



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I – CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE
CURSO DE FORMAÇÃO E LICENCIATURA EM PSICOLOGIA

ANA PAULA PORTO LUNA

**FRIDA KAHLO: cartografia do obscuro continente
feminino**

CAMPINA GRANDE – PB
2014

ANA PAULA PORTO LUNA

**FRIDA KAHLO: cartografia do obscuro continente
feminino**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao curso de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, como exigência para a obtenção das titulações de bacharelado e licenciatura em Psicologia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Jailma Souto Oliveira da Silva

CAMPINA GRANDE – PB
2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

L961f Luna, Ana Paula Porto.

Frida Kahlo [manuscrito] : Cartografia do Obscuro Continente Feminino / Ana Paula Porto Luna. - 2014.

46 p. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, 2014.

"Orientação: Profa. Dra. Jailma Souto Oliveira da Silva, Departamento de Psicologia".

1. Psicanálise. 2. Feminino. 3. Sublimação. II. Kahlo, Frida.
I. Título.

21. ed. CDD 150.195

ANA PAULA PORTO LUNA

FRIDA KAHLO: cartografia do obscuro continente feminino

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao curso de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba, como exigência para a obtenção das titulações de bacharelado e licenciatura em Psicologia.

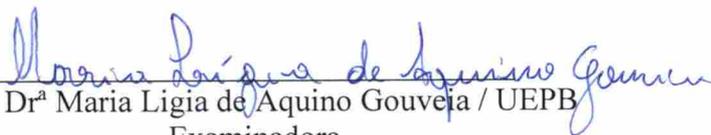
Aprovada em 09/07/2014



Profª Drª Jailma Souto Oliveira da Silva / UEPB
Orientadora



Ms. Jorge Dellane da Silva Brito / UEPB
Examinador



Profª Drª Maria Ligia de Aquino Gouveia / UEPB
Examinadora

Dedico este trabalho, aos meus pais, Paulo Luna Simão e Maria do Socorro Porto Luna, que permanecem vivos no meu coração, em meus atos e nos meus pensamentos. A eles a minha sincera gratidão e o meu amor eterno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, primeiramente, por permitir a minha existência, por me conceder tanto amor, por ser meu guia, a minha luz e a fonte de energia em minha vida.

Aos meus pais Paulo e Socorro, por terem sido os melhores exemplos que eu poderia ter, pelo amor sempre a mim dedicado, pelo legado de educação, honestidade, respeito ao próximo e humildade que me deixaram. A eles devo tudo, sem eles eu nada seria, sem eles eu sequer existiria. Os amarei eternamente e serei grata pelo resto dos meus dias por tudo que eles me fizeram ser.

Ao meu irmão João Paulo Luna Porto, ele que me ensina todos os dias a arte de bem viver e que me inspira ser uma pessoa melhor todos os dias, um exemplo de força e fé para a minha vida. A ele todo meu amor.

Ao meu marido, Rafael Gonçalves Dias, ele que é meu melhor amigo, meu amparo e meu refúgio. Ele que me permiti ser mulher a cada dia. Sou grata pelo amor que me presenteia, pelo companheirismo, pela paciência e pela sua existência em meus dias, sem ele a minha vida não teria sentido. A ele todo o meu amor.

À minha tia Teresinha Luna Simão, pelos carinhos, pela presença constante em minha vida e pelo amor que sempre me deu.

Agradeço a minha amiga, irmã que escolhi pra mim, Aury Tertuliano por me permitir fazer parte dos dias dela, por me agradecer com sua amizade e seu companheirismo, por estar comigo em todos os momentos. Grata pela sua existência.

À minha amiga Valdenice Costa Porto, que esteve presente em minha vida me apresentando com simplicidade e sabedoria o que realmente importa nessa vida: amor, amizade e fraternidade. Obrigada por todo carinho a mim dedicado.

À minha queridíssima orientadora, supervisora, professora e sobretudo amiga Jailma Souto Oliveira da Silva, que com dedicação e DESEJO esteve presente na minha formação desde o primeiro ano do curso de psicologia. Agradeço por ter apostado em mim, por ter aceito o convite para ser minha orientadora nesse trabalho e por principalmente sempre ter me incentivado a me autorizar diante da vida e das minhas escolhas.

À querida banca examinadora desse trabalho, formada pela professora doutora Maria Ligia de Aquino Gouveia e pelo professor mestre Jorge Dellane da Silva Brito, professores queridos e inspiradores. Obrigada por fazerem parte de um momento tão especial em minha vida acadêmica.

À minha analista Pauleska Asevedo Nóbrega, por estar ao meu lado no meu caminhar em busca das travessias.

A Vanildo Cardoso, meu querido amigo, que com sua sabedoria e gentileza tornou ainda mais agradável o meu estágio na clínica escola.

A todos os meus amigos do curso de Psicologia, que são verdadeiros presentes de Deus em minha vida, amigos que tanto me ajudaram a evoluir como pessoa e profissional. Agradeço pela convivência e pelo apoio nos momentos mais difíceis de minha vida, sem vocês eu não teria continuado. Vocês sempre estarão em mim.

Enfim, a todos que comigo estiveram nessa minha caminhada em busca do conhecimento, minha imensa gratidão.

*“Ó Mulher! Como és fraca e como és forte!
Como sabes ser doce e desgraçada!
Como sabes fingir quando em teu peito
A tua alma se estorce amargurada!*

*Quantas morrem saudosa duma imagem.
Adorada que amaram doidamente!
Quantas e quantas almas endoidecem
Enquanto a boca rir alegremente!*

*Quanta paixão e amor às vezes têm
Sem nunca o confessarem a ninguém
Doce alma de dor e sofrimento!*

*Paixão que faria a felicidade.
Dum rei; amor de sonho e de saudade,
Que se esvai e que foge num lamento! ”*

Florbela Espanca

RESUMO

Diante do enigma do feminino e toda a dificuldade em representá-lo por meio de palavras, este trabalho pretende discorrer sobre o feminino a partir da vida, do sofrimento e da obra da pintora mexicana Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón. Escolhemos a arte da artista mexicana por se tratar de uma obra extremamente singular e expressiva, pois em suas telas Frida expressa, seus sentimentos de dor, amor, solidão e desamparo. A pintora passou por muitos momentos difíceis em sua vida; a poliomielite quando criança, o acidente do bonde, aos dezoito anos, que lhe deixou graves sequelas, inclusive os três abortos que sofreu, a dor na impossibilidade de ser mãe e as traições do marido Diego Rivera. Na arte de Frida Kahlo podemos encontrar vários conceitos abordados pela psicanálise, contudo nos debruçaremos pelo conceito da Sublimação, visto que a partir desse conceito é possível observar que a angústia e a dor podem ser fragmentos fortes para a criação artística.

PALAVRAS-CHAVE: Psicanálise, Feminino, Frida Kahlo, Sublimação.

A B S T R A C T O

Ante el enigma de lo femenino y todo el problema es en palabras, este artículo se propone discutir la hembra de la vida, el sufrimiento y el trabajo de la pintora mexicana Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón. Elegimos el arte de la artista mexicana, ya que es un trabajo muy singular y expresivo, como se expresa en sus pinturas de Frida, sus sentimientos de dolor, el amor, la soledad y el desamparo. El pintor pasó por muchos momentos difíciles en su vida; polio cuando era niño, el accidente de tranvía a los dieciocho años, que lo dejó con secuelas graves, incluidos los que sufrió tres abortos involuntarios, el dolor en la imposibilidad de ser madre y la traición de su esposo Diego Rivera. En el arte de Frida Kahlo se pueden encontrar muchos de los conceptos abordados por el psicoanálisis, sin embargo debruçaremos por el concepto de la sublimación, como la base de este concepto es posible observar que la angústia y el dolor pueden ser fuertes fragmentos para la creación artística.

PALABRAS – CLAVE: Psicoanálisis, Mujer, Frida Kahlo, Sublimación.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

FOTO 1 –	A coluna partida (1944)	38
FOTO 2 –	Hospital Henry Ford (1932)	39
FOTO 3 –	Autorretrato com cabelo cortado (1940)	40
FOTO 4 –	Perna amputada (1953)	41
FOTO 5 –	As duas Fridas (1939)	42
FOTO 6 –	Viva la Vida (1954)	43

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO.....	12
1.	ELABORAÇÕES DO FEMININO DE FREUD A LACAN.....	13
2.	A BIOGRAFIA DE FRIDA KAHLO.....	24
3.	A ARTE DE FRIDA KAHLO À LUZ DA PSICANÁLISE.....	33
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
	REFERÊNCIAS.....	45

APRESENTAÇÃO:

O debate entre o Feminino e a Psicanálise atravessou o século 20 e ganha novos percursos no século 21. Desde Freud sabemos que o Feminino é um tema de difícil delineamento e de significados poucos precisos, pois assim como a morte é um tema enigmático, obscuro e da ordem do indizível. Falar do Feminino é falar da falta, falar da ausência, falar do vazio. Este trabalho, batizado como “Frida Kahlo: cartografias do obscuro continente feminino”, tem como objetivo debruçar-se, partido dos pressupostos freudianos e lacanianos, sobre as elaborações do Feminino, tema intrínseco à Psicanálise.

Sendo o Feminino, uma questão demasiadamente complexa, nos remeteremos à vida e obra da pintora mexicana Frida Kahlo, para a partir do percurso feito por ela em busca do “tornar-se mulher” discutimos como o Feminino foi vivificado pela artista. Diante de todos os dilemas enfrentados por Frida, podemos enxergar através de suas obras o caminho que ela dá às suas dores, assim inscrevendo-se na singularidade do Feminino. Através de suas telas, a pintora expressa o indizível, o não-dito de sua alma. A arte surge à vida da artista como solução para seu sofrimento.

Portanto, este trabalho transita entre os estudos de Freud e Lacan acerca do feminino, a trágica história de vida e a exuberante arte de Frida à luz da psicanálise, buscando melhor compreender a artista em relação ao feminino e à sublimação.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Elaborações do feminino de Freud a Lacan”, leremos Freud no seu caminho em busca do desvendar do enigma da feminilidade e os avanços lacanianos sobre o tema.

No segundo capítulo, “A biografia de Frida Kahlo”, faremos um passeio pela vida da artista, enfatizando os principais fatos de sua vida e no terceiro e último capítulo: “A Arte de Frida Kahlo à Luz da Psicanálise”, faremos uma leitura nas telas: A coluna partida (1944), Hospital Henry Ford (1932), Autorretrato com cabelo cortado (1940), Perna amputada (1953), As Duas Fridas (1939), Viva la Vida (1954), afim de analisarmos o não-dito nas imagens, e sob o conceito da Sublimação pontuar como Frida deu sentido a sua vida, mesmo diante de tanto sofrimento.

CAPITULO I

Elaborações do feminino de Freud a Lacan:

No início da psicanálise está a mulher, colocando em causa o enigma de seu ser. O feminino sempre se fez presente na história da Psicanálise, foi a partir das histéricas que Freud concebeu a sua teoria. O nascimento da Psicanálise a partir do interesse no tratamento das histéricas tirou a sexualidade feminina da obscuridade e deu ênfase a esse tema. O feminino encarnado nas histéricas deu pistas do caminho a percorrer em busca do desvendar do segredo dos seus sofrimentos psíquicos e de suas fantasias, que estavam para além dos sintomas físicos por elas apresentados, despertando em Freud um novo olhar sobre a sexualidade feminina.

