



## Estilo na perspectiva bakhtiniana: as vozes de Frida

Maria da Penha Casado Alves <sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

**Resumo:** *Este trabalho é fruto de nossas incursões pela obra de Frida Kahlo, tanto pelos seus quadros, quanto pelo diário e cartas que escreveu ao longo de sua curta vida. Interessa-nos, nesse momento, discutir, tendo a obra de Frida como guia, as concepções de ato ético, estilo, cronotopo e grande tempo como conceitos em diálogo que permitirão uma compreensão responsiva da obra dessa pintora. Podemos afirmar, após análise de seu diário e de suas cartas, que Frida se via com o olhar construído na interação com o outro pela memória, pela cultura mexicana/indígena, pela dor do corpo e da alma que a acompanhou a vida toda, pelo diálogo com os intelectuais e artistas do seu tempo, pelo engajamento político, pelas ideias revolucionárias, pelo amor e admiração por Diego Rivera, pela fotografia do seu pai, pela traição da irmã... Dessa matéria, que passa pelo filtro do autora-criadora, é feita a sua obra cujas máscaras dela mesma nos olham e nos indagam e solicitam o nosso olhar engajado e posicionado. Para a análise da obra de Frida nos reportamos aos postulados de Bakhtin (2010) sobre ato ético e Bakhtin (2003) sobre estilo, cronotopo e grande tempo.*

**Palavras-chave:** Ato ético, Estilo, Cronotopo

**Abstract:** *This work is the result of our forays into the work of Frida Kahlo, both for her paintings, the diary and the letters that she wrote throughout her short life. We are interested in that time, discuss, and the work of Frida as a guide, the concepts of ethical action, style, great time and chronotope in dialogue and concepts that will enable a responsive understanding of the work of this painter. We can say, after examination of her diary and her letters, that Frida was seen with the eyes constructed in the interaction with each other by memory, by Mexican culture / indigenous, the pain of body and soul that went with it for life, by dialogue with the intellectuals and artists of her time, for political engagement, by revolutionary ideas, the love and admiration for Diego Rivera, the photograph of her father, the betrayal of her sister ... In this matter, which passes through the filter of the author-creator, her work is made of herself in whose masks look and wonder and ask us to look engaged and positioned. To analyze the work of Frida we refer to the principles of Bakhtin (2010) on ethical action and Bakhtin (2003) on style, chronotope and great time.*

**Keywords:** Act ethically. Style. Chronotope.

---

<sup>1</sup> penhalves@msn.com



No tinteiro – nas dificuldades de escrever  
No assombro de meus olhos, nas últimas  
linhas do Sol (o Sol não tem nenhuma linha) em  
tudo. Dizer “em tudo” é idiota e magnífico  
**DIEGO** em minha urina **DIEGO** em minha boca – em meu  
Coração e minha loucura, em meu sono.

Frida Kahlo

A paixão de Frida Kahlo por Diego Rivera se encontra em todos os seus escritos e na sua arte. O poema dedicado a ele, e acima reproduzido em fragmento, expressa a onipresença de Diego em sua vida, em todos os momentos. Diego é presença marcante, trágica e obsessiva em tudo que ela fez e criou. Mulher de supostos muitos amores, Frida, apaixonada pela vida e pelo amor, não deixou impune aqueles que com ela conviveram e compartilharam da sua dor e do seu amor. Impulsionada por paixão, em momentos diversos, ela se deixa flagrar como mulher movida por afetos, eis fragmentos do convite que ela mesmo escreveu para uma exposição de seu trabalho em uma galeria em 1953: “com amizade e afeição diretos do coração, tenho o prazer de convidá-lo para minha humilde exposição.” (ZAMORA, 1997, p. 156). Nesse fragmento, percebe-se que não há apenas a injunção do convite, mas a marca dos sentimentos que ela não se preocupa em velar, em esconder sob a máscara da oficialidade do evento. É com esse foco nos sentimentos, na paixão expressa nas cartas e no seu diário íntimo, que analisarei o *ethos* discursivo construído por Frida Kahlo. Escritas com franqueza e sem reserva, como observa Zamora (1997), as mais de oitentas cartas dirigidas a amigos e amigas, amados e amadas, revelam que Diego Rivera é o seu tema maior, obsessão e paixão que atravessa a sua epistolografia e o seu diário construído por palavras e imagens.

