

ESTUDOS SOBRE O PROCESSO CRIATIVO – UM OLHAR SOBRE FRIDA KAHLO

*STUDIES ON THE CREATIVE PROCESS
– A LOOK AT FRIDA KAHLO*

*ESTUDIOS SOBRE EL PROCESO CREATIVO
– UNA MIRADA A FRIDA KAHLO*

BEATRIZ WETZEL DA CUNHA^I

CLEBER GIBBON RATTO^{II}

RESUMO Este trabalho busca estudar o sofrimento e o processo criativo através de um olhar sobre a vida e a obra da artista mexicana Frida Kahlo. Consistiu de um estudo eminentemente qualitativo, de caráter exploratório e descritivo, que envolveu revisão bibliográfica, pesquisa teórica e um exercício hermenêutico acerca de fragmentos da vida/obra da artista. Aproximando-nos dos conceitos psicanalíticos de Donald Winnicott, exercitamos a separação da obra de arte e do viver criativo, valorizando as possibilidades de integração e vida através e além da obra. A proposta de uma psicologia concreta, ocupada com o acontecer humano a partir de uma perspectiva existencial, ou seja, a vida acontecendo na cena, nas relações com o ambiente e com o outro. Este trabalho desvenda possibilidades para pensar o viver criativo mesmo nas situações-limite, numa psicologia da existência onde a finitude, a solidão, os limites da liberdade humana e a precariedade do sentido da vida são a matéria-prima da própria existência. Revelando que a importância da Frida não está na Frida-obra e sim, na Frida-processo.

PALAVRAS-CHAVE: PSICOLOGIA; OBRA DE ARTE; VIVER CRIATIVO; FRIDA KAHLO; D. WINNICOTT.

ABSTRACT This paper intends to study the suffering and the creative process through a gaze on life and work of Mexican artist Frida Kahlo. It consists in a predominantly qualitative, exploratory and descriptive study case involving literature review, theoretical re-

^I Centro Universitário Metodista, do IPA, Porto Alegre/RS – Brasil

^{II} Centro Universitário La Salle - UNILASALLE

search and a hermeneutic exercise on fragments of the artist's life/work. Moving toward Donald Winnicott's psychoanalytical concepts, it is exerted the separation of work of art and creative living, enhancing the possibilities for integration and life through and beyond the work. Thus, this paper puts forward the proposal of a concrete psychology, concerned with the human events from an existential perspective, i.e., the life happening in the scene, in relations with the environment and with the other. This paper unravels possibilities for thinking creative living even throughout extreme situations, in a psychology of existence where finitude, solitude, the limits of human freedom and the precariousness of life sense are the raw material to existence itself. Revealing that Frida's main contribution is not in a Frida's work of art, but, most of all, in a Frida's-process.

KEYWORDS: PSYCHOLOGY; WORK OF ART; CREATIVE LIVING; FRIDA KAHLO; D. WINNICOTT.

RESUMEN Este trabajo tiene como objetivo estudiar el proceso creativo y el sufrimiento a través de una mirada a la vida y obra de la artista mexicana Frida Kahlo. Consistió en un estudio eminentemente cualitativo, de carácter exploratorio y descriptivo, que involucró a revisión de la literatura, la investigación teórica y ejercicio hermenéutico en fragmentos de la vida/obra del artista.

Acercarse a los conceptos psicoanalíticos de Donald Winnicott, ejercer la separación de la obra y la vida creativa, valorando las posibilidades de integración y vivir a través y más allá del trabajo. La propuesta de una psicología concreta, ocupado con el Humano, sucede desde una perspectiva existencial, es decir, la vida pasando en la escena, en las relaciones con el entorno y con los demás. Este trabajo descubre posibilidades para pensar en la vida creativa, incluso en situaciones extremas, una psicología de la existencia, donde la finitud, la soledad, los límites de la libertad humana y la precariedad del sentido de la vida son la materia prima de la existencia misma. Revelando la importancia de Frida no está en la mano de obra, pero en Frida-proceso.

PALABRAS CLAVE: PSICOLOGÍA; OBRA DE ARTE; VIDA CREATIVA; FRIDA KAHLO; D. WINNICOTT.

INTRODUÇÃO

Somos seres da dor e do sofrimento psíquico. [...]: sofremos a vida. A vida chega como uma experiência que põe a sofrer. Ela desloca, instiga, se insinua de um modo que afeta. Afetados, apaixonados, sofredores. A consciência atrasada nos mostra que outra vez estamos descentrados. Resta reencontrar o equilíbrio. [...].

(FRANCO, 2012, p. 1)

Este artigo transita entre a exuberante obra e a trágica vida de Frida Kahlo, buscando compreender a relação que se dá entre o sofrimento e o processo criativo, marca da nossa condição de existência.

Sendo o sofrimento inerente à vida, como ele se implica no processo criativo? Para investigar como esse processo se dá, aproximamo-nos da vida da pintora mexicana Frida Kahlo.

Sempre houve um íntimo entrelaçamento entre genialidade criativa e sofrimento, gerando muito material a ser defendido por escritores, cientistas, filósofos etc. Uma lista infindável de célebres artistas apresentou uma instabilidade existencial que caminhava lado a lado com o poder criativo. Vidas atormentadas e carregadas de paixão. Transformam a falta e a dor em arte, numa tentativa, quem sabe, de suportar ou superar a adversidade.

Trajatórias marcadas por intensa angústia. Incompreendidos, chamaram a atenção para interpretações e especulações diversas. Mas a pergunta sempre fica no ar: será possível fazer arte em meio à dor e ao sofrimento? Será o sofrimento e a dor que os fazem geniais, ou o contrário? Pergunto-me se não seriam igualmente geniais se houvessem escolhido outras atividades que não as artísticas. Em resumo, interessa-nos encontrar linhas de convergência entre a vida e a arte, com toda a dor que caracteriza a primeira e todo o potencial alívio que imaginamos a segunda poderia oferecer.

O psicólogo norte-americano Joy Paul Guilford ([s.d], p. 23) definiu criatividade como a capacidade de diante de um problema, “encontrar respostas incomuns, de associação longínqua”. Para que uma ideia original surja, é preciso abandonar os velhos caminhos e pensar de novas maneiras. Será o sofrimento humano uma convocação ao abandono dos velhos caminhos, resultando numa existência criativa? Ou será o existir criativo, levando-nos ao abandono das velhas rotas, que acaba por produzir dor e sofrimento? Resultará, necessariamente, de um existir criativo “obras” de arte, além da própria vida vivida esteticamente? Esses são questionamentos que movem essa investigação. Há também quem defenda a ideia de que a atividade artística nos ajuda a proteger a própria mente da destruição. Seria a criatividade, desta forma, vista como saída para a crise? E não seriam tais crises, com toda a dor que elas comportam, a própria condição do amadurecimento humano?

A aproximação teórica privilegiada para tais especulações encontra sintonia com o pensamento do psicanalista inglês Donald Winnicott, sobretudo em suas formulações sobre a criatividade e a gestualidade espontânea. É na psicanálise “pós-edipiana” de Winnicott que encontramos a inspiração para pensar o processo criativo para além da hipótese sublimatória, reencontrando o sentido estético da existência na própria condição do amadurecimento humano, do qual o sofrimento é inextorquível.