Foi uma mulher que deu início a técnica da associação livre – a Sr.^a Emmy Von N. – ao pedir que Freud não lhe tocasse, que não lhe fizesse perguntas sobre o que sentia, mas que simplesmente a deixasse falar livremente. Ao se dispor a acolher o discurso das histéricas, Freud possibilitou vir à tona o saber do inconsciente, o saber do sexual e com isso descobriu o enigmático caminho dos distúrbios psíquicos. Freud foi então instigado a responder o que é o feminino e no percalço dessa questão, ele se depara com a natureza sexual, traumática e infantil presente no sintoma do sujeito histérico, sustentada no desamparo e nas vicissitudes do desejo.

De acordo com Strachey (1996, p. 273, vol. XIX): “Desde muito cedo Freud queixou-se da obscuridade que envolvia a vida sexual das mulheres”. O conceito de feminino foi basilar na obra freudiana, é um tema norteador da teoria psicanalítica e trabalhado desde a origem até o fim dos escritos freudianos, deixando as reticências aos pós freudianos, de tal maneira que continua um tema atual do edifício teórico da psicanálise. Freud refere-se ao feminino como um conceito inacabado, insatisfatório. Na conferência sobre o tema "Feminilidade" em 1933, ele declarou: "... o que tinha a dizer sobre feminilidade está incompleto e fragmentário... estive apenas descrevendo as mulheres na medida em que sua natureza é determinada por sua função sexual" (p. 165). O feminino é visto por ele como um

enigma, Freud reporta-se a mulher como um continente negro, aproxima a mulher da poesia e deposita nos poetas a possível resposta para esse enigma. O feminino, portanto desde Freud, apresenta-se como um furo interrogador, tanto para os homens, quanto para as mulheres. O autor afirma que não possui como propósito, descrever o que é uma mulher, haja vista que é uma missão da ordem do impossível, do indizível, contudo o enigma do feminino tomando pela pergunta “O que quer uma mulher?” o inquietava.

Entendemos que na construção da teoria da sexualidade feminina, Freud apresenta a mulher como um ser sentimental, sedutor, romântico, perseverante, sonhador, tomado de paixão e marcado pela incompletude. A mulher para Freud é vestida de fantasias e desejos sexuais, envolvida pelas repressões culturais e sob o recalçamento dos conteúdos sexuais, depara-se com a marca da ausência encarnada. Por meio do corpo, a mulher revela a Freud não apenas os seus anseios sexuais, o seu sofrimento psíquico, a sua vontade de viver intensamente, mas também os efeitos da repressão cultural.

No decorrer dos seus estudos sobre a sexualidade e o conceito do Complexo de Édipo, Freud buscava respostas a respeito do feminino. Nos “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, o autor faz uma ampla apresentação sobre a vida sexual infantil e afirma que é na infância que se fundamenta a sexualidade adulta. Freud defende que é na passagem pelo Édipo que nos diferenciamos como seres sexuados masculinos ou femininos. A sexualidade não é despertada apenas na puberdade, como era dito antes de Freud, mas desde o nascimento, o bebê é investido libidinalmente pelo desejo da mãe. Ao nascer, o bebê está entregue à própria carência psíquica e orgânica. O nascimento do bebê não coincide com o nascimento do sujeito. Isso implica dizer que, de início, há somente um corpo “coisa”, o real de um aparato orgânico constituído por reflexos arcaicos e automatismos fisiológicos, um organismo vivo que caracteriza o bebê enquanto vivente. É o desejo da mãe que fará vir à tona o sujeito.

Ao apresentar como o Complexo de Édipo se fundamenta, Freud faz uma descrição equivalente para ambos os sexos. Porém ao longo dos seus estudos, não se dá por satisfeito e percebe que há uma não equivalência entre o Édipo feminino e o Édipo masculino e no seu artigo “Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” (1925), Freud identifica várias dessas consequências na menina, - sentimentos de inferioridade, inveja, inibição sexual e o ciúme – então avança e conclui que:

Nas meninas, com complexo de Édipo levanta um problema a mais que nos meninos. Em ambos os casos, a mãe é objeto original, e não constitui causa de surpresa que os meninos retenham esse objeto no Complexo de Édipo. Como ocorrem, então, que as meninas o abandonem e, ao invés, tomem o pai como objeto? Perseguindo essa questão pude chegar a algumas conclusões capazes de lançar luz exatamente sobre a pré-história da relação edípica nas meninas (FREUD, [1925] 1996, p. 280).

É sabido que a teoria da sexualidade feminina é aportada na universalidade do pênis. É compreendido na infância que todos possuem um pênis. Quando os meninos percebem que as meninas não têm o pênis, eles então acreditam que ainda irá nascer. Freud no seu artigo: “A organização genital infantil” (1923), nos diz que tanto para os meninos, quanto para as meninas o único órgão genital considerado é o masculino. A menina ao perceber falta do pênis em seu corpo, é tomada por sentimentos de inferioridade e ressentimento, e entrega-se à esperança de, algum dia, vir a possuí-lo. Desejo esse denominado por Freud, de inveja do pênis, esse desejo é de suma importância para a constituição ou não da feminilidade.

A menina, marcada pela falta, agarra-se na fantasia, de que a mãe lhe dará o que lhe falta, o pênis. Contudo, a menina descobrirá mais adiante, que a mãe também é marcada pela ausência do pênis e desiludida, migrará seus interesses a figura paterna, a menina fantasiará que o pai lhe dará o pênis e posteriormente um bebê, o bebê, portanto se equivale ao falo. O desejo de possuir um filho equivale no inconsciente ao desejo de possuir o pênis, dando às mulheres o interesse e o fascínio pela maternidade. A menina substitui o desejo de possuir um pênis, pelo de possuir um filho. Freud expõe em “Sexualidade feminina” (1931), que a troca de objeto primário de amor e o abandono do clitóris – sua principal zona genital, um falso pênis – são as razões pelas quais o desenvolvimento da sexualidade feminina é tão complexa, oriundas da falta, desencadeiam a problemática do percurso da menina em busca de tornar-se mulher, em busca da feminilidade.

Na transição do objeto materno para o paterno, a menina se entrega a atividade passiva, assemelhando-se à mãe. E é dada a confirmação da castração, já que a mãe é a responsável pela ausência do pênis na menina. Ao assumir a própria castração a menina inicia seu trajeto em busca do feminino. A forma de como o sujeito se percebe perante o falo e da castração definirá a posição que ele se guiará em sua vida sexual adulta. No inconsciente, não existe a inscrição de masculino ou feminino, mas sim do castrado e do não castrado. Para o menino a castração é dada como uma ameaça, já para a menina como uma certeza: “Dá-se assim a diferença essencial de que a menina aceita a castração como um fato consumado, ao

passo que o menino teme a possibilidade de sua ocorrência” (FREUD, [1924] (P.198, 1996). Segundo Freud ([1925], P.285, 1996):

A diferença entre o desenvolvimento sexual dos indivíduos dos sexos masculino e feminino no estágio que estivemos considerando é uma consequência inteligível da distinção anatômica entre seus órgãos genitais e da situação psíquica aí envolvida; corresponde à diferença entre uma castração que foi executada e outra que simplesmente foi ameaçada.

Para avançar no estudo do feminino, Freud reporta-se para a pré-história do Édipo na menina, percebe a intensidade e a duração dessa fase e então foca na relação entre a menina e sua mãe: “[...] fica-nos a impressão de que não conseguimos entender as mulheres, a menos que valorizemos essa fase de sua vinculação pré-edipiana à mãe” (FREUD, 1996, p. 120). Portanto, falar do feminino também é, falar da relação materna, essa relação que apresenta conceitos fundamentais para a constituição de um sujeito, como o amor original, a paixão, as fantasias, os desejos inconscientes e a identificação com o ser mulher. A relação menina-mãe é ambivalente, ora essa mãe é motivo de amor e admiração, ora de ciúmes e rivalidade. Esse movimento está relacionado à etiologia da histeria:

[...] o que não é de surpreender quando refletimos que tanto a fase quanto a neurose são caracteristicamente femininas, e, ademais, que nessa dependência da mãe encontramos o germe da paranoia posterior nas mulheres, pois esse germe parece ser surpreendente, embora regular, temor de ser morta (devorada?) pela mãe. É plausível presumir que esse temor corresponde a uma hostilidade que se desenvolve na criança, em relação à mãe, em consequência das múltiplas restrições impostas por esta no decorrer do treinamento e do cuidado corporal, e que o mecanismo de proteção é favorável pela idade precoce da organização psíquica da criança (FREUD, [1931], P.235, 1996).

Segundo Freud, para a menina, são apresentados três caminhos em função da sua situação em relação à castração. No primeiro, a menina, assustada pela comparação com os meninos e insatisfeita com seu clitóris, abre mão de sua atividade fálica, de sua sexualidade em geral. Esta via a conduz a inibição sexual, ou à neurose. Já no segundo caminho, ela possui a esperança de conseguir um pênis. O complexo de masculinidade nas mulheres poderá levá-las a uma escolha de objeto homossexual manifesta. A terceira possibilidade consiste no caminho da maternidade, no qual o pai é tomado como objeto, alcançando o complexo de Édipo feminino, ou seja, conduz à feminilidade.

Ainda segundo Freud:

Vemos, portanto, que a fase de ligação exclusiva à mãe, que pode ser chamada de fase *pré-edipiana*, tem nas mulheres uma importância muito maior do que a que pode ter nos homens. Muitos fenômenos da vida sexual feminina, que não foram devidamente compreendidos antes, podem ser integralmente explicados por referência a essa fase (FREUD [1931], P.238, 1996).

A fase pré-édipica toma uma importância fundamental na história da sexualidade feminina e no desenvolvimento afetivo e sexual da menina, pois é nesse período em que ela aprende a amar e a ser amada. Existe, portanto nessa fase uma “bússola” que guiará a menina no percurso em busca do feminino, para que isso se dê é necessário que a menina ame a sua mãe e ame a si mesma em sua condição feminina, para que assim possa vir a amar o pai e a ser desejada por outro homem em sua vida adulta. Freud enfatiza a importância desse momento de aprender a amar e diz: (...) “*quem ensina seu filho a amar, está apenas cumprindo a sua tarefa*” (FREUD, [1905], P.210, 1996). E ainda:

As primeiras experiências sexuais e sexualmente coloridas que uma criança tem em relação à mãe são, naturalmente, de caráter passivo. Ela é amamentada, alimentada, limpa e vestida por esta última, e ensinada a desempenhar todas as suas funções. Uma parte de sua libido continua aferrando-se a essas experiências e desfruta das satisfações a elas relacionadas: outra parte, porém, esforça-se por transformá-las em atividade (FREUD, [1931], P.244, 1996).

Abordar a questão do feminino é falar da conquista realizada pela menina, a conquista de tornar-se mulher, visto que nenhuma menina nasce mulher, torna-se. O discurso feminino retorna os questionamentos feitos por Freud no encontro com o feminino. A menina ao deparar-se com a sua sexualidade, indaga-se: *O QUE É A MULHER? O QUE QUER UMA MULHER? COMO SER UMA MULHER?* Esses questionamentos não se limitam apenas para os sujeitos do sexo feminino, mas para todos os sujeitos, afinal, todos um dia, foram encontrados por uma mulher e o seu desejo.

Freud nos seus escritos apresenta que todas as mulheres possuem uma mesma pergunta: O que é ser uma mulher? Essa é a indagação que circunda a questão sobre o feminino. É nessa indagação que se encontra todo o mistério que ronda a mulher. E a resposta que cada menina configura no caminho para torna-se mulher, é ímpar e fixada através do olhar de um homem, de sua mãe e das outras mulheres. O feminino em Freud nos revela o quão é complexo e paradoxalmente fascinante sustentar-se como mulher, marcada pela falta e

tomada por desejos inconscientes. Freud ao se render as incógnitas que encarnam o feminino sugeriu:

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, [1933/1932], 1996, p. 134).

