

# Frida: aspectos subjetivos e do nosso tempo

## *Frida: aspects of subjectivity and of our time*

**Palavras-chave:** Frida Kahlo, psicanálise, cinema.

**Key-words:** *Frida Kahlo, psychoanalysis, cinema.*

**Maria Thereza Ávila  
Dantas Coelho**

Profª Associada da UFBA  
Psicanalista membro do  
Colégio de Psicanálise da  
Bahia  
E-mail:  
therezacoelho@gmail.com

**RESUMO:** A vida e a obra de Frida Kahlo têm sido alvos de diversas produções culturais, como o filme *Frida*, de Julie Taymor. A partir de uma entrevista dessa cineasta, este artigo buscou discutir alguns fatores que contribuíram para tais produções, como o movimento feminista da segunda metade do século XX. Utilizando o referencial teórico da Psicanálise, explorou aspectos da biografia, diário e pintura de Frida, notadamente no que diz respeito à sexualidade, ao gênero e ao amor, enfatizando o caráter enigmático dos mesmos. Perpassando temas como femicídio, feminilidade, saúde, paixão e dor, discorreu sobre a dimensão mortífera do amor e as ligações entre a vida e a morte. Por fim, discutiu as relações entre a arte e a psicanálise e as suas possibilidades de provocação e de transformação.

**ABSTRACT:** *The life and work of Frida Kahlo have been the target of several cultural productions, like the movie Frida, by Julie Taymor. From an interview of this filmmaker, we aimed to discuss some factors that contributed to such productions, as the feminist movement of the second half of the twentieth century. Using the theoretical framework of psychoanalysis, it explored aspects of biography, diary and painting of Frida, especially with regard to sexuality, gender and love, emphasizing the enigmatic character of them. Running along themes such as femicide, femininity, health, passion and pain, it talked about the lethal dimension of love and the connections between life and death. Finally, we discussed the relationship between art and psychoanalysis and its possibilities of provocation and transformation.*

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

---

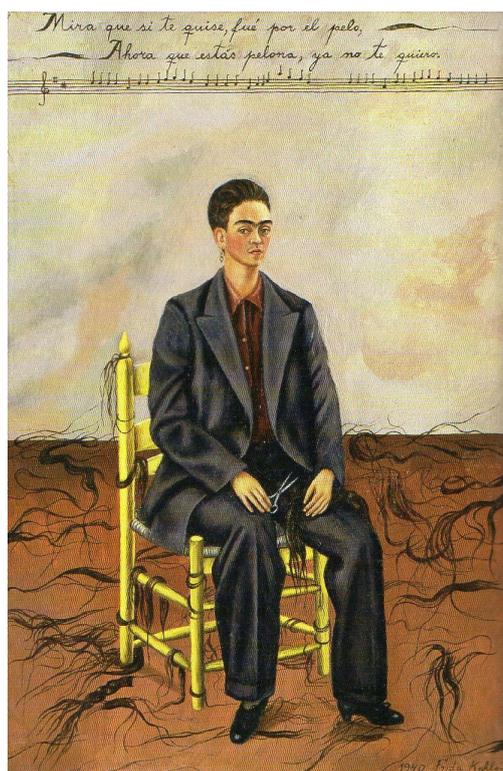
A aurora do século XXI foi marcada por uma forte referência à vida e à obra da grandiosa pintora mexicana Frida Kahlo. Diversas produções sobre a artista avolumaram-se e muitas homenagens póstumas lhe foram feitas. Dois marcos podem ser assinalados nessa direção: o lançamento de selos com sua imagem, em 2001, pelo Serviço Postal dos EUA e do México, e o lançamento do filme *Frida* (TAYMOR, 2002), no ano seguinte, pela cineasta americana Julie Taymor. Que elementos impulsionaram essa onda de imagens e textos sobre Frida? O que isso revela de nosso tempo?