Este artigo está organizado em quatro seções, a saber: *Frida Kahlo – recortes de uma vida*, onde apresentamos aspectos principais de sua trajetória, família, amores, política e obras; *Contribuições de Donald Winnicott à compreensão do existir criativo e do amadurecimento*, onde exploramos os principais conceitos do psicanalista, úteis à problematização desse ensaio; *Novas possibilidades de compreensão*, onde articulam-se os elementos teóricos winnicottianos aos recortes existenciais da artista. Por fim, *Considerações Finais*, num esforço de sistematização das principais análises desenvolvidas.

FRIDA KAHLO – RECORTES DE UMA VIDA

Dia 6 de julho de 1907, nasce em Coyoacan, arredores da cidade do México, na “Casa Azul”,¹ Magdalena Carmem Frida Kahlo Calderón – Frida Kahlo, como viria a ser chamada a mais importante pintora latino-americana do século XX. Filha de Guillermo (Wilhelm)

¹ Nome dado à casa em que nasceu, hoje Museu Frida Kahlo.

Kahlo e Matilde Calderón, Frida é a terceira de quatro irmãs. Matilde, Adriana e Cristina a irmã caçula e a mais apegada à pintora.

Na casa da família, construída por seus pais em 1904 e hoje Museu Frida Kahlo, aconteceram três fatos importantes: seu nascimento, casamento e morte.

O NASCIMENTO

Seu nome “Frieda”, em espanhol, foi escolhido pelo pai e significa paz, é um nome foneticamente forte, dizia o pai.

Guillermo, nasceu na Alemanha e era filho de imigrantes judeus, por influência de Matilde seguiu a profissão do sogro tornando-se um conceituado fotógrafo profissional e um pintor amador. Era um homem culto, amante da literatura, da filosofia e da música. Sr. Kahlo nutria uma atenção especial por Frida, estimulava-a no espírito intelectual e aventureiro. Mostrou-lhe as artimanhas da arte de fotografar, revelar, retocar e colorir as fotografias, conhecimentos que viriam a ser tão significativos para a sua carreira de pintora anos depois. Morreu no México, de um ataque cardíaco, aos 69 anos de idade.

Sua mãe, uma mestiça católica devota, foi totalmente dedicada ao lar. Engravidou de Cristina logo após o nascimento de Frida, impossibilitando sua amamentação. Uma ama de leite indígena encarregou-se de alimentá-la. Dizia Frida: “Me criei por uma ama a quem lavavam os seios todas as vezes que ia me amamentar”. Quando é despedida por Matilde, Frida passa a ser cuidada pelas irmãs mais velhas, assim como Cristina. A mãe, vítima de constantes ataques epiléticos, semelhantes aos do seu marido, também epilético desde a adolescência, viu-se impossibilitada dos cuidados maternos. Morreu aos 56 anos de idade, três anos após o casamento de Frida e Diego.

Aos 6 anos de idade, Frida é acometida pela poliomielite e tem como seqüela a perna direita afinada e o pé atrofiado. Foi seu pai que durante nove meses cuidou dela para que se curasse. Incentivada a praticar esportes, fez-se campeã em natação e tornou-se uma excelente ciclista.

Mas era estigmatizada pelos colegas que a chamavam de “Frida da Perna-de-Pau”, o que muito lhe magoava, despertando-lhe raiva e o desejo de superar-se como atleta. Frida e seu pai compartilhavam o sofrimento e a solidão. Os ataques epiléticos do pai foram presenciados por Frida desde pequena, era para ela um tipo de mistério que lhe inspiravam temor e compaixão pelo pai. Companheiros, revela em seu diário que teve uma infância maravilhosa, mesmo cuidando do pai enfermo: “...para mim ele era imenso exemplo de ternura, de trabalho (era fotógrafo e pintor) e, acima de tudo, de compreensão dos meus problemas” (HERRERA, 2011, p. 36). Foi, também, nessa época que desenvolveu uma amizade imaginária com uma menina da mesma idade, nessa fantasia, ela a seguia em todos os seus movimentos e, enquanto bailava, contava-lhe todos os seus problemas secretos. Dizia Frida: “Já se passaram 34 anos desde que vivi essa amizade mágica, e cada vez que a recordo, ela se aviva e cresce mais e mais dentro do meu mundo”.

Sobre essa fase, nos fala Herrera (2011):

Mas Frida era um pássaro ferido e, por causa disso, era diferente das outras crianças, e quase sempre estava sozinha. Justamente na idade em que poderia ampliar seu mundo para além do círculo familiar e fazer melhores amigos, ela foi obrigada a ficar em casa. Quando se recuperou e voltou para a escola, foi excluída e se tornou alvo de provocações e zombarias. Sua reação foi, alternadamente, retrair-se (a “criatura introvertida”) ou levar a cabo uma estratégia de supercompensação, tornando-se, primeiro, uma menina levada e interessada em atividades masculinas, e, depois, uma “personagem” (p. 31).

Aos 14 anos de idade, era uma menina esbelta e tinha um corpo bem proporcionado, irradiava uma estranha vitalidade, na sua aparência rebelde e frágil, tinha os olhos escuros e um olhar penetrante, ornado pelas sobrancelhas marcantes (traço importante em seus autorretratos), uma mistura de ternura e vivacidade obstinada.

Em 1922, com 15 anos de idade, ingressa na Escola Nacional Preparatória de San Ildefonso, passando a conviver com cerca de dois mil alunos, dos quais apenas 35 mulheres. Frida, nessa época, participava ativamente do movimento estudantil e seus verdadeiros amigos viriam a ser os componentes deste grupo: os Cachuchas, formado por sete rapazes e duas moças, mais alguns agregados especiais. A vida de todos seguiu junto até o final de seus dias. Foi nele que Frida conheceu a sua primeira paixão, Alejandro Gómez Arias. Foi com eles que se identificou e moldou sua ideologia. Encontravam-se, principalmente, na Biblioteca Ibero-americana, onde liam de Dumas a Mariano Azuela, da Bíblia a Zozobra.² Apesar de muito ler, Frida não era estudiosa, interessava-se por biologia, literatura e arte, mas o que mais a fascinava eram as pessoas.

Foi nessa escola que conheceu Diego Rivera, seu futuro marido e grande amor, um amor intenso, vigoroso, apaixonado, obcecado, sofrido e submisso.

Diego pintava, nessa época, no Anfiteatro da escola o seu primeiro mural – *A Criação*. Fascinada pela arte, encontrou nele sua identificação. Frida ia com seus amigos do Cachuchas assisti-lo pintar. Irreverente que era e em plena adolescência, Frida tinha particularidades, usava roupas masculinas e botas para esconder a perna fina e o pé atrofiado, já retocava gravuras e fotografias para um amigo de seu pai, nessa mesma ocasião teve sua primeira experiência homossexual. As posteriores vivências no mundo boêmio e liberal que compartilhava com Diego intensificaram suas relações amorosas com outras mulheres.

Aos 18 anos de idade, a vida de Frida se interrompe drasticamente: em 17 de setembro de 1925 quando voltava da Escola Preparatória, acompanhada por Alejandro, sofre um acidente que marcaria para sempre a sua vida. Um bonde elétrico e o ônibus que seguia para casa se chocaram, Frida estava caída ao chão, com as roupas rasgadas, ensanguentada e coberta por um pó dourado, uma barra de ferro atravessava o seu corpo. Alejandro nada sofreu. O ferro que penetrou no lado esquerdo da pélvis e saiu pela vagina, foi extraído a sangue frio por um homem do povo.

² Obra publicada, em 1919, pelo poeta Ramón López Velarde e que melhor captou o espírito dos anos revolucionários.