Freud, em sua teorização, se depara com o “enigma da feminilidade” esbarrando no rochedo da castração. Contudo, Jacques Lacan consegue “contornar este rochedo dizendo que a castração não é mais o obstáculo no qual a mulher deve vir esbarrar; ao contrário, assume o valor de uma via que indica por si mesma o seu mais-além” (ANDRÉ, 1998, p.228). Lacan vai além do Édipo freudiano, não o ignora, porém questiona-o. A lógica do Édipo como o próprio Freud descreveu, produz o homem a partir da castração, apresentando-lhe o gozo fálico, mas a mulher é colocada em outra dinâmica, não-toda representada pelo gozo fálico. Para Lacan não se trata de uma bissexualidade, ou do homem ser sinônimo de atividade e a mulher de passividade; o que está em jogo são a dualidade de gozos, o gozo fálico do lado masculino e o gozo Outro do lado feminino.

(...) a mulher encarna o enigma absoluto, lugar de buraco radical, que a situa num plano Outro que não o da incidência da castração, ou seja, incidência de um limite que comandado pelo significante fálico, baliza o universo simbólico. A fecundidade de sua posição emerge da condição mesma de privação, em relação ao *phallus*, o que instaura uma relação ao ilimitado. A inscrição fálica articula o gozo às leis do significante, leis da linguagem, mas a noção de gozo Outro proposta por Lacan, aponta um gozo fora da linguagem, fora do sexo, fora da possibilidade de ser apreendido por representações. Entretanto, é na medida em que estamos todos dentro da referência fálica, referência à linguagem, que podemos a partir dela sentir os efeitos de um mais além (MAURANO, 1999, p.36).

Conduzido por essa outra lógica, que vai para além do Édipo freudiano, Lacan avança no que diz respeito à sexualidade feminina:

(...) os deslocamentos operados por Lacan sobre a questão da sexualidade feminina em relação a Freud, constituíram verdadeiramente uma revolução conceitual ou, ao contrário, seriam apenas reformulações de sugestões teóricas freudianas? Um modo de tentar responder a essa questão é, por exemplo, buscar em Freud o traço ou as premissas de uma fórmula choque de Lacan: ‘A mulher não existe’ (SILVESTRE, 2002, p. 72).

Lacan, no primeiro momento, considerado o período mais freudiano, situado por volta dos anos de 1958, apresenta os textos “A significação do falo” e “Diretrizes para um

congresso sobre a sexualidade feminina”, busca novas formulações para desvendar o enigma que deu início à psicanálise: o feminino. A partir do texto “A significação do falo” (1958), pode-se observar a reformulação que Lacan faz em algumas ideias de Freud, nesse texto ela reforça a diferença entre falo e pênis e afirma:

(...) na instalação, no sujeito, de uma posição inconsciente sem a qual ele não poderia identificar-se com o tipo ideal de seu sexo, nem tampouco responder, sem graves incidentes, às necessidades de seu parceiro na relação sexual, ou até mesmo acolher com justeza as da criança daí procriada (LACAN, 1998b, p. 692).

Portanto assim como Freud, Lacan fortalece a ideia que as consequências da castração são basilares para o sujeito, portanto a castração revela uma dessimetria entre os sexos masculinos e femininos. E ainda em “A significação do falo”, Lacan (1958) explica:

O falo é aqui esclarecido por sua função. Na doutrina freudiana, o falo não é uma fantasia, caso se deva entender por isso um efeito imaginário. (...) E é menos ainda o órgão, pênis ou clitóris, que ele simboliza. (...) o falo é um significante, um significante cuja função, na economia intra-subjetiva da análise, levanta, quem sabe, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistério (LACAN, 1998b, p. 696).

Em Lacan, o falo é a representação da falta. O falo é o significante do desejo, é a representação do falta-a-ser gerada pela linguagem para todo e qualquer sujeito. Esse significante é confirmado da demanda de amor e da experiência do desejo que se apresenta do Édipo, quando a criança deseja ser o falo de sua mãe. Freud apresentava a criança como o substituto do pênis da mãe. Se a criança é tomada como o falo da mãe, a questão do Édipo então é ser ou não ser o falo para mais adiante chegar à fase de ter ou não ter o falo.

No seminário 5 (1957), Lacan integra o Édipo à noção de constituição do sujeito, situando o desejo, e portanto, a falta, no centro da existência humana. Ele reformula o Édipo a partir de três tempos lógicos que apontam para diferentes “relações” com o campo do Outro e com a castração. O primeiro tempo do Édipo se dá pela relação mãe-criança, onde a criança é identificada pelo falo materno (único objeto que pode satisfazer a mãe), sendo a mãe, para a criança, o Outro absoluto. Nesse momento o pai real (e conseqüentemente, o simbólico) permanece fora dessa relação mãe-criança, o pai aparece de forma velada, situado na linguagem da mãe, surge então como significante no discurso materno.

A função paterna de fazer corte nessa relação fusional mãe-criança, no primeiro tempo do Édipo não acontece, passando a existir no Segundo tempo do Édipo, tempo esse caracterizado pela intervenção de um terceiro, sustentado no discurso da mãe que permite introduzir a lei da interdição à relação fusional mãe-criança, instaurando a lei, e permitindo que a criança se depare com a falta, e perceba que existe um para além dela no desejo materno. O pai passa então a ocupar um lugar significante (Nome-do-pai), surgindo como metáfora da ausência da mãe. Nesse sentido, podemos dizer que o pai castra a mãe ao privá-la da criança.

Com a inserção do Nome-do-pai, a criança entra na incerteza psíquica de ser ou não ser o falo da mãe. No terceiro momento do Édipo, a criança já não se encontra voltada para o ser ou não ser o falo da mãe, mas sim em ter ou não ter o falo. O falo aparece como simbólico e há a instalação da função paterna, função essa em que o pai é colocado como o que possui, inserindo assim a criança em um lugar ativo, o lugar de sujeito desejante. É no terceiro tempo do Édipo que a criança é introduzida na castração simbólica, efetivando assim um corte entre o sujeito e o outro.

Se a criança permanece alienada ao desejo materno não haverá castração, a falta não será instaurada, e nem tampouco o desejo. A castração simbólica é fundamental para a constituição dos sujeitos: “Aquilo de que se trata no complexo de castração nunca é articulado e se faz completamente misterioso. Sabemos, no entanto, que é dele que dependem estes dois fatos: que, de um lado, o menino se transforme em homem, e de outro a menina se transforme em mulher” (LACAN, 1999, p.192).

Na dialética subjetiva do Édipo, a primeira a ser castrada é a mãe. A mulher barrada pela castração está inserida na ordem da ausência, da falta, na falta do falo e busca então se tornar o falo para o Outro. A mulher busca então ser o objeto desejado em relação ao desejo do outro. Lacan (1999) afirma que isso é claro na mulher que por não ter o falo, vive ligada a exigência de ser o falo, sendo o falo o signo do que é desejado: “Esse ser a situa para além do que podemos chamar de mascarada feminina, já que, afinal, tudo o que ela mostra de sua feminilidade está ligado, precisamente a essa identificação profunda com o significante fálico, que é o que está ligado a sua feminilidade” (LACAN, 1999, p.363).

Em “A significação do falo” (1958), Lacan (1998b) diz que a mulher pretende ser desejada e amada pelo o que ela não é. A mulher é convocada a ocupar o lugar de objeto

causa de desejo. O falo, nas elaborações lacanianas, é um significante que tem por função significar tudo o que depende da dimensão sexual (NASIO, 1993).

Ao prosseguir nos estudos sobre o feminino, Lacan retoma a ideia de Freud, que há uma única libido para ambos os sexos, a libido dividida em duas satisfações: ativa e passiva. Essa retomada aos estudos freudianos sobre a libido, Lacan apresenta no *Seminário 20* (1972), e postula uma divisão entre dois gozos: “Com isso Lacan cria um momento que, desloca a questão da feminilidade do campo do sexo para o campo do gozo: a bissexualidade se torna bi-gozo (...)” (ANDRÉ, 1998, p.27).

No Seminário citado, Lacan dá maior ênfase à questão do gozo feminino, do que a de uma posição feminina. Ele volta-se mais para a divisão que o significante fálico introduz na menina, do que a castração e a inveja do pênis. O *Seminário 20* foi sem dúvidas um grande avanço na questão da feminilidade em Lacan, pois foi nesse trabalho em que o gozo foi amplamente apresentado. Contudo, o gozo já tinha sido sinalizado por Freud em 1932, mas não com essa nomenclatura.

Lacan afirma em “Subversão do sujeito e dialética do desejo” (1960), que o falo dá corpo ao gozo, pois é graças à castração que os sujeitos são inseridos no registro do gozo do sexual. Assim, Lacan apresenta dois tipos de gozo: o gozo do ser e o gozo do sexual. Sendo o gozo do ser voltado para o gozo em geral e o gozo do sexual, presente na ordem fálica e é o que nos insere na marca do sexual. O gozo do sexual é determinado pela linguagem, já que está relacionado ao significante do falo.

Ainda no *Seminário 20*, Lacan situa o gozo masculino do lado do gozo fálico, e o gozo feminino do lado do gozo do Outro. Com isso Lacan insere o gozo feminino para além da função fálica, denominado também de suplementar. Segundo Lacan (1985), no *Seminário 20* a mulher é não-toda submetida à ordem fálica. “O sexo da mulher não lhe diz nada, a não ser por intermédio do gozo do corpo” (LACAN, 1985, p.15). Nessa perspectiva, Lacan diante das fronteiras conceituais acerca da posição feminina, pontua que a mulher não está totalmente representada pela função fálica, e diz que a mulher experimenta um gozo em excesso, o gozo para além do sexual, isso se dá pela não existência de um significante que represente no inconsciente A mulher.

A questão que fundamentou a teoria freudiana foi: “*O que quer a mulher?*”, foi reformulada por Lacan: “*O que quer UMA mulher?*”. Desse modo, o que nos mostra a teoria

psicanalítica sobre o feminino é que não há uma verdade para toda mulher, mas que cada mulher deve ser vista de forma singular considerando a verdade de cada uma (PATRASSO; GRANT, 2007). Portanto, A mulher, para Lacan é singular, cada uma dentro de sua unicidade busca seu modo de gozo:

[...] desse gozo, a mulher nada sabe, é que há tempos que lhe suplicamos, que lhes suplicamos de joelhos – eu falava da última vez das psicanalistas mulheres– que tentem nos dizer, pois bem, nem uma palavra! Nunca se pôde tirar nada. Então a gente o chama como pode, esse gozo, vaginal, fala-se do pólo posterior do bico do útero e outras babaquices, é o caso de dizer (LACAN, 1985, p.101).

A mulher não forma conjunto, pois é não-toda submetida à função fálica. “Não há como pressupor ao conjunto das mulheres uma unidade em si mesmo (...) ‘tornar-se mulher’, é resultado da operação de castração e está singulariza ao inscrever o sujeito no simbólico” (POLI, 2007, p. 44). Devido à ausência de significantes para definir a mulher, Lacan lança mão do aforisma: “A mulher não existe”. Marcada pela falta de um suporte simbólico, cada mulher deve construir sua própria versão da feminilidade e fazer semblante de sua existência (TEIXEIRA, 2009).