É certo que a vida e a obra de Frida Kahlo têm a potência de, por si só, justificar tamanha valorização e reconhecimento social. Mas por que isso só aconteceu, de maneira mais ampla, a partir dos anos 80 do século passado? Durante a sua vida, que transcorreu de 1907 a 1954, Frida não conseguiu vender muitos trabalhos. Por esse motivo, alguns deles acabaram sendo doados por ela como presente. Em contraste a isso, a sua pintura foi a primeira a ser vendida, após a sua morte, por mais de um milhão de dólares e hoje pode ser encontrada em diversos museus importantes da Europa e da América do Norte (LAUX, 2002/2007). Na virada para este século, no ano 2000, seu quadro *Auto-retrato* foi arrematado num leilão, em Nova York, por 5 milhões de dólares e, em 2006, seu quadro *Raízes* o foi por 5,6 milhões de dólares.

Em 25 de outubro de 2002, a diretora de cinema Julie Taymor concedeu uma entrevista ao jornalista Bill Moyers, na qual ela fez a seguinte declaração acerca de Frida: “o que há de misterioso sobre ela é a sua flexão de gênero, sua bissexualidade, sua capacidade de ser tanto macabra, grotesca, quanto de uma rara beleza, sublimemente linda” (PBS, 2002). Uma das cenas de seu filme, que Julie dá um destaque nessa entrevista, é aquela em que a atriz Salma Hayek (no papel de Frida) corta o seu cabelo, após ter sido traída por seu marido (Diego Rivera) com sua irmã (Cristina) e abandoná-lo.

O movimento feminista da segunda metade do século XX parece ter colaborado para o reconhecimento social mais amplo de Frida Kahlo, ao identificá-la como ícone feminista por sua história e trajetória. A valorização dessa artista reflete, portanto, o movimento social de valorização da mulher, crescente

em nosso século. Não foi sem motivo que o quadro de Frida, intitulado *Auto-retrato com cabelo cortado* (1940), no qual ela se apresenta vestida de terno e sapatos, foi considerado, posteriormente, como uma representação da contestação e crítica feminista à normatização das feminilidades e à dominação masculina (TOLEDO & MANHAS, s/d). A frase escrita por Frida nesse quadro, com sua ironia e denúncia, corrobora essa leitura: “Olha que se te quis, foi pelo cabelo; agora que estás



ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

careca, eu não te quero”.

Se em alguns de seus auto-retratos Frida se pintou com vestimentas, penteados e adereços considerados femininos, em outros ela acentuou traços tidos pela cultura como masculinos. A própria vida da artista questionou os papéis de gênero e a heteronormatividade, na medida em que, não raramente, ela se apresentava socialmente “vestida de homem”, com bigode, independente financeiramente e bissexual. É importante lembrar que essa mulher viveu na primeira metade do século XX, em Coyoacán, nos arredores da cidade do México. Na sua cultura local, a mulher era destinada principalmente aos afazeres domésticos e à submissão ao marido. Não foi sem resistência materna que seu pai a matriculou numa escola preparatória para a Universidade do México, em que Frida era uma das 35 moças entre dois mil rapazes (PERES, 2007). Por essas razões, e outras ainda a serem apontadas, Frida foi considerada como uma mulher revolucionária e libertária. No campo político, ela foi engajada na luta pela revolução comunista nas Américas, o que permitiu que seu sofrimento se entrelaçasse ao sofrimento de seu povo. No âmbito estético, sua obra foi considerada como de vanguarda, ao tempo em que ela não aceitava as determinações das escolas artísticas existentes e cultivava a liberdade de expressão, que incluía, dentre outros aspectos, a forte presença da cultura mexicana em sua obra (VIANNA, 2003).

Se, de um lado, a ascensão social da mulher colaborou para que os holofotes, a partir do final do século XX, se voltassem para a vida e a obra dessa artista, de outro as discussões sobre a feminilidade e sobre a masculinidade em nosso tempo também muito colaboraram para isso. O posicionamento de Frida sobre esses aspectos, expresso nas suas próprias palavras a seguir, somado ao interesse despertado por ele, revela o quanto essa questão, que permeou o seu universo pessoal, insiste nos dias atuais e direciona o nosso olhar para a sua história e a sua obra: “Creio que somos múltiplos, acho que o homem traz o sinal da feminilidade, que a mulher traz o elemento homem, que os dois trazem neles a criança” (JAMIS, 1987, p. 224).