A menina que corria loucamente pelos corredores da escola feito um passarinho em pleno voo, que saltava de bondes e ônibus, de preferência quando ainda estavam em movimento, agora se viu imobilizada e presa a uma série de gessos e outras geringonças. “Foi uma colisão estranha”, ela disse, “não foi violenta, mas sim bastante silenciosa, lenta, e que machucou todo mundo. E a mim, acima de tudo (HERRERA, 2011, p. 70).

Frida fica um mês hospitalizada e mais três meses imobilizada na cama em sua casa. Seria essa a primeira de muitas internações. “É preciso suportar”, ela dizia. “Estou começando a me acostumar com o sofrimento” (HERRERA, 2011, p. 71).

Usando um espelho, disposto sobre os pilares da cama onde se mantinha aprisionada, Frida retratou a si mesma de forma obstinada, como quem quer recuperar algo perdido. Refletia em seus quadros, de coloridos incríveis, suas ambiguidades, ambivalências, lutos e limitações. Essa fase, começo de sua criação, constitui a parte mais significativa de sua obra.

Até o acidente, seu projeto era ser médica, a pintura aconteceu na sua vida como sobrevivência à dor: “Como eu era jovem, a desgraça não adquiriu um caráter trágico. Creio que tinha energia suficiente para fazer qualquer coisa no lugar de estudar medicina. Sem prestar muita atenção, comecei a pintar”, lembra Frida. Algo novo emerge: “Não estou morta e, mais do que isso, tenho uma razão para viver”. Essa razão é a pintura (BASTOS, 2010, p. 33).

Após o acidente, o longo repouso e o término do relacionamento com Alejandro, Frida filia-se ao Partido Comunista e decide buscar o aval de Diego Rivera para a sua obra, levando seus primeiros quadros para avaliação. Diego, o artista mais famoso do México nessa época, além de aprovar sua pintura, disse-lhe abertamente que tinha talento, impulsionando-a a prosseguir.

Depois do primeiro encontro, o namoro avança a passos rápidos. Frida começa a pintar com renovada confiança e aplicação. Diego era para ela o maior pintor do mundo e o prazer que ele sentia com as pinturas dela fazia o trabalho valer a pena.

Em agosto de 1929, Frida e Diego se casam.

O CASAMENTO

Uma cerimônia simples na Casa Azul. Conta-nos Frida:

Aos dezessete (vinte) anos me apaixonei por Diego, e os meus pais não gostaram disso porque Diego era comunista e porque diziam que ele parecia um Brueghel gordo, gordo, gordo. Eles disseram que era como um casamento de um elefante com uma pomba...Ninguém compareceu à cerimônia, só meu pai, que disse a Diego: “Saiba que a minha filha é uma pessoa doente e vai ser doente a vida inteira; ela é inteligente, mas não é bonita. Pense bem se é isso que você quer, e se você quiser se casar eu dou a minha permissão” (HERRERA, 2011, p. 128).

O casamento de Frida e Diego foi uma sucessão de aproximações e separações, momentos de grande ternura e de intensa dor, raiva, dependência, construção e desconstrução.

Frida permanece até o final da vida loucamente apaixonada por Diego. Uma relação alimentada por tórridos bilhetes, cuidados, presentes e inúmeras aventuras sexuais, infidelidade, vinganças e reencontros.

Nos primeiros anos de casamento, em São Francisco, Frida faz um retrato duplo (*Frida e Diego Rivera*, 1931), onde mostra Diego e a si mesma, da maneira como eram vistos pelos californianos, como recém-casados.

Rivera é retratado como o grande artista empunhando sua paleta e pincéis; Frida no papel de que mais gostava, a de esposa venerando o marido gênio. [...] Ela flutua no ar como uma bonequinha chinesa, sustentada pela força da mão de seu cônjuge monumental. Contudo, o olhar penetrante de Frida tem uma nota de humor demoníaco e força corajosa, e apesar de toda a solicitude e “feminilidade” de sua pose e de seu traje, ela está calma e controlada [...]. O retrato de casamento é revelador também em outro sentido: Diego está com a cabeça ligeiramente virada para o lado, em direção contrária à noiva, e seus braços espreitados junto ao próprio corpo. Sua cabeça se inclina para o próprio ombro, e seus braços se movem na direção de si mesmo; as mãos unidas do casal ocupam o centro da tela, sugerindo a importância, para Frida, dos laços do casamento. Desde o início, a pintura implica que Frida sabia que Diego não se deixava possuir. De que a primeira paixão do marido na vida era sua arte. [...] “Diego está além de todas as relações precisas e limitadas”, Frida escreveu. “Ele não tem amigos, tem aliados. Ele é bastante afetuoso, mas nunca se entrega”. Ela queria ser sua última aliada (HERRERA, 2011, p. 157-158).

Esse fragmento da bibliografia de Frida sintetiza muito do que era a relação dos dois.

O primeiro aborto acontece com um ano de casados, outros viriam e ela nunca veria o desejo de ser mãe realizado. Esse sentimento está claramente retratado em diversos trabalhos, inclusive naquele que leva o nome *Frida y el aborto* (1932).

Em 1934, Frida surpreende seu marido com sua irmã Cristina. Tomada pela dor e considerando dessa vez a traição insuportável, Frida revida. Sua pintura nunca foi tão amarga e irônica. Nos anos seguintes, mantém um casamento de aparências. Frida e Diego entregam-se a outras conquistas. Em 1937, Frida se envolve com Trotsky e depois dele com outros homens e mulheres. Rivera mantinha-se sempre por perto. Inclusive, era ela quem normalmente seduzia as amantes de Rivera, incentivada por ele.

O divórcio acontece em 1939, ela corta os cabelos e volta a usar roupas masculinas, reproduzindo o comportamento da adolescência. Porém, a separação dura pouco, em dezembro do ano seguinte retomam o casamento, instalando-se novamente na Casa Azul. Frida inicia uma incansável produção e não para mais.

Escreve um poema onde transforma Diego em quase tudo da sua vida:

Diego meu pai
Diego meu filho
Diego = eu =
Diego Universo
Diversidade na unidade (BASTOS, 2010, p. 49).

A relação com a política foi intensa, com um estilo muito típico. Maneira essa que, embora não se evidencie em sua obra, está representada simbolicamente em sua figura, no seu modo de se conduzir na vida e na sua marcante cidadania, valorizando a cultura mexicana e desafiando a ideologia burguesa tão imperativa nos meios sociais. Tudo isso faz dela a mais expressiva representação da luta nacionalista em que mergulhava sua nação.

A MORTE

“Só quero três coisas da vida: viver com Diego, seguir pintando e pertencer ao Partido Comunista Mexicano” (FRIDA KAHLO).

Essa frase é confidenciada por Frida a uma amiga, quando onze dias antes de morrer, contrariando as ordens médicas, sai da cama para participar de uma manifestação comunista. Enquanto Diego empurrava lentamente sua cadeira de rodas, Frida, como em tantos murais de Rivera, era um exemplo vivo de fortaleza moral. Empunhava na mão esquerda uma faixa com um desenho da pomba da paz, a mão direita cerrada, formando um punho pronto para a luta. Suportou com firmeza as horas a fio na cadeira de rodas e sua voz uniu-se ao coro da multidão. Frida sabia que estava morrendo. Dia 13 de julho de 1954, Frida é encontrada morta em sua cama. Em seu diário escreve: “Espero alegre saída – e espero nunca mais voltar”.

