

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Faculdade de Ciências Humanas e da

Saúde Curso: Psicologia

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

O SIMBOLISMO E A FUNÇÃO TRANSCENDENTE NA OBRA DE FRIDA KAHLO



PUC-SP

JÚLIA TENORE FERREIRA

SÃO PAULO -

SP 2023

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Faculdade de Ciências Humanas e da

Saúde Curso: Psicologia

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

O SIMBOLISMO E A FUNÇÃO TRANSCENDENTE NA OBRA DE FRIDA KAHLO

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para a graduação no curso de Psicologia, sob orientação da Prof^ª Dra. Flávia Arantes Hime.

ALUNA: JÚLIA TENORE FERREIRA

ORIENTADORA: PROF^ª DRA FLÁVIA ARANTES HIME

SÃO PAULO -

SP 2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, Simone, Paulo, Lara e Bruno, por me ensinarem sobre o que é ter um lar, conforto e por serem a melhor definição de família. Também por, durante a minha trajetória, apoiarem o meu desenvolvimento acadêmico e pessoal e por incentivarem o meu amor pela Arte de todas as maneiras, me auxiliando a manter atividades e momentos que me trouxessem preenchimento artístico. Meu amor e afeto por essas pessoas estende quaisquer palavras cabíveis neste trabalho. Também agradeço à minha madrinha, Flávia, por me trazer carinho e apoio na minha autenticidade, tendo diversas conversas comigo sobre a presença da Frida na minha vida e sobre a própria personalidade da artista. Amo você como parceira nessa vida e obrigada por me ensinar o que é coragem.

Agradeço aos meus amigos e irmãos de coração, Amanda e Arthur, por estarem, desde o início das nossas vidas, juntos trilhando novas possibilidades. Nossas vivências de escola, nos diversos festivais de Arte, acordaram uma chama no meu coração para compreender a subjetividade das pessoas e como se relacionam com as obras artísticas. Devo grande parte do meu amor pela vida a vocês, que me ensinaram a enxergar a magia em todos os dias da minha vida. Nossos projetos despertaram em mim todas as coisas mais lindas que vejo nos olhos de vocês e nos meus no espelho.

Também agradeço às minhas mais próximas companheiras de jornada universitária. Agradeço à Giulia por encontrar, junto comigo, o carinho e a risada em todos os momentos mais felizes por meio da nossa conexão da nossa profundidade com os livros. Nossa relação é puro tesouro para mim. Obrigada à Isa Galvão por me ensinar a gentileza e a cumplicidade nos pequenos hiatos da rotina, dividindo pratadas de bolo e histórias das mais inesquecíveis. Obrigada à Isa Thomaz por ser uma fonte de alegria na minha vida, me trazendo as risadas mais inusitadas e por me ensinar a liberdade. Agradeço também, imensamente, à Lu Vasconcellos por ser uma fonte de conexão com o que há de mais verdadeiro nos nossos interiores e por germinar a sabedoria na nossa relação por meio das nossas conversas. Esse grupo de mulheres incríveis mudou e marcou minha vida e espero viver mais muitas encarnações ao lado dessas presenças.

Agradeço com toda a integridade do meu coração meu professor Matheus Lobbo por me mostrar o caminho da inspiração, me ajudar a encontrar a minha essência e por cuidadosamente traçar o mais profundo carinho e amor em todas as nossas interações. Por meio da dança, das trocas e das recorrentes partilhas, eu consigo compreender hoje o que é a Arte e como o amor e a conexão podem proliferar a partir delas. Você me remete às mais bem escolhidas palavras e versos de Rilke,

o autor que me direciona ao meu coração todos os dias. Obrigada por todas as belezas que passamos juntos, das pequenas às maiores. Também agradeço ao meu grupo do curso Video Dance Action, Footloose, por todos os ensaios, apresentações e momentos de interações amorosas. Vocês são a minha família da Arte e encontro vocês a cada esquina que tomo nos caminhos da minha rotina.

Obrigada à minha equipe de trabalho na Crescimentum por serem uma fonte de alegria em todos os meus momentos. Agradeço o interesse, carinho, acolhimento e todo o desenvolvimento que vocês me trazem, olhando para o que há de melhor em mim. Considero que tive e tenho um caminho completo com esse time do meu lado, revolucionando o que é o trabalho em grupo para um mundo melhor. Vocês me trazem confiança e abertura para ser humana, cuidando de todas as minhas facetas enquanto estamos juntos.

Por fim, e completamente importante, agradeço à minha orientadora, Flavia Hime, por viver o processo do Trabalho de Conclusão de Curso ao meu lado. Você é um exemplo e professora, mulher e amiga, dando o apoio assertivo e necessário nos momentos mais oportunos. Obrigada por deixar essa jornada mais leve, interessante e profunda, vibrando comigo nas alegrias e estendo as mãos para mim nas dificuldades. Por sua causa, tive uma experiência de produção excepcional e a relação que desenvolvemos estará nas minhas memórias mais carinhosas. Espero, ainda muitas vezes, te encontrar pelos corredores da Universidade e compartilhar contigo como estão as nossas vidas, assim como fizemos durante esses meses. Muito obrigada, Flavia, por ser minha referência de orientadora.

RESUMO

O estudo presente objetiva apresentar, por meio da articulação de conceitos da Psicologia Analítica, uma interpretação simbólica da vida e obra de Frida Kahlo, artista e ícone feminista mexicano. A partir dos pressupostos teóricos formulados por C. J. Jung, foi possível explorar sua teoria, visando criar embasamento para a análise de três obras de Frida: “Hospital Henry Ford” (1932), "Duas Fridas" (1939) e “O Veado Ferido” (1946). Os símbolos do quadro foram correlacionados com marcos importantes da vida da pintora para construir uma perspectiva completa de seu estado psíquico no momento em que produz a arte em análise. O método utilizado no projeto foi a revisão bibliográfica narrativa, se utilizando de artigos e dissertações encontradas nos principais portais acadêmicos, como a biblioteca Sapiencia, o Portal de Periódico CAPES, Scielo e Google Acadêmico. Conclui-se que, a partir da análise das obras por meio da amplificação simbólica, que Frida utilizou-se da arte como um instrumento de elaboração dos conflitos psíquicos. Assim sendo, produção artística como um todo pode ser considerada um canal de expressão, contribuindo para a descoberta do próprio inconsciente do sujeito.

Palavras-chave: Frida Kahlo, Psicologia Analítica, interpretação, Arte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - VIVA LA VIDA!	6
OBJETIVO DO ESTUDO	14
JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DO ESTUDO	14
4. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E ESTRUTURA DA PSIQUE JUNGUIANA	16
5. A RELAÇÃO DA TEORIA JUNGUIANA COM A ARTE	24
6. MÉTODO	29
7. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	32
7.1 ANÁLISE I - HOSPITAL HENRY FORD (1932).....	32
7.2 ANÁLISE II - DUAS FRIDAS (1939).....	37
7.3 ANÁLISE III - O VEADO FERIDO (1946).....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS	51

INTRODUÇÃO - VIVA LA VIDA!

O nascimento de um futuro ícone da arte mexicana, Magdalena Carmen Frida Y Kahlo Calderón, mais conhecida como Frida Kahlo, foi na cidade de Coyoacán, Cidade do México, no ano de 1907, dia 6 de julho, às oito e meia da manhã. A recém-nascida foi a terceira filha do casal Guilherme e Matilde Kahlo, os quais tiveram quatro filhas juntos. O início de seu famoso nome foi escolhido a partir da tradição cristã, enquanto “Frida” derivou de uma referência direta à palavra paz em alemão, “Frieda”. O nome com a adição da quarta letra foi utilizado pela família até o fim da década de 30, quando Frida, por opção própria, decide abandonar tal referência de sua identidade pessoal por conta da ascensão do Nazismo alemão, a partir de 1933.

Por conta da fragilidade da saúde de Matilde, Frida foi amamentada por uma mulher indígena, fato que estaria retratado em uma de suas obras no futuro, “Minha Ama e Eu”, de 1937. Ainda, pela mesma razão, ficava aos cuidados de suas irmãs mais velhas (Matilde e Adriana), junto à caçula Cristina. A primeira infância de Frida foi marcada pelo estouro da Revolução Mexicana, iniciada em 1910, evento que teve alto impacto na menina e em seus parentes próximos. Os trabalhos solicitados a Guilherme, fotógrafo profissional, durante o governo anterior a Revolução foram essenciais para a construção da grande e confortável casa que viveram durante décadas, enquanto, logo depois, em tempos de instabilidade no México, tornou-se difícil garantir o sustento básico para a família.

Nesse cenário, o papel de provedora da casa passou a ser de Matilde, alternando entre empregos e com dificuldades de alfabetização, entretanto, tendo facilidade para contar dinheiro. Com a mãe, Frida e Cristina aprenderam a costurar, limpar e cozinhar, assim como outras tarefas designadas ao público feminino na época, porém divergia da mãe no aspecto religioso: Matilde era católica fervorosa, ao passo que a menina se rebelava com os rituais tradicionais religiosos impostos à família.

Outro destaque da infância de Frida foi seu primeiro do que seriam muitos contatos com enfermidades: contraiu poliomielite com seis anos de idade, permanecendo nove meses confinada em seu quarto. A partir dessa experiência, se tornou introvertida e retraída, considerando que sua vida social infantil foi gravemente prejudicada por esse acontecimento. Após esse primeiro tratamento, foi indicado que a garota fizesse atividade física regularmente, o que a levou a se interessar por e praticar diversos esportes, hábito nesta época associado ao gênero masculino.

A relação da menina com o pai era revigorante: desde pequena, Frida era admirada por

Guilherme, sendo reconhecida como “a filha mais inteligente” e a mais parecida com ele. A pequena acompanhava seu pai em seus passeios ao parque e na cidade observando as fotografias tiradas e as pinturas amadoras feitas com conteúdo de natureza morta. Guilherme inspirou na filha o amor por literatura, arte e fotografia, sendo um alvo de admiração da menina.

No ano de 1922, longe da família, Frida ingressou na escola mais renomada do México, a Escola Nacional Preparatória, para estudar medicina. Além de ser um local com uma vasta biblioteca, com livros como Fausto, de Goethe, e Divina Comédia, de Dante Alighieri, foi um dos locais mais culturalmente afetados pela revolução de 1910. Guilherme insistiu na integração da filha na instituição, ressaltando sua inteligência e capacidade. Kahlo era, neste ambiente, cercada da fúria e do ardor político da instituição, acompanhando cotidianamente as reivindicações por direitos estudantis e as lutas políticas adentradas na Escola. O prédio era cercado de lojas e restaurantes, tendo espaço de lazer urbano distinto de Coyoacán. Frida, com 14 anos nessa época, possuía os cabelos curtos com franja e usava um uniforme composto por camisa, saia, meias altas e sapato e era uma das 35 mulheres no corpo discente de 2 mil alunos.

Frida demonstrava-se incomodada com o jeito de ser dos colegas da Escola, mantendo-se a seu grupo de amigos mais íntimos. O grupo se denominava “Cachuchas”, em homenagem aos chapéus que usavam, e eram conhecidos por suas esperteza e pregação de peças. Nesse estilo irreverente, Frida, apesar de extremamente inteligente, tinha que estudar muito para atingir boas notas por conta de sua ausência em parte das aulas. Passava boa parte de seu tempo em diversos lugares proibidos da Preparatória, incluindo o auditório. Lá, observava o artista mundialmente famoso, Diego Rivera, seu futuro marido, pintar, sussurrando brincadeiras e fazendo traquinagens com o pintor, na época, com 36 anos. Diego tinha aparência que remetia a um sapo, usava roupas amassadas e estava recorrentemente acompanhado de modelos, frequentemente suas amantes.

Apesar desse encontro inicial entre o futuro casal, Frida namorava o líder dos Cachuchas, Alejandro Gómez Arias. Os dois trocavam juras de amor e cartas contendo flertes explícitos, como expressão de seus sentimentos um pelo outro. O garoto foi com quem Frida Kahlo mais compartilhou sobre um dia de tristeza e reviravolta na sua vida: o acidente do bondinho. No ano de 1925, um ônibus velho de madeira, no qual o casal de adolescentes se encontrava, foi de encontro abrupto com um bonde que vinha na direção perpendicular, partindo o veículo no meio e o deixando em destroços. A menina foi encontrada no chão, com o corpo ensanguentado e com um pedaço longo de ferro atravessando seu corpo, sendo levada imediatamente ao hospital. Ela havia quebrado a coluna em três lugares e teve fraturas no pé direito, que já era atrofiado por conta da poliomielite. O estado de Kahlo era crítico e era incerto se viveria ou não.

A futura pintora teve de acamar pelo período de três meses em sua casa de infância em Coyoacán, distante dos amigos, e ansiava pela oportunidade de andar novamente e reencontrar os companheiros queridos. Enquanto implorava por respostas de Alejandro a suas cartas, em 1926, começou a pintar e desenvolveu seu primeiro autorretrato, sendo este (assim como muitos outros trabalhos futuros) a seu amado como uma forma de súplica para estar em sua presença novamente. A menina utilizava-se de suas pinturas para acalantar seus sentimentos, como se a personagem a imagem de si que fazia nas telas fosse sua amiga companheira.

A partir desse momento inicial de catarse, Frida começa a estabelecer maturidade em sua arte, expressando a visão que tinha de si mesma e de sua saúde fragilizada por meio dos pincéis e da tinta. Depois de alguns meses, a garota voltou à Escola Preparatória para reunir-se com seus amigos, apesar do término do romance com Alejandro em 1928. Em pouco tempo, filiou-se ao Partido Comunista e reencontrou um antigo conhecido, Diego, passando a desenvolver com o homem uma relação de mentoria e, rapidamente, de laços românticos. Nesta época, o pintor tinha 41 anos enquanto sua amada, 20. Rivera pintava grandes obras e murais com temas políticos, com a intenção de se comunicar com o povo mexicano, e sua fama era um atrativo para as mulheres, estas sendo conquistadas pelo charme e bom-humor do militante.

Ainda que fosse atraído por diversas delas, Diego se encantou com Frida, sentimento que era recíproco. Ambos iniciaram um relacionamento intenso, composto por duas personalidades fortes e tinham fortes semelhanças em suas ideologias políticas, em seus humores e sagacidade em relação à vida. Encorajada pelo amante, Kahlo passou a pintar constantemente, optando por um estilo folclórico de desenho e paletas de cores vibrantes, remetentes aos vivos tons mexicanos. Enquanto Diego retratava, em suas obras, figuras físicas estereotipadas, com rostos e olhos redondos, Frida pintava com singularidade, dando ênfase a vivências humanas simples e se conectando com o espectador de maneira emocional e verdadeira.