Além dos aspectos da feminilidade e da masculinidade, o tema da homossexualidade, tão presente em nossos dias, também se revela na vida dessa artista, através de sua bissexualidade. É importante lembrar que, na época de Frida, a homossexualidade era ainda considerada como uma patologia médica e que, embora não mais o seja na atualidade, ainda hoje ela desencadeia processos de não aceitação e estigmatização em certos grupos sociais. O modo pelo qual Frida lidou com a sexualidade tem sido interpretado como oposto ao que se determina em uma cultura machista e falocêntrica, o que atesta a fuga de Frida aos padrões rígidos de sexo e de gênero de sua época (TOLEDO & MANHAS, s/d). As palavras da artista a respeito do gozo feminino e da relação sexual entre duas mulheres colabo-

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

ram para essa leitura:

Então eu disse que a meu ver uma mulher goza com todo o corpo, e que esse era o privilégio do amor entre mulheres. Um conhecimento mais profundo do corpo da outra, sua semelhante, um prazer mais total. O reconhecimento de uma aliada. [...] E, depois, quanto mais meu corpo estava ferido, mais necessidade eu sentia de confiá-lo às mulheres: elas o compreendem melhor. Espera tácita, doçura imediata (JAMIS, 1987, p. 223).

O corpo a que Frida se referiu nesse fragmento não é um corpo qualquer. Trata-se de um corpo marcado por experiências diversas de deformações, fragmentações e mutilações. Já aos seis anos de idade, Frida contraiu uma poliomielite, que lhe acarretou uma deficiência física: a sua perna direita e o seu pé esquerdo, a partir de então, ficaram definitivamente deformados (HERRERA, 1985; KETTENMANN, 1994). Esse abalo em seu narcisismo não deixou de ter ressonância em sua sexualidade. Aos dezoito anos de idade, entretanto, a artista sofreu seu segundo grande golpe: um acidente de ônibus, que veio a vitimar com a morte muitas pessoas. Ela mesma quase não sobreviveu a ele, permanecendo entre a vida e a morte por algum tempo. Em decorrência dos traumatismos sofridos na coluna, na bacia e pé direito, ficou acamada por muitos meses, sofreu dores nas costas por toda a vida e nunca pode ter filhos, apesar das tentativas. Esse acidente atingiu frontalmente as áreas do corpo ligadas à sexualidade: tirou-lhe a virgindade e amassou o seu rim de tal forma, que ela não podia mais urinar. Além disso, acarretou-lhe dores na coluna vertebral, que a acompanharam por toda a vida. Foi nesse contexto de muita dor, em que seu corpo e seu eu, com seus projetos de vida, sofreram um forte trauma e se destroçaram, como ela mesma salientou, que Frida começou a pintar. O seu desenho a lápis intitulado *Acidente* (1926) e a sua pintura a óleo denominada *Retablo* (em torno de 1943) expressam esse evento trágico de cujas marcas nunca pode se separar.

Não é à-toa que Frida, ao longo de toda a sua vida, se dedicou a pintar, sobretudo, auto-retratos (KAHLO, 1996). De ascendência judaico-alemã, espanhola e indígena, um movimento imperioso a levou a tentar reconstruir, através de sua arte e de suas vestimentas de influência indígena, o seu universo imaginário, sexual e a sua identidade, que foram fortemente atingidos pelos acontecimentos de sua vida. A afirmativa da artista de que não pintava sonhos, mas sua própria realidade, talvez seja uma das declarações mais retomadas e aludidas por seus admiradores e estudiosos. À que Frida se referiu, com essa frase, que fez com que tantas pessoas dessem destaque a suas palavras, como se elas portassem uma verdade reveladora de algo muito

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

importante? Com essa frase, Frida não só parece ter reescrito, de certa forma, o caráter misterioso, enigmático e inapreensível da sua realidade, mas também parece ter questionado seus admiradores quanto à realidade deles. Ela parece ter relançado o aspecto de que há sempre algo em nós que resta sem representação e que nos incita à procura e à criação.