Diante do exposto podemos perceber a dificuldade em tratar do feminino, pois o feminino se remete ao irrepresentável, ao indizível, assim, Lacan nos aponta que o feminino só pode ser abrangido pelo real. Serge André coloca que:

existe (...) um tema implícito que guia Freud em todas suas primeiras elaborações a respeito da feminilidade: há alguma coisa no corpo da mulher que resiste ao adorno fálico, alguma coisa que dele se destaca como a própria morte, que é o seu sexo propriamente dito (ANDRÉ, 1998, p.56). Desta forma, (...) alguma coisa inominável surge no lugar de seu corpo, alguma coisa que faz com que seu corpo apareça como dessexualizado, desfalicizado, reduzido a um estado de carne desfigurada, de coisa (ANDRÉ, 1998, p.52).

No feminino, a constatação que o sujeito não possui o falo se dá pela via do Real. Assim, percebe-se que o feminino opera com a castração, mas também com a privação. A falta do objeto é vivida pelo sujeito no Real. Diante dessa constatação, advém novas possibilidades para o sujeito. Desse modo cabe a cada mulher, dentro de sua unicidade encontrar solução para elaborar o luto da sua inerente castração. Serge André conclui:

O que uma mulher quer é que alguma coisa advenha ao lugar deste significante faltoso, que um ponto de apoio lhe seja fornecido precisamente de lá onde o

inconsciente a deixa abandonada. Essa reivindicação pode tomar diversos caminhos (...). (ANDRÉ, 1987, p. 280).

A mulher, portanto é convocada a criar, criar soluções para reinventar-se e assim tornar-se Mulher, a arte é uma das saídas em busca dessa reinvenção:

Essa reivindicação pode tomar diversos caminhos (...). Uma dessas vias, a mais difícil de se definir pelos conceitos analíticos, seria a da criação. A criação, com efeito, não é nada mais que a produção de um significante novo no lugar de um significante faltoso. O significante novo criado pelo artista não procura preencher o furo deixado aberto, mas pelo contrário, revelá-lo e fazê-lo atuar como tal (ANDRÉ, 1998, pp. 283-284).

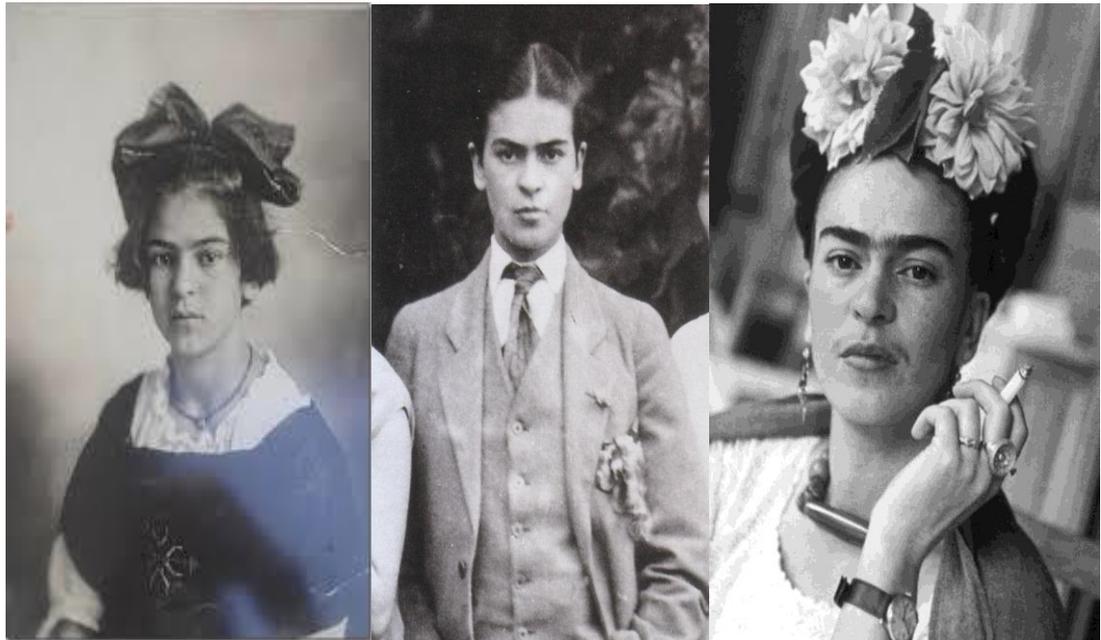
Por meio da sublimação o desejo descobre meios de se realizar fugindo do alvo imediatamente sexual, a sublimação é uma maneira do sujeito se relacionar com o objeto perdido (*das Ding*). A arte passa pela pulsão de morte, pelo nada, pelo vazio, pelo indizível. Na arte o vazio não é rejeitado e nem evitado, ele está presente, o artista ao se deparar com o nada (não-ser), cria o belo (possibilidade de vir-a-ser). Dá sentido ao que não tem sentido. Aquilo que é indizível. A sublimação é um ato criativo que determina no momento da criação um espaço de exploração.

Freud afirma, em seu texto *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna* (1908) que a sublimação é também uma forma de controle da pulsão, vista por ele como a melhor, pois não o faz recalcado ou reprimido, mas é destinado para fins culturais.

Nesse trabalho apresentaremos a vida e obra da artista mexicana Frida Kahlo, essa mulher que a partir do sofrimento, busca inscrever-se no singular do feminino, e pela via artística transformar suas dores em arte. Utilizou-se da pintura como uma espécie de cirurgia psíquica para enfrentar sua realidade. Foi pela via da sublimação que Frida pôde retomar sua inspiração pela vida e constituir sua bela arte, pintando o que estava dentro de si, o horror era sutilmente transformando em belo. Frida utilizou-se da arte que produzia para deixar nela todas as partes escuras de sua vida, transformando-as em motivos para alegrar-se e nos apresenta o que é ser uma mulher, a mulher que Freud iniciou seus estudos e que Lacan se debruçou, ainda que, sem pôr fim ao enigma.

CAPÍTULO II

A biografia de Frida Kahlo



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

FRIDA

Magdalena Carmen Frida Kahlo Y Calderón, mais conhecida como Frida Kahlo, nasceu em Coyoacán, México, no dia 07 de Julho de 1907, em sua casa, chamada carinhosamente por ela de “CASA AZUL”, hoje museu Frida Kahlo. Nessa mesma casa em que nasceu, Frida casou e faleceu, em 13 de julho de 1954.

Frida Kahlo é a terceira das quatro filhas do casal, Guillermo Kahlo e Matilde Calderón e González, suas irmãs são: Matilde, Adriana e Cristina. Frida ainda tinha duas “meias-irmãs”, Maria Luiza e Margarida, frutos do primeiro casamento do seu pai, com uma mexicana, que morreu após dar à luz sua segunda filha.

O pai de Frida, Guillermo Kahlo, era judeu alemão, nascido em Baden- Baden, na Alemanha, emigrando para o México, aos 19 anos. Tornou-se fotógrafo profissional na adolescência, herdando o ofício do pai. Especialista em paisagens e edifícios era muito respeitado e foi considerado o primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural do México. Às vezes colocava-se a fazer retratos de algum membro do governo, embora afirmasse que não gostava de fotografar pessoas, pois não se atrevia melhorar o que Deus havia criando (ZAMORA, 1987, p.10).

Guillermo Kahlo, pai de Frida, era um homem culto, possuía uma requintada biblioteca, cujos principais livros eram escritos em alemão. Era apreciador das obras de Schiller e Goethe, assim como livros de filosofia. Cultivava o hábito, de sentar-se ao piano e tocar Beethoven e Johann Strauss, de frente para a tela do seu ídolo, Arthur Schopenhauer (HERRERA, 1984, p.29).

De acordo com Herrera, Guillermo, era um homem sério e que não possuía uma relação próxima com suas filhas, apenas com Frida, que era a sua filha preferida, na qual ele depositava expectativas de um futuro profissional promissor. Frida encontrava no pai, uma figura de estímulo, ele acreditava no talento dela, respeitava e admirava seu jeito destemido e desafiador. Eles costumavam fazer passeios juntos, durante esses momentos tinham belíssimas conversas sobre a arte e a vida. Frida era a companheira preferida do seu pai, quando ele saía para fazer fotografias pelas zonas campestres locais.

Frida aprendeu com o pai a arte de fotografar, revelar, retocar e colorir fotografias, experiências essas que foram muito úteis para sua carreira de pintora. A artista descrevia seu pai como um homem cordial, carinhoso, sossegado, culto e corajoso e seu pai a descrevia como a filha mais inteligente, e a que mais parecia com ele (KETTENMANN, 1994, p. 10).

A mãe de Frida, Matilde Calderón Y González, nasceu em Oaxaca, era uma mulher simples, cristã e dona de casa. Tal como o marido também era filha de fotógrafo. Matilda teve em sua juventude um grande amor, um jovem alemão, que dias após o noivado suicidou-se perante ela. Segundo Herrera (1984, p. 19), Matilda nunca esqueceu esse grande amor, e confessou isso a Frida quando ela estava com 11 anos. Ainda de acordo com Grimberg (1997, p. 9), Matilda nunca amou seu esposo, Guillermo, casou-se com ele pelo simples fato dele ser alemão como o seu noivo falecido.

A senhora Matilde mantinha uma postura severa na educação das filhas, buscava sempre apresentar-lhes a fé cristã, conhecimento esse que ela compreendia como fundamental para a vida. A relação entre Frida e sua mãe foi marcada por algumas crises, Frida era a única filha que questionava a postura da mãe, e ainda por cima recebia o apoio do pai, fato esse que deixava Matilda ainda mais enraivecida com Frida. Segundo Herrera (1984, p. 24), Frida Kahlo descreve a mãe como sendo uma pessoa bondosa, inteligente e intensa, porém calculista, cruel e fanática religiosa, deixando clara a relação conflituosa e ambígua que existia entre mãe e filha.

De acordo com Herrera, pouco tempo depois do nascimento de Frida, sua mãe engravidou de sua irmã Cristina, como não podia amamentar as duas filhas, recorreu a uma ama de leite para alimentar a pequena Frida. Herrera (1984, p. 22), descreve que Frida queixou-se a uma amiga sobre o fato de não ter sido amamentada por sua mãe: “Me criei por uma ama que lavava seus seios todas as vezes que ia me amamentar”.

Aos seis anos de vida, Frida conhece precocemente o sofrimento ao ser acometida por uma doença, a poliomielite, que a deixou com algumas sequelas; um pé atrofiado e uma perna fina. Durante sua enfermidade Frida recebeu os cuidados de toda a família, principalmente de seu pai, que sempre a tratou com muito amor e carinho. Seguindo orientações médicas, Frida passou a praticar exercícios físicos, a maioria deles mais voltados para os meninos, como o futebol e o boxe. Não se importou com os preconceitos e empecilhos e sempre se mostrou dedicada, chegando a conquistar título de campeã em natação.

Frida sofreu com alguns tantos xingamentos e apelidos maldosos por possuir uma perna mais fina do que a outra, e foi estigmatizada pelos colegas por vulgo “Frida da perna de pau” (KETTENMANN, 1994, p. 10). Fato esse que a magoou profundamente, mas que funcionou como um trampolim para que ela se destacasse nos esportes.

Foi após a poliomielite que Frida teve na infância que ela e o pai ficaram ainda mais próximos, pois assim como ela, o pai também estava doente, ele era epilético, e entre eles havia um melhor entendimento da dor que ambos sentiam. Frida observava as crises que o pai tinha com um olhar de medo e compaixão. De acordo com Herrera (1984, p. 30), Frida ao acompanhar o pai em seus compromissos fotográficos, já estava pronta para ajudá-lo, se por acaso ele tivesse uma crise em meio às ruas. Cuidava dele e da câmera fotográfica, para que ninguém não a roubasse. Herrera apresenta também um fragmento do diário de Frida, no qual ela escreve:

Minha infância foi maravilhosa. Ainda que meu pai estivesse enfermo (sofria vertigens cada mês e meio), para mim constituía um exemplo imenso de ternura e trabalho (como fotógrafo e pintor) e, sobretudo, de compreensão para todos os meus problemas (HERRERA, 1984, p.30).