Um ano antes da sua morte, tem sua última aparição em público como artista. Preocupados com sua saúde, e provavelmente prevendo o final próximo, Diego e alguns amigos organizaram uma exposição com toda a sua obra. De um jeito muito singular, Frida, embora impossibilitada e proibida pelos médicos de caminhar, mandou levar sua cama para a galeria onde inaugurou a sua primeira exposição individual em seu país, na Galeria de Lola Alvarez Bravo, sendo transportada em uma ambulância.

Em seguida, veio a amputação da perna direita, um golpe cruel para ela. Nos últimos meses de vida entrou em depressão, não querendo ver mais ninguém, nem mesmo Diego: “Diz que estou dormindo”.

CONTRIBUIÇÕES DE DONALD WINNICOTT À COMPREENSÃO DO EXISTIR CRIATIVO E DO AMADURECIMENTO

Surge com Winnicott um novo paradigma em psicanálise, trata-se de uma mudança nos pressupostos essenciais da psicanálise tradicional, que operava em um modelo naturalista e objetivante do ser humano. Winnicott recusa o naturalismo e o determinismo, ou seja, a ideia de que para todo o comportamento, sentimento, memória ou ação existe uma ou múltiplas causas, há um deslocamento no entendimento, a origem não está nas pulsões ou em mecanismos inconscientes com sentidos ocultos, como acreditava Freud. Para ele, a vida se dá na experimentação, concentra-se nas condições efetivas que tornam possível a experiência instintiva.

Winnicott recusou explicitamente o naturalismo e o determinismo. Não que ele ignorasse o físico, mas ele entendia que existiam problemas de saúde que não podiam ser postos na conta das funções fisiológicas e tratou de elaborar uma ciência de, pelo menos, uma parte desses distúrbios. Essa ciência é a psicanálise winnicottiana. Ao constitui-la, Winnicott mudou os pressupostos essenciais da psicanálise tradicional, operando a transição do modelo naturalista e objetivante do ser humano, característico da psiquiatria e da psicanálise tradicional (FREUD, KLEIN, BION e LACAN) para um modelo decididamente não-naturalista (LOPARIC, 1999, p. 21).

Não se trata de uma diferença apenas teórica, ela diz respeito à concepção e à formulação de problemas clínicos. Na teoria psicanalítica pré-winnicottiana as bases estão na crença de que todo ser humano passa pela angústia de castração que resulta no conflito interno entre o desejo genital da mãe e o medo de vingança do pai, acompanhado da fantasia ou mesmo da vontade de assassinar o pai, a ordem sociocultural é desenvolvida a partir dessa situação edípica. Para Winnicott, que durante muito tempo trabalhou com crianças, havia distúrbios graves muito precoces e que em nada se relacionavam com a angústia de castração decorrente da situação edípica. Suas pesquisas visavam dar conta de angústias que chamou de “impensáveis”. Visto que bebês no colo das mães também podiam adoecer e psicotizar, o problema subjacente não poderia estar na sexualidade e sim no sentido de continuidade do ser. Ele sofre porque não consegue crescer ou continuar existindo.

Por negar o naturalismo, Winnicott não poderia mais conceber o crescimento como uma questão biológica, dirige então seus estudos para o que veio a chamar de amadurecimento pessoal, ou tornar-se si mesmo. A relação inicial necessária ao amadurecimento é dual, a mãe-ambiente³ suficientemente boa e o bebê, não é uma relação a três, não caracterizando uma situação edípica. Isso significa que é um processo que precisa ser favorecido por outro ser humano, não ocorre automaticamente.

A revolução winnicottiana na psicanálise não se iniciou, portanto, a partir da crítica da teoria freudiana do ser humano, mas pela observação da existência de problemas anômalos no interior do paradigma freudiano. A mudança [...] não concerne nem exclusivamente nem em primeiro lugar a um ponto da teoria, mas aos problemas básicos da clínica psicanalítica. Para Winnicott, esses problemas são os do bebê no colo da mãe e não mais os do andarrinho na cama da mãe (LOPARIC, 1999, p. 21).

O que amadurece é o “eu” do bebê, por isso temos adultos imaturos, são indivíduos que não conseguiram criar identidade pessoal e tornar-se alguém inteiro. A tendência à integração caracteriza a natureza humana, onde o risco é estar desintegrado/dissociado. Winnicott irá insistir, ao contrário de Freud, que ao ser humano interessa tornar-se alguém capaz de viver uma vida que valha a pena e não buscar obter prazer e evitar o desprazer, como nos fala Freud (1929) em sua obra “O Mal-estar na Civilização”.

³ Mãe é nesse contexto sinônimo de ambiente, e não necessariamente a mãe do bebê.

O amadurecimento será facilitado dependendo essencialmente do tipo de troca, de proximidade e de uso do corpo da mãe. Ao estar integrado, surgem as tarefas, uma sucessão de fases, estágios, etapas, e a cada nova etapa o ciclo se repete. Amadurecer é exatamente conseguir solucionar de forma satisfatória essas tarefas. O oposto disso é o adoecimento (imaturidade) e, conseqüentemente, a parada no crescimento. Isso acontece quando o ambiente não é suficientemente continente das angústias, não fornecendo aquilo que o indivíduo necessitava.

[...] os fracassos ambientais são sentidos como ameaças à existência pessoal, e as angústias que se acompanham são impensáveis e promovem desde sensações de queda livre, desintegração, fragmentação, perda da unidade psicossomática com despersonalização, perda do senso do real com exploração do narcisismo primário, até a perda da capacidade de relação objetal, com autismo e defesas precoces contra a incompletude que é causadora de inveja patológica (FORLENZA NETO, 2007, p. 408 *apud* DE OLIVEIRA, F., p. 695-696).

Quando um problema de integração não é resolvido da maneira satisfatória, o crescimento do indivíduo estanca e a pessoa torna-se doente. A doença psíquica é a parada no crescimento, devido à defesa ou à reação contra a angústia diante do fato de, tendo que acontecer, o crescimento fica bloqueado; portanto, quando aquilo que deveria ter acontecido não acontece (LOPARIC, 1999, p. 22).

A solução de um problema consiste no gesto espontâneo do bebê e para isso ele precisa existir. Como o bebê não pode criar sozinho, ele precisa tomar emprestado dos cuidados da mãe, e para isso essa mãe precisa sustentar o seu acontecer, há uma identificação primária entre a mãe e o bebê. E ele, assim, pode criar a mãe, o seio, seu primeiro gesto criativo. E, portanto, tendo adquirido o sentimento de ser, começar a tratar de suas primeiras tarefas. “Resta a cada um de nós integrar o seu começo, o lugar de onde veio e que foi esquecido na ilusão da onipotência inicial que acompanha a experiência da criatividade e da espontaneidade” (LOPARIC, 1999, p. 23).

A criatividade teria então sua primeira manifestação em um momento bem primitivo, suas raízes estão na ilusão de onipotência do bebê, que cria o seio materno e o mundo ao seu redor. Essa condição é dada por uma mãe presente e confiável. É essa presença que permite ao bebê sentir que é ele quem cria os objetos que lhe são oferecidos. Criar a mãe e acreditar-se vivo. Essa experiência de ilusão é fundamental para a constituição do indivíduo e de um self verdadeiro.