Em seu contexto de vida, Frida é, portanto, uma sobrevivente. Ainda hoje, quase um século depois, seu acidente continua a nos afetar. O que aí insiste em se dizer? É claro que a força dilaceradora desse acidente compõe um cenário no qual Frida sobressai como uma vencedora, um exemplo de superação das limitações impostas por esse trágico acontecimento, numa época em que a mulher tinha também um limitado espaço no cenário social. Transformar-se numa das mais conceituadas artistas do século XX, nesse contexto, é certamente algo muito grandioso. Além disso, outras questões parecem aí se insinuar: o femicídio presente na sua e na nossa cultura e a constituição da feminilidade.

O primeiro aspecto, o femicídio, diz respeito a toda forma de intolerância cultural e interpessoal à mulher, que se manifesta das mais variadas formas, do assassinato à violência simbólica. Ainda há, em nossa cultura, mas não apenas na nossa, em alguns segmentos e situações, uma atitude de evitação e até mesmo de repulsa em relação à mulher, que se expressa através das agressões físicas e verbais, das humilhações, da desigualdade nas oportunidades e condições de trabalho, da rejeição de uma filha mulher, etc. Essa misoginia, muitas vezes inconsciente, naturalizada na ordem social e ligada às relações de poder e dominação masculina (BOURDIEU, 2006a, 2006b, 2009), faz-se presente nas condutas sociais e pode também ser praticada pelas mulheres em relação às outras e a si mesmas e/ou contar com a cumplicidade das mesmas. Um dos quadros de Frida Kahlo faz referência explícita ao femicídio. A sua tela *Uns quantos golpes* (1935) foi inspirada em um assassinato de uma mulher, no qual o assassino, quando interrogado quanto a seu feito, respondeu que tinha apenas lhe dado uns golpezinhas, que não chegaram a vinte. A artista declarou que se sentia identificada com a vítima, já que ela fora quase assassinada pela vida (HERRERA, 1985).

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017



É importante lembrar que a intolerância em relação à mulher tem sido discutida como uma forma de não reconhecimento da alteridade, como expressão da vontade de assegurar a coesão do idêntico a si (FUKS, 2007). Na perspectiva freudiana, o desprezo e a rejeição narcísica dos homens em relação às mulheres têm sua origem no horror à castração, no receio do homem de ser enfraquecido pela mulher, contaminado por sua feminilidade e, então, mostrar-se ele próprio incapaz (FREUD, 1918/1980). Uma angústia provocada pela lembrança da falência do ideal de uma homogeneidade masculina ou virilidade sem perdas estaria na base desse processo (FUKS, 2007). O horror à castração envolve, assim, múltiplas dimensões, que vão desde a anatomia do sexo até as dificuldades de relação com as frustrações, as perdas e a impossibilidade de completude em qualquer aspecto da vida. Sob esse prisma, o horror à castração diz respeito à angústia que algumas diferenças provocam. O narcisismo e a castração são, portanto, conceitos-chave para a reflexão sobre a intolerância (FREUD, 1921/1980) e o femicídio. Nas sociedades androcêntricas, a intolerância à diferença do outro se expressa, assim, em relação às diferenças que, em si mesmas, portam as mulheres.