Frida Kahlo nasceu, em 6 de julho de 1907, com a revolução mexicana e foi revolucionária em todos os aspectos de sua tumultuada vida. A Frida perna de pau, seqüela da



poliomielite que a atacou em 1913, vai sendo mutilada ao longo da vida pela doença, por acidente e por mais de 35 cirurgias que não abalaram o seu senso crítico, seu riso cínico para a tragicidade que a acompanhou durante a vida. Em não poucos momentos, ela revida encarnando imagens as mais diversas: a deusa asteca Coatlicue, com a saia de serpentes e sangue nas mãos, a camponesa mexicana com seus atavios coloridos e jóias extravagantes, o garoto de calças proletárias de brim e boné masculino. Disfarces construídos para transitar com imponência e dignidade pelos círculos da arte, da política, da boêmia mexicana. Empalada viva em acidente ocorrido em 1925, o sofrimento do acidente e suas seqüelas transbordam para sua arte que expressa dor e sofrimento de um corpo em agonia. Entretanto, as marcas biográficas não limitam sua arte. Ao contrário, expande-a para além do México e de suas raízes, para além do seu sofrimento e agonia pessoais e torna-se engenho de uma artista que é reconhecidamente uma das melhores de seu tempo. Como ela mesma afirmava não era uma pintora de sonhos, mas pintava sua própria realidade “Pinto a mim mesma porque sou sozinha. Sou o assunto que conheço melhor.” (KAHLO, 1995, p. 14). Frida não separou arte e vida. Da vida retirou a matéria para seus quadros que expressam o olhar da mulher sobre a vida, sobre a ausência dos filhos, sobre a maceração do corpo e sobre suas idéias políticas e paixões. Ela se constituiu, portanto, como herói de sua obra.

A minha abordagem das cartas, escritas por Frida ao longo de sua vida, se constrói com as lentes advindas da categoria *ethos* discursivo, abordada por Maingueneau (2006, 2008) e Charaudeau (2006), como também das formulações de Bakhtin (2003) sobre o olhar exotópico.

A noção de *ethos* interessa, ultimamente, às mais variadas áreas das ciências humanas, especialmente, àquelas que estudam o discurso. Nascida em solo grego, com Aristóteles como principal referência em seu estudo, a noção de *ethos* hoje tem estudiosos da análise do discurso que a entendem como constituinte e constituidora do ato de enunciação. Maingueneau (2008) esclarece que não se deve desconsiderar o fato de que o público constrói representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que este fale. Assim, é preciso fazer distinção entre um *ethos* discursivo e um *ethos* pré-discursivo. A construção do *ethos* ainda tem que conviver com fenômenos de ordem vária tais como: os índices de que se vale o ouvinte para essa construção vão desde a escolha do registro da língua, as escolhas lexicais, o planejamento textual, o ritmo, a modulação, de tal forma que o ouvinte com uma percepção



complexa, mobilizadora de sua afetividade, recolhe informações do material lingüístico e do ambiente.

Mesmo tendo de conviver com uma série de ressalvas e “amplas zonas de variação”, a concepção de *ethos* tem se mostrado produtiva e pertinente para uma análise do discurso que contemple uma corporalidade construída discursivamente.

Fiz opção pelas postulações teóricas sobre *ethos* de Maingueneau (2008, 2004, 2005) que atende ao que ora me proponho a trabalhar. Para esse teórico, o *ethos* é uma noção discursiva, se constrói por meio do discurso, não é uma “imagem” do sujeito anterior a sua fala; o *ethos* é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro; é uma noção híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não tem como ser avaliado fora de uma situação de interação. Maingueneau (2008) também propõe que se amplie a visão da retórica tradicional do *ethos*, que sempre o limitou à oralidade em situação de fala pública, solene ou não, a fim de contemplar todo tipo de texto, tanto orais como escritos. Com ele concordo quando afirma que todo texto escrito tem uma “vocalidade” que se manifesta em uma infinidade de “tons” que se associam para uma caracterização do corpo<sup>2</sup> do enunciador. Também como faço opção por uma concepção “encarnada” do *ethos* que se constrói na dimensão verbal e com o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligado ao fiador pelas representações coletivas estereotípicas, assim:

[...] atribui-se a ele um “caráter” e uma “corporalidade”, cujos graus de precisão variam segundo os textos. O “caráter” corresponde a um feixe de traços psicológicos. Quanto à “corporalidade”, ela está associada a uma compleição física e a uma maneira de vestir-se. Mais além, o *ethos* implica uma maneira de se mover no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida através de um comportamento. O destinatário a identifica apoiando-se num conjunto difuso de representações sociais avaliadas positiva ou negativamente, em estereótipos que a enunciação contribui para confrontar ou transformar: o velho sábio, o jovem executivo dinâmico, a mocinha romântica... (MAINGUENEAU, 2008, p. 18)

---

<sup>2</sup> O corpo a que se faz referência não é o corpo do enunciador extradiscursivo, mas ao “fiador” construído pelo destinatário com base nos índices liberados no ato enunciativo.



Tais postulações permitem compreender que o *ethos* de um discurso é o resultado de fatores diversos, quais sejam: o *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (aquele que é mostrado), fragmentos do discurso nos quais o enunciador evoca sua própria fala (*ethos* dito). O *ethos* efetivo, aquele construído pelo ouvinte/leitor, resulta da interação dessas diversas instâncias.

