria por Diego, seu amor por ele era descomunal, o que a fazia retratá-lo em varias obras, inclusive tomando parte de seus pensamentos, pairando em sua mente como acontece na reprodução a seguir.



*Diego e eu*

Porém a relação deles era constituída por muitos atritos (BASTOS; RIBEIRO, 2007), podendo o amor passar a ódio, o que ocasionou as separações e a volta ao

amor. As traições eram freqüentes, assim como o sofrimento, uma constante de prazer e desprazer, como o esclarece Freud:

[...] um instinto<sup>13</sup> 'ama' o objeto no sentido do qual ele luta por propósitos de satisfação, mas dizer que um instinto 'odeia' um objeto, nos parece estranho. Assim, tornamo-nos cômicos de que as atitudes de amor e ódio não podem ser utilizadas para as relações entre ego total e objetos. Mas se considerarmos o uso lingüístico, que por certo não é destituído de significações, veremos que há outra limitação ao significado do amor e do ódio. Não costumamos dizer que *amamos* os objetos que servem aos interesses da autopreservação; ressaltamos o fato de que *necessitamos* deles, e talvez expressemos uma espécie de relação adicional diferente para com eles [...] (FREUD, 1915, p. 142, grifos do autor).

No caso de Frida, a antítese amor/ódio, pode, por vezes, ser substituída por amor/sofrimento. O sofrimento e objetivo de fuga do mundo externo podem ser observados em sua obra *Duas Fridas*, onde demonstra o que sentiu quando se deu a separação. A Frida de branco representa aquela que Diego amava e a outra de trajas *tihuana* representa o amor perdido, aquela que Diego não amava mais. Ambas estão ligadas por uma artéria, representando a unidade, embora a Frida de branco esteja se esvaindo em sangue, o que mostra todo seu sofrimento de sangrar até à morte, assim como a exposição do coração que representa o amor que foi perdido. A Frida do lado direito segura uma foto de Diego quando criança, a fim de não restar dúvidas quem causou tamanha dor. O quadro foi pintado em 1939 quando se deu a separação do casal (LAIDLAW, 2004).



*Duas Fridas*

<sup>13</sup> Instinto tem o sentido de pulsão.

Freud (1915) afirma que o amor brota da capacidade do ego de satisfazer-se auto-eroticamente. Assim sendo, tem-se o amor como um sentimento narcisista, esta característica podendo ser observada na tela *Duas Fridas*, uma vez que Frida pinta a si mesma duas vezes, enquanto que o retrato de Diego encontra-se em um tamanho bem reduzido.

Mas como Frida apresenta uma evidente compulsão à repetição de temas em suas obras, representando repetidamente elementos que lembram morte ou deterioração, pode-se inferir que seja a repetição do que lhe é causa de vida e de morte:

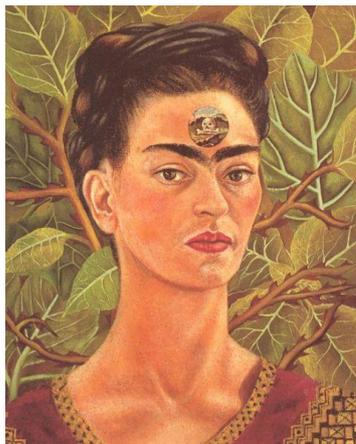
O artista se debruça sobre sua tela repetindo, possivelmente, uma sensação desagradável: a possibilidade de representar na obra o disforme, algo que falta à forma. O singular é que, mesmo ao nível da morte, o artista resgata uma parte do seu corpo, já que a morte é uma pulsão. Sendo uma pulsão, a morte tem uma finalidade idêntica àquela que vida possui. O artista está, assim, entre duas finalidades: a vida e a morte (SKLAR, 1989, p. 96).

A compulsão à repetição tem como característica o restabelecimento de um estado primitivo, o que seria a volta para o estado inanimado ou o fim da vida, segundo Freud, uma vez que o grande objetivo da vida seria a morte (SKLAR, 1989).



*O sonho ou a cama*

Embora a morte apareça para o artista como um sentimento de pavor, Frida a encarava como uma saída, para seu sofrimento e desamparo frente ao vazio de sua existência.



*Pensando na morte*

Entretanto, a fixação de Frida pela morte era tamanha que houve inclusive dúvida quanto à sua morte, havendo a possibilidade de suicídio, pois a artista o via como uma solução para sua dor e sofrimento, o que a fez tentá-lo algumas vezes (BASTOS; RIBEIRO, 2007).

"Amputaram-me a perna há 6 meses, deram-me séculos de tortura e há momentos em que quase perco a razão. Continuo a querer me matar. O Diego é que me impede de o fazer, pois a minha vaidade faz-me pensar que sentiria a minha falta. Ele disse-me isso e eu acreditei. Mas nunca sofri tanto em toda a minha vida. Vou esperar mais um pouco..." (KAHLO *apud* SZTAJNBERG).