No que diz respeito ao segundo aspecto citado acima, a constituição da feminilidade, a questão que Frida recoloca, e que insiste em se rerepresentar em nosso século, é a seguinte: a feminilidade se constitui por um acidente? Em relação a essa questão, o acidente que está aí em jogo não é da ordem do acidente físico que foi vivenciado por Frida, quando estava no ônibus que se chocou com um bonde, mas é claro que esse acidente, como qualquer outro, pode simbolizar o que estamos tratando agora. Desde Freud e Lacan, até os mais variados discursos atuais, entende-se que a feminilidade é uma construção

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

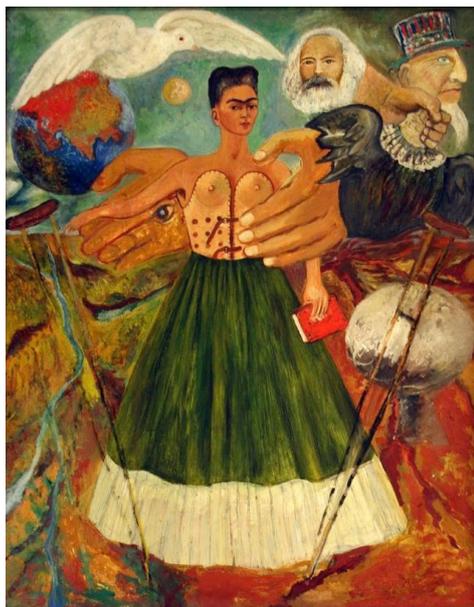
subjetiva e social, não determinada biologicamente, e que compreende uma diversidade de formas chamadas de feminilidades. Do ponto de vista psicológico, portanto, algo precisa acontecer para que se tenha acesso a uma posição feminina. Há várias formas de se referir a esse processo, conforme as diversas teorias que o abordam, mas eu gostaria de destacar aqui, na direção do pensamento lacaniano, um ponto que me parece essencial desse processo: a permanência de parte de si fora do registro da castração (LACAN, 1985). Ou seja, na constituição da feminilidade, os acontecimentos, os acidentes que produzem uma tomada de posição feminina não são integralmente circunscritos pelo sujeito através da linguagem; parte dessas experiências fica excluída do universo simbólico. O acidente de Frida, em sua potência de despedaçamento e transformação de seu corpo, toca nesse processo, que em parte é de silêncio e morte.

Às experiências iniciais traumáticas incidentes sobre o corpo de Frida, outras vieram, posteriormente, a se somar: uma úlcera no pé direito, uma apendicite, alguns abortos, uma infecção na mão direita, uma infecção renal, uma anemia, uma gangrena e uma amputação da perna direita, uma pneumonia (COELHO, 2007). Frida realizou diversos tratamentos fisioterápicos e médicos, fez trinta e duas cirurgias, tomou grandes doses de morfina para as dores e usou coletes de gesso, aço, cadeira de roda e uma perna artificial. Os problemas de saúde conformaram, portanto, o seu modo de vida. De acordo com a historiadora de arte Sarah Lowe (1996, p.29), “desde criança o papel de paciente lhe era familiar”. A própria Frida considerava-se uma pessoa doente, representando-se a partir desse papel: “Vivi doente desde os seis anos de idade e (...) por breves períodos de minha vida eu gozei verdadeiramente de boa saúde” (KAHLO, 1996, p.255).

Muitas das pinturas de Frida retratam o seu sofrimento com o corpo e itinerário de enferma, como: *Auto-retrato sentada* (1931), *Retrato do Dr. Leo Eloesser* (1931), *Frida e o aborto ou o aborto* (1932), *O Hospital Henry Ford ou a cama voadora* (1932), *Auto-retrato dedicado ao Dr. Eloesser* (1940), *A coluna partida, colete* (em torno de 1944), *A coluna partida* (1944), *Sem esperança* (1945), *Paisagem* (em torno de 1946/47), *Árvore da esperança, mantém-te firme* (1946), *O veado ferido ou o veadinho ou eu sou um pobre veadinho* (1946), *Auto-retrato com o retrato do Dr. Farill ou auto-retrato com o Dr. Juan Farill* (1951), *O marxismo dará saúde aos doentes* (em torno de 1954). Nesse último quadro, por exemplo, pintado em seu último ano de vida, a artista se retrata prescindindo do uso das muletas, apoiada na ideologia de que o marxismo liberta o homem da dor e do sofrimento.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017