Frida Kahlo, desde muito pequena demonstra ser uma pessoa forte e determinada, sempre se mostrou muito esperta e atenta. Apesar de sofrer com os xingamentos por conta das sequelas da poliomielite, Frida não se abate e responde, quando é cabível, os insultos que escutava. Na infância Frida não era próxima de suas irmãs, então criou uma amiga imaginária para ser sua companheira. A artista apresentou essa amiga em uma das suas primeiras telas: “As duas Fridas”, de 1939 (Fig. 05) e no seu diário fala dessa amizade com afeto e saudade:

Deveria ter uns 6 anos quando vivi intensamente uma amizade imaginária com uma menina de mais ou menos a mesma idade minha. [...] Sobre um dos primeiros vidros da janela fazia um vapor com a boca e com o dedo desenhava uma “porta”, saía em imaginação com grande alegria. Atravessava todo plano que se via até chegar a uma leiteria chamada PINZÓN ... Por lá “o” de PINZÓN se transformava em porta, eu entrava e descia impetuosamente ao interior da terra, onde “minha amiga imaginária” me esperava sempre. Não recordo sua imagem nem sua cor. Mas que era alegre, se ria muito, sem som. Era ágil e bailava como se não tivesse peso algum. Eu a seguia em todos os movimentos e lhe contava, enquanto ela bailava meus problemas secretos. Quais? Não recordo. Mas ela sabia por minha voz todas as coisas. Quando já regressava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Por quanto tempo havia estado com ela? Não sei, pode ser um segundo ou mil anos... Eu era feliz, desenhava a “porta” com a mão e “desaparecia”. Corria com meu segredo e minha alegria até o último canto do pátio de minha casa e sempre no mesmo lugar, debaixo de uma árvore de cedro, gritava e ria assombrada de estar só com minha grande felicidade e a recordação tão viva da menina. Já se passaram 34 anos, que vivi esta amizade mágica e cada vez que a recordo se aviva e cresce mais e mais dentro de meu mundo (HERRERA, 1984, p.26).

Aos 13 anos, Frida começou a fazer parte da juventude comunista. Militante das causas sociais mantinha-se atualizada sobre as dificuldades enfrentadas pelo seu país, ela nutria um amor patriota gigantesco, amor esse que diversas vezes foi representado em suas

obras. Possuía tal identificação com a Revolução Mexicana que se considerava filha da Revolução e dizia ter nascido em 1910, ano da Revolução. Ela dizia que o México, assim como ela estava em um momento de construção de identidade.

Desde que ficou doente Frida nutriu o desejo de tornar-se médica, e apoiada pelo pai ingressou na escola preparatória, viajando todos os dias uma hora de bonde para estudar. Frida foi destaque entre os alunos da escola, tanto pela sua inteligência quanto pelas tantas travessuras que aprontava. Foi nessa época que Frida teve ainda um maior interesse pela política. Ela participou ativamente do movimento estudantil, fazendo parte de um grupo chamado “Os Cachuchas”, formado por sete rapazes e duas moças. Foi nessa escola que Frida conheceu seu primeiro namorado, Alejandro Gómez Arias, namoro que teve muitos conflitos pelo fato deles serem de classes sociais diferentes. Também foi ali que Frida conheceu Diego Rivera, um muralista mexicano de grande sucesso, que anos mais tarde se tornaria seu marido e o grande amor de sua vida.

No auge de sua adolescência, Frida comportava-se com modos masculinizados; vestia-se como os rapazes, apoiava-se em uma bengala, usava calças compridas para esconder a perna fina, e possuía costumes fora dos padrões para uma moça daquela época. O comportamento de Frida, era visto por sua família, principalmente por sua mãe, como escandaloso e inoportuno.

Aos 18 anos, uma fatalidade muda o rumo da vida de Frida Kahlo, ao voltar da escola de bonde como de costume acompanhada pelo seu namorado Alejandro, foi vítima de um acidente, uma colisão entre o bonde e um ônibus. Frida ficou gravemente ferida, foi hospitalizada por alguns meses, sendo obrigada a se recuperar por longos meses, muitos não acreditam que ela pudesse sobreviver. Na ocasião, Frida teve seu corpo dilacerado¹. “Só o rosto não mostra sequelas do impacto, o resto de seu corpo é sutura, mutilação, coxeadura, debilidade, fragmentação e dor” (MARTOCCIA & GUTIÉRREZ, 2003, p. 22). Ao recobrar a consciência chamou a família, mas seus pais não puderam acolhê-la, sua mãe ficou muda com o choque, seu pai ficou tão triste que adoeceu, ela só pode vê-los vinte dias após o acidente.

¹ A coluna partida em três partes, a clavícula fraturada, a terceira e a quarta costelas quebradas, assim como a perna direita partida em onze partes distintas, o pé direito esmagado, o ombro direito deslocado e a bacia rompida. Um corrimão de ferro atravessou-lhe o abdômen; entrou pelo lado esquerdo e saiu pela vagina.

Matilde, sua irmã mais velha, foi à única pessoa da família que foi vê-la tão logo soube do acidente. O namorado, Alejandro, não sofreu nenhum arranhão. Alguém no ônibus segurava um pote contendo um pó dourado e com a queda, o pote abriu e esparramou o pó, Frida que havia sido jogada longe, ficou coberta de sangue e de dourado. Frida, em um momento de descontração, diz que “perdeu sua virgindade” no acidente (ZAMORA, 1987, p.24).

Devido aos grandes números de fraturas, Frida foi submetida há 30 cirurgias durante toda a sua vida, depois daquele acidente ela nunca mais teve uma vida saudável, suportando mais de 29 anos de fortes dores. Talvez a sua maior dor foi receber recomendações médicas que evitasse engravidar, pois devido a fratura de pelve, ela não sustentaria uma gravidez.

Após esse acidente tudo foi modificado na vida de Frida Kahlo. Perdeu o contato com o namorado e com alguns de seus colegas de escola. Ficou deitada sem poder se locomover, vivendo o ócio doloroso de seu quarto; sofreu vendo seu corpo dilacerado, sua juventude sendo ameaçada, sendo engessada junto com o seu corpo. No desespero de transmitir suas dores e em busca de um meio para desanuviar seus dias, Frida, em um gesto feliz, começa a desenhar, pintar seu corpo engessado sobre a cama. Os pais estão a presenteiam com telas, pincéis e tintas.

Toda engessada e sem poder se mexer, passa a autorretratar-se. Era a melhor personagem que ela podia pintar, pois estava tomada por si mesma, por suas dores e aflições. Um espelho pendurado em cima da cama lhe permitiu enxergar-se, criando assim suas primeiras imagens. Foi nessa época que Frida começou a pintar. E mesmo tomada por fortes dores, diz à sua mãe: “Não estou morta, e mais do que isso, tenho uma razão para viver. Essa razão é a pintura” (LE CLÉZIO, 1994, p.30).

Frida antes do acidente tinha a medicina como sua futura profissão, a pintura surgiu como um meio de expressar as dores e o sofrimento no qual se encontrava, e tornou-se sua grande razão de continuar a viver. Como ela bem descreveu: “como era jovem, a desgraça não adquiriu um caráter trágico. Creio que tenho energia suficiente para fazer qualquer coisa no lugar de estudar medicina. Sem prestar muita atenção, comecei a pintar” (HERRERA, 1984 p.63).

Além das dores físicas, Frida sofre também com o fim do relacionamento com Alejandro e com a impossibilidade de dar continuidade aos seus estudos. Mesmo com todas as

dificuldades, aos 21 anos, já um pouco recuperada e sentindo-se disposta a deixar o confinamento de sua casa, Frida resolve procurar Diego Rivera com o objetivo que ele avalie suas telas. A opinião daquele artista era muito valiosa para Frida. Ela encheu-se de alegria e esperança quando ele elogiou o seu trabalho, a partir daquele momento Frida dedicou-se ainda mais à pintura. O que Frida não imaginava era que logo após aquele seu primeiro encontro com Diego Rivera, ele a convidasse para ser pintada no afresco que ele produzia no Ministério de Educação Pública e ainda mais, que Diego arrebataria seu coração. Frida foi então pintada por Diego Rivera com uma estrela vermelha do peito e a partir dali ganhou espaço no movimento artístico, passando a frequentar o meio social de Rivera. Sua produção artística cresce cada dia mais e Frida passa a ser uma artista de referência no México e no mundo.

O romance entre Frida Kahlo e Diego Rivera não tardou a acontecer, eram, acima de tudo, bons amigos e estavam sempre se divertindo juntos em noites boêmias. Apesar da diferença de idade entre eles, Frida com 21 anos e Diego com 43 anos eles tinham muitas afinidades, principalmente em relação à pintura e a política. Para Grimberg (2006) Frida havia sido conquistada não só pela personalidade de Diego, mas também por sua fama: Rivera dava a Frida um sentimento de ser especial, por tê-la escolhido entre tantas outras. Diego já tinha casado duas vezes e tinha duas filhas. A mãe de Frida não gostava de Diego, porque ele era comunista e gordo, dizia que era um relacionamento entre uma pomba e um elefante. Com pouco tempo depois, Diego vai à casa dos pais de Frida pedi-la em casamento. Seu pai, já falido com os altos custos que tinha com os cuidados médicos de Frida, deixa claro para o pretendente da filha que ele terá muitas despesas e que a moça não é saudável e nunca será, mas se mesmo assim ele a quiser, ele concede a sua mão.

O casamento aconteceu na Casa Azul, em 1929. Frida não se veste como uma típica noiva, surge à sala com roupas coloridas e enfeites no cabelo. O casamento entre Frida Kahlo e Diego Rivera foi intenso, marcado por brigas e traições, pactuado “implicitamente” pelos dois. Desde o início do relacionamento, Diego prometeu lealdade e não fidelidade e, Frida não se posicionou a principio, provavelmente por se colocar como “A Mulher” capaz de ser a única para Diego. Nos primeiros anos de casamento o casal morou em Cuernavaca, em função do trabalho de Rivera.

Kahlo tem seu primeiro aborto e é tomada por desespero e dor, descreveu esse triste momento de sua vida na tela “Hospital Henry Ford” também conhecido pela “Cama Voadora”

(1932) (Fig. 02). Apesar das traições de Rivera, existia entre eles um forte amor e grande cumplicidade. Ele sempre era carinhoso e afetuoso com a esposa, modo que buscava para compensar suas infidelidades.

Em 1934, se separam após Frida ter flagrado sua irmã Cristina em plena relação sexual com Rivera. Esse fato deixou Frida arruinada, e tomada por uma dor intensa, ela corta seus cabelos, em explícito sinal de atingir Diego, veste-se de modo masculino e assim como ele, sai a conquista de mulheres, em especial, as que já foram amantes dele. Frida declara com intenso pesar que: “sofreu dois acidentes em sua vida. O primeiro ocorreu quando o bonde me atropelou... o outro acidente é Diego” (HERRERA, 1984, p. 98). A dor dessa traição foi descrita por Frida em uma carta endereçada a Elle Wolf:

Nunca sofri tanto e não pensei que pudesse suportar tanta dor. Vocês nem imaginam o estado em que me encontro, e sei que vou levar anos para conseguir sair dessa confusão que tenho na cabeça. [...] Amo-os muito e confio o bastante em vocês para não [lhes] esconder a maior dor da minha vida. [...] Eu julgava estar ajudando-o a viver, tanto quanto me era possível, e que eu era capaz de resolver sozinha qualquer situação da minha vida, sem nenhum tipo de complicação. Mas agora percebo que não tenho nada além de qualquer outra moça, decepcionada por ser abandonada por seu homem. Não valho nada; não sei fazer nada; não consigo estar sozinha. (KAHLO, 2006: 64-69).