Os fenômenos de despersonalização e desrealização podem ser percebidos no sujeito que não se sente inteiro em seu próprio corpo, suas ações e as do mundo carecem de sentido, há uma sensação contínua ou momentânea de futilidade do viver. Essa incapacidade de sentir-se vivo ou real é para Winnicott fruto do desenvolvimento de um falso self, caracterizado por condutas que impedem a capacidade de expressão criativa e de gestualidade espontânea, transformadora de si e do mundo. Resulta da falha nas relações iniciais do indivíduo, quando nos seus primeiros contatos com a mãe-ambiente não teve seus desejos

atendidos positivamente impossibilitando a criação de sua fantasia de onipotência. Seus aspectos primitivos não foram vividos de maneira sustentada.

Todas as falhas que poderiam engendrar a ansiedade inimaginável acarretam uma reação da criança, e esta reação corta a continuidade existencial. Se há recorrência da reação desse tipo de modo persistente, se instaura um padrão de fragmentação do ser. A criança cujo padrão é o de fragmentação da continuidade do ser tem uma tarefa de desenvolvimento que fica, desde o início, sobrecarregada no sentido da psicopatologia (WINNICOTT, 1983, p. 59).

Para compreender o processo criativo em Winnicott é preciso falar de uma superfície de contato, um não-lugar, algo entre o mundo e o indivíduo. Ao que ele chamou de espaço potencial ou transicional, “lugar no qual ocorrem os fenômenos através dos quais nos constituímos criativamente, ele tem a particularidade de não se situar nem na realidade interna, nem na realidade externa” (GOMES, M., 2010).

É nesse espaço de ilusão que o gesto espontâneo e criativo acontece e está intimamente ligado às primeiras experiências do bebê, ao olhar da mãe e ao sentimento de continuidade do ser. Em resumo, a noção de criatividade introduzida por Winnicott não está primeiramente ligada às artes e sim a uma criatividade na vida. A vida vivida de modo criativo. São, para ele, as primeiras experiências que nos capacitam ou não a uma vida criativa, a criar o mundo em que se vive. A sensação de estarmos vivos e sermos nós mesmos pressupõe um viver criativo. Viver a própria vida onde o princípio de realidade (ou seja, poder dar conta das exigências da vida) já não é percebido como tão castrador.

Winnicott (1975) faz uma importante divisão quando o assunto é a criatividade. Distingue como processos diferenciados a criação e o viver criativo. O primeiro está na obra de arte, que pode advir de um viver criativo ou da submissão. O segundo advém de um viver real ou significativo, muitas vezes prejudicado no indivíduo adoecido ou por fatores ambientais que sufocaram seus processos criativos. Considerando aqui a impossibilidade de uma destruição completa da capacidade do indivíduo para um viver criativo, pois mesmo em casos extremos de submissão e estabelecimento de um falso self, oculta em alguma parte existe uma vida secreta satisfatória, pela sua qualidade criativa ou original a esse ser humano. Por outro lado, permanece a insatisfação em virtude do que está oculto, tornando-o carente do enriquecimento proporcionado pela experiência de viver (WINNICOTT, 1975).

Podemos aqui fazer uma aproximação entre a psicanálise de Winnicott e a fenomenologia existencial de Heidegger, ambos concebem o ser humano de uma forma não-naturalista, onde sua importância está no seu próprio existir no mundo. O ser humano é um acontecimento no tempo que tende a desenvolver-se até a morte. Perguntam-se sobre o sentido de viver, onde o acontecer é sempre um acontecer conjunto.

Suas interpretações estão baseadas na fragilidade e nas dificuldades que existem no ter que existir humano. Sendo assim, a teoria do amadurecimento pessoal de Winnicott encontra-se com os pressupostos heideggerianos nas suas relações com a angústia e o cuidado. Winnicott nos oferece as possibilidades de pensar os movimentos do existir do homem no mundo. Se para Heidegger a angústia é inerente ao ser humano e sua motivação para exis-

tir, para Winnicott isso se dá no gesto espontâneo. E ambos nos oferecem as condições de sentido, de ser no mundo, de existir, do ser em relação com o outro (DE OLIVEIRA, 2013).

Estudar as causas da perda do viver criativo poderá devolver ao indivíduo um sentido real e significativo para a sua vida, pois é a impossibilidade de uma vida criativa que traz sofrimento, ou seja, o elemento criativo não se estabelece. Criar significa sentir-se vivo, o sofrimento origina-se no sentimento de irrealidade, seja a partir de um self já constituído ou pela impossibilidade de viver a experiência, quando o bebê ainda não existe apartado da mãe (desenvolvimento primitivo).

Segundo Medeiros e Aiello-Vaisberg (2010), Winnicott nos permite o esclarecimento de um sofrimento humano radical que subjaz a um adoecimento emocional. Seria uma visão relacional do sofrimento, ou seja, é vincular, acontece na intersubjetividade. O sofrimento para ele está relacionado à falta de flexibilidade: a impossibilidade de experimentar o próprio viver de forma criativa, não basta um viver comportamental, importa que ele seja existencial. Há de haver uma experiência que contemple a espontaneidade, a autenticidade e não a submissão.

É sofrimento a impossibilidade de tolerar os mistérios do mundo, não podendo sustentar a ausência de explicações às questões existenciais, perdendo assim a sensação de ser vivo e real.

Aproximando-nos da concepção de loucura e da psicopatologia implícita na obra winnicottiana, notamos que este psicanalista introduz visões transformadoras no campo das teorias sobre o sofrimento e adoecimento humanos, porque obrigam a uma revisão da loucura e da psicose, permitindo ver o sofrimento psicótico na vida de todos. A atenção rigorosa sobre aspectos primitivos do desenvolvimento emocional quando tudo caminha bem e quando falhas ambientais trazem a irrupção de campos agônicos nos permite compreender com radicalidade que a loucura e a psicose não são realmente estranhas a ninguém, expressando aspectos fundamentais da condição humana (AIELLO-VAISBERG, 2006, p.a, *apud* MEDEIROS; AIELLO-VAISBERG, 2010, p. 101).

Não apenas as falhas primordiais resultam em sofrimento, as situações de falha no cuidado ambiental nos remetem a uma condição existencial comum a todos, levando-nos, muitas vezes, a uma condição de desamparo, e extensa aflição, causando a sensação de uma dramática interrupção do viver.

Para Winnicott (1975), falar sobre o impulso criativo seria possível na aproximação entre o viver criativo e o viver propriamente dito. Não há para ele a possibilidade de entender a criatividade sem considerar o meio ambiente, nenhuma afirmação que se refira ao indivíduo como ser isolado pode tocar o problema central da fonte da criatividade.

Winnicott (1975 *apud* OUTEIRAL; MOURA, 2002, p. 5-6) desenvolve o paralelo entre criação artística e construção do self, onde o desejo de integração do self, cindido pela falta do olhar do elemento feminino na vida do bebê, e, portanto, a impossibilidade de ver-se espelhado nesse olhar, faz que o indivíduo na busca desse reconhecimento, proteja seu self verdadeiro dos ataques sofridos. Vive uma vida irreal. Busca então na arte, no fazer

artístico, uma possibilidade de reintegrar o self. A obra de arte como espaço de conciliação entre o ser e o fazer, o dentro e o fora, o conteúdo e a técnica. A busca desesperada de um self integrado, mas não o reflexo de uma integração. Há de se discriminar obra de arte da ideia de criação, relacionada ao estar vivo.