Apesar da grande diferença de idade, o casal desenvolveu uma relação apaixonada e intensa, cercada do contragosto dos pais de Frida. Ainda que Diego não fosse o pretendente ideal, na visão dos familiares e amigos da pintora, tinha condições financeiras bem estabelecidas, podendo auxiliar a família Kahlo a se manter. O casamento ocorreu no dia 21 de agosto de 1929, um dia com acontecimentos ilustrativos da longa história de amor: Diego, embriagado, se revoltou com acontecimentos do evento e cometeu agressões físicas a um convidado, causando uma briga com sua recente noiva, a qual ficou magoada e se distanciou do homem por alguns dias.

No início do matrimônio, Frida deixou de pintar com assiduidade para passar os dias cuidando do marido. A rotina dos dois era marcada por conversas e aventuras, com Diego saindo

cedo e voltando tarde ao lar. Um ano depois do casamento, a mexicana teve seu primeiro aborto por condições naturais, situação repetida diversas vezes no futuro por conta das fraturas na pélvis e na coluna, um motivo de tristeza desoladora para Frida. Nesses momentos, tentava se distrair acompanhando o trabalho do marido. Ademais, na mesma intensidade que compartilhavam a vida juntos, tinham sua individualidade preservada: na casa em que moravam, havia duas alas separadas para cada um, tinham relações de amizades diferentes e, logo, Frida voltou a utilizar a pintura como ocupação principal como forma de sustento independente.

Em 1930, Frida e Diego realizaram uma viagem importante na história do casal, para os Estados Unidos. O esposo ficava imerso em seu trabalho, passando horas se debruçando em murais, enquanto sua mulher aproveitava o lazer do país, conhecendo novos lugares, participando de longos almoços e indo ver filmes em cartaz. Nesse momento da história dessas duas personalidades, Diego ocupava o lugar de marido gênio e célebre pintor, ao passo que Kahlo ocupava o posto da esposa devota, com desejo incessante de agradar seu amado e aplaudir suas conquistas. Era visível, aos que acompanhavam a trajetória dos dois, o amor de Diego pela companheira, contudo, a arte ocupava o lugar primordial de suas atenções.

Dois anos depois, o cenário das aventuras do Sapo e da Pomba (como Diego a chamava carinhosamente, por vezes) seria Detroit. Ambos caçavam da elite cristã e dos maneirismos do ciclo de amigos de Henry Ford, o qual acolheu o casal em diversos jantares e bailes. No mês de junho deste ano, Frida tem seu segundo aborto espontâneo, recobrando o devastador sentimento de não possuir uma boa saúde, como da primeira vez. Apesar dos protestos de seu amante, tentou perpetuar a gravidez pelo maior tempo possível, mas teve dificuldades em repousar na maior parte dos dias por desejo de explorar a cidade. Um dos maiores desejos da pintora era decididamente gerar seu próprio filho, podendo cuidá-lo e mimá-lo, porém, devido à fragilidade de seu estado físico, esse anseio não se concretizou.

Poucos meses após o regresso ao México, Frida descobre a relação afetuosa entre Rivera e sua irmã mais nova, Cristina Kahlo. Após essa descoberta, a artista corta seus cabelos, os quais eram objeto de adoração de Diego, e deixa de usar seu traje tradicional *tehuano*, pela mesma razão de desprender-se das vontades do amado. As irmãs mantinham uma relação próxima, de extrema confiança e carinho, apesar de terem personalidades opostas: enquanto a mais velha era ardente, ácida e aventureira, a caçula era meiga, maternal e delicada. A relação de cumplicidade das irmãs foi extremamente abalada, ao mesmo tempo que Frida muda-se para outra moradia por um período para se afastar o traidor, ainda o vendo com periodicidade e mantendo um relacionamento amoroso.

Após diversas mágoas causadas pela infidelidade de Rivera, Frida passou a assumir outra

posição em seu relacionamento e, incentivada pela separação física entre eles na casa, passou a ter uma rotina mais independente de Diego. Desenvolveu seus próprios casos amorosos, se envolveu com diversas mulheres, se entendendo como bissexual, fato que era discutido abertamente com o marido, o qual via segurança nas relações homoafetivas da pintora.

No ano de 1937, uma novidade extravagante atingiu a residência dos Rivera: Diego, junto a Frida, a anfitriã gentil, que em todo momento mantiveram o fervor em sua atuação política, receberam o casal Leon e Natalia Trotsky em sua residência após um longo período de exílio. Os dois homens mantinham relações extremamente amigáveis, com livre acesso aos cômodos pessoais do companheiro e compartilhavam de profunda admiração entre si. Nessa circunstância, ocorreu um dos episódios mais marcantes da vida de Kahlo: suas trocas afetivas com o totem político Leon Trotsky.

Ainda que a diferença de idade fosse marcante, a mexicana passou a fazer tentativas de sedução ao político, o chamando de “amor” em inglês, língua que sua mulher não compreendia, e fazendo charme em sua presença. Além da genuína atração pelo homem, o ressentimento pela traição de Diego com Cristina era uma outra motivação influente nas atitudes de Frida - tinha entendimento de que envolver-se com uma personalidade masculina devotada pelo marido seria uma ferida aberta por longo tempo.

O que começou com trocas tímidas de cartas dentro de livros se transformou em um caso amoroso intenso. Os amantes encontravam-se na casa da irmã com frequência e tinham comportamentos altamente sugestivos na frente de seus respectivos cônjuges quando estavam os quatro juntos. Kahlo desenvolveu grande carinho pelo revolucionário, enquanto este se apaixonou pela vivacidade da esposa de Diego. Permaneceram nesses escapes por meses, mesmo com a mudança do casal Trotsky para outra moradia.

Contudo, as juras apaixonadas e intelectuais não seriam o suficiente para manter o *affair* por muito tempo: em uma visita de Frida a Trotsky em San Miguel, a artista aparentemente finalizou o romance, dizendo a uma amiga que estava cansada do “viejo” (velho em espanhol), como o chamava. O homem, rejeitado, enviou uma longa carta clamando pela volta dos encontros como um adolescente apaixonado, todavia, esta teria sido queimada pela amiga de Kahlo. A partir desse rompimento, os ex-amantes desenvolveram uma terna amizade, mantendo contato e recebendo presentes um do outro. Diego não chegou a descobrir sobre o relacionamento.

O ano de 1939 seria um marco importante na vida de Frida por conta de sua estadia na cidade das luzes, Paris. A pintora foi desacompanhada de seu companheiro e passou dias conhecendo

famosos artistas franceses e desenvolvendo relações amigáveis com essas figuras. O motivo da ida de Kahlo para França tratava-se da ascensão crescente de sua arte, tendo exposições em diversos países europeus, sem muito sucesso de venda. O nome da coleção a ser exposta em solos parisienses era “Mexique”, e, de fato, foi um sucesso de crítica, apesar da autora ficar mais reclusa por conta de seu francês amador. Nessa época, também estreitou laços com Pablo Picasso, o qual retratou a mexicana com brincos divertidos, em sinal de afeto.

Neste mesmo ano, após uma passagem por Nova York, ocorreu o rompimento mais intenso da vida da pintora, o processo de divórcio com seu adorado Diego. Diversos motivos foram apontados pelos amigos como influentes no término, entre eles: o caso de Frida com o norueguês Nick Murray, que pode ter gerado ciúmes intensificados no marido, a dificuldade de Kahlo em engajar em atos físicos de amor com o muralista, por conta de sua frágil saúde, e até mesmo uma possível atração do homem por sua ex-mulher, Lupe.

Os ex-casados, em momentos diferentes, relataram com superficialidade aos jornais as dificuldades que passaram: ambos ressaltaram que passar cinco meses separados, em razão das viagens de Frida, havia afetado o relacionamento. Além das dificuldades de convivência, Diego afirmou por diversas vezes que o processo de separação era apenas uma formalidade da situação que já corria entre os dois, ainda ressaltando que seu amor e admiração pela artista era presente e forte.

Em contradição aos documentos afirmando o rompimento, Diego e Frida permaneceram se vendo constantemente em prol da amizade e carinho estabelecidos durante anos. A dupla ia a apresentações juntos, levando amantes como companhia, Cristina Kahlo e a própria Lupe, se regozijando pela reação dos espectadores. Estes deixavam de prestar atenção nas apresentações dos eventos e criavam burburinho sobre a vivaz mexicana e seu ex-marido cada dia mais envelhecido. Frida continuou ativamente cuidando de Diego, fazendo visitas, recebendo recados por ele e, principalmente, o amando. Seus relacionamentos fugazes lhe davam prestígio, atenção e muito reconhecimento, contudo, seu desejo permanente era de reconquistar o antigo amor e superar a rejeição.

Depois de alguns meses, Trotsky, íntimo amigo de Frida e com recorrentes desavenças pessoais em relação a Diego, foi assassinado. Considerando o forte envolvimento político, tanto de Kahlo, quanto de Rivera, os dois tornaram-se figuras suspeitas frente ao acontecido. O muralista foi para San Francisco e recebeu a antiga esposa meses depois, após aconselhá-la a se proteger em terras estrangeiras. O reencontro dos dois gerou reaproximação, ao passo que reacendeu os desejos de estarem unidos em matrimônio. Logo, Frida anuncia, no fim de 1940, seu segundo casamento

com Diego Rivera, neste momento, extremamente conhecida no mundo artístico e completamente fragilizada por suas condições físicas.

Frida, diante de anos de sofrimento gerados pela infidelidade do marido, colocou condições para que se casassem novamente: ela seria responsável por seu próprio sustento financeiro e o casal não teria relações íntimas, uma vez que a visão das amantes de Diego amargurava sua amada. No aniversário de Diego, em 23 de novembro de 1940, os dois uniram os laços matrimoniais pela segunda vez. Foi um breve momento, sem recepção, e o pintor, assim que reconheceu o fim da cerimônia, prontificou-se a trabalhar em sua arte.

Nesta década, a carreira de Frida alavancou-se com rapidez. Recebia convites para exposições, trabalhos diversos e para escrever periódicos, sua arte era aclamada por críticos europeus e suas telas eram alvo de elogios por parte de todo e qualquer observador. Kahlo produziu diversas obras neste momento, motivada por desenvolver seus recursos financeiros, todavia, tinha dificuldades de pintar com velocidade, por conta de seu corpo frágil, podendo levar meses para ter uma coleção completa para ir a exposição.

Essa problemática, no entanto, não a impediu de ser reconhecida: expôs algumas produções selecionadas em amostras coletivas e chegou a submeter o quadro “Duas Fridas” para a mostra Vinte Séculos da Arte Mexicana no Museu de Arte Moderna de Nova York. O nome de Frida era frequente nas críticas da imprensa e, ao avistarem a pintora, as pessoas do recinto davam espaço para que caminhasse enquanto era admirada. Apesar de já ter sucesso profissional nos Estados Unidos, somente em 1943 começou a ser uma figura reconhecida em seu país natal, sendo convidada para eventos locais.

Depois de dois anos, os agravamentos das condições físicas de Frida passaram a tolher seu trabalho de maneira drástica. A dor na coluna e nos pés se tornava difícil de sustentar em muitos momentos, levando à recomendação de seu médico de utilizar um colete de aço para apoio da coluna, da mesma maneira que a mulher vestia após o acidente do bondinho. Frida tinha dificuldade de se manter em pé e de se sentar, sentiu drástica redução em seu apetite e tinha febres recorrentes, sofrimento que se apresentava em suas obras. Seu médico também chegou a diagnosticar sífilis. Até seus momentos finais de vida, Kahlo usou 28 coletes ortopédicos (os quais dizia ser “punição”), sendo um de aço, dois de couro e os restantes de gesso.

No ano de 1950, Frida teve de ser internada durante um ano em um hospital por conta da gravidade de seu caso clínico, aos cuidados meticulosos do marido. Preservando o costume de estar rodeada de arte e criatividade, decorou o quarto do hospital com desenhos, pincéis e potes de tinta para poder pintar quando sentia-se bem, após ter o aval dos médicos para tal. Frida recebia visitas

constantemente, recebia e dava presentes e assistia filmes por meio de um projetor visando se distrair e preservar as alegrias.

A amputação da perna de Frida, no ano de 1950, foi o início da decadência não somente do restante de sua sustentação física, mas também, de sua autoestima. Passou a recusar a visita de amigos próximos, inclusive Diego. Em seu diário, anota, na véspera da cirurgia, uma de suas frases mais conhecidas: “pés, para que os amo se tenho asas para voar”. Deste marco em diante, os momentos nos quais Frida se levantaria seriam raros.

Uma das últimas celebrações dos Rivera foi a primeira exposição individual de Kahlo, em sua terra natal, no ano de 1953, organizada pela amiga Lola Álvarez Bravo em conjunto com Diego. A notícia animou Frida, gerando melhoras em sua saúde por alguns dias, porém, ao se aproximar da noite de estreia, a situação havia piorado, com a dona da mostra recebendo ordens médicas para não se mexer de forma alguma. A insistência da autora das obras em comparecer fez com que sua cama fosse enviada para a galeria, com a artista imobilizada em cima dos lençóis, para presenciar a grande homenagem nacional ao seu trabalho.

Em 13 de julho de 1954, às 4h da manhã, Frida se queixou de desconforto em sua cama permanente no hospital. Poucas horas antes, havia adormecido após trocar risadas com Diego, o qual ficou ao lado da artista até esta fechar os olhos. Cerca de duas horas depois, a enfermeira que adentrou o recinto optou por pegar na mão de Kahlo, a qual estava fria e pálida. Diego foi o primeiro a ser notificado da morte da mulher, além dos profissionais hospitalares: o motorista de Guilherme Kahlo entoou a seguinte frase a Rivera: “Senhor, a menina Frida morreu”.

Os médicos anunciaram a hipótese de embolia pulmonar, contudo, há especulações de que Frida teria cometido suicídio, já que os últimos desenhos e escritos de seu diário faziam alusão a criaturas celestiais. Frida desenhou figuras de anjos e outras criaturas aladas, fazendo alusão tanto ao cristianismo como ao paganismo. A última frase que escreveu foi “Espero pela partida com alegria – e espero nunca mais voltar”, antes de assinar pela última vez.

OBJETIVO DO ESTUDO

Compreender a arte como forma de expressão e transformação da energia psíquica, a partir da análise simbólica de três obras distintas da artista Frida Kahlo, fundamentada nos pressupostos teóricos de Carl G. Jung.

JUSTIFICATIVA E RELEVÂNCIA DO ESTUDO

A Arte, assim sendo um meio de expressão e ponte entre dois indivíduos, se inicia e se sustenta por meio da criação de símbolos passíveis de interpretação, assim como a capacidade de criar em si. Partindo desse pressuposto, a obra da Psicologia Analítica de Jung, de seus contemporâneos e estudiosos posteriores garante embasamento para analisar, de maneira sistemática, o processo de criação e a formação do símbolo nas obras artísticas. Esse processo traduz a forma pela qual um criador estabelece vínculo com um observador e, posteriormente, compreende uma peça de arte como um "clássico" ou atemporal.