Esse padecimento com o corpo não era dissociado de seu sofrimento amoroso. Frida foi casada com o grande pintor Diego Rivera, um homem com peso superior a 100 kg, por quem nutria uma intensa paixão. A artista chegou a se referir ao seu encontro e amor por Diego como o segundo acidente de sua vida (PERES, 2007). Os relacionamentos extraconjugais de Diego, assim como a sua separação conjugal dele, foram fontes de uma contínua dor para ela. A traição do marido com sua irmã mais nova, Cristina, foi o acontecimento mais difícil, que a levou a essa separação. Os quadros *Uns quantos golpes* (1935), *Recordação ou o coração* (1937), *A máscara* (1945), *As duas Fridas* (1939), *Auto-retrato com cabelo cortado* (1940) e *Diego e eu* (1949) exprimem essa dor. Em sua tela *Recordação ou o coração* (1937), por exemplo, a artista retratou-se sem mãos, simbolizando o seu desespero e sentimento de incapacidade frente a essa situação.



Em seu Diário, Frida revelou que Diego era “uma verdade, bem grande”, que ela “não queria falar, nem dormir, nem ouvir, nem querer” (KAHLO, 1996, p.205). O que ela fazia então com essa “verdade”? Nas suas próprias palavras, “buscamos a calma e a paz porque assim antecipamos a morte que morremos a cada segundo (...) gostamos de estar doentes porque assim ficamos protegidos” (KAHLO, 1996, p.248-249). “A dor”, escreveu ela, foi “uma enorme saída” pela qual passou seu “amor” (KAHLO, 1996, p.273). “Uma saída muito silenciosa”, que a “levava para a morte” (KAHLO, 1996, p.273). Cinco meses antes de sua morte, ela declarou que continuava sentindo vontade de se suicidar.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

A bissexualidade de Frida expressou-se, assim, em meio a essa dor e infidelidade sexual de seu marido Rivera. Nesse contexto de sofrimento, Frida relacionou-se afetiva e sexualmente com outros homens e mulheres, mas suas cartas e diários revelaram o quanto ela permaneceu ligada e aprisionada a Diego, por seu suposto amor. Em seu Diário, Frida escreveu: “Diego (...) Toda minha alegria é sentir a vida brotar de tua fonte” (KAHLO, 1996, p.213). Nas suas próprias palavras, ele era tudo para ela: todas as combinações dos números, a vida, o começo, o construtor, o menino, o namorado, o pintor, o amante, o esposo, o amigo, a mãe, o pai, o filho, seu eu, o universo, a diversidade na unidade. Numa carta para a pintora Jacqueline Lamba, confidenciou: “Também sabes que tudo que meus olhos vêem e que tudo o que em mim mesmo toco, de todas as distâncias, é Diego” (KAHLO, 1996, p. 209). Em outras passagens de seu diário, revelou: “Amo a Diego e a mais ninguém” (KAHLO, 1996, p.228), “Ninguém jamais saberá o quanto amo Diego” (KAHLO, 1996, p. 234), “e se eu tivesse saúde, gostaria de dar-lhe toda; se eu tivesse juventude, ele poderia levá-la por inteiro” (KAHLO, 1996, p. 234), “Continuo a sentir vontade de me suicidar. Diego é que me impede, despertando em mim a vaidade de pensar que posso fazer falta. Ele disse, e eu creio nele. Mas nunca sofri tanto na vida. Esperarei algum tempo” (KAHLO, 1996, p. 278). “Amo Diego mais do que a mim mesma” (KAHLO, 1996, p.278).

A história de Frida Kahlo e Diego Rivera nos faz relançar a seguinte questão: o que é(são) o(s) amor(es)? De um lado, poderíamos tomar o amor de Frida por Diego como uma ilustração da máxima lacaniana segundo a qual amar é dar o que não se tem àquele que não é (LACAN, 1992). De outro, esse amor parece apontar para o que não se pode alcançar através das palavras acerca do amor. Esse suposto amor, fanático e sintomático, apresentou-se como permanente e imune a toda experiência de mágoa e de dor, como gozo masoquista presente até o final da vida de Frida Kahlo. Um ano após o divórcio, a artista retomou o seu casamento com o pintor, com as seguintes condições: a partir de então ela se sustentaria financeiramente por si mesma e eles não mais manteriam relações sexuais. Afinal, como dissera ela, quanto mais seu corpo era ferido, mais ele se destinava às mulheres.