Frida, após a separação começou a consumir bebidas alcoólicas todos os dias, vestindo-se como homem e mantendo os cabelos curtos, entrando numa fase devastada de sua vida. Ela sempre foi traída por Rivera, e em muitas ocasiões fazia de conta que nada acontecia, mas a traição de Rivera com a irmã mais amada foi um golpe muito doloroso para ela. Frida pinta o quadro “Autorretrato com Cabelo Cortado” (1940) (Fig.03) nesse quadro ela demonstra toda a dor daquela traição. Frida volta a Coyoacán, se instala na Casa Azul e retoma sua produção, foi nesse período que Kahlo mais pintou, e foi nessa época em que ela expôs na França e em Nova Iorque.

Em 1937, Diego Rivera procura Frida para que ela aceite como hóspede Leon Trotski, seu grande amigo e sua esposa Natália, Frida em respeito a Trotski aceita recebê-los. Tomada pelos ideais revolucionários e heroicos de Leon Trotski, que tinha sido exilado da União Soviética e refugiado no México, torna-se amante dele, o romance durou por volta de seis meses. Segundo Herrera, Frida teria se relacionado com Trotski para vingar-se de Diego, haja vista que Trotski era amigo e ídolo político do seu ex esposo. O romance chega ao fim, mas a

amizade é mantida. Frida em 1937, meses após o fim do romance, presenteia Trotski com um Autorretrato e dedica a obra a ele.

Em 1938, Frida viaja para Nova Iorque e se relaciona com o fotógrafo Nickolas Muray, romance que durou apenas um ano; após o termino ela volta ao México. Em 1940, com 33 anos, tem outro breve romance com Heinz Berggruen, um refugiado nazista, de 25 anos.

No final de 1940, Diego Rivera e Frida Kahlo se reencontram e se casam pela segunda vez, porém dessa vez o casamento tinha algumas diferenças do primeiro. Fizeram um acordo de não manter uma vida íntima, seriam bons companheiros leais. Frida, mesmo casada com Rivera, teve mais dois relacionamentos, com um pintor e escultor americano Isamu Noguchi e logo após com um pintor refugiado da Espanha.

Com o passar dos anos, os problemas físicos de Frida ficam mais graves e intensos dificultando as relações sexuais com o sexo oposto, e Frida passa então a se relacionar com mulheres, por coincidência com as mesmas mulheres com que Rivera se relacionava. O casamento conturbado e cheio de traições de Frida e Diego era alvo de muitas críticas e comentários da imprensa, muitos foram os escândalos em que os nomes dos dois estavam atrelados.

Frida e Diego declaravam-se felizes, mesmo em uma relação conturbada e cheia de idas e vindas, que não se sujeitava a convenção alguma. Os últimos anos da vida da artista foram regados de companheirismo, camaradagem e muito amor entre eles. Diego se fez muito presente nos momentos dolorosos da artista. Frida já muito doente aceita receber sua irmã Cristina para cuidar dela na casa azul, junto com Diego Rivera. Seus últimos anos foram cheios de dores intensas. Um ano antes de falecer, Frida recebe mais um grande golpe da vida, ela necessitou amputar uma perna, e buscando formas para simbolizar tamanha dor, ela sai por uma via poética: “Para que preciso de pés quando tenho asas para voar?” (FRIDA apud HERRERA).

Frida, mesmo tomada em dores, permaneceu pintando e amando Diego Rivera, sua grande paixão. Alguns dias antes de falecer pintou mais uma tela e a nomeou de “Viva la Vida” (1954) (Fig. 06) e registrou nela seu nome, juntamente com o da sua cidade natal e seu país; nessa tela Frida deixou marcado todo seu amor pela vida, sublimado pela via da pintura (HERRERA 1984, p. 362). Também presenteou o marido pelos vinte cinco anos de casados, a

comemoração das bodas, que era dezessete dias depois, e ela diz ao marido: “porque sinto que vou deixá-lo dentro de pouco tempo” (HERRERA, 1984, p. 355).

Frida só teve sua primeira exposição individual um ano antes de morrer. Impossibilitada e proibida pelos médicos de caminhar, Kahlo, em mais uma atitude forte e ousada mandou levar sua cama para a galeria de arte e foi transportada em uma ambulância. Após receber a homenagem, ela confidencia a um amigo: “só quero três coisas da vida: viver com Diego, seguir pintando e pertencer ao PCM – Partido Comunista Mexicano”. (HERRERA, 1984, p.354).

Em 13 de julho de 1954, aos 47 anos de uma vida intensa, marcada pelo amor à arte e a Diego Rivera, Frida Kahlo foi encontrada morta, em seu atestado de óbito a causa da morte foi embolia pulmonar não traumática e flebitis em membro inferior direito não traumático (ZAMORA, 1985, P.390).

CAPÍTULO III

A arte de Frida Kahlo à luz da Psicanálise

“Apesar da minha longa enfermidade, tenho uma imensa alegria de viver”

Frida Kahlo

A arte é também aquilo que se observa da própria obra. Pelo seu caráter atemporal e por sua atualidade, a arte difere de qualquer outra produção. Para se compreender uma obra de arte, não basta interpretá-la, tomando-se por base apenas as imagens, os ícones, os símbolos que nela estiverem reunidos, mas faz-se necessário enxergá-la como algo nunca completamente compreendido, respeitando nela seu caráter de enigma.

Analisar obras à luz da Psicanálise não é uma ideia inédita: Freud e Lacan já o fizeram. Freud debruçou-se entre outros, sobre a arte de Leonardo da Vinci, o que resultou no texto: “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” e Lacan analisou o quadro “Os Embaixadores”, de Hans Holbein. Diante da pluralidade de conceitos psicanalíticos possíveis para analisar as obras de Frida Kahlo, nos remetemos ao conceito de Sublimação, pois percebemos que a partir desse conceito tanto analisaremos as obras quanto a inscrição do Feminino.

A importância das imagens está tanto para a Psicanálise quanto para a arte. Na Psicanálise, as imagens oníricas e na arte, as imagens visuais. As imagens construídas nos sonhos e as imagens expressadas nas obras de artes são fundamentadas a partir da história do sujeito que as elabora. Portanto, assim como a Psicanálise, no qual o sujeito inscreve-se a partir das manifestações inconscientes, a arte é um meio para que essas manifestações sejam expressas. Nesse sentido, a arte pode ser considerada uma forma de inscrita psíquica. A arte está como linguagem, como inscrição dos conteúdos inconscientes, que são devidamente dispostos numa tela em branco. Desse modo, o artista comunica-se com o mundo, com seus

expectadores, provocando neles observações de acordo com a sua subjetividade. De acordo com 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 expectador, constituindo uma cadeia de signos que abarca imagens específicas.

No texto lacaniano “Os escritos técnicos de Freud” (1953), Lacan interpreta a arte fazendo analogia com os ensinamentos budistas, pontuando que tanto na vida, quanto na arte cada um deve procurar suas próprias respostas. Dessa forma, cada obra é constituída de modo individual e cada sujeito que a contempla, e analisa de acordo com sua singularidade.

Freud por sua vez, destaca a arte em muitos de seus textos. Em “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910), Freud coloca a arte no conflito entre o biológico e o psicológico, apresentando as leis da criação artística, predominantemente psicológica, quanto à formação e a constituição de imagens.

A aplicação da Psicanálise à arte é marcada pela relação do que se pode enxergar e do que não se pode. Do que se pode ler das obras. É buscar desvendar o que está para além, o que se encontra no enigma do não-dito. Portanto para se analisar uma obra faz-se necessário também atentar para o tempo, a ocasião e as condições em que o artista estava ao criá-la.

Pode-se afirmar que a obra de Frida Kahlo, de certo modo, é a sua biografia, pois em suas telas, ela depositava suas experiências de vida, no paradoxo cotidiano de alegrias e dores. A obra tem como característica principal os autorretratos, Frida pintava-se expondo seus mais íntimos sentimentos. É por essência uma obra intensa, forte, marcante, norteadas pelos sentimentos da autora e imprimem dor, tristeza, alegria, angústia, ideologias e o Feminino. “Eu nunca pinto sonhos ou pesadelos. Pinto minha própria realidade” (FRIDA KAHLO). O trabalho artístico de Frida Kahlo é tomado por excessos, de cor, de traços, de dor, de verdade, tal qual sua leitura das feridas no real da própria carne. Kahlo usa das cores para simbolizar a vida, era amante da vida e do bem viver.

Através de sua arte, Frida encontra destino para as forças pulsionais que lhe tomavam, inscrevendo a pulsão no registro da simbolização, buscando marcar o vazio do indizível de seus sentimentos. Mesmo tomada por tanto sofrimento Frida se manteve firme, recuperou-se e

renasceu para a arte, tonando-se uma das principais personagens do México. Assim sendo nos remeteremos à teoria psicanalítica que fala sobre a criação a partir da dor, do nada, do indizível. A arte para a psicanálise é um dos modos de tornar o desamparo, o insuportável em estética, em beleza. Freud em uma nota de rodapé do artigo Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade, acrescenta:

Parece-me indubitavelmente que o conceito de ‘belo’ enraíza-se na excitação sexual e, em sua origem, significava aquilo que estimula sexualmente. [Há no original uma alusão ao fato de que a palavra alemã “Reiz” é comumente usada no linguajar técnico como ‘estímulo’ e, na linguagem cotidiana, como ‘encanto’ ou ‘atrativo’.] Relaciona-se a isso o fato de jamais podermos achar realmente ‘belos’ os próprios genitais, cuja visão provoca a mais intensa excitação sexual (FREUD, 1905, p.148).

Frida Kahlo buscou na arte o caminho para endereçar suas angústias, partindo desse pressuposto, faz-se necessário para o desenvolvimento desse estudo, adentrar no conceito da Sublimação, conceito que Freud nos apresentou no texto “Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna” (1998), como um dos destinos específicos da pulsão. A sublimação consiste em uma substituição do objetivo sexual, é a capacidade do sujeito investir em produções artísticas. É um destino pulsional com um endereçamento ao Outro da cultura, o sujeito escreve a sua obra na história da arte, cria sua obra. É também uma forma de dominar a pulsão sem recalá-la, com fins culturais (BASTOS; RIBEIRO, 2007).

Em “As pulsões e suas Vicissitudes” (1915), Freud após descrever o conceito de pulsão e apresentar suas características, explicita as vicissitudes percorridas pela pulsão: o recalque, o retorno sobre o próprio eu, a transformação em seu contrário e a sublimação. Freud (1923) distingue as duas principais fontes de pulsão: A pulsão sexual, Eros, ou pulsão de vida, dedicada a autopreservação e a Sublimação; e a pulsão de morte, Tanatos, teria como seu principal representante o Sadismo. A pulsão de morte é baseada no biológico, tem como objetivo conduzir a vida no seu estado original, estado inanimado. Freud (1923) conclui que a pulsão de morte, por natureza age silenciosamente dentro do organismo a fim de destruí-lo. Já a pulsão de vida, tem por base a preservação da existência, é onde se encontra o clamor da vida, e é responsável pelo desvio das pulsões de autodestruição do self. Para Freud, “as pulsões têm origem nas células do corpo e dão lugar as necessidades principais: fome, respiração e sexualidade” (FREUD, [1915], P.110, 1996).