Jung, em parte de suas obras, assume tal papel de espectador, realizando a interpretação e análise de produtos artísticos conhecidos, como os quadros de Picasso e a obra *Ulisses* (de James Joyce), sendo mais recorrente os registros centralizados em poesias. Ainda, os embasamentos teóricos do psicólogo foram fundamentais na criação de processos terapêuticos baseados na produção artística, como no caso de Nise da Silveira, psiquiatra brasileira conhecida pelo trabalho artesanal e plástico com pacientes esquizofrênicos no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II.

O pioneiro analista desenvolve, em sua teoria, diversos sub-temas capazes de, em conjunto, ilustrar o processo psíquico completo de produção artística assim como a identificação com a Arte, sendo alguns deles: Consciente e Inconsciente, Símbolos e Simbolismo, Função Transcendente e Processo de Individuação. Sendo assim, a escolha do tema perpassa pelo desejo de produzir respaldo científico relevante sobre o desenvolvimento e expressão artística, ao articular os estudos psicológicos à biografia e produção de uma figura pivot na história da arte mundial.

Por conta da vasta obra produzida e da presença recorrente de símbolos em suas produções, a artista analisada será Frida Kahlo. Frida, desde sua juventude, se apresenta como criadora de obras extremamente atuais e constantemente trazidas à tona pelos estudiosos da Arte como exemplo de devoção emocional ao trabalho (Berté, 2018). A artista permanece, após décadas de seu falecimento, na década de 50, sendo uma das personalidades mais famosas e instigantes do século XX. A história de vida desta figura conta com inúmeros momentos dolorosos, tanto no aspecto físico, como o acidente que afetou gravemente sua coluna e demais partes de seu corpo, quanto

afetivo-emocionais, citando como exemplo as traições de seu amado marido, Diego Rivera. Kahlo consistentemente retratava seus anseios, emoções e processos de autodescoberta por meio da criação de obras plásticas, as quais tornaram-se atemporais pela profundidade psicológica que carregam. Alguns exemplos são "As Duas Fridas", "A Coluna Partida", "O Veado Ferido" e "Hospital Henry Ford".

Além de ícone artístico mexicano, Frida, como mulher e artista, estabelece conexão com os mais diversos espectadores que se identificam com seu trabalho. Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação de conexão entre a autora e o público, a qual perpassa por certa identificação e empatia. Considerando, então, a relevância dos postulados teóricos da Psicologia Analítica e da vida e obra de Kahlo como instâncias absolutamente interessantes a serem estudadas, a articulação entre elas pode gerar aprofundamento acadêmico na investigação de um elemento presente desde o início da evolução humana: a arte.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E ESTRUTURA DA PSIQUE JUNGUIANA

Jung foi um assíduo estudioso da psique humana, gerando sua teoria da Psicologia Analítica a partir da análise desta. Segundo Nordby (2000), “a psique abrange todos os pensamentos, sentimentos e comportamentos, tanto os conscientes como os inconscientes. Funciona como um guia que regula e adapta o indivíduo ao ambiente social e físico” (p.25). Dessa forma, a psique não é entendida como a simples soma de acontecimentos durante a vida, mas sim como a totalidade de processos subjetivos do organismo.

A partir do modelo ilustrativo da *Figura 1* apresentado por Grinberg (1997), a psique junguiana seria composta por diversas esferas concêntricas e circunscritas. Na parte externa, estaria a consciência, mediadora dos contatos humanos com o mundo exterior, seguida da camada do inconsciente pessoal, posteriormente o inconsciente coletivo e, por fim, o centro da psique. Entre as camadas, haveria uma relação dinâmica e em constante transformação (Ibidem). Apesar deste modelo não ter qualquer relação com a anatomia neurológica do cérebro, expressa, ilustrativamente, as instâncias psíquicas e facilita o entendimento de seus processos.

É necessário então abarcar a real diferença entre Consciente e Inconsciente: modos diferentes de vivenciar e compreender os acontecimentos externos. Jung (1916a, p. 69) desenvolve as seguintes características da consciência:

1. A consciência possui uma intensidade limiar que seu conteúdo deve ter alcançado para integrá-la, de modo que todos os elementos de natureza ainda reprimida permanecem no inconsciente.
2. A consciência, por causa de suas funções dirigidas e forma de organização, inibe todo material psíquico de natureza reprimida, com o resultado de que este permanece no inconsciente.
3. A consciência constitui o processo momentâneo de adaptação, ao passo que o inconsciente contém não apenas todo o material esquecido do próprio passado do indivíduo, mas todos os traços de comportamento herdados que constituem todas as combinações de fantasia.

As estruturas, o consciente e o inconsciente, estão na base da teoria de Jung, trazendo a possibilidade não somente de investigá-las, mas também compreender a comunicação entre elas (Penna, 2003). Segundo Jung (1961), seu interesse no inconsciente revelou-se ainda antes de sua

relação com o psicanalista Sigmund Freud, como um processo natural da psique. Ainda, relata a maneira mais efetiva de investigá-lo a partir de seus efeitos no consciente: *“A probabilidade da existência de uma psique inconsciente talvez seja comparável à de um planeta que ainda não se descobriu, mas cuja existência se suspeita devido às interferências em uma órbita planetária conhecida.”* (vol. 16;204)

A partir de investigação mais profunda, Jung passa a estudar a psique humana como estrutura, ou seja, traça pressupostos existentes e inerentes a todos os seres humanos (Stein, 2000). Assim, constata o funcionamento psíquico a partir de três níveis: inconsciente coletivo, o inconsciente pessoal, que seria derivado do primeiro, e o consciente. O inconsciente coletivo, então, seria a camada mais arcaica de todas, abrigando estruturas pertencentes a todo e qualquer indivíduo. Essas seriam padrões de reconhecimento do mundo externo identificáveis de maneira universal, denominados arquétipos, segundo Stein (2000). Assim, seriam imagens universais sedimentadas no inconsciente a partir de vivências repetidas da humanidade.

Essa perspectiva, a longo prazo, configura o inconsciente não somente como um abrigo para conteúdos reprimidos durante a vida individual, mas também como a origem em si do psiquismo como é conhecido (Von Franz, 1992). O inconsciente coletivo seria relacionado ao que Jung (vol 8) denominou como ‘aspecto positivo’ do inconsciente, a criatividade que ocorre em relação à consciência. Enquanto isso, a camada pessoal estaria intrinsecamente associada com o aspecto mais reativo do indivíduo, ou seja, experiências pessoais que levaram à repressão de determinados afetos, configurando os denominados complexos. Estes, então, seriam redes energéticas complexas de conteúdos rejeitados pelo consciente, ligados necessariamente a um núcleo arquetípico do inconsciente coletivo, como mostrado na **Figura 1**. Dessa maneira, as experiências externas ativam a constelação de um determinado complexo pessoal, o qual baseia-se em um arquétipo coletivo. Por meio dessa articulação, aspectos ancestrais do psiquismo e características específicas da vida individual são conectados (PENNA, 2003).

Jung (vol 8;123) ainda reforça o inconsciente coletivo como desconhecido por parte da consciência no aspecto evolutivo: enquanto o inconsciente pessoal abriga conteúdos previamente registrados (e, posteriormente, reprimidos) pelo consciente, a parte coletiva é independente da existência da própria consciência, sendo esta a distinção fundamental entre as duas camadas inconscientes:

[..] O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode ser negativamente

distinta do inconsciente pessoal pelo fato de que ela não deve sua existência à experiência pessoal, como este último (I.P.) e, conseqüentemente, não é uma aquisição pessoal” (JUNG, vol 9;88).

A linguagem do inconsciente é simbólica, ou seja, a forma de acessá-lo é primordialmente por meio dos símbolos. A partir de sua publicação “Símbolos da Transformação”, de 1912, Jung passa a analisar mais profundamente o significado dos símbolos, tanto individuais, quanto coletivos. Anteriormente a esta publicação, o método de análise e interpretação dos sonhos era o principal processo pelo qual o psicólogo desenvolve a conceitualização de *símbolos*. A conceitualização feita pelo próprio autor (1912), seria símbolo como *a melhor representação possível de alguma coisa que jamais poderá ser conhecida plenamente*. Nesse raciocínio, os símbolos, pelo aspecto onírico, são considerados manifestações dos complexos do inconsciente pessoal (JUNG, 1907).

Posteriormente, o autor passa a caracterizar os símbolos como figuras de reconhecimento universal, capazes de acionar complexos, aglomerados de energia psíquica criados a partir da repressão de conteúdos subjetivos. Assim, as figuras simbólicas, ativariam tanto o inconsciente pessoal, por meio dos complexos, quanto o coletivo, considerando que os complexos possuem núcleos arquetípicos (Junior, 2009). Como exemplo, pode-se citar concretamente a cruz, o falo e as mandalas (Hopcke, 1999). Jung (1907) relata uma análise simbólica de um dos sonhos de seus pacientes, o qual viu a cena de cavalos içados esforçando-se para empurrar árvores. Dentro desse contexto individual, traz associações cotidianas:

[...] A imagem do cavalo que, evidentemente, se associa ao conceito de trabalho, parece uma expressão simbólica para ‘trabalho pesado’, pois o trabalho num arranha-céu, para onde o cavalo é içado, deve ser muito pesado, tão pesado quanto o trabalho realizado pelos cavalos que descem às minas. Além disso, a expressão ‘trabalhar como um cavalo’ é de uso comum (JUNG, 1907, p. 50).

No excerto acima, Jung utiliza uma figura cotidiana, um cavalo, como um símbolo para explicar a mensagem do inconsciente. A partir deste trabalho de análise, o analista exerce a função de traduzir os processos psíquicos distantes da consciência, trazendo à luz ao paciente seus próprios complexos e conteúdos reprimidos. Segundo essa linha teórica, é possível enxergar os símbolos como síntese da comunicação consciente-inconsciente, sendo essa operação o movimento central da

criatividade. Por conta da subjetividade desse mecanismo, a polissemia, ou seja, a multiplicidade de significados dos símbolos, passa a ser bem-vinda, como aponta Jung:

[...] Cada símbolo tem ao menos dois significados. Não posso aprovar, sem mais, o significado exclusivamente sexual que aparece em certos escritos psicanalíticos, nem o significado de simples satisfação de desejos infantis, pois, baseado em minha experiência, devo reputá-los unilaterais e insatisfatórios. (JUNG, 1913, p.228).

O modo de pensar e de, inevitavelmente, analisar os símbolos seria fruto do que o autor conceituou como “pensamento espontâneo”. Tal atitude seria baseada em expressar pensamentos subjetivos e espontâneos sem a necessidade de racionalizá-lo ou compreendê-lo metafisicamente. Por meio desse exercício, a energia psíquica poderia ser transformada e redirecionada a diversos significados, permitindo sua liberação de forma natural (Jung, 1912). Essa possibilidade de redirecionamento é o cerne da polissemia dos símbolos, isto é, da interpretação plural. Assim, o escoamento da libido passada pode gerar novos significados que geram a reinterpretação do futuro do indivíduo, como aponta Kast:

[...] Isso se evidencia principalmente no símbolo: nele se expressa a inibição da vida, freqüentemente em conexão com inibidoras lembranças de períodos anteriores da vida evocadas pelos símbolos. E, não obstante, aborda-se nele ao mesmo tempo um tema de vida apontado para o futuro. O símbolo, como foco do desenvolvimento psíquico, por assim dizer, é portador do desenvolvimento criativo num processo terapêutico. Por conseguinte, o processo de individuação torna-se, no símbolo, experienciável e claro (KAST, 1994, p. 37).

Levando tais aspectos em consideração, é fundamental compreender a forma de operação consciente-inconsciente. De acordo com Jung, a psique teria processos naturais de funcionamento, denominados funções, sendo que, dentre elas, encontra-se a Função Transcendente. Esta, segundo o teórico, não deve ser considerada um conceito metafísico e abstrato, mas sim como a relação entre dois ou mais termos, neste caso, consciente e inconsciente (Jung, 1916). Derivando este título dos conhecimentos matemáticos, Jung não pretendia transpor os conceitos, porém, de maneira

comparativa, estabelecer pressupostos lúdicos para explicar o nome utilizado (Damião Jr, 2019).

A Função Transcendente, a partir dessa relação consciente-inconsciente, passa por caracterizar o movimento de formação e reformulação dessas duas instâncias. Dessa forma, Jung constitui esse relacionamento como a base da formação humana: a integração entre consciente e inconsciente. O autor procede não os colocando como opostos, mas como estruturas com o mesmo radical apesar de terem funcionamentos distintos. Assim, a função transcendente remeteria a essa relação originária, superando a dicotomia entre os termos e tratando-os como um constante processo de compreender e ressignificar esse funcionamento constante da psique.

Enquanto o consciente se faz no contato prático com o mundo exterior, o inconsciente organiza os conteúdos ocultos de forma fantasiosa. Os agrupamentos de imagens inconscientes são, portanto, desprovidos dos processos racionais da consciência e acabam por gerar sua própria linguagem, por meio dos símbolos (Damião Jr, 2019). Dessa forma, os conteúdos inconscientes, além de não inicialmente acessados, tornam-se livre de julgamentos, pois

[...] A própria racionalidade do julgamento é um preconceito da pior espécie, porque chamamos de racional aquilo que nos parece racional. Aquilo, portanto, que nos parece irracional, está de antemão fadado à exclusão, justamente por causa de seu caráter irracional, que pode ser realmente irracional, mas pode igualmente apenas parecer irracional, sem o ser em sentido mais alto. (JUNG, 1916a, p. 3)

Diante dessas diferenças, a função transcendente atuaria como a inevitável união consciente-inconsciente. De maneira mais profunda, a função atuaria como conciliadora das tendências psíquicas de ambas as instâncias, gerando uma mudança de atitude do indivíduo ao reconhecer os símbolos que emergem do inconsciente à consciência. Jung (1916a) acredita, portanto, que o terapeuta deve consumir sua profissão exatamente ao ocupar este papel, levando o paciente a canalizar sua atitude na percepção dos símbolos, atribuindo significados polissêmicos a estes e atuando sobre de tais interpretações. As relações derivadas dessas análises, ao serem construídas e trazidas ao analisado, constroem e impulsionam o processo constante de transformação da psique, com o objetivo de trazê-lo mais próximo de seu verdadeiro eu.

Assim, diante dos processos psíquicos segundo a Psicologia Analítica, pode-se enxergar a presença central da personalidade, recorrente no conceito de *Processo de Individuação* proposto por

Jung. Esse pressuposto teórico trata-se da união entre o Self, centro do psiquismo (como mostrado na *Figura 1*), e o ego, centro da consciência, o qual rege a interação com o exterior. A partir desse cenário, o Processo de Individuação se centra na aceitação do que é reprimido, equilibrando as forças consciente e inconsciente, resultando na expressão genuína da totalidade da personalidade do indivíduo (FADIMAN; FRAGER, 1986).