Frida nos mostrou, assim, com sua vida e obra, que o amor mata. Esse destino trágico do amor nos faz lembrar a afirmativa lacaniana segundo a qual “o amor é uma forma de suicídio” (LACAN, 1986, p.175). De acordo com esse autor, a relação libidinal e amorosa só acontece mediante uma identificação imaginária com o outro enquanto ser mortal, de modo que o amor leva, então, à morte. Com Frida, essa dimensão mortífera do amor se colocou também de outra forma. Foi a dor do amor, como ela própria revelou, que a conduziu para a morte.

A polêmica questão sobre a relação entre a morte de Fri-

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

da e seu hipotético suicídio precisa ser então redimensionada a partir das considerações acima. A morte de Frida foi perpassada por seus impulsos de morte, como ela claramente manifestou em seu Diário, independentemente dela ter praticado ou não um ato suicida. Um desdobramento importante dessa questão diz respeito à seguinte interrogação: há alguma morte que não seja, em última instância, um suicídio? Quando a morte deixaria de sê-lo? Uma distinção entre ato e processo suicida se faz necessária para o tratamento dessas questões. Tomando Frida como um exemplo, ainda que ela não tenha cometido um ato específico que acabasse com a sua vida, podemos afirmar que sua morte foi fruto de um processo de vida marcado por um movimento para a morte, ou seja, de um processo suicida. Concordo com Freud quando ele afirma que a morte, em última instância, ocorre por razões internas, quando uma porção de autodestrutividade consegue matar o indivíduo (FREUD, 1940/1980). Concordo também com ele quando, numa entrevista concedida ao jornalista americano George Sylvester Viereck, revelou que “talvez morramos porque desejamos morrer” (RODRIGUÉ, 1995, p.310). Toda morte, continuou ele, “é suicídio disfarçado” (RODRIGUÉ, 1995, p.310); “o organismo deseja morrer apenas do seu próprio modo” (FREUD, 1920/1980, p.57). Assim, não há vida sem conflitos e sem movimento para a morte, ainda que também se deseje a imortalidade. Entretanto, ao mesmo tempo em que o ser humano busca a vida e a morte, ele também resiste a elas. No intermezzo entre ambas, ele vive uma meia-vida e uma meia-morte.

Voltemos ao final da entrevista concedida pela cineasta Julie Taymor ao jornalista Bill Moyers, acerca do filme *Frida*. Julie teceu aí o seguinte comentário:

Um filme como esse, como você disse, as pessoas vão sair e elas vão discutir o casamento, elas vão discutir lealdade. Isso é um eficaz ato social, político, se você leva as pessoas a pensarem. Se você pode provocá-las. Eu faço entretenimento, mas eu também firmemente acredito na provocação.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

Esse comentário da cineasta aponta para um dos muitos pontos de encontro entre a arte e a psicanálise: ambas provocam e fazem pensar. No caso da psicanálise, a realização desse processo a médio e longo prazo tem a potência de produzir efeitos de transformação duradoura. Julie também defendeu, em sua entrevista, o poder que a arte tem de transformar as pessoas. Parafraseando, de certo modo, a história de Frida e seu próprio filme, essa cineasta deslocou a idéia de um corpo deformado para a de um espelho distorcido. A partir desse ponto de encontro entre a arte e a psicanálise, que toca no cerne mesmo da ética psicanalítica, finalizo então este artigo retomando as palavras com as quais a cineasta encerrou a sua entrevista:

Transformação, porque você não quer apenas colocar um espelho na frente das pessoas e dizer, aqui, olhe para si mesmo. O que você vê? Você quer ter um espelho distorcido. Você quer um espelho que diz que você não sabia que você podia ver a parte de trás de sua cabeça. (...) Isso permite aos seres humanos saírem de suas vidas e revisitá-las e talvez encontrarem algo diferente sobre ela.