Sobre isso, escreve:

Na busca do eu (self), a pessoa interessada pode ter produzido algo valioso em termos de arte, mas um artista bem sucedido pode ser universalmente aclamado e, no entanto, fracassado na tentativa de encontrar o eu (self) que está procurando. O eu (self) realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto. Se o artista através de qualquer forma de expressão está buscando o eu (self), então se pode dizer que, com toda a probabilidade, já existe um certo fracasso para esse artista no campo do viver geral criativo. A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento do eu (self) (WINNICOTT, 1975, p. 80-81).

São os recursos que minimizam o sofrimento, que aplacam a dor, que permitem uma vida minimamente coerente e feliz. Trata-se da insistência criativa em viver, em uma situação hostil. Para tornarmos essa experiência mais palpável, optei por visitar a vida de Frida Kahlo, uma mulher prisioneira da paixão que vivia e criava intensamente, andando sobre a tênue linha da sobrevivência e dos padrões sociais. Frida sofre a vida, usando seus recursos criativos, sua obra, frente à fragilidade existencial.

NOVAS POSSIBILIDADES DE COMPREENSÃO

Quando escolhemos como objeto deste estudo a vida e obra de Frida Kahlo, não desejamos nos aprofundar no que sua obra traz de sua vida, mas sim construir, inspirados pelo pensamento de Winnicott um olhar atento sobre uma vida tão cheia de abandonos, sofrimentos físicos e emocionais.

Destacamos um trecho de uma carta escrita ao namorado, aos 18 anos de idade, um ano após o acidente que marcou a sua vida para sempre:

Por que você estuda tanto? Que segredo está procurando? A vida logo o revelará a você. Por mim, já sei tudo, sem ler, nem escrever. Algum tempo atrás, talvez uns dias, eu era uma moça caminhando por um mundo de cores, com cores claras e tangíveis. Tudo era misterioso e havia algo de oculto; adivinhar-lhe a natureza era um jogo para mim. Se você soubesse como é terrível obter o conhecimento de repente – como um relâmpago iluminando a Terra! Agora vivo num planeta dolorido, transparente como gelo. É como se houvesse aprendido tudo de uma vez, numa questão de segundos. Minhas amigas e minhas colegas tornaram-se mulheres lentamente. Eu, envelheci em instantes e agora tudo está embotado e plano. Sei que não há nada escondido; se houvesse, eu veria (KAHLO, 1926, *apud* OUTEIRAL; MOURA, 2002, s/p.).

O que pode ser mais irreal do que uma vida já sem sentido aos 18 anos de idade? Porém, existia em Frida algo que talvez a tenha diferenciado, tornando-a a mulher intensa e apaixonante que foi. Com uma incrível disposição, sustentava sua vida e renascia a cada morte, e foram tantas no decorrer de seus 47 anos de idade. A força, exuberância e excêntrica não se encontravam apenas em sua criação artística, estavam na vida, em suas relações, amores e atitudes.

Frida revelou-se uma incógnita. Buscar relações possíveis entre suas angústias e o pensamento de Winnicott foi uma rica experiência e um desafio. Explorando suas experiências primordiais poderíamos supor uma falha do ambiente ilustrada por uma mãe enferma e ausente que não pôde amamentá-la, entregando-a aos cuidados de uma ama indígena que se torna futuramente a personificação de sua herança mexicana, fato que a orgulhava. Pode-se supor que a ambivalência de uma experiência originária pouco continente tenham levado Frida a buscar ao longo de sua vida a recriação da cena originária de maternagem como busca de condições para uma continuidade existencial que fizesse valer a pena continuar vivendo. Os gestos espontâneo e criativo estiveram presentes ao longo de sua trajetória, permitindo a ela criar o mundo em que viveu. Conforme Winnicott (1975):

...é necessário considerar a impossibilidade de uma destruição completa da capacidade de um indivíduo humano para o viver criativo, pois, mesmo no caso mais extremo de submissão, e no estabelecimento de uma falsa personalidade, oculta em alguma parte, existe uma vida secreta satisfatória, pela sua qualidade criativa ou original a esse ser humano (p. 99).

Ao longo da vida, Frida mostra-se submissa às relações afetivas, ao olhar do outro, fatos claramente expressos em suas cartas a Alejandro Arias, seu primeiro namorado, aos amigos, ao médico Dr. Eloesser, aos amantes e, principalmente, ao amor de Diego Rivera, que a acompanhou até o final da vida. A artista buscava em Diego uma união integradora que possibilitasse encontrar a si mesma, mas o que se repetia indefinidamente eram o fracasso e a dor dessa procura. Conquistar para sempre o amor de Diego parecia uma forma inconsciente de reparar o sentimento de abandono que a tomava, desde as suas relações originárias. E, a cada separação, deprimia-se terrivelmente.

Frida retratou seu nascimento e a amamentação em seus quadros *Meu nascimento* (1932) e *Minha ama e eu* (1937) de maneira impressionante. No primeiro se vê sua mãe, morta, com o rosto coberto por um lençol, dando à luz Frida, que parece estar nascendo por si só. No alto, o quadro da Virgem dos Lamentos, em prantos. No segundo quadro, Frida bebê está nos braços da ama de leite, cujo rosto está coberto por uma máscara de ferro. Não há contato visual da ama com o bebê, apenas um ato mecânico de amamentação. O leite escorre do mamilo para a boca de Frida, sem que sua boca toque o mamilo da ama. Nos dois quadros citados vemos Frida-bebê, o rosto contraído, absorta em seu esforço de sobrevivência. Fica muito claro o registro de inadequação e distanciamento que a artista fez dos primeiros cuidados e do contato materno primitivo.

Figura 1 – meu nascimento, 1932.



Fonte: https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTbKD6MZLcHXMMKjPLc_x3Wt2db-dZes5JRYJtLu98NKWgHBwpU3. Acesso em 6 ago. 2015

Figura 2 – minha ama e eu, 1937.



Fonte: https://encrypted-tbn1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcS6bNRIOapUkr_XFnXqjoQxFxesHBghf-tua8zA5dYFIDuUcVa2eQA Acesso em 6 ago. 2015

Acreditando que a relação com outro ser humano é fundamental para o processo de amadurecimento, o que nos leva a criar uma identidade pessoal e o desejo de integração, vemos em Frida a luta constante contra a dissociação, buscando ferozmente uma vida que

valesse a pena. Os acontecimentos que marcaram sua trajetória, hostis ao seu projeto de amadurecimento, ameaçaram sua existência, consolidando um jeito muito próprio de buscar sentido para a vida. Alguns deles relato a seguir, ilustrando com fragmentos de sua biografia, onde falhas no cuidado ambiental, a levam a uma condição de desamparo e sensação de interrupção no viver:

[...] esses objetos tinham significado pessoal para a Frida madura; como os macacos e outros animais de que ela se cercava, eram uma espécie de família, e ofereciam a ela conforto familiar em um mundo que muitas vezes parecia vazio. [...] A pólio foi o início da transformação. Ela passaria o resto da vida odiando a perna deformada em função da doença, que tentava esconder usando longas saias mexicanas, e acabou compensando a perna defeituosa (e outras feridas) tornando-se a mais mexicana de todos os mexicanos (HERRERA, 2011, p. 33-34).

Do acidente aos 18 anos de idade, que transformou sua vida até o fim de seus dias, Frida sofre profundamente as dores do corpo, suportando todos os empecilhos originários das lesões que a tomaram.