Para caracterizar o ego, é necessário compreender sua natureza de complexo, como articulações energéticas individuais interligadas a um núcleo arquetípico. Assim, o "ego" (ou "eu") seria, por si só, um complexo - complexo do eu (Jung, 1984). Essa parte da psique seria, então, o senso comum da conceitualização de personalidade: sentimentos, pensamentos, memória e identidade em relação com o mundo externo. Sua importância se deve ao processamento de conteúdos inconscientes na consciência a partir de revelações terapêuticas, portanto, só se compreende (e integra) conteúdos reprimidos por intermédio do ego (SILVEIRA, 1997).

A relação entre a consciência com o complexo do eu é tal qual

[...] colocar em conexão com o eu os conteúdos psíquicos; existe consciência na medida em que o eu percebe esta relação. As relações com o eu que esta não percebe como tais são inconscientes. A consciência é a função, ou atividade, que entretém as relações dos conteúdos psíquicos com o eu. Para mim, a consciência não é idêntica à psique que constitui a totalidade dos conteúdos psíquicos. Ou, todos não são necessariamente ligados ao eu; eles não participam sempre a ponto de possuir a qualidade de consciência (Jung, 1921, p. 421).

O ego possui um papel fundamental no Processo de Individuação. O indivíduo, paulatinamente, passa a se reconhecer como distinto do outro a partir do reconhecimento de si, no primeiro momento, fisicamente, e, a posteriori, por meio de manifestações simbólicas psicológicas (Jung, 1921). Esse autodesenvolvimento encontra diversas barreiras, como a hiper racionalidade presente na sociedade e reforçada pela cultura. Assim, é necessária determinada orientação para que o sujeito se abra para o reconhecimento e aceitação de seus conteúdos inconscientes, considerando esse processo difícil como "solitário e árduo, especialmente se houver uma lacuna grande da compreensão da missão ou mesmo beligerância contra ela" (Lyra, 2012).

Ao longo dessa jornada de autoconhecimento, a consciência se prende em ferramentas de negação e rejeição, a fim de evitar uma possível dor e despotencialização de si. Sendo definido

como a totalidade psíquica do homem, o Self é símbolo de tudo aquilo que ele supõe constituir (JUNG, 1942). No caso de persistir em desvendar os próprios conteúdos ocultos, o indivíduo permanece a se conhecer como diferente e, após grande aprofundamento, passa a tornar-se o Self (ou Si-mesmo), sua totalidade psíquica. Dessa forma, “podemos, pois, traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si mesmo’ (*verselbstung*) ou ‘realizar-se do Si-mesmo’ (*selbstverwirklichung*)” (JUNG, 1928, p. 63).

A interpretação dos símbolos, para Jung, tratava-se de uma das partes centrais nesse processo terapêutico. Essa análise era feita predominantemente por meio dos sonhos relatados por seus pacientes, prática já recorrente na clínica de Freud, na qual Jung era aprendiz. Depois da ruptura entre os pensadores, com o surgimento paulatino da Psicologia Analítica, Jung perpetuou o trabalho de interpretação dos sonhos, considerando-os como uma expressão espontânea dos complexos individuais, por meio dos símbolos (Jung, 1907).

A compreensão das figuras simbólicas oníricas, segundo Jung, pode ocorrer de duas maneiras diferentes: pelo método analítico-progressivo ou pelo sintético-redutivo, sendo a segunda a predominante na Psicanálise. O primeiro deles se concretiza pelo entendimento de todos os componentes de forma desmembrada, atribuindo significados individuais aos símbolos, enquanto o segundo executa a análise simbólica baseada no conjunto completo de todos os elementos (Jung, 1913).

Dessa maneira, nos deparamos com o seguinte relato de um paciente, como exemplo: “*subia com minha mãe e minha irmã uma escada. Chegando ao topo, fomos informados de que minha irmã teria um bebê*”. (Jung, 1913, p. 228). O método analítico, nesta fala, trataria simbolicamente da escada, da mãe, da irmã e do bebê separadamente, ao passo que o sintético (psicanalítico) se aterá ao todo, remetendo a um desejo sexual na infância.

Jung (1917) apresenta outro caso clínico, sobre o qual faz análises pelas duas possibilidades, sintética e analítica:

[...] a paciente quer passar para a outra margem de um rio. Não há ponte por perto. Mas ela encontra um lugar onde a passagem é possível. No momento de atravessar, um caranguejo enorme, antes escondido dentro da água, agarra seu pé e não o solta mais. Amedrontada, ela acorda (JUNG, 1917, p. 73).

A analisada interpreta este primeiro momento por separação dos símbolos: o rio, então, seria

uma complicação para chegar ao outro lado da margem e estaria relacionado ao modo vagaroso como a paciente enfrenta suas questões pessoais. Em contraponto, a possível passagem seria uma analogia à terapia em si, um momento para reflexão e autodescobrimento para superar os problemas (Jung, 1917, p. 73). Com relação ao caranguejo, a jovem afirma:

[...] estava bem escondido dentro da água e não o tinha visto antes; o câncer (caranguejo) é uma doença terrível, incurável (lembra-se do caso de X, que morreu de um carcinoma); tenho medo dessa doença; o caranguejo é um animal que anda para trás; e, pelo visto, quer me puxar para dentro do rio; ele me agarrava com tanta força que fiquei terrivelmente apavorada; o que é que me impede de atravessar?; ah, é! Tive de novo uma briga tremenda com minha amiga (JUNG, 1917, p. 74).

O analista atribui importância significativa à amiga citada, se delongando sobre a relação das duas. Possuem intimidade extrema, beirando um relacionamento afetivo-amoroso, e têm gostos muito parecidos, como por exemplo, por arte. Apresentam certas complicações, tendo muitas vezes brigas por incompreensão da parte de uma ou de ambas e se utilizam de energia e esforço para se reconciliarem e encontrarem um meio-termo, situações catalisadoras de mais conflitos. Jung (1917) devolve o relato com a análise da paciente se sentir frustrada com as intercorrências nesse relacionamento, ainda sim incomodada com a incompreensão de sua amiga. Hipotetiza que, após a morte da mãe da jovem, a relação materna complicada e instável foi transferida para a amizade. A paciente, assim, corrobora a versão:

[...] vejo muito bem que eu deveria transpor o rio e passar para o lado de lá (isto é, desistir da relação com a amiga); mas eu quero que as pinças (abraços) da amiga não me larguem, o que corresponde ao desejo infantil do abraço da mãe, naquele seu jeito conhecido e efusivo de me apertar contra o peito (JUNG, 1917, p. 75).

A análise relatada tem o caráter sintético-reduzido, configurando uma hipótese conjunta e resumida da queixa apresentada. Segundo Jung (1917), apesar de importante, esse primeiro passo é limitado. Ainda que haja a liberação da libido para o consciente, garantindo os pressupostos para uma mudança psíquica, há necessidade de reintegrar o sujeito e seus conteúdos. Dessa forma, o

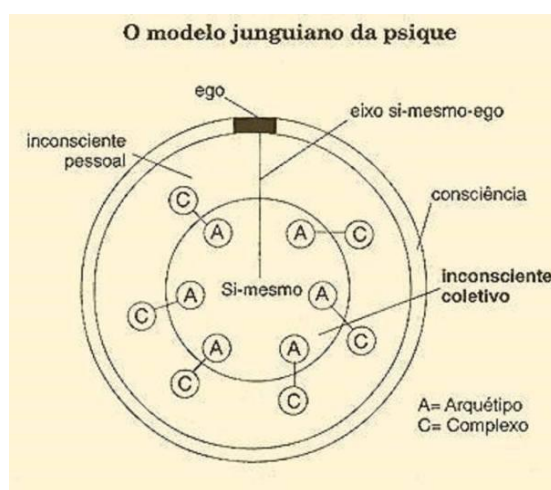
psicólogo complementa o primeiro método avançando para a via analítica-progressiva.

Essa segunda vertente relaciona intrinsecamente os símbolos com o sonhador, tratando-os como fragmentos de conteúdos subjetivos da psique do indivíduo. Freud, ao longo de seu extenso estudo onírico, reafirma essa colocação, apesar da diferenciação do método de Jung: “De acordo com a minha experiência, e até hoje não encontrei nenhuma exceção para esta regra, todo sonho versa sobre o próprio sonhador. Os sonhos são inteiramente egoístas” (FREUD, 1899, p. 319).

Pela interpretação analítico-progressiva, Jung (1917) trata o símbolo da água/rio como um obstáculo interno da paciente, a impedindo de ressignificar seus conteúdos inconscientes. O caranguejo, ocupando papel de sabotador, seria um traço instintivo e parasita da psique da jovem, se apresentando como uma forma animal ameaçadora. Este símbolo estaria relacionado a conteúdos sabotadores do seu relacionamento de autodescoberta, como sua prepotência. O animal, assim sendo, deveria ser aniquilado para que o processo de atravessamento do rio fosse possível; contudo, a referência é explícita a uma característica reprimida da própria analisada: logo, se trataria de um conflito interno.

Nesse cenário, por fim, o analista também aponta o animal marinho como imerso na água, sendo esta, por si só, o âmbito inconsciente. Desse lugar submerso e obscuro, surgiria um elemento ameaçador que, ao mesmo tempo em que a impede de atravessar, sinaliza sua subjugação ao inconsciente. O predador estaria fortemente relacionado ao relacionamento com a mãe e amiga, ambos sendo uma fonte de carência de amor por parte da paciente. Diante disso, a amiga incitaria um retorno ao infantil da analisada, à falta de suprimento do relacionamento materno. Jung denota que este deveria, então, ser superado para a paciente enfim desenvolver sua criatividade e impulsionar seu processo de individuação, tornando-se um indivíduo autônomo (Jung, 1917).

Figura 1 - O Modelo Junguiano da Psique



2. A RELAÇÃO DA TEORIA JUNGUIANA COM A ARTE

As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizeis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou. Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte - seres misteriosos cuja vida perdura, ao lado da nossa, efêmera. (Rainer Maria Rilke. In: Cartas a um jovem poeta, p. 25).

Para Jung (1939), a Arte é vista como produção frutífera do inconsciente, e tem seu processo criativo, "a obra *in statu nascendi*" como uma forte imposição do obscuro sobre a consciência:

A análise prática dos artistas mostra sempre de novo quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e arbitrário. [...] O anseio criativo vive e cresce dentro do homem como uma árvore no solo do qual extrai seu alimento. Por conseguinte, fariamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto complexo autônomo. Este, como parte [...] retirada da hierarquia do consciente, leva vida psíquica independente e, de acordo com seu valor energético e sua força, aparece ou como simples distúrbio de arbitrários processos do consciente, ou como instância superior que pode tomar a seu serviço o próprio Eu (JUNG, 1922/2009, p. 63).

Pode-se entender, então, as obras de arte como processo resultante de impulso criativo do complexo autônomo, expresso pelo Eu consciente, o qual concretiza essa expressão em um produto externo. Essa relação confirma a obra como independente, porém relacionada a seu artista, uma vez que recebe grande influência de aspectos psíquicos não originados do Ego e da consciência (JUNG, 1922). Assim, sobre a criação mais famosa de Goethe, Fausto, Jung traz essa transcendentalidade quando comenta: "A interpretação causalística do Fausto pode nos explicar como a obra de arte foi realizada, mas não explica, de modo algum, o sentido tão vigoroso da criação do poeta, que se mantém vivo em nós e através de nós" (JUNG, 1914).

Com mais profundidade, Jung (1922) traduz a obra de arte como um símbolo comunicador, transmitindo uma mensagem além de seu estado físico e captado pelos sentidos humanos. Sua natureza simbólica traz a possibilidade de sua criação pela função transcendente, processo psíquico de união consciente-inconsciente. Nessa condição, a arte carrega a não compreensão completa de si, já que é advinda do inconsciente.

O espectador, portanto, é aquele que a apreende consciente e inconscientemente, nunca obtendo entendimento completo por vias egóicas. Além disso, a polissemia do símbolo passa a

configurar as diferentes possibilidades de compreender a arte e explicá-la, sendo essas interpretações conectadas aos complexos individuais do próprio espectador.

Jung, em diversas de suas publicações, assume papel de espectador e relaciona sua teoria epistemológica com os símbolos artísticos que analisa.

Correlaciona a Psicologia e a arte da seguinte forma: "A psicologia contribui para elucidar a essência dessa manifestação múltipla, principalmente através da terminologia e de materiais comparativos." (Jung, 1930). Na linha das artes plásticas, nota-se o exemplo do trabalho de Picasso (1881 - 1973). Acerca deste, o autor afirma "quando me atrevo a falar sobre a Picasso, é com uma

ressalva bem clara que o faço: nada tenho a questionar sobre sua arte, apenas falarei sobre a psicologia desta arte. [...] restringindo-me à psicologia que serve de base a este tipo de criatividade artística" (JUNG, 1932)

As análises das obras do grande artista por parte do psicólogo foram feitas por diante da proposta de escrever um artigo, homônimo ao pintor, acerca da primeira exposição em museu do artista plástico, no Museu de Artes de Zurique. O analista faz uma referência explícita à sua perspectiva analítica psicológica frente às obras, constatando a "problemática psíquica de Picasso, enquanto expressa em sua arte, é inteiramente análoga à dos meus pacientes" (Jung, 1932).

Quando observou os primeiros quadros, centrados na cor azul, Jung hipotetiza estarem relacionados ao dia, ao concreto, objetivo e consciente da psique, ao ponto que, posteriormente, com a mudança de paleta evidenciando tons mais fortes e escuros, descreve uma passagem para o inconsciente/obscuro do artista (Ibidem). Nesse segundo momento, com o aparecimento de prostitutas e figuras com alusões à morte, relata:

[...] O motivo das prostituídas começa com a entrada no mundo do além onde 'ele', com alma desencarnada, se associa a um grande número das mesmas. Quando digo 'ele' refiro-me àquela personalidade em Picasso que compartilha o destino do mundo inferior [...]; aquele que não segue o ideal já reconhecido do belo e do bom, mas a força demoníaca da atração pelo feio e pelo mal. [...] Picasso e sua exposição são sinais dos tempos, tanto quanto as vinte e oito mil pessoas que vieram contemplar esses quadros" (JUNG, 1932)

Outra referência que Jung traz é a figura de Arlequim, elemento característico da *Commedia dell'Arte* italiana, do século XV. Sendo retratado de maneira literal ou metafórica (por meio de cores, formas, como o losango, e a imagem de bebidas alcóolicas), faz referência uma faceta psíquica de Picasso: "Assim como Fausto está enredado em acontecimentos homicidas e reaparece, na segunda parte, sob forma modificada, assim também Picasso se transforma e aparece sob a forma submundana do trágico Arlequim" (Ibidem, par. 211).