Embora esse fato entrasse em contraponto com sua energia e alegria de viver, presentes em outros momentos de sua vida, principalmente em sua adolescência, quando sua vivacidade transbordava por todos os lugares que freqüentava: em casa; na escola, juntamente com “os cachuchas”, com quem aprontava, fazia brincadeiras e travessuras, divertindo-se através delas; no amor que nutria pelo namorado da época, Alejandro Gómez Arias e pelo pai. Alegria e vivacidade que podem ser vistas na seguinte frase: “Apesar de minha longa doença, sinto uma imensa alegria de VIVER” (FRIDA *apud* LAIDLAW, 2004). Porém, os acidentes de percurso, assim como Diego, que considerava também um acidente, fizeram dessa alegria de viver um desejo de morte.

Frida veio a falecer em 13 de julho de 1954, aos 47 anos, duas semanas após uma manifestação comunista na qual participou contrariando ordens médicas, empurrada em sua cadeira de rodas. Ainda chegou a participar da exposição de suas obras, embora tenha comparecido em sua própria cama, devido a

impossibilidade de sair deste lugar onde permaneceu até sua morte (LAIDLAW, 2004).

*Está anoitecendo em minha vida*

“Caladamente, a pena  
 Ruidosamente a dor  
 O veneno acumulado...  
 Me foi deixando o amor  
 Mundo estranho já era o meu  
 De silêncios criminais  
 De alertas olhos alheios  
 Equivocando os males  
 Obscuridade no dia  
 As noites não as viviam  
 Te estás matando  
 Te estás matando  
 Com a faca mórbida  
 Das que estás vigiando!  
 A culpa, a tive eu?  
 Admito minha culpa grande  
 Tão grande como a dor  
 Era uma saída enorme por onde passei, meu amor  
 Saída muito silenciosa  
 Que me leva a morte  
 Estava tão esquecida!  
 Que esta seja minha melhor morte  
 Te estás matando  
 TE ESTÁS MATANDO  
 Há aqueles; já não te esquecem!  
 Aceitei sua mão forte  
*Aqui estou, para que vivam.*”  
 Frieda  
 (HERRERA, 1984 *apud* BASTOS; RIBEIRO, 2007. p. 345)

## **Considerações finais**

Com Frida, através de suas obras, pode-se observar um exemplo de superação, onde se conta de uma mulher que viveu em uma época não favorável às mulheres, padecendo de acidentes e doenças ao longo de sua vida, fez de seu sofrimento e sentimento de vazio frente à existência uma arte. Transformou dor em cor, angústia em luz, alento em revolução, dessa forma, encontrando um trabalho para suas pulsões. Por meio da sublimação, canalizou sua energia em prol da criatividade e da criação do belo, ainda que o Belo contenha o sofrimento e a morte. Assim, se na maior parte de suas telas é a pulsão de morte que escolhe a temática, é a pulsão de vida que a leva a pintar – e sobreviver às suas tragédias pessoais.

## Referências:

BASTOS, Marli M.; RIBEIRO Maria Anita C. **Frida Kahlo: uma vida**. Psicanálise & Barroco – Revista de Psicanálise. v.5, n.2: 46-76, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/10/FRIDA.pdf>>

Acesso em: 06 de Outubro de 2010.

FERRANTI, Valéria. **Um saber sobre a criança**. In: COLOQUIO DO LEPSI IP/FE-USP, 4, 2002, São Paulo. Proceedings online... Disponível em: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000032002000400024&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000032002000400024&lng=en&nrm=abn)>. Acesso em: 08 de Novembro de 2010.

FREUD, Sigmund. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen** (1907 [1906]). In: Obras psicológicas de Freud: edição *Stantard* brasileira – Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. IX.

\_\_\_\_\_. **Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância** (1910). In: Obras psicológicas de Freud: edição *Stantard* brasileira – Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XI.

\_\_\_\_\_. **O ego e o id** (1923). In: Obras psicológicas de Freud: edição *Stantard* brasileira – Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIX.

\_\_\_\_\_. **O Mal-estar na civilização** (1930 [1929]). In: Obras psicológicas de Freud: edição *Stantard* brasileira – Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XXI.

\_\_\_\_\_. **Os instintos e suas vicissitudes** (1915). In: Obras psicológicas de Freud: edição *Stantard* brasileira – Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV.

LAILAW, Jill A. **Frida Kahlo**. Coleção grandes mestres; tradução Maria da Anunciação Rodrigues – São Paulo: Ática: 2004.

LEVINZON, Gina K. **Frida Kahlo: a pintura como processo de busca de si mesmo**. Revista Brasileira de Psicanálise. Vol. 43, n. 2, p. 49-60 – São Paulo, 2009. Disponível em: <[http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2009000200006&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2009000200006&lng=pt&nrm=iso)>  
Acesso em: 27 de Abril de 2010.

SKLAR, Sérgio. **O espaço imanente**: Um estudo psicanalítico sobre a arte em Sigmund Freud e em Jacques Lacan. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989.

SZTAJNBERG, Rachel. **Frida Kahlo: o desamparo encarnado**. Site: ANTROPOSMODERNO. Disponível em: <<http://www.antroposmoderno.com/textos/FridaKahlo.shtml>>  
Acesso em: 20 de Outubro de 2010.