A pulsão de vida e a pulsão de morte estão em confronto constante. Ao passo que uma conduz o organismo a sua morte, a outra, guiada pelo princípio de prazer, desvia tais tensões a fim de mobilizar para a vida. Portanto, o homem vive em constante conflito entre Eros e Tanatos, que atuam simultaneamente, levando o sujeito ao encontro com questões ora apaziguadoras, ora de completa angústia e abandono. Tais questões quando apaziguadas, podem se dá pela via da Sublimação, que possibilita a arte e está diretamente ligado com a pulsão de autopreservação, a pulsão de vida, o que podemos observar, em particular na obra de Frida Kahlo.

Para Freud, a Sublimação é um “processo que diz respeito à libido objetual e consiste no fato de a pulsão se dirigir no sentido de uma finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade” (FREUD, 1914, p.101). Lacan define a Sublimação como o “o objeto elevado à dignidade da Coisa, das Ding. (LACAN, 1959-1960, p.140). E ainda de acordo com Lacan, “o objeto contorna a Coisa, que é o “verdadeiro segredo” (LACAN, [1959/1960], P.61, 1988), produzindo assim arte. Lacan fala também da obra de arte como um modo de organização em torno de um vazio, em torno da Coisa, das Ding. A sublimação não tem uma conotação de alguma coisa que não vai bem, mas exatamente o oposto. Como Freud afirma em “Notas sobre um caso de neurose obsessiva” (1909) que a sublimação se refere ao campo da saúde. (FREUD, 1909, p.178). E Lacan no seu Seminário 7: “A ética da Psicanálise”, avança no que diz respeito a Sublimação e pontua:

A sublimação caracteriza-se pela mudança nos objetos, ou na libido, que não se faz sintomaticamente, indiretamente, mas diretamente, de uma maneira que se satisfaz diretamente. A libido vem encontrar sua satisfação nos objetos. Muito simplesmente, muito massivamente, e, para dizer a verdade, não sem abrir um campo de perplexidade infinita, como objetos socialmente valorizados, objetos aos quais grupo pode dar sua aprovação, uma vez que são de utilidade pública. (LACAN, [1960], P.119, 1981).

Freud em “Escritores Criativos e Devaneio” (1908 [1907]) compreende a obra de arte como um substituto da brincadeira infantil. Com isso, faz uma correlação entre a criança e o artista, que ao criar, afasta-se da realidade, construindo a fantasia.

Para analisarmos a obra de Frida Kahlo fizemos um recorte na arte da pintora, elegemos seis telas, nossa escolha se deu pelas telas que representam os principais fatos da vida da artista. As telas são: A coluna partida (1944), Hospital Henry Ford (1932),

Autorretrato com cabelo cortado (1940), Perna amputada (1953), As duas Fridas (1939) e Viva la Vida (1954).

A partir do acidente, que modificou o rumo de sua vida, Kahlo começa a pintar sua história, a cada ocasião marcante em seus dias uma nova tela era criada, tomada de cores e sentimentos. Suas telas possuem significados profundos que são retratados por símbolos e imagens que expressavam dor, solidão, desespero e uma profunda tristeza. Frida transforma seu sofrimento em estética, em beleza através da arte. Ela suportou a dor de ter o corpo praticamente esquartejado no acidente do Bonde que sofreu aos dezoito anos e toda a dor que encontrou durante sua vida. Após o acidente ela desperta para uma realidade dolorosa: depara-se com seu corpo engessado, paralisado. Como modo de criação à paralisia, Frida se mobiliza simbolicamente e se renova, se recria através, a pintura de Frida parece buscar produzir um sentido no lugar da linguagem. A pintura faz então função de linguagem, um modo de invenção frente ao real avassalador.

De acordo com Herrera, Kahlo pintou por volta de 200 telas, telas constituídas por intensos sentimentos. Frida escreveu sobre a importância da pintura em sua vida:

“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).

No quadro “A coluna partida” (1944) (Fig.01) Frida expressa como percebe seu corpo, mesmo depois de tantos anos de tratamento as dores permaneciam intensas e a deixava amarrada, presa na dor. Peres, ao escrever sobre a artista, nos diz que: “Frida é destacada pelo caráter sensual e feminino de seus trabalhos” (PERES, 2002, p.1). Frida sempre se retratou dando ênfase a sua feminilidade, e em especial nessa tela, apresenta-se desnuda, mesmo vestida por um colete de aço, colete que fazia seu corpo partir-se em dores.

Na época em que pintou esse autorretrato ela tinha recebido recomendações médicas para usar coletes ortopédicos para fortalecer a coluna. Frida expressa nessa tela seu sofrimento pelas perdas – amor e saúde. Apesar da dor que lhe tomava, anunciada pelas lágrimas que rolavam de seus olhos, a artista se apresenta na pintura com a cabeça erguida em sinal de coragem e determinação. Ela não se acovardava perante o sofrimento, mesmo na dor ela se mantinha firme. Os olhos são tristes e pesarosos. O corpo coberto de pregos que

simbolizavam o seu sofrimento e sua dor. Essa pintura é um dos exemplos que Frida apesar de seu sofrer, permitiu ser exposta como modelo, de forma altiva, ela se apresenta dilacerada.

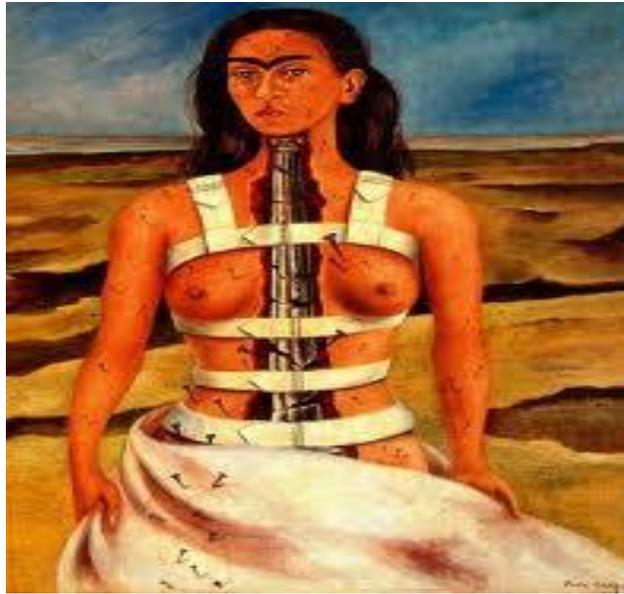


Figura 01 - “A coluna partida”, 1944.

Frida eterniza em suas telas, o seu sofrimento pulsional, e faz isso ao sublimar. A arte em seu processo sublimatório permite ao sujeito certa proteção contra suas frustrações, o que é dor poderia ser ainda mais forte se não existisse esse processo. A produção artística surge como consolação que alivia a dor do real e de forma substitutiva, dar satisfação. O acidente trouxe muita dor à vida de Frida e uma das maiores dores procedida desse trágico momento em sua história, foi o fato de não possuir condições para ser mãe. Seu ventre foi despedaçado, tornou-se frágil. De acordo com Herrera, Kahlo teve seu primeiro aborto em 1932, o fruto do amor de Frida com Diego Rivera, não vingou, causando forte dor a essa mulher. Ainda no hospital, a pintora fez o quadro “O Hospital Henry Ford”, também conhecido como “A Cama Voadora” (Fig.02). Frida pintou-se deitada no leito do hospital, e coloca flutuando sobre o leito um feto de sexo masculino, um caramujo e um modelo anatômico de pelve e abdome. No chão, abaixo do leito, ela desenha uma pelve óssea, uma flor e uma autoclave. Todas as seis figuras estão presas à mão esquerda de Frida por meio de artérias, de modo a lembrar os vasos de um cordão umbilical. O lençol sob ela está bastante ensanguentado. Seu corpo é excessivamente pequeno em relação ao tamanho do leito hospitalar, de modo a sugerir seu sofrimento e sua grande solidão:



Figura 02 - “O Hospital Henry Ford” ou “Cama Voadora”, 1932.

Mesmo a obra de Frida possuindo marcar claras de suas dores e falta de esperança perante a vida, ela apresenta em sua essência a exaltação da vida, através das cores vibrantes. O feminino de Frida Kahlo vem derramado em muito de suas telas, é representado através da sensualidade do corpo desnudo, ou coberto por vestidos coloridos. O processo de criação presente nas telas da artista advém das pulsões. Pode-se observar em sua obra, uma antítese amor/ódio, que pode ser também representada por amor/sofrimento, que está diretamente relacionado com a antítese prazer/desprazer.

Um dos momentos mais marcantes na vida de Frida Kahlo foi a traição de Diego Rivera com a sua irmã Cristina. Fato esse que a deixou desolada. De acordo com Herrera, Kahlo já convivía com as traições de Rivera, mas ser traída pelo homem que amava com a sua irmã foi um golpe irmã muito duro e ela expressou toda a dor que lhe tomava no quadro “Autorretrato com cabelos cortados” (1940) (Fig. 03). Frida pinta sua dor, pinta a traição que vivera, na tela se autorretrata com os cabelos cortados, um dos primeiros atos que teve ao flagrar os amantes foi cortar seus cabelos. Os cabelos como símbolo maior do feminino foi extirpado por ela em uma tentativa de negação da feminilidade. A renúncia ao feminino inscrita nessa tela parece estar associada à busca por forças para vencer as dificuldades. A artista está sentada em uma sala vazia, vestida em trajes masculinos, segura a tesoura que cortou seus cabelos. Na parte superior da tela escreve: “Olha, quanto te amava, era pelo teu cabelo; agora que estás careca não te amo mais”. É uma parte de uma canção de amor

Mexicana, onde o homem abandonado fala sobre sua dor. Frida se apresenta nessa tela humilhada, renegando a sua feminilidade, tais sentimentos são também apresentados em uma carta endereçada aos seus amigos Elle e Boit:

“Nunca sofri tanto e não pensei que pudesse suportar tanta dor. Vocês nem imaginam o estado em que me encontro, e sei que vou levar anos para conseguir sair desta confusão que tenho na cabeça. [...] Primeiro é uma desgraça dupla, se posso explicá-la desta maneira. Vocês sabem melhor do que ninguém o que Diego significa para mim em todos os sentidos e, por outro lado, ela era a irmã que eu mais amava e a quem tentei ajudar o máximo que pude; [...] Amo-os muito e confio o bastante em vocês para não [lhes] esconder a maior dor de minha vida. [...] Minha situação me parece tão ridícula e idiota, que vocês não imaginam o quanto desagrado e ódio a mim mesma. Perdi meus melhores anos sendo sustentada por um homem, sem fazer nada além do que julgava que o beneficiaria e ajudaria. [...] Quando as coisas chegam a este ponto, o melhor é corta-las pela raiz. Creio firmemente que esta será a [melhor] solução para ele, embora signifique mais sofrimento para mim, mais ainda do que já tive e tenho, e que é indescritível. [...]” (KAHLO, 2006, p.64-69).



Figura 03- “Autorretrato com cabelos cortados”, 1940.

A tela e a carta de Frida nos revelam o profundo sofrimento da pintora. A mesma descreve seu sofrimento como indescritível, tal a sua profundidade. Ao analisarmos a obra podemos enxergar a morte da mulher que existia em Frida.

Em 1953, depois de ter passado por tantas dores em sua vida, Frida recebe a notícia que terá que amputar sua perna direita até a altura do joelho. Em seu diário Kahlo desenhou sua perna amputada (Fig. 04) e escreveu a seguinte frase: “Pés, para que te quero, se tenho

asas para voar? Esse desenho e essa frase é também outro exemplo de sublimação na arte da pintora. Kahlo expressava sua dor e a sua maneira de recriar-se em meio as suas dores.