Posteriormente, faz alusão a um elemento simbólico de seu trabalho, a Nekya. Este é um caminho de encontro ao obscuro, como o percurso feito por Ulisses, em Odisseia de Homero. Na obra épica, o herói executa um ritual que lhe permite encontrar figuras fantasmagóricas sombrias para consultar sobre seu futuro. Jung, então, explora essa passagem como uma forma de revelar aspectos psíquicos obscuros à consciência por motivos de adaptação ao mundo exterior (Ibidem).

Na finalização do artigo, Jung faz analogia a seus pacientes, comparando suas jornadas

psíquicas com a do artista plástico. Descreve as decorrências da junção das instâncias psíquicas: o reconhecimento do dualismo da psiqué, consciente-inconsciente, claro-escuro, revelado-misterioso: "Por isso, após os símbolos da demência experimentados na desintegração, seguem-se imagens que representam a reunião dos opostos [...]. Nos últimos quadros de Picasso percebe-se, claramente, o motivo da união dos opostos em sua justaposição direta" (ibidem, par. 204).

A Arte como produto psíquico, a partir desses exemplos, pode ser entendida como a expressão de uma faceta do indivíduo em um produto, logo, a Arte não é a psique em sua integridade, muito menos o oposto se faz verdadeiro. Entretanto, assim como Jung colocou em prática na análise da obra de Picasso, é possível compreender a Psicologia por trás do fenômeno a partir dos símbolos artísticos.

É também essencial trazer à tona a forma como a Arte possui a capacidade de gerar conexões entre pessoas com contextos completamente diferentes. Em sua natureza, a Arte trata-se, como visto a partir da função transcendente, da expressão de energia psíquica por meio da sublimação, revelando um produto de origem consciente-inconsciente por meio de símbolos. A exposição desses produtos, por diversas vezes, gera apreço em quem consome, fazendo com que o artista e produtor do trabalho, de alguma maneira, estabeleça uma conexão com indivíduos com os quais nunca se relacionou pessoalmente.

É dessa forma, por exemplo, que nos dias atuais existem admiradores de artistas póstumos como Picasso, Goethe e do próprio Jung, tendo em vista que as diversas formas de expressão artística, como escrita, música, dança e artes plásticas, como muitas outras, são canais para trazer ao mundo externo o que se encontra no interior. Ao consumir os trabalhos dessas grandes figuras históricas, espectadores desenvolvem relação de identificação e admiração com suas produções, perpetuando a importância desses símbolos presentes em suas obras.

Pode-se explicar esse relacionamento com base na afirmação de Gombrich (1995), quando cita Friedlander na epígrafe da obra *Arte e Ilusão*, publicada em 1950: "Sendo a arte uma coisa da mente, segue-se que qualquer estudo científico da arte é psicologia. Pode ser outras coisas também, mas será sempre psicologia." Jung consente com essa visão, afirmando "Essa relação [arte e psicologia] baseia-se no fato de a arte, em sua manifestação, ser uma atividade psicológica e, como tal, pode e deve ser submetida a considerações de cunho psicológico" (JUNG, 1991, p.54). A Arte, portanto, pode ser compreendida por meio do estudo da psique.

Arte e psiquismo, portanto, estão diretamente relacionados, como se fossem parte da representação um do outro. Partindo do pressuposto junguiano de que possuímos camadas arquetípicas no inconsciente, construídas através de milhares de gerações, podemos atestar que essa universalidade gera a possibilidade da Arte ser compreendida por indivíduos com contextos

absolutamente distantes. Jung descreve: "Este é o segredo da ação da Arte. O processo criativo consiste [...] numa ativação inconsciente do arquétipo e de uma elaboração e formalização da obra acabada." (JUNG, 1991, p.71).

Como podemos compreender as produções artísticas dissecando-as na junção de diversos símbolos, retomamos a universalidade não somente da psique, mas da compreensão simbólica. Apesar de cada ser humano compreender os símbolos artísticos de maneira única, partindo da própria história de vida, somos todos submetidos a essa condição primordial de ingeri-los a partir das descargas psíquicas, ou seja, das emoções. Explica-se, também, a declaração do analista de que os arquétipos são "ao mesmo tempo imagem e emoção" (JUNG, 1990, p.96).

A Arte como uma forma de conexão humana abre precedentes para se enxergar as produções artísticas de uma determinada época ou artista como uma reflexão direta de um momento cultural específico. Buoro (2000, p. 23) concorda com essa afirmação, dizendo que "Em cada momento específico e em cada cultura, o homem tenta satisfazer suas necessidades socioculturais também por meio de sua vontade/necessidade de arte".

Destaca-se, como exemplo, as artes rupestres como representação da vida e civilização pré-histórica. Fischer (1987, p.45) afirma: "Nos alvares da humanidade a arte pouco tinha a ver com "beleza" e nada tinha a ver com a contemplação estética: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência." Era possível traduzir, por meio de desenhos, como era o cotidiano desses grupos, como exerciam seus papéis sociais e como saciavam suas necessidades. Duarte Júnior (1994, p. 136) complementa: "A arte está com o homem desde que este existe no mundo, ela foi tudo o que restou das culturas pré- históricas."

Jung (2013) também considera a obra de arte como uma representação da relação indivíduo-coletivo, comunicando que, ainda que a obra seja produzida por uma única pessoa, reflete elementos culturais circunstanciais do contexto em que se situa. Dessa forma, os elementos arquetípicos trazem consigo a presença do grupo, expressando como o mundo interno do artista, influenciado por um contexto em comunidade, pode estar presente nos símbolos da obra. Por mais que determinada obra seja a projeção de um indivíduo inserido em seu contexto, também, por meio da interpretação simbólica, pode ser sentida por quem não se situa nessa condição espacial e temporal.

Considerando a relevância atemporal de determinados artistas e seus trabalhos, podemos compreender o impacto da obra de Frida Kahlo para além de um enquadramento do período político-cultural do México entre as décadas de 1920 a 1950. É ressaltada, então, a visão do ensaísta Carlo Fuentes quando aponta que Frida "tanto reflete quanto transcende o evento central do México no século XX" (FUENTES, 2008:15). Seus quadros retratam temas universais como a dor do

matrimônio, as dificuldades da maternidade, reflexões sobre a auto identidade e a vivência das deficiências físicas.

Hoje em dia, Frida é considerada, para o povo mexicano, como um símbolo de resistência à norma: mulher, fisicamente limitada, de origens mestiça e índia, esquerdista, bissexual passa a representar o oposto do masculino, heterossexual e anglo-saxão (MAYAYO, 2008:46). O respaldo diverso que sua imagem traz também pode ser fonte de inspiração para diversos grupos minorizados, ressaltando aqueles dos quais ela fazia (e ainda faz) parte.

A arte, na história dessa grande personalidade mexicana, não somente representou seu intermédio para a fama, mas também a possibilidade de elaborar sua relação consciente-inconsciente, gerando obras de reconhecimento mundial pela profundidade dos símbolos que carregam, passíveis de serem vividos e revividos por qualquer observador. Esse arcabouço sustenta a necessidade de enxergar as obras de Kahlo como extremas potências de conexão humana, gerando empatia e identificação de seu público. Compreender suas obras por meio da interpretação simbólica é traçar não só sua realidade, mas exercitar o primor da Psicologia: o olhar para a subjetividade humana.

3. MÉTODO

A metodologia utilizada neste trabalho consiste na pesquisa qualitativa para contextualização e exposição teórica (1) junto à utilização da teoria Psicologia Analítica, proposta inicialmente pelo estudioso C. G. Jung na interpretação das obras (2).

(1) Esta pesquisa teórica, que utiliza-se do método qualitativo de compreensão do fenômeno estudado, baseou-se na revisão da literatura, sendo essas exclusivamente baseadas em referências teóricas publicadas com o objetivo de recolher informações ou conhecimentos prévios sobre o problema a respeito do qual se procura a resposta (FONSECA, 2002, p. 32). O tipo de revisão bibliográfica utilizado foi a narrativa, prezando por métodos de pesquisa não exaustivos capazes de liquidar as fontes disponíveis. Tal método tem neste relatório, portanto, o objetivo de responder os questionamentos propostos de forma suficiente pela seleção de conteúdos relevantes ao tema.

O método selecionado possibilita uma vasta investigação de literatura, priorizando a produção de um conteúdo multidisciplinar acerca do objeto de estudo (a simbologia na vida e obra de Frida Kahlo). A revisão possibilita, de forma contundente, atender aos objetivos específicos pré-estabelecidos desta produção acadêmica. A estratégia de busca conteve-se na utilização de palavras-chave, descritores, sinônimos e seus termos relacionados na língua portuguesa, assim como identificação de autores e período de publicação.

A literatura pesquisada foi recrutada a partir da leitura dos respectivos resumos em portais acadêmicos virtuais, sendo estes:

- **Google Acadêmico:** mecanismo de pesquisa livre, organizador de textos acadêmicos (teses, artigos científicos, resumos, dissertações, monografias e livros) das áreas já exploradas de conhecimento científico.
- **SciELO (Scientific Electronic Library Online):** biblioteca eletrônica de acesso livre e modelo cooperativo, contendo periódicos científicos nacionais.
- **BDTD (Biblioteca Brasileira de Teses e Dissertações):** sistema integrador de teses e dissertações produzidas pelas instituições de Ensino e Pesquisa brasileiras.

As palavras-chaves de pesquisa utilizadas nos portais citados até o presente momento foram "Frida Kahlo", "simbolismo", "função transcendente", "Arte", "Psicologia Analítica", "análise simbólica" e "biografia", a fim de produzir uma revisão orientada e afunilada. A seguir, a ordem das atividades feitas na revisão bibliográfica:

1º passo: Levantamento bibliográfico - revisão e edição das fontes encontradas de acordo com a relevância para o trabalho, dando margem também para adicionar outras que contribuem para o desenvolvimento da pesquisa.

2º passo: Fichamento das fontes - a leitura das fontes, destacando os pontos mais interessantes para o trabalho, articulando com os temas tratados.

3º passo: Organização - organização das informações fichadas e de informações relevantes em uma tabela intuitiva, prezando pela facilitação da escrita.

4º passo: Desenvolvimento da escrita - produção de material escrito, articulando as informações encontradas nos materiais pesquisados com a análise crítica da pesquisadora.

5º passo: Revisão e finalização - releitura e revisão do texto de acordo com o objetivo proposto nesta pesquisa em conjunto com a orientadora, reordenamento de excertos de acordo com a coesão do tema e formatação da produção.

(2) Tratando-se da análise do conjunto de obras de Frida Kahlo, composto por: Hospital Henry Ford (1932), Duas Fridas (1939), e O Veado Ferido (1946) foi feita a partir da pesquisa em psicologia analítica, como traz Eloisa Penna (2009):

[...] A pesquisa em psicologia analítica situa-se no contexto da pesquisa qualitativa que se caracteriza por uma abordagem interpretativa e compreensiva dos fenômenos, buscando seus significados e finalidades, cujo método é resultante da articulação das perspectivas ontológica e epistemológica do paradigma junguiano (PENNA, 2014. p. 77)

O excerto exemplifica, portanto, o caminho pelo qual ocorre a interpretação das obras de Frida, com o objetivo de atribuir significado às suas produções e compreender a simbologia por trás das famosas obras. Assim sendo, a pesquisa qualitativa entra em coerência com o método junguiano de análise a partir, principalmente, da hermenêutica junguiana.

Esse método, inicialmente, é denominado pelo autor de método construtivo sintético: a construção de interpretação simbólica de um objeto de estudo, como sonhos, obras artísticas, mitos, entre outros. Penna (2014) refere-se ao processo de pesquisa baseado na hermenêutica junguiana como amplificação fundamental. Essa é definida como

[...] um procedimento metodológico a serviço do processamento simbólico arquetípico, seu caráter amplificatório estabelece uma rede de associações em torno do tema nuclear do fenômeno, visando amplificar seus significados em vários níveis de interpretação (PENNA, 2014. p. 184).

Ainda, a pesquisadora explica que a junção de associações simbólicas produzidas pela interpretação do objetivo, no nível arquetípico, com o subjetivo, no nível individual ontogênico, garante uma visibilidade mais completa do fenômeno, concretizando a relação entre indivíduo e cultura. A partir desses pressupostos, a análise das obras de Frida Kahlo, como objeto de estudo, são compreendidas por meio da exploração simbólica das figuras apresentadas nas telas ou desenhos. Ainda, entende-se, através da atribuição de contexto, os possíveis processos psíquicos presentes na criação dos trabalhos, as relevâncias históricas do momento em que a artista cria e as emoções que podem gerar nos espectadores.

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Para essa seção da pesquisa, prezando por uma discussão dos resultados baseada no método referido da amplificação simbólica, será usado como base o livro "Dicionário de Símbolos - Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números" de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, publicado em 2015. Como a publicação apresenta um retrato histórico, antropológico das interpretações dos símbolos em diversas culturas, será possível realizar uma análise mais completa das obras.

A interpretação foi feita com intuito de revelar hipóteses das representações dos símbolos nas pinturas de Frida considerando seu contexto biográfico e apoiando-se na teoria da Psicologia Analítica de Jung: assim sendo, não tem a intenção de propor certeza absoluta na análise dos elementos ou atribuir um psicodiagnóstico a artista, sendo mais um exercício de reflexão.

As três obras a serem analisadas foram escolhidas como representação de diferentes períodos marcantes da vida de Frida. Dessa forma, é possível fazer uma comparação entre esses momentos distintos de sua vida, tendo-se a possibilidade de refletir e levantar hipóteses sobre a jornada psíquica da artista. Portanto, foi escolhido um quadro do início de sua carreira (Hospital Henry Ford), outro no meio (Duas Fridas) e o último, mais próximo de sua morte (O Veado Ferido).

4.1 ANÁLISE I - HOSPITAL HENRY FORD (1932)

Figura 2 - Obra "Hospital Henry Ford" - Frida Kahlo, 1932.



Fonte: Site www.FridaKahlo.org

O quadro "Hospital Henry Ford" (*Figura 2*), produzido em 1932, reflete uma das dores mais marcantes da vida de Frida Kahlo: não conseguir engravidar para ter filhos. No ano em que a pintura foi feita, Frida acompanhava Diego para a cidade de Detroit já que o pintor precisava estar nos Estados Unidos a trabalho. Já havia, por parte da artista, um certo desgosto pelo lugar, como escreve em uma carta para seu médico, Dr. Eloesser, em 26 de maio:

Não gosto nem um pouco daqui, mas estou feliz porque Diego está trabalhando com alegria, e encontrou bastante material para os afrescos que vai fazer no museu. Ele está encantado com as fábricas, máquinas etc., feito uma criança com um brinquedo novo. A parte industrial de Detroit é realmente a mais interessante, o resto, como tudo nos Estados Unidos, é feio e estúpido. (HERRERA, 2011)

A autora Hayden Herrera, responsável por escrever uma biografia de Kahlo, lançada em 2011 pela Editora Globo, comenta que a percepção negativa de Frida pelo lugar poderia estar relacionada às dificuldades de saúde que enfrentava no momento. Segundo Herrera, a pintora estava grávida de dois meses. Na mesma correspondência enviada para o médico, Frida comenta que foi fazer uma visita ao Hospital Henry Ford para se consultar com um outro médico sobre suas dores e sangramentos recentes e se haveria possibilidades desses problemas afetarem a gravidez.