---

## REFERÊNCIAS

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

BOURDIEU, P. O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006a.

BOURDIEU, P. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Zouk, 2006b.

BOURDIEU, P. A dominação masculina. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

COELHO, M.T.A.D. Vida e morte na expressão de Frida Kahlo. In: Frida Kahlo: dor e arte. Salvador: Colégio de Psicanálise da Bahia, 2007, p. 97-104.

FREUD, S. O tabu da virgindade. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1918/1980, p. 175-192.

FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1920/1980, p. 11-85.

FREUD, S. Psicologia de grupo e a análise do ego. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1921/1980, p. 87-179.

FREUD, S. Esboço de psicanálise. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1940/1980, p. 163-237.

FRIDA. Julie Taymor. EUA/Canadá/México, 2002, filme 35 mm.

FUKS, B.B. O pensamento freudiano sobre a intolerância. In: Psicologia clínica. Rio de Janeiro, vol.19, n.1. p.59-73, 2007.

HERRERA, H. Frida: una biografía de Frida Kahlo. México: Ed. Diana, 1985.

JAMIS, R. Frida Kahlo: autoretrato de uma mujer. México: Edición Compañía Editorial, 1987.

KAHLO, F. O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

KETTENMANN, A. Kahlo. Tradução de Sandra Oliveira. Editores: Sally Bald; Angelika Muthesius. Germany: Taschen, 1994.

LACAN, J. O seminário livro 1: os escritos técnicos de Freud. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017

LACAN, J. O seminário livro 8: a transferência. Tradução de Dulce Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACAN, J. O seminário livro 20: mais, ainda. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAUX, P. Famous Mexicans on their stamps - Frida Kahlo. Jornal Mexicana, México Elmhurst Sociedade Internacional de Filatelia, 2002/2007. Disponível em: <http://www.mexconnect.com/articles/698-famous-mexicans-on-their-stamps-frida-kahlo>. Acesso em: 08.10.2012.

LOWE, S.M. Ensaio. In: O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 25-29.

PBS. Bill Moyers Interviews Julie Taymor. 25.10.2002. Disponível em: [http://www.pbs.org/now/transcript/transcript\\_taymor.html](http://www.pbs.org/now/transcript/transcript_taymor.html). Acesso em: 08.10.2012.

PERES, U.T. Frida Kahlo: dor e arte. Quando a perda é no corpo. In: Frida Kahlo: dor e arte. Salvador: Colégio de Psicanálise da Bahia, 2007, p. 13-56.

RODRIGUÉ, E. Sigmund Freud: o século da psicanálise 1895-1995. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

TOLEDO, L.G.; MANHAS, E.R.D. Frida Kahlo: “um laço de fita em torno de uma bomba”. Inédito. Disponível em: [https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Y7HE6f8nKmcJ:www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c83a.pdf+FRI DA+KAHLO:+%E2%80%9CUM+LA%C3%87O+DE+FITA+EM+TORNO+DE+UMA+BOMBA&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiyiztiABAtT7Zo0-6g8wcHAHN9iNECCyNCUA\\_nu7Qj8IKfievYCVGWjg2jTrLU3AmeMgpuyI\\_](https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Y7HE6f8nKmcJ:www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c83a.pdf+FRI DA+KAHLO:+%E2%80%9CUM+LA%C3%87O+DE+FITA+EM+TORNO+DE+UMA+BOMBA&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiyiztiABAtT7Zo0-6g8wcHAHN9iNECCyNCUA_nu7Qj8IKfievYCVGWjg2jTrLU3AmeMgpuyI_)

VIANNA, L.H. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector. Rev. Estud. Fem., v.11 n.1, Jan./Jun. 2003, p. 71-87.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Iipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 94-106,  
jan-jun, 2017