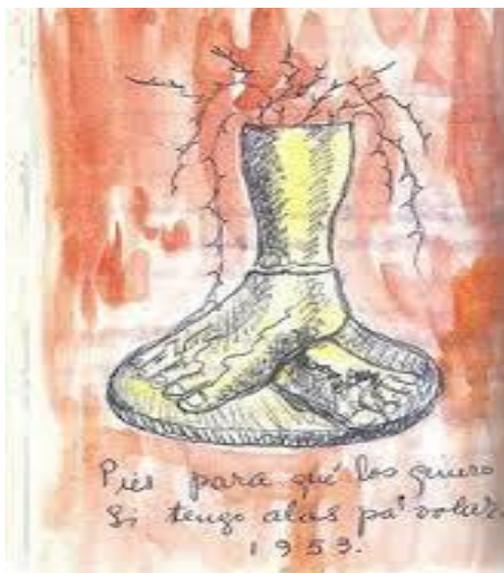


Figura 04 - "Perna amputada", 1953.

No quadro - "As duas Fridas" (1939) (Fig. 05) -, a artista produz mais uma obra marcante, por se tratar de uma tela que representa a duplicidade, são duas Fridas, ligadas por uma única artéria, Kahlo deixa exposto seu coração em ambas as Fridas. Também aí retratando a divisão do sujeito marcado em seu desejo e perpassado pelo real, simbólico e imaginário. Duas Fridas, iguais e ao mesmo tempo tão diferentes, duas representações de si mesma de mãos dadas, talvez um modo de representar a Frida que se apresentava e a Frida que ficava velada em seu íntimo. Uma Frida é uma típica índia mexicana, a outra usa vestes de modelo europeu. Ela pintou esse quadro logo depois que Diego lhe pediu o divórcio, um momento em que estava particularmente vulnerável à fragmentação de seu self. Ao pintar esse quadro Frida tentou encontrar uma maneira para integrar partes de si mesma, que a dor tinha dissipado. A dualidade representada no quadro também nos reporta a amiga imaginária dela, a menina que brincava e desvendava o mundo enquanto Frida estava de cama, impossibilitada de brincar por conta da poliomielite.



Figura 05 - “As duas Fridas”, 1939.

Observamos na obra de Frida uma predominância de autorretratos, seu tema principal era ela própria. Apresentava-se nas telas desnudas em seus sentimentos, se expunha da forma mais real e sincera possível. Seus autorretratos eram espelhos de sua alma. E a partir dos seus autorretratos Frida constituía seu próprio espelho, o reflexo tinha a função de auto sustentação. Como mostra Doin (1985), a função especular humana permite o conhecimento de si mesmo, a aquisição e consolidação da identidade e a integração mental, por intermédio de outra pessoa. A artista expõe na realidade, a relação imaginária, simbolizada na arte para dar conta do real atravessado em seu corpo feminino.

Frida antes de partir, deixa marcado o seu amor pela vida em sua tela “Viva la vida” (1954) (Fig. 06). Em um quadro de natureza morta, Frida coloca seu nome na tela, uma representação do seu amor pela pintura, fazendo uma exaltação a vida.

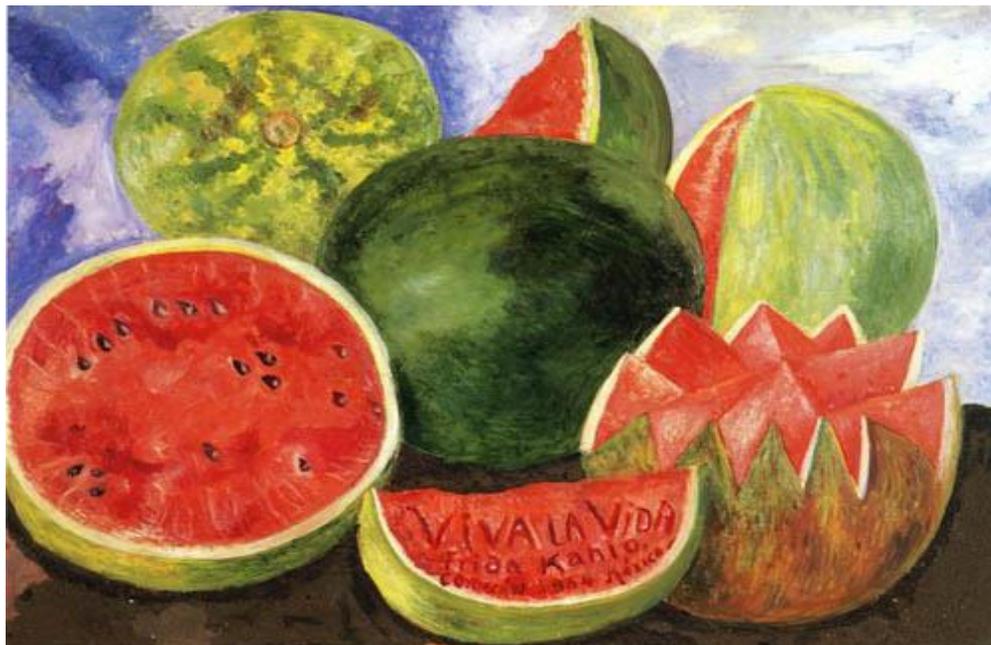


Figura 06 - “Viva la vida”, 1954.

As palavras de Frida sobre sua arte:

Não me permitiram preencher os desejos que a maioria das pessoas considera normal, e nada me pareceu mais natural do que pintar o que não foi preenchido (...) Minhas pinturas são (...) a mais franca expressão de mim mesma, sem levar em consideração julgamentos ou preconceitos de quem quer que seja (...) Muitas vidas não seriam suficientes para pintar da forma como eu desejaria e tudo que eu gostaria. (Frida apud Herrera, 2002, p. 317).

Para Goldsmith (2006), pintar constitui um campo psicossomático unitário, incluindo o artista, a tela e o meio. Os ritmos do corpo do pintor, suas pulsações e emoções preenchem a tela. A arte de Frida não nasceu com ela, surgiu à sua vida para fazê-la renascer. Mais do que um processo de sublimação, a pintura de Frida parece manifestar um modelo dramático e repetido, que busca o controle e a coerência de sua psique. Não se pode negar que o trabalho artístico de Frida surgiu como um meio de cura, ao imprimir o que era indizível e que germinava do seu íntimo. Podemos observar nas telas de Frida uma força que lhe permitia suprir lacunas psíquicas causadas pela dor e percebemos também a sua inscrição singular como mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

A Psicanálise é perpassada pelo enigma do feminino. Assim como o feminino, a arte se articula com o vazio, com o nada, com o indizível. A pintora mexicana Frida Kahlo aponta em suas telas e em sua história de vida, fragmentos fortes para se observar o diálogo entre a psicanálise, o feminino e arte.

Em meio às questões inerentes ao feminino, Frida Kahlo se depara com o sofrimento encarnado, o traumático surge também pela via do real na vida da artista. Além do sofrimento intrínseco a todo sujeito, Frida sofre com a dor do corpo, com a dor dos abortos, sofre pela impossibilidade de tornar-se mãe e com a amputação no real, apesar de toda dor, de toda angústia, de todo sofrimento Kahlo cria, ultrapassa as dores e não desiste, resiste até o fim. Encontra na arte a saída, a elaboração, o caminho para seguir. Transformou dor em cor, angústia em arte, alento em luz, construindo assim um destino para suas pulsões.

Por meio da Sublimação, resistiu, canalizando sua angústia em prol da criação artística. Mesmo a arte não se desvinculando do sofrimento e a da dor, Frida transformou a amargura de sua existência no belo. Frida expõe em suas telas suas dores internas, tematizando-os um a um, de acordo com episódios de sua vida. É uma arte crua, olhar para suas telas é se deparar com o seu interior, rasgado, sangrando, fragmentado que se somam com o indizível de sua dor. Olhar para suas telas é também passear pelo universo angústiante que existe dentro de cada sujeito, ao vazio intrínseco do existir.

Esse trabalho tem como objetivo articular a vida e a arte da artista mexicana Frida Kahlo, aos conceitos da teoria psicanalítica: o feminino e a sublimação.

Os estudos freudianos e lacanianos sobre a sublimação são fundamentais. Em Freud, está escrito a ideia de que a maioria dos sujeitos consegue conduzir suas forças pulsionais sexuais para atividades socialmente valorizadas. Lacan, também avança sobre os estudos freudianos sobre a sublimação e a coloca no lugar de objeto em busca da Coisa, das Ding. Lendo a obra de Frida Kahlo com Freud e Lacan, enxergamos a força da pulsão de um sujeito que faz de sua “dor de existir”, um enodamento criativo entre o real, o símbolo e o imaginário e constrói um novo sentido, onde aparentemente só existe o nonsense.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, S. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BASTOS, Marli M.; RIBEIRO Maria Anita C. **Frida Kahlo: Uma vida. Psicanálise e 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 08 de Abril de 2014.

DOIN, C. (1985). **Reflexões sobre o espelho**. Boletim Científico, Rio de Janeiro, SBPRJ, n. 16.

FREUD, S. (1905). **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. VII. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A organização genital infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade** (1923). In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIX. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos** (1925). In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIX, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. **Sexualidade Feminina** (1931). In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXI, 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

_____. **Sobre o Narcisismo: uma introdução** (1914). In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIV. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Feminilidade** (1933[1932]). In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XXII. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna**. (1908). In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. IX. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **A pulsão e suas vicissitudes** (1915). In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIII. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância** (1910). In: Obras psicológicas de Sigmund Freud, vol. XI. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Escritores criativos e devaneio** (1908 [1907]). In: Obras psicológicas de Sigmund Freud, vol. X. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Notas sobre um caso de neurose obsessiva** (1909). In: Obras psicológicas de Sigmund Freud, vol. X. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GRIMBERG, Salomon. **Frida Kahlo**. World Publications Group, Inc. North Dighton, 1997.

HERRERA, Hayden. **Frida: Uma Biografia de Frida Kahlo**. México: Editorial Diana, 1984.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. **Diego e Frida**. Editora Página Aberta Ltda. Rio de Janeiro, 1994.

LACAN, Jacques. **O Seminário – Livro 7. A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **A significação do falo**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998d, p. 692-703.

_____. **O Seminário – Livro 5. As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O Seminário – Livro 20. Mais, Ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **O Seminário – Livro 1. Os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. **Subversão do sujeito e dialética do desejo**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998c, p. 692-703.

_____. **Diretrizes para o congresso sobre a sexualidade feminina**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003c, p. 734-748.

MARTOCCIA, María & GUTIÉRREZ, Javiera. **Corpos Frágeis, mulheres poderosas**. Rio de Janeiro. Ed. Ediouro, 2003.

MAURANO, Denise. *Nau do Desejo: o Percurso da Ética: de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 1999.

NASIO, J.-D. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PERES, Urânia Tourinho. **Frida Kahlo: Arte e Dor – Quando a perda é no corpo**. Trabalho apresentado no Colégio de Psicanálise da Bahia. 5/6 de abril de 2002.

SZTAJNBERG, Raquel. **Frida Kahlo: o desamparo encarnado**. Site: **ANTROPOSMODERNO**. Disponível em: <<http://www.antroposmoderno.com/textos/FridaKahlo.shtml>>. Acesso em: 21 de Abril de 2014.

STRACHEY, James. Nota do editor inglês. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. XIX**. FREUD, VOL.XIX. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

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

SILVESTRE, Daniele. **Das mulheres às mães, de Freud a Lacan**. In: GUIROUD, Françoise. *Lacan, você conhece?* São Paulo: Cultura editores associados, 2002, p.72-76.

ZAMORA, Martha. **Frida: El Pincel de la angustia**. La Herradura, México, 1987.

KETTENMANN, Andrea. **Kahlo (1907-1954)**. Benedikt Taschen, köln.1994.