A carta conta com diversas passagens em que Kahlo demonstra saber sobre a situação delicada que vivenciava, sabendo da fragilidade de seu organismo frente à condição de carregar e trazer ao mundo uma criança. Nesse contexto, Frida questiona seu amigo e médico:

[...] Você acha que seria mais perigoso abortar do que ter a criança? Dois anos atrás eu abortei numa operação no México, quando eu estava mais ou menos na mesma condição de agora, com três meses de gravidez. Agora estou com apenas dois meses e acho que seria mais fácil, mas não sei por que o dr. Pratt acha que pra mim seria melhor ter o filho. Você melhor do que ninguém sabe das minhas condições de saúde. Em primeiro lugar, com esse problema hereditário no sangue não sei se meu filho seria saudável. [Frida provavelmente se refere à epilepsia do pai.] Em segundo lugar, não estou forte e a gravidez vai me enfraquecer ainda mais (HERRERA, 2011).

No fim do mês de junho, Frida começou a sentir náuseas, fortes dores no útero e perceber diversas manchas pelo seu corpo. Diego acompanhava o estado de sua esposa, apesar de passar a maior parte de seu tempo trabalhando: logo, sua companheira se mantinha sozinha em casa por grande parte do tempo. Alguns dias depois (4 de julho), apesar do otimismo da gestante e do médico que a acompanhava, Frida teve um aborto natural. Foi apressada, de ambulância, para o Hospital Henry Ford e iniciou sua estadia de treze dias. Nesse mês, Frida confeccionou uma de suas obras mais intimistas e dolorosas.

O fundo do quadro é dividido em dois planos principais. No de cima, aparece um céu azul com a presença de nuvens sutis, diferentemente do que aparece na obra "Duas Fridas", analisada posteriormente. Já a parte de baixo é ocupada por um solo completamente marrom. No horizonte, dividindo esses dois planos contrastantes, aparecem desenhos urbanos remetendo à figura de uma cidade. As figuras aparentam ser feitas de metais e estruturas complexas que podem remeter a um complexo industrial.

A diferença dos planos é marcante, tanto pelas cores, quanto pelo que podem representar. Enquanto o solo marrom pode refletir um chão natural, as estruturas de metal podem estar relacionadas com a construção artificial, feita pelo ser humano, trazendo o duelo natureza *versus*

artificialidade.

De acordo com Hayden Herrera, biografista, o fundo representa não somente o cenário da cena desoladora mas a distância entre Frida e seu conforto emocional:

[...] A cama de hospital de Frida paira sob um céu azul em uma planície imensa e árida; ela disse que tinha pintado de cor de terra o chão debaixo da cama porque estava tentando expressar solidão e isolamento. Mas acrescentou em aparente contradição, “a terra pra mim é o México, gente em volta e tudo, então, quando eu não tinha nada, me ajudou a colocar a terra à minha volta”. Claramente visível no horizonte está o complexo River Rouge, com seus fornos de coque, transportadores contínuos, chaminés e torres d’água. Sugere a distância entre Frida e Diego, que, quando a esposa estava hospitalizada, parecia longe dela, ocupado demais esboçando o Rouge. Os edifícios ao longe também evocam a percepção que a paciente tinha da indiferença do mundo exterior a seu sofrimento, seu sentimento de separação da vida cotidiana. O mundo fora do hospital funciona de maneira limpa e eficiente. Frida, por outro lado, é uma ruína. (HERRERA, 2011, p. 112)

Segundo Chevalier, o metal pode estar associado, na simbologia, ao trabalho: as estruturas urbanas, ferramentas e diversos materiais feitos de metais tem sua origem refinada a partir da atividade humana como potencial de ação. Ainda, para Jung, os metais estariam associados à transformação de libido, como analogia à alquimia. O psicólogo afirmava que, da mesma maneira que se transforma metal em ouro puro, os desejos sexuais, quando sublimados, tornavam-se parte integrante do Self. (CHEVALIER, 2015).

Ambas as interpretações podem remeter ao no processo psíquico de Frida: como visto nas citações retiradas da carta para seu médico, a pintora tinha dificuldades em se acostumar com o ambiente de Detroit, achando o entorno desagradável. A estrutura da cidade pode estar evidente no quadro para remeter à angústia de Kahlo por estar passando por dificuldades em um lugar de que não gosta. Além disso, o motivo pelo qual Frida se encontrava nos Estados Unidos era para acompanhar seu esposo em novas produções, logo, se deslocou por conta do trabalho de Diego, associando o lugar à função de seu esposo.

Tratando-se do processo de sublimação, este pode ser representado pela própria obra. Frida, em um momento de tristeza e intensidade emocional, retrata sua frustração na cena da perda de seu filho. Nesse movimento, a função transcendente como apresentada por Jung, se faz presente: a

energia psíquica transforma-se em produto consciente-inconsciente na forma de obra de arte, liberando essa libido por meio de símbolos. Logo, a representação metálica da cidade pode ser uma simbologia da própria vivência psíquica de criar a pintura.

Já na cena principal, a artista aparece nua e deitada, com os joelhos semiflexionados, em uma cama branca com os dizeres "Henry Ford Hospital Detroit" de um lado do suporte de madeira da cama e, do outro, "Julio de 1932 EK.". De um de seus olhos, cai uma grossa lágrima no rosto com expressão triste. A barriga é volumosa, como se abrigasse um feto, e seus seios estão completamente expostos. No lençol branco, há uma grande mancha de sangue, fazendo referência ao processo de abortamento.

O corpo aparece de forma proporcional à cama, sendo muito menor do que o objeto. Essa escala pode estar simbolizando a pequenez sentida por Frida frente à situação inesperada do aborto. Também aparece no canto do móvel, não ocupando a posição central, demonstrando certa reclusão em relação ao espaço no qual se deita. O corpo, como gerador do feto, mas também como causador do aborto a partir das fragilidades de Frida, apresenta certa dualidade: ainda que seja o único capaz de realizar o sonho da artista e gerir um bebê, é sua própria falência.

O sangue faz parte do conjunto de fluidos presentes no corpo, principalmente no feminino, como por exemplo, a menstruação, a placenta, o momento do parto e a perda da virgindade. Nesse sentido, a mancha de sangue pode representar a visceralidade do abortamento vivido por Frida, demonstrando que partes do seu interior, físicas e psíquicas, estavam em situação de sofrimento. A lágrima em seu rosto, também um fluido, também apoia essa possibilidade, sendo a representação universal da tristeza.

De acordo com Owen (1994), o sangue poderia ser a representação da magia, já que é o que atribui vida, sendo o mistério da força vital. Por conta disso, também, ao longo da história, o sangue tem um papel central em rituais religiosos, representando a vida de Jesus Cristo, por exemplo. Ainda, segundo Chevalier (2015), diversos mitos tratam esse líquido como o principal motor de vida de humanos, plantas e animais. O autor comenta que, em antigas tradições mitológicas, seria a mistura do sangue com a terra que gerou a vida.

Considerando esses significados, o sangue aparece derramado no lençol no quadro de Frida, assim como nas linhas que conectam a artista aos objetos embaixo e acima da pintora. Os objetos apresentam tamanho similar ao de Frida, apesar de serem menores na realidade. Essa expressão pode significar o sentimento de pequenez sentida pela artista frente ao sofrimento do aborto. Assim,

enquanto o sangue envelopado nas veias, conectado com os objetos, pode representar a vitalidade desses símbolos para a Frida, as manchas na cama mostram o oposto: a ausência dessa mesma vida, trazendo a chegada da morte, do rompimento e do luto.

Como apontado, do torso de Frida, saem seis linhas vermelhas, com as pontas amarradas em figuras que levitam pela cena. Segundo a biografia da artista, feita por Hayden Herrera (2011), a mais à esquerda da primeira fileira, a imagem de um útero, visto de perfil, abriga um feto. A autora afirma que a representação dos ossos na parte remetente à coluna do torso estaria presente para representar a hipótese de Frida sobre a causa de seu aborto: sua coluna destruída no passado, causando sequelas diversas, ou sua escoliose congênita, diagnosticada em 1930.

Já na do meio, a linha vermelha estaria conectada diretamente ao ventre de Frida, conectando-a ao bebê perdido. A linha, então, teria a função de cordão em umbilical. Essa imagem pode representar o desejo de ocupar o papel de mãe do “pequeno Diego” que era tão desejado por Frida, atribuindo órgãos sexuais masculinos ao bebê para remetê-lo à semelhança de seu pai (HERRERA, 2011).

A lesma, segundo a biografia, poderia estar associada à lentidão do aborto que, como o animal, é “mole, coberto e, ao mesmo tempo, aberto”. A peça de maquinaria, na linha de baixo, pode representar os objetos metálicos inseridos na artista em suas diversas cirurgias para sustentar seu corpo. A orquídea murcha, com um longo caule, pode simbolizar um útero extraído e a falência de seu potencial de gerar um bebê. Por fim, os ossos pélvicos podem ser um símbolo de sustentação do feto, sendo a principal sustentação óssea da gravidez, que abriga o útero e o desenvolvimento do feto (ibid).

Por fim, a partir da análise simbólica, o quadro pode ser uma analogia aos sentimentos de Frida envolvendo a maternidade e a relação com o seu corpo. Portanto, a incapacidade de gerar um filho de forma natural, ou seja, o “fracasso materno” seria mais um momento de sua vida no qual sofrimento físico se soma ao emocional ao viver a experiência impactante de não realizar um de seus maiores desejos, nutrindo a desesperança de conquistá-lo no futuro por conta da fragilidade de sua saúde.

4.2 ANÁLISE II - DUAS FRIDAS (1939)

Figura 3 - Obra "*Duas Fridas*" - Frida Kahlo, 1939.



Fonte: Site www.FridaKahlo.org

No quadro (*Figura 3*), produzido no ano de 1939, a artista expõe um conflito de identidade presente durante toda sua jornada, desde a infância. A pintora tinha 32 anos no momento em que confecciona "*Duas Fridas*" a partir do recente pedido de divórcio por parte de seu marido, Diego Rivera. No fundo, têm-se um solo simples de tom marrom com uma ilustração simulando nuvens celestes ou um mar tormentoso atrás das duas figuras femininas. No plano frontal, duas Fridas são representadas sentadas em um banco simples, de mãos dadas e segurando objetos em suas outras mãos apoiadas nas pernas, ambas denotando características e subjetividades psíquicas diferentes da protagonista.

Primeiramente, o fundo simples e com poucos elementos parece sugerir uma cena intimista,

trazendo tons e cores relacionadas a uma estética mais fantasiosa, imaginativa e minimalista. Pode-se associar esses aspectos ao funcionamento inconsciente, partindo do pressuposto de que "Duas Fridas" retrata anseios e características internas da artista, articulando seus pensamentos e a visão que possui de si mesma.

O plano de fundo da cena é o céu tormentoso que, como descrito no Tratado da História das Religiões, pode significar a presença do divino, do que não pode ser alcançado pelo humano mas interfere em sua vida. A alusão das nuvens à chegada da chuva pode trazer a simbologia da fertilidade, como elemento da natureza que promove o crescimento da flora (ELIADE, 1949). No quadro, o céu pode ter essa função de incitar uma situação de futuras mudanças internas nas personagens, causadas pela chuva que está por vir, representando uma turbulência interna a partir do rompimento com Diego.

Voltando a atenção para as personagens centrais, a da esquerda se mostra em postura ereta e tranquila, com as pernas levemente direcionadas à sua parceira de cena, contudo parece apresentar certa fuga do olhar para a esquerda e resquícios de tensão facial. Está vestida com um vestido ornamentado, contrastante com o coração aberto e vulnerável, contendo uma tesoura na mão direita, a qual ampara a ponta de um vaso sanguíneo, gerador das manchas de sangue na vestimenta. Esse objeto é considerado na simbologia uma ferramenta maçônica que não contém em si ação, mas obtém esse forte poder quando utilizada por alguém (CHEVALIER, 2015). Essa visão é corroborada por Jules Boucher, em sua obra "La Symbolique Maçonnique", de 1970. Boucher faz a alusão da tesoura com o conhecimento: assim como a tesoura só pode ter sua função exercida quando iniciada por alguém, o conhecimento só pode ser incorporado quando o sujeito que deseja conhecer permanece disponível e busca essa dádiva (BOUCHER, 1970).

A tesoura também aparenta ser um objeto cirúrgico capaz de fazer cortes precisos enquanto também pode estancar vasos sanguíneos. No caso da cena representando uma profunda dor da artista de perder seu amado, é possível que, mesmo que haja a possibilidade de fazer o estancamento, a dor sentida por Frida permanece intensa, deixando com que o vaso aberto continue pingando sangue como um escoamento lento, mas constante, de seu sofrimento.

Tratando-se do traje da personagem, seu vestido branco é característico por sua similaridade com os trajes europeus no início do século XX, entretanto, também pode fazer extrema alusão à moda predominante no governo ditatorial de Porfirio Díaz (1884 – 1911, México) e no período colonial mexicano. A cor branca, popularmente, pode simbolizar traços tradicionalmente como pureza, racionalidade e simplicidade.

Outras interpretações da cor seriam a da vida antes do renascimento de um rito de passagem ou uma referência explícita à morte. Como o branco é considerado a junção de todas as cores,

também pode simbolizar o fim (CHEVALIER, 2015). No quadro, o vestido branco pode estar representando a simbologia da pureza imaculada, como figura não corrompida até que o sangue do coração escancarado a manche.

Essa expressão visual da Frida pura, todavia, não é comumente associada à artista, sendo a maioria de suas representações recheada de cores vivas e indícios de sentimentos relacionados a pontos marcantes de sua trajetória. Nesse sentido, é possível que a peça reflita o reconhecimento de Kahlo de parte de si distante do momento em que cria a tela, expondo um visual mais similar ao das mulheres tradicionais dos anos 20, como sua mãe e irmãs. Essa roupagem também pode estar associada à persona tradicional da noiva ocidental, sendo uma mulher comportada, amável e delicada, por muitas vezes, contida e restrita. Frida, se colocando nessa vestimenta, pode estar comunicando ao espectador como se sente em relação a seu casamento e sobre as perspectivas sociais dele.