De 1925 em diante, a vida de Frida foi uma exaustiva batalha contra a lenta decadência. [...] uma amiga de longa data, Olga Campos, que guardou os registros médicos de Frida da infância até 1951, diz que a pintora foi submetida a pelo menos 32 cirurgias, [...] até sucumbir, 29 anos depois do acidente. “Ela viveu morrendo”, afirmou o escritor Andrés Henestrosa, outro amigo íntimo de muitos anos (HERRERA, 2011, p. 84).

A própria Frida acabaria compartilhando a opinião de que o sofrimento – e a morte – é inevitável; já que cada um de nós carrega o fardo do próprio destino, devemos tentar torná-lo mais leve (HERRERA, 2011, p. 97).

Sobre isso nos diz Winnicott que a criatividade não pode ser completamente destruída e que deixar de sofrer, abandonar a esperança poderá significar a perda da característica que nos faz humanos e, dessa forma, não perceberemos mais o mundo de maneira criativa.

Embora pintasse a morte – a sua própria morte, metaforicamente; e dos outros, literalmente –, Frida nunca conseguiu pintar seu acidente. [...] porque o acidente era “complicado” e “importante” demais para ser reduzido a uma única imagem compreensível. [...] Mas se Frida não pintou seu acidente, no fim das contas o acidente e seus desdobramentos é que foram responsáveis por levá-la, já como pintora madura, a mapear e traçar seu estado mental – a registrar suas descobertas – em termos de coisas feitas ao seu corpo: seu rosto é sempre uma máscara, seu corpo está sempre nu e ferido, como seus sentimentos. Assim como nas cartas onde Frida dizia a Alejandro que queria que ele soubesse como era seu sofrimento, detalhe por detalhe, “minuto a minuto”, em suas pinturas a intenção de Frida era dar a conhecer sentimentos dolorosos (HERRERA, 2011, p. 97-98).

A arte para Frida pode ter sido uma possibilidade de reintegração do self, cindido pela falta do olhar da mãe-ambiente. A obra como um espaço de conciliação entre o dentro e o fora, uma experiência transicional que permite jogar com a transformação de sua agressividade em força criativa. A maior parte da produção artística de Frida foram *Autorretratos*, o que sugere um esforço interminável por criação de um “rostro”, uma imagem de si mesma digna de ser admirada. Aquilo que parecia e chegou a ser considerado arte surrealista era o que, ao contrário, de mais realista havia, na medida em que materializava seu esforço de personificação. Frida retratava sua vida a cada momento, não poupando o espectador da profunda angústia que suas gravuras provocavam.

A minha obsessão era começar de novo, pintando coisas simplesmente como eu as via com meus próprios olhos e nada mais... Assim, quando o acidente mudou meu caminho, muitas coisas me impediram de realizar os desejos que todo mundo considera normais, e pra mim nada pereceu mais normal do que pintar o que não havia sido realizado (HERRERA, 2011, p. 98).

Se, para Winnicott a própria tentativa de encontrar o eu (self) na criação artística já demonstra certo fracasso no viver criativo, na integração do self, podemos deduzir que a criatividade de Frida não está na obra, mas nos recursos internos que diminuía seu sofrimento e aplacavam a dor. Trata-se de uma insistência criativa em viver.

Ser esposa de Diego e venerar a genialidade do marido era um dos papéis que Frida mais gostava de representar. Mesmo consciente de estar casada com um homem que não se deixava possuir. Frida servia a Diego com amor e veneração, sua arte e seus murais estavam em primeiro lugar, as maiores produções de Frida se deram em períodos de separação dos dois. Se a arte entrou na vida de Frida para suprir a necessidade de ocupar o tempo quando estava imobilizada sobre a cama, talvez tenha se tornado a melhor forma de transvalorização da dor e do sofrimento.

O primeiro aborto espontâneo aconteceu em 1932, Frida quis desenhar a criança que havia perdido, queria saber a aparência exata do filho que perdera. Diego implorava ao médico dizendo que a esposa era uma pessoa incomum e que iria produzir uma obra com isso. Frida sofria a dor de perder o filho de Diego, o testemunho está no Museu Casa Azul, onde dentro de um vidro de formol, encontra-se um feto, presente do Dr. Eloesser, em 1941.

Uma incoerente passagem do diário de Frida em 1944 revela que sua tristeza por não ter filhos perdurou mesmo depois que ela encontrou outras coisas com que preencher sua vida [...]. A pintura era o melhor antídoto para a sensação de esterilidade e aridez – a mesma aridez que é vista nos planos de fundo desérticos de muitos de seus autorretratos. No ano em que Frida morreu, ela disse a um amigo: “Minha pintura carrega consigo a mensagem da dor. [...] A pintura completou a minha vida. Perdi três filhos. [...] As pinturas substituíram tudo isso. Acredito que o trabalho é a melhor coisa” (HERRERA, 2011, p. 186).

O choque do aborto e a compreensão mais lenta de que jamais teria filhos fizeram Frida dizer que queria morrer. Contudo, a paixão com que se agarrava à vida era forte demais e suas raízes eram resilientes demais para que ela se deixasse sucumbir à dor (HERRERA, 2011, p. 186).

Alguns elementos para pensar o sofrimento em Frida Kahlo, para além de suas cirurgias e temporadas em hospitais, são encontrados na traição de Diego e Cristina, sua irmã mais nova, além da amputação da perna direita.

Quando o casal retorna ao México, após longa temporada em Detroit, a traição já havia vindo à tona, e Frida se dizia “Assassinada pela vida”. Foram meses de sofrimento e tentativas de superação, acreditava que precisava fazer concessões e deixar Diego feliz. Um amor submisso ao olhar “filial” oferecido por ele. Frida escreve:

[...] e a única coisa que lamento é não estar aí para te beijar e cuidar de você, [...]. Eu adoro você, meu Diego. Eu me sinto como se tivesse deixado meu filho sozinho e que você precisa de mim. [...] Não posso viver sem você, meu chiquito lindo. [...] Sem você a casa é nada. Sem você tudo me parece horrível. Estou apaixonada como nunca por você e mais e mais a cada momento (HERRERA, 2011, p. 194).

Cuidar de Diego era sua possibilidade de sentir-se viva e olhada, conforme Heidegger é por meio do cuidado que nos tornamos humanos, é um elemento fundante. O cuidado é a preocupação com o seu existir e com o existir dos outros, o homem é um ser-no mundo, que enquanto presença é também um ser-com os outros. Essa é a dimensão do cuidado para Frida, um modo de existir. Entendendo o cuidado como condição ao amadurecimento e constituição do sujeito, supõe-se que é se mantendo no jogo de cuidar e ser cuidada por Diego que Frida se protege dos sentimentos de desintegração, mantendo-se criativamente viva. Fazendo de tudo para manter Diego por perto, talvez o único em quem confie para seguir jogando, ou seja, vivendo.

Em uma carta ao marido, em 1935, resignada às traições de Diego, escreve:

[...] Todas essas coisas foram repetidas ao longo dos sete anos em que vivemos juntos, e todos esses ataques de ódio que senti serviram apenas para me fazer entender no fim que eu te amo mais do que minha própria carne, e que, embora talvez você não me ame do mesmo jeito, de alguma maneira você ainda me ama, não é? [...] Vou sempre esperar que isso continue, e com isso já estou contente (HERRERA, 2011, p. 229).

Porém, novamente renascendo, a pintora faz outro movimento, ensaia uma separação, põe-se a trabalhar e corta os cabelos que Diego adorava. É nessa época que Frida pinta aquela que seria considerada uma de suas telas mais famosas: *As duas Fridas* (1939).