Frida possui uma identidade visual marcante e centralizada na ruptura de normas sociais, abusando de cores e elementos excêntricos em seu guarda-roupa, sendo esse um dos pilares de seu posto como ícone feminista. Esse contraste marcado pela utilização de uma veste tradicional pode vir a refletir aspectos de repressão social externa, trazendo um cenário de Frida como uma identidade de difícil reconhecimento de si mesma.

É possível sugerir a percepção consciente de Frida sobre a moral e ética de seu tempo, completamente contrastante com a sua personalidade e sufocadora de seus desejos. Sua expressão facial em associação com o vestido, então, podem carregar o simbolismo da repressão do inconsciente e de conteúdos, os quais integrados garantem uma jornada de encontro do Self como Fadiman e Frager propõem (1986). Esses mesmos conteúdos, na função transcendente explorada por Jung (1914), seriam parte do processo criativo de Frida como grande criadora de símbolos e significados polissêmicos em suas obras: portanto, essa repressão possivelmente sinalizada pela personagem da esquerda poderia acarretar a dificuldade de expressar-se artisticamente, desenvolvendo um Eu menos criativo e sujeito à alta internalização de demandas externas.

Outro símbolo fundamental na composição artística acima é a representação dos corações humanos em diferentes conjunturas nas duas Fridas. A da esquerda tem o órgão exposto a partir de um rasgo no vestido, mostrando também parte de sua pele. Ainda, o elemento expõe suas subpartes anatômicas, com os ventrículos e átrios visíveis, simulando a visão de um corte transversal nessa estrutura cardíaca. Esta conecta-se a veias que rodeiam ambos os corpos, tendo uma delas passando por trás da Frida europeizada e indo de encontro à sua mão direita, aparentando aberta pelas gotas de sangue que despeja. A mão carrega uma tesoura, a qual pode-se supor que foi o objeto utilizado para cortar o vaso sanguíneo pelo encontro do objeto com a ponta da veia, sendo seguido das

manchas que contrastam com o branco por baixo.

O coração aberto, um elemento marcante da pintura, possui no Ocidente a simbologia dos sentimentos, enquanto, para as demais civilizações, assume a representação do pensamento e da intuição central. Para os chineses, especificamente, essa figura adota a simbologia do fogo e a figura astronômica do Sol, como o centro da vida. Também fazem associações do órgão ao número 5 (CHEVALIER, 2015). Na obra, pode-se sugerir o primeiro significado, significando a vulnerabilidade sentimental de Frida, trazendo de forma literal seu órgão vital, tradicionalmente relacionado a sentimentos e emoções, escancarado. Juntamente com esse indício de exposição, a veia cortada e com sangue respingando contribuem com a formação de uma figura machucada, com o seu funcionamento interno comprometido.

Essa composição pode configurar a dor da mulher frente a seu término doloroso com Diego Rivera, este que anuncia o desejo de separação um ano antes da pintura estar terminada (1938). As manchas no vestido parecem sugerir a invasão de seus sentimentos em um exterior perfeitamente arrumado, também carregando a vibração do vermelho. Essa cor é frequente nos quadros, assim como era no guarda-roupa da artista. Ela pode receber a conotação do que é ativo, do diurno, do tônico, uma força imensa e irreduzível (CHEVALIER, 2015). Entretanto, também pode ser colocada como a cor relacionada à perda da inocência, como aquela que mancha o branco. Como exemplo disso, se tem o antigo costume de pendurar um lençol branco com a mancha vermelha após o primeiro coito de uma mulher, simbolizando o fim de sua preservação sexual.

A Frida fragilizada, então, apresenta sua compostura externa e tradicional de certa forma arruinada pelas dores que carrega. Essa composição sugere uma artista, além de ferida, sendo invadida por partes de si ainda desconhecidas ou não integradas ao seu Self. Tal situação poderia simbolizar conteúdos reprimidos sendo paulatinamente reconhecidos pela artista enquanto são representados na obra. Assim, pode tratar-se de um dos mecanismos do processo de individuação, e reconhecimento do Self de Frida, traduzindo possíveis aspectos inconscientes em sua arte por meio de figuras simbólicas, como alude Jung (1917).

Esse mecanismo pode ser confirmado pela relação das duas personalidades, com grande influência da representação da direita: esta apresenta feição mais suavizada e relaxada, com o olhar e a postura corporal direcionados ao espectador, roupas coloridas e aparentemente mais confortáveis. Mantém as pernas abertas (visíveis pela percepção dos joelhos) e, além disso, possui seu coração de representação anatômica inteiro e saudável, assim como um pequeno objeto entre os dedos da mão esquerda.

Com relação às vestimentas, a Frida da direita é caracterizada com um traje *tehuana*, em referência à herança materna do estado de Oaxaca, como os retratos fotográficos (e autorretratos)

mais conhecidos da artista. Algumas referências são "A Moldura", de 1938, e "Auto-retrato dedicado ao Sr. Eloesser", de 1940, além do famoso *photoshoot* para a revista Vogue, em Paris, no ano de 1937. Os tons fortes de azul, amarelo e verde parecem ressoar com a vibração do vermelho do coração e do sangue na saia de sua companheira, podendo representar a identificação com seus sentimentos e personalidade. Ainda, a expressão facial relaxada e o olhar direcionado ao espectador podem representar certo conforto em expor essa parte de si mesma e ter abertura em se expressar, diferentemente de sua outra metade. Essas características aparentam sugerir a Frida do lado direito como a mais identificável por si e pelos outros, trazendo no rosto, inclusive, seus icônicos traços faciais em concordância com sua expressividade mexicana.

Apesar de existir essa familiaridade, o objeto que carrega entre o dedo polegar e indicador parece indicar tempos mais antigos: os anos prósperos de seu relacionamento. Essa espécie de medalhão seria, quando analisado de perto, um retrato de Diego. O pintor teve um relacionamento de décadas com Frida, participando de diversos casos extraconjugais e trocas de cartas ambivalentes, de devoção amorosa misturada com ressentimento e abandono, de acordo com Herrera (2011). Pode haver uma correlação entre a vestimenta e seu antigo parceiro, considerando que este valorizava as raízes mexicanas do casal, apreciando tal estética em sua companheira. É possível analisar esses dois aspectos em conjunto: a estética dessa personalidade aparenta simbolizar os tempos de felicidade com Rivera e aspectos visuais e emocionais mais familiares de seu mundo interno.

A diferença dos corações é visível: enquanto de um lado mostra-se uma estrutura escancarada, do outro, tem-se uma representação fechada e vivaz desse precursor da vida. Não alterando a confecção do traje *tehuana*, o coração fechado pode tratar-se de um símbolo de equilíbrio emocional e serenidade interna, assim como uma boa aceitação dos conteúdos internos. Ainda que haja uma veia que se sobressai e enlaça o braço esquerdo, não há sinal de ruptura com o funcionamento cardíaco, preservando a ideia de vida e força. Logo, a Frida mexicana sugere um lado conhecido à artista e potência de autoconhecimento, podendo ser relacionado a uma de suas frases mais famosas, "Pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor."

As duas personalidades principais apresentam contrapostos se relacionando: uma parte de si doída e deslocada de sua identidade tradicional, e outra desfrutando de sua cultura e com relacionamentos internos bem cultivados. Esses dois pólos interessantemente se relacionam, como é observado pelas veias conectadas na altura dos pescoços e pelas mãos dadas. O toque, contudo, não acompanha o olhar. Essa disparidade pode significar um relacionamento contínuo das personalidades de Frida, ainda que não tenham atingido o estado de se encararem diretamente.

Outra possibilidade seria a aceitação desse relacionamento precoce ainda levando em consideração o contato com o mundo exterior, simbolizado pelo espectador. A maneira mais significativa de interpretar essa interação seria o acolhimento de ambas as partes entre si, integrando os conteúdos obscuros aos já descobertos no processo de individuação de Frida, sendo a pintura um próprio retrato vivo dessa junção.

Outro indício dessa hipótese seria o proposto pelo vaso sanguíneo que as une no centro do quadro. O sangue como elixir da vida pode simbolizar, nesse contexto, a compreensão das duas personalidades como partes de um todo, Frida Kahlo, dividindo o mesmo fluido vital, apesar de nas extremidades terem destinos diferentes. A veia em questão parece estar mais destacada como derivando da mexicana e alimentando a outra, possivelmente sugerindo o encontro de Frida no processo de autoconhecimento e em contato com novos conteúdos obscuros e a oportunidade de aceitá-los como seus.

Portanto, a representação "Duas Fridas" poderia significar analogicamente, o processo de individuação em curso diante das dores do rompimento de seu relacionamento amoroso. Assim, os elementos representados trazem enfaticamente resquícios da vida psíquica da história da artista, relacionando suas identidades culturais, seu relacionamento conturbado e a nuance em sua autopercepção.

Além de ter relação com essa dimensão pessoal, os símbolos do quadro possuem simbologia arquetípica, trazendo imagens possíveis de serem reconhecidas inconscientemente por qualquer pessoa, como o símbolo do coração, a persona da noiva e as cores utilizadas. É a partir dessa versatilidade dos símbolos que a Psicologia Analítica pode compreender a polissemia simbólica capaz de conectar artista e espectador.

4.3 ANÁLISE III - O VEADO FERIDO (1946)

Figura 4 - Obra "O veado ferido" - Frida Kahlo, 1946.



Fonte: Site www.FridaKahlo.org

No quadro "O Veado Ferido" ou "O Pequeno Cervo" (**Figura 4**), produzido em 1946, Frida representa, primordialmente, as dificuldades que enfrentava por conta de sua saúde física. A pintura foi feita após uma cirurgia realizada pela artista no mês de junho de 1946: quatro vértebras de sua coluna foram fundidas a um pedaço de osso extraído de sua pélvis também unidos a uma haste de metal de quinze centímetros. O procedimento, chamado de fusão espinhal, levou Frida a ficar por dois meses em recuperação sem a possibilidade de pintar, regra que foi logo quebrada pela artista (HERRERA, 2011).

Em sua produção, Kahlo pinta um veado de porte pequeno com a cabeça de Frida incrustada de chifres. O corpo do bicho está deitado de maneira casual, contendo nove flechas espetadas em diferentes partes de seu torso e pescoço, gerando a produção de sangue. Apesar da alusão explícita à dor, o rosto humano de Frida apresenta feição relaxada. O corpo está posicionado no meio de uma clareira de árvores grossas, com um fundo de paisagem oceânica no fundo. Além disso, é possível

notar um grande galho na frente do cervo, de um tamanho similar ao animal.

A cena como um todo pode ser vista como a simbolização do sofrimento, em suas diversas facetas. Frida, desde sua adolescência lidou com diversos problemas de saúde, incluindo períodos sem andar, diversas cirurgias, abortos espontâneos e longas estadias em hospitais por conta dessas fragilidades. Outros quadros que também retratam essas intercorrências são "A Coluna Quebrada" (1944), "Sem Esperança" (1945) e "Frida e a Cesariana" (1932).

Por conta dessa condição, a pintora se deparava diariamente com dores e impedimentos físicos. Além disso, essa grande carga de inconvenientes era acompanhada do sofrimento emocional. Na primeira obra citada nessa análise, "Hospital Henry Ford", é evidente não somente a frustração por parte de Frida por não engravidar, como a tristeza decorrente desse evento, por meio de um rosto choroso. Na obra "A Coluna Quebrada", sua representação de si mesma também carrega lágrimas no rosto, ressaltando os apuros emocionais que acompanhavam os físicos.

Na tela "O Veado Ferido", Frida se coloca como o animal, fazendo alusão ao papel de presa que é perfurada pelos objetos mortais no corpo sem conseguir retirá-los, podendo matá-la aos poucos. Para diversas tradições culturais e religiosas como as muçulmanas, altaicas, maias e indígenas Pueblo, a figura do veado ou cervo pode ser considerada o símbolo da fecundidade e renascimento, indicando o ciclo da renovação, sendo a figura da fauna a representar a vida (ELIADE, 1911).

Ainda, o animal está intrinsecamente associado, na Antiguidade, à velocidade e performance física, por ser considerado o parceiro da deusa Ártemis (Diana), a deusa caçadora. Ele teria, então, a função de gerar medo em qualquer ameaça à sua protegida. Já nas tradições cambojanas, o cervo estaria associado à seca e posterior prosperidade, uma vez que, quando sacrificado nos rituais, seria o desencadeador das chuvas e boas colheitas (CHEVALIER, 2015).

Segundo Chevalier (2015), as flechas podem representar a morte súbita, por conta de seu golpe fatal. O autor ainda cita a presença desse instrumento na obra Iliada, de Homero, pelo deus Apolo como forma de encerrar a vida dos filhos de Níobe, herói grego. Também há registros de miniaturas italianas do século XII nas quais, no contexto cristão, Deus expulsa Adão e Eva do paraíso por meio de flechadas. (METZGER, 1927).

Essa forma de interpretação do símbolo pode ser propícia no quadro "O veado ferido", uma vez que podem representar a origem da morte para Frida, em sua forma de cervo. A flecha, nesse caso, é o que transforma um animal veloz e jovem em debilitado e incapaz de exercer sua liberdade, da mesma maneira que Apolo faz com os filhos do herói. Uma analogia possível também é pela

perspectiva dos procedimentos médicos realizados pela artista, principalmente a fusão espinhal: passando por diversos procedimentos médicos, sendo esse o mais recente, Frida poderia ter enxergado a cirurgia não como uma forma de retomar seu estado saudável, mas sim de torná-la mais perto do fim de sua vida.

Outro símbolo especial nessa figura animal é o par de chifres presentes na parte superior da cabeça de Frida. Segundo Jung, os chifres podem ser considerados uma representação do masculino por conta de sua força de penetração, congregado com o feminino, por conta da forma de lira que possui. Para Chevalier, são considerados a representação do poder, atribuindo essa característica aos animais que o possuem (CHEVALIER, 2015).

É interessante entender, no quadro, os chifres como símbolo da juventude e potência de Frida. Enquanto o corpo do veado mantém-se ferido e atacado, os chifres encontram-se altivos e grandes, como se pudessem traduzir o poder que o bicho tinha antes de ser ferido. Nesse caso, a pintora, com a sua integridade física comprometida, pode ter representado esses atributos como a potencialidade que ainda tinha de criar e se expressar, como se apontasse que, apesar de estar acamada, ainda poderia exercer sua arte e celebrar a vida.

Já a expressão relaxada no rosto de Frida, paradoxal à situação em que se encontra, se apresenta diferente dos demais quadros citados acima relacionados ao sofrimento físico. Nessas outras obras, a artista coloca lágrimas em seu rosto, sendo que, em "O Veado Ferido", revela uma feição pacífica. Essa escolha pode simbolizar o esvaziamento de Frida a partir da dor que sente.

Como a arte foi feita no momento de recuperação, a pintora mantinha-se, mais uma vez, alocada no hospital e possivelmente sem capacidade de expressar seus sentimentos de maneira adequada por conta da fragilização de seu corpo, recorrendo à pintura. Logo, seu rosto pode ser interpretado como o reconhecimento decorrente de sua condição enferma, já tendo estado nessa circunstância muitas outras vezes.