A duplicação de seu eu aprofunda a sensação de abatimento e desânimo de sua solidão. Abandonada por Diego, ela segura a própria mão, e liga suas duas metades com um vaso sanguíneo. Assim, seu mundo é fechado em si mesmo, um beco sem saída (HERRERA, 2011, p. 339).

Figura 3 – as duas Fridas, 1939.



Fonte: http://www.museofridakahlo.org.mx/assets/files/page_files/gallery/64/FRIDA_OBRASMUSEO_240.jpg
Acesso em 6 ago. 2015

A primeira exposição exclusiva de suas obras acontece no México, no ano de 1953. Foi um sucesso absoluto, as pessoas lotavam a galeria e queriam estar com Frida. Ela estava lá, completamente adoecida, “destruída” como ela própria dizia. Transportada por uma ambulância para a sua cama de dossel que ocupava o centro da galeria, Frida se despedia da vida, revivendo mais uma e pela última vez, reintegrando-se e se fazendo presente.

Quatro meses depois, tem sua perna amputada na altura do joelho. Acima de um Autorretrato as palavras “Eu sou desintegração”. Era o fim de Frida Kahlo. A impossibilidade de continuar existindo, o medo do retorno a um estado de não-integração, angústias, às quais Winnicott deu o nome de agonias impensáveis. Frida morre no dia 13 de julho de 1954.

Hoje, sua obra ocupa um importante lugar no mercado da arte. Seus quadros encontram-se em numerosas coleções particulares no México, Europa e Estados Unidos. Sua personalidade tem sido adotada como uma das bandeiras do feminismo internacional. Frida Kahlo tornou-se uma lenda, uma referência cultural que transborda o mito da pintora que criou a si mesma. É recriada pelo nosso próprio olhar, celebrada e admirada. A morte é mais uma vez, para Frida, a possibilidade de existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Três preocupações impeliam Frida a criar sua arte, disse ela a um crítico em 1944: sua nítida lembrança do próprio sangue vertido no acidente sofrido na infância; seus pensamentos sobre o parto-nascimento, a morte e os “fios condutores” da vida; e seu desejo de ser mãe (HERRERA, 2011, p. 386).

A aproximação entre uma leitura atenta da vida e obra de Frida Kahlo, por meio de artigos e livros estudados e dos conceitos psicanalíticos de Winnicott, possibilitou a análise de variáveis possíveis para um viver criativo numa vida que se esgota e se refaz a todo o instante. Leva-nos a pensar numa psicologia que permita perceber possibilidades em vidas marcadas pelo sofrimento e por angústias impensáveis, onde o sujeito se vê, frente a dolorosos sentimentos de irrealidade, impossibilitado de uma vida criativa e real. Buscar saídas pode nos manter no jogo, na brincadeira, como nos fala Winnicott (1975, p. 79): “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou o adulto fruem sua liberdade de criação”.

Se nossas experiências criativas primárias são fundamentais ao impulso criativo, que irá proporcionar experiências futuras, a confiança no meio externo é igualmente importante, pois nos dará condições de renunciar gradualmente a onipotência infantil, proporcionando e reafirmando a criatividade. É o impulso criativo, enquanto gesto espontâneo, que nos proporcionará a experiência de sentirmo-nos vivos e reais, criadores do mundo em que vivemos.

Num modelo relacional, como abordado neste trabalho, o sofrimento acontece entre pessoas e não dentro de pessoas, logo as experiências vinculares são fundamentais ao desenvolvimento. Para Winnicott, a autenticidade e a espontaneidade (tendo como base as experiências onipotentes primitivas) são a marca do viver criativo. Viver criativamente é poder tolerar os mistérios do mundo e, inclusive, morrer criativamente.

Os períodos de menor produção, quando Frida menos pintou, foram justamente quando esteve voltada a Diego e seus projetos, descontente e distante de sua própria vida.

Terá sido a arte a sustentação de Frida quando em contato com suas angústias primitivas? Seria a pintura sua relação sustentadora, que lhe daria a possibilidade de transitar entre estados não integrados e movimentos de integração, onde estar integrado é sentir-se inteiro, neste caso, viva e real? Poder suportar e dar algum sentido ao que Winnicott chamou de angústias impensáveis, angústias que acontecem precocemente na vida do bebê, caracterizadas por sentimentos de desamparo e aniquilamento.

Essa alternância (contraponto à desintegração) é desejável ao viver criativo, sendo um processo inesgotável, na busca do verdadeiro self. A ausência de sustentação interrompe essa busca, fazendo que o sujeito viva uma vida que não lhe parece real e com sentido.

O sofrimento causado pela queda nas agonias impensáveis (consequência das falhas ambientais primitivas) pode ser uma possibilidade repleta de sentido. Pois, poderá vir a ser um novo nascimento e, para Frida, uma nova obra.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Marli. **Frida Kahlo: para além da pintora**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- BASTOS, Marli; RIBEIRO, Maria Anita. **A Sublimação em Frida Kahlo**. *Travessias*, n. 2, 2008. Disponível em: www.unioeste.br/travessias. Acesso em: 20 out. 2012.
- DE OLIVEIRA, Fabricio. **O cuidado (Sorge) para Heidegger e para Winnicott**. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/o_cuidado_sorge_para_heidegger_e_para_winnicott.pdf. Acesso em 28 abr. 2013.
- DE OLIVEIRA, Fabrício. **Heidegger e Winnicott: a angústia e a possibilidade de existir**. Disponível em: http://www.mundofilosofico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=287:heidegger-e-winnicott-a-angustia-e-a-possibilidade-de-existir&catid=3:filosofia&Itemid=2. Acesso em 28 abr. 2013.
- FRANCO, Sérgio. **O Sofrimento e o Viver Criativo**. Disponível em: http://www.polemica.uerj.br/pol20/oficinas/artigos/lipis_1.pdf. Acesso em: 10 out. 2012.
- FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GOMES, Monica. **Resistir é possível: Winnicott e os processos de constituição subjetiva**. *Polêmica (Revista eletrônica)*. V. 9, n. 2, p. 25-33, 2010.
- HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. São Paulo: Globo, 2011.
- KRAFT, Ulrich. Sobre gênios e loucos. **Mente & Cérebro (Mente, Cérebro e Arte)**. Edição Especial n°. 17 – São Paulo: Duetto, s/d.
- LOPARIC, Zeljko. **A teoria winnicottiana do amadurecimento pessoal**. *Infanto – Revista Neuropsiquiátrica da Infância e Adolescência*, v. 7, suplemento 1, p. 21-23, 1999.
- MEDEIROS, Clarice; AIELLO-VAISBERG, Tânia. **Acordes do sofrimento humano**. *Contextos Clínicos*, v. 3, n. 2, p. 97-105, 2010.
- OUTEIRAL, J.; MOURA, L. **Paixão e Criatividade: Estudos Psicanalíticos sobre Frida Kahlo, Camille Claudel, Coco Chanel**. Porto Alegre: Revinter, 2002.
- WINNICOTT, Donald. **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WINNICOTT, Donald. **Ambiente e os processos de maturação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

DADOS DOS AUTORES

BEATRIZ WETZEL DA CUNHA

Centro Universitário Metodista, do IPA

biawetzel@gmail.com

CLEBER GIBBON RATTO

Centro Universitário Metodista, do IPA

cgratto@hotmail.com

Submetido em: 12-8-2015

Aceito em: 10-5-2016