Outra faceta importante do símbolo central da figura é a junção entre vida animal e humana, uma referência importante à cultura asteca. Segundo Anita Brenner, em *Idols Behind Altars*, a cultura indígena mexicana difundiu o costume de enxergar o humano como parte e junção viva de outras matérias, como os animais e a natureza. Dessa maneira, figuras unindo humanos e animais eram comuns entre os pré-colombianos para representar continuidade e renascimento (BRENNER, 1997).

O símbolo do cervo fundido com a própria autoimagem da autora pode simbolizar, portanto, tanto a vida em seu ápice quanto a própria figura da vitalidade. Por ter uma trajetória de constantes

problemas médicos e sofrimento, o veado pode tratar-se da forma como Kahlo enxerga sua própria vida: uma debilitação (representada pelo ataque das flechas) do potencial pleno de funcionamento de seu corpo. Dessa forma, ao se identificar com os ciclos da natureza de vida e morte, se apresenta como um animal veloz sem sua principal desenvoltura biológica. Frida, então, possivelmente revela o estado precível em que se encontra após a cirurgia, machucada e frágil.

Seguindo essa analogia, as flechas são símbolos importantes no quadro, como causadoras das feridas físicas e emocionais de Frida. Quatro delas estão posicionadas na região cervical e pescoço, enquanto as outras cinco se estendem pela coluna. Essa pode ser uma referência simbólica direta ao procedimento cirúrgico ao qual a artista foi submetida, a fusão espinhal, assim como muitos outros em seu passado que tinham o intuito de curar sua coluna, fazendo alterações drásticas em sua estrutura.

O cenário em volta da figura central pode exercer importante influência na interpretação da obra. O galho que se encontra no chão, na frente de Frida, tem um destaque, também apresentando certa semelhança física com seus chifres. O galho pode ser considerado uma parte das árvores que circundam o cervo, antes vivo, quando crescia. Caído no chão, o galho pode simbolizar a morte recente e precoce, ainda com folhas verdes, da mesma forma que Frida encara sua aproximação com a morte e a doença.

Além disso, é notável o contraste da clareira com o fundo, contendo um oceano e um céu azul. É possível interpretar a presença desses elementos como uma jornada: o cervo, quando ainda não machucado, tinha direcionamento do próprio corpo e, portanto, tinha plena liberdade de ir e vir. Conforme é atacado no centro de uma clareira, cercada de árvores, não só tem sua visão impedida do oceano que se encontra ao fundo, mas também é impossibilitado de sair da "armadilha", rumo à liberdade.

A partir dessa perspectiva, "O Veado Ferido" pode ser interpretado simbolicamente como a condição atual de Frida no momento em que a produziu: absorta no sofrimento, é atacada em sua coluna e perdendo sua juventude e saúde corporal, frustrada pelo procedimento cirúrgico na coluna, mas também imersa no sofrimento psicológico, alheada de sua liberdade e possibilidade do corpo acompanhar os objetivos que quer alcançar

7.4 UM OLHAR SIMBÓLICO TRANSVERSAL DA OBRA DE FRIDA KAHLO

A partir da análise das três obras separadamente, é possível estabelecer uma relação entre os

elementos artísticos do trabalho de Frida ao longo de sua vida e de como os símbolos são influentes na forma como a artista retratava os diversos conflitos psíquicos durante sua vida. Para tanto, as análises fazem parte, marcadamente, de três momentos diferentes da carreira de Kahlo: o início, o meio e o fim.

Os quadros a serem analisados foram escolhidos com espaçamentos similares entre eles (de “Hospital Henry Ford” para “Duas Fridas” um período de 7 anos de distância e deste para “O Veado Ferido”, apenas um ano a menos) com o objetivo de encontrar semelhanças e disparidades na expressão artística da artista, trazendo uma perspectiva de evolução do seu Processo de Individuação. Além disso, foram selecionadas obras com temas centrais diferentes para garantir uma representação mais expandida do mundo interno da autora.

Inicialmente, pode-se notar uma semelhança de estilo de produção entre os três quadros, apesar da distância de tempo. Frida, desde o início de suas produções artísticas, não realizou uma mudança drástica no conjunto de cores que usava, muito menos na forma como pintou objetos, pessoas e cenários, de forma contrária, por exemplo, a Picasso, que explorou outros repertórios para além de sua marca cubista. Além disso, é necessário notar a simbologia de tom onírico presente nas obras. Em cada uma delas, Frida representa cenários não possíveis no mundo físico. Ainda que o cenário da primeira obra seja baseado em Detroit e tenha referências realistas, o conjunto dos elementos descaracteriza essa representação literal do espaço.

Frida, então, denota suas questões a partir de representações fantasiosas, como a fusão entre o corpo animal e humano, dois corpos iguais de si mesma estabelecendo relação entre si, como clones e a presença de objetos flutuantes ligados à artista por linhas ou veias. É interessante notar, por exemplo, que há uma similaridade nas linhas vermelhas, ou vasos sanguíneos, que conectam Frida aos objetos flutuantes em “Henry Ford” e a que conecta as duas representações da artista, em “Duas Fridas”. Esse elemento, portanto, pode trazer o significado de conexão profunda como uma promessa de sangue, a ponto de estabelecer um elo corporal entre diferentes partes da mexicana.

Esses exemplos evidenciam a atmosfera onírica do trabalho de Kahlo, corroborando com a semelhança entre a análise simbólica nas artes e a interpretação dos sonhos. Frida, então, recheia suas produções de metáforas para representar alguma parte ou conflito de si, sendo a própria representação da sublimação artística na produção de símbolos.

Nos quadros, pode-se perceber a temática central comum de algum dilema vivido por Frida, que se coloca como figura principal (e central) das obras analisadas. Seja em referência à gravidez, à sua identidade cultural ou às suas condições de saúde, a pintora expressa as tensões que vive, representando, por meio de seu corpo, a batalha psíquica em questão, tendo como fundo seu mundo interior.

Nesse sentido, vê-se que, no primeiro quadro, sua figura nua exposta na cama espelha o sofrimento dilacerante da falta da maternidade, sendo que no segundo, utiliza uma réplica de si mesma para possivelmente retratar a dualidade interna e, por fim, no último quadro, utiliza de forma literal o corpo de um animal para simbolizar os diversos procedimentos feitos em sua coluna fragilizada. Assim sendo, todos os quadros retratam profunda tristeza e sofrimento psíquico, como uma forma de trazê-los ao consciente por meio da arte.

Por meio dessa interpretação, é possível enxergar a relação de Frida com seu corpo como um instrumento de expressão, não somente da pintura ser uma arte dependente do corpo para produzir, mas também como uma das principais referências da jornada de sua individuação. Em suma, Frida coloca no corpo o que vivencia na instância psíquica. É notável, por exemplo, a presença de elementos biológicos nas obras, como órgãos, pele, o momento do parto (e pós-parto) e, um ponto comum através do conjunto como um todo, o sangue.

Pode-se apontar o sangue como um símbolo recorrente de Frida ao colocar seu sofrimento nos seus trabalhos. Assim como as obras do conjunto podem representar tensões psíquicas, também deixam explícito o sofrimento envolvido nelas, colocando Frida em uma situação de dor física ou violação de seu corpo. Pode-se concluir, portanto, que a autora utiliza de seu corpo como tela principal para a representação física de suas feridas físicas e psíquicas.

Frida demonstra a essencialidade dos elementos biológicos na sua arte também na inserção de figuras da natureza em seus quadros, como é possível perceber pela presença de fauna, flora e os fundos dos quadros retratando o céu e a terra. Kahlo mostra a importância desses elementos que enriquecem sua arte e trazem vida à sua psique também em cartas amorosas para Diego:

[...] Você está presente, intangível, e você é todo o universo que eu formo no espaço do meu quarto. Sua ausência jorra tremor no som do relógio, na pulsação da luz; seu hálito através do espelho. De você até minhas mãos eu percorro todo o seu corpo, e estou com você num minuto e estou com você num momento, e meu sangue é o milagre que viaja nas veias do ar do meu coração para o seu. A mulher; o homem; o milagre vegetal da paisagem do meu corpo está em você a natureza toda. Eu a atravesso em um voo que com meus dedos acaricia as colinas arredondadas... os vales, envolve-me a ânsia pela posse e pelo abraço dos galhos macios, verdes e viçosos (HERRERA, 2011, p. 272).

Dessa forma, é possível afirmar que Frida, através de sua arte, representa os detalhes mais íntimos de sua expressão e de suas vivências psíquicas. Cada uma das obras do conjunto possui um

tema central, iniciando na desilusão da maternidade, seguindo para a dor do rompimento amoroso refletida na identidade cultural e, por fim, a fragilização da condição física. As três obras, ainda que tenham como ponto de partida “dores” diferentes, se entrelaçam: representam os principais conflitos vividos por Frida em grande parte da sua vida, muitas vezes, concomitantemente.

As análises demonstram, de forma coerente, a maneira como Frida encontra para acessar seus conteúdos inconscientes e possivelmente traumáticos, para, por meio das obras, expressar a libido via sublimação. Assim sendo, pode-se dizer que Kahlo, através de suas pinturas, passa pela jornada da autodescoberta, compreendendo diferentes partes de si e as integrando à sua consciência. A artista, então, de forma sensível e admirável, apresenta sua autoinvestigação nas telas por meio dos símbolos, demonstrando a evolução de seu processo de individuação no crescente exploração e tornar-se a si mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do objetivo inicial dessa pesquisa, é possível compreender que Arte possui um papel primordial na expressão do sujeito, garantindo o exercício da sublimação através da função transcendente. Como observado, por meio das obras de Frida Kahlo, a Arte em si garante voz aos conflitos, gerando resultados palpáveis de serem reconhecidos, admirados e interpretados: os símbolos. Através das análises, é possível atestar a presença da relação consciente-inconsciente, assim como o escoamento de libido e iluminação de consciência por meio da criação. Ainda, atesta-se a função das produções artísticas de conectar indivíduos, por meio da identificação, também produzindo alívio psíquico.

Tanto a vida como a obra de Frida denotam a natureza da artista de traduzir fora de si sentimentos, sensações e divergências. Como uma mulher geniosa, entregue e apaixonada pela sua profissão, Frida é exemplar em trazer vida a seu interior, sendo escolhida como objeto de pesquisa assertivamente. Ainda, utilizar os dados de sua biografia corroboram o movimento belo de analisar suas obras, garantindo camadas cada vez mais profundas na interpretação simbólica. É uma honra postular que a força e resistência de Kahlo serão eternizadas neste trabalho.

Além disso, é preciso notar a essencialidade do trabalho em conjunto. Da mesma forma que a teoria e a ampliação simbólica são capazes de serem produzidas a partir de diversos autores precedentes, a relação de parceria com o orientador é crucial nesse processo. A proximidade entre pesquisador e orientador, com encontros recorrentes e aprofundados, foi uma influência importante na produção desta pesquisa. Logo, a importância da produção acadêmica não se deve somente à

perpetuação da Psicologia como ciência, mas também do ensino como uma relação de troca, cumplicidade e empatia.

Por fim, como continuidade deste trabalho, outras pesquisas podem ser realizadas prezando pelo aprofundamento da utilização da arte como instrumento de expressão a partir da análise simbólica junguiana. A fim de investigar um determinado conflito psíquico ou o colher evidências do Processo de Individuação conjurado por Jung, pode ser feita uma pesquisa comparando um conjunto de obras por autoria de Frida com a mesma temática central, trazendo a perspectiva do progresso temporal da perspectiva da artista sobre o tema em si.

“Dor, prazer e morte não são mais que um processo para a existência. A luta revolucionária neste processo é um portal aberto à inteligência.”

Frida Kahlo

REFERÊNCIAS

- DAMIAO JR., Maddi. **A função transcendente: algumas reflexões sobre o processo de criação.** *Pesqui. prá. psicossociais*, São João del-Rei , v. 14, n. 4, p. 1-17, dez. 2019.
- LEVINZON, GINA Khafif. **Frida Kahlo: a pintura como processo de busca de si mesmo.** *Rev. bras. psicanál*, São Paulo , v. 43, n. 2, p. 49-60, jun. 2009.
- PENNA, ELOISA Marques Damasco. **Um estudo sobre o método de investigação da psique na obra de C. G. Jung.** 2003. 225 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- ROCHA, CLEBER Almeida da. **Processo De Individuação De Jung – A Projeção Como Barreira Ao Autodesenvolvimento.** 2017. Monografia (Graduação em Psicologia) - Faculdade de Educação e Meio Ambiente, São Paulo, 2017.
- ROSENBERG, LUISA Colonnese. **Jung e arte: a obra em contínuo devir.** 2018. 158f. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2018.
- SILVA JUNIOR, Ronaldo Celestino da. **O conceito Junguiano de símbolo desde seus primórdios.** 2009. 103 f, il. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica.** (trad. Raul de Sá Barbosa). São Paulo: Martins Fontes, 1995
- JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica.** Petrópolis: Vozes, 1999
- BUORO, Anamelia Bueno. **O olhar na construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola.** 4o edição. São Paulo: Cortez, 2000.
- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da educação.** 3. ed. Campinas: Papirus, 1994.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987. 254 p.

JUNG, C.G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

HERRERA, Hayden. **Frida: A biografia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2011.

_____. **O Espírito na arte e na ciência**, O. C. XV. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

FUENTES, Carlos. Introducción. In: KAHLO, Frida. **El Diario de Frida Kahlo: Un Autorretrato Íntimo**. Cidade do México: la vaca Independiente, 1995

MAYAYO, Patrícia. **Frida Kahlo. Contra el mito**. Madrid: cátedra, 2008.

PENNA, Eloisa M. D. **Processamento Simbólico-arquetípico - pesquisa em psicologia analítica**. 1ª. ed. São Paulo: EDUC FAPESP, 2014. 304p .

SALLES, F. M. de. **Sobre a necessidade da arte: uma abordagem Junguiana**. Revista Educação, Artes e Inclusão, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 430-447, 2020.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões**. Lisboa: Cosmo, 1970. ELIADE,

Mircea. BOUCHER Jules, **La symbolique maçonnique**, 2. ed., Paris, 1953.

OWEN, Lara. **Seu sangue é ouro: Resgatando o poder da menstruação**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1994.

JUNG, C. G. **Picasso**. In: O espírito na arte e na ciência. OC XV. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos (Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso)**. Tradução de Fernando Tomaz. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BRENNER, Anita. **Idosos atrás de altares**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

METZGER, Henri. **Metamorfoses e Tendências da Libido**. Tradução de L. de Vos. Paris: Librairie Félix Alcan, 1927.

OGUM - **Tradição Céltica**. Rennes: [s.n.], 1948.