Feitas essas considerações sobre *ethos* e compreendendo-o com Charaudeau (2005) como algo construído no entrecruzamento de olhares, amplio essa visão com a contribuição de Bakhtin (2003) sobre a exotopia do olhar, ou olhar distanciado. Bakhtin (2003) afirma que o outro que está fora de mim é quem pode ter acesso à inteireza da minha imagem a partir do seu olhar distanciado que permite a visão de partes do meu corpo não acessíveis ao meu próprio olhar. De sua posição ele me vê e me completa e dá acabamento aquilo que somente de seu lugar permite enxergar e compreender. O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, daquele que diferente dele mesmo, pode dar acabamento a seu ser. Não coincidentes, os horizontes do eu e do outro, se complementam no acabamento estético e ético do ser:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão – o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. (BAKHTIN, 2003, P. 21).

Esse excedente de visão, determinado pelo lugar que o homem ocupa no mundo e presente em face de qualquer outro indivíduo que se apresente para ele, é condicionado pela singularidade e insubstituíbilidade do seu lugar no mundo, em que o homem é o centro de valores<sup>3</sup> e estar situado em dado conjunto de circunstâncias e todos os outros estarem fora

---

<sup>3</sup> Dessa forma Bakhtin em **Para uma filosofia do ato** nomeia o sujeito singular no acontecimento da vida, em sua eventicidade.



dele. De tal forma que aquele que olha o outro o faz a partir de seu lugar no mundo, de seus valores, de suas crenças, de seu posicionamento e dá o acabamento a partir dessa posição axiológica. O olhar do eu para o outro, para o seu corpo será, assim, um olhar marcadamente posicionado o que equivale dizer construído nas interações, no conjunto de suas vivências e de seus valores.

O acabamento da visão do outro é garantido, então, pelo movimento da contemplação ativa na qual o excedente de visão do eu completa o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Nessa visão do teórico, a necessidade de ir para o outro, compreender o seu mundo, seus valores, sua visão de dentro do seu mundo do que lhe é exterior, implica a necessidade maior de voltar ao lugar que ocupo no mundo, pois somente dele posso dar acabamento, ver o outro em sua inteireza, respeitar seu horizonte, sua posição singular no mundo. Tal compreensão implica, também, postura ética, responsável com a visão que se tem do corpo alheio no que concerne ao respeito, ao olhar amoroso que para Bakhtin garante a singularidade, a diferença, a eventicidade do ser no mundo e na vida.

O corpo como imagem externa para o eu e para o outro. Somente como Narciso é que contemplo o meu reflexo na água e a imagem externa integra totalmente o horizonte concreto de minha visão. Na vida, nem mesmo o espelho garante o todo de nós mesmos. Ocorre que a nossa relação com a nossa própria imagem externa não é de índole imediatamente estética, mas diz respeito ao seu possível efeito sobre os outros e sua visão, observadores imediatos, e, assim, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e por meio dos outros. É com o outro e pelo outro que nos vemos. Na categoria do eu, a minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me dá acabamento, ela só pode ser vivenciada na categoria do outro. Ademais, somente me colocando na categoria do outro é que me vejo como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único. A imagem integral do homem, para a sua autoconsciência, está dispersa na vida e entra no campo de sua visão do mundo exterior apenas como fragmentos aleatórios, faltando unidade e continuidade e o próprio homem na categoria do eu não pode juntar a si mesmo em um todo externo minimamente acabado. Nem mesmo o espelho, a fotografia ou a observação especial de si mesmo podem ajudar, porque:





O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externa acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem exterior em um novo plano da existência. (BAKHTIN, 2003, P. 33).

Por isso a forma do vivenciamento concreto do indivíduo real é a correlação imagética do eu e do outro. O modo como o eu vivencio o eu do outro difere do modo como o eu vivencio o próprio eu; e essa diferença de percepção tem importância fundamental tanto para a estética como para a ética. Como se vê, é no cruzamento dos olhares do eu sobre si mesmo e dos outros sobre o eu que a imagem de si se constrói. Na díade eu-outro é que a imagem de si é gestada. Vale salientar que para Bakhtin (2003) ciência, arte e vida não se separam. Visão que propondera em toda obra de Frida. Vale ressaltar, também, que é com o meu excedente de visão, garantido pelo lugar singular que ocupo na vida, que olho para as cartas de Frida.

Antes, detenho-me nas observações de Bakhtin (2003) sobre a autobiografia e a biografia, que interessam para esta análise, uma vez que sempre foi muito evidente e apontada por diversos críticos as camadas autobiográficas em toda obra de Frida. Para esse pensador o ser que fala na biografia é o outro possível, “[...] pelo qual somos mais facilmente possuídos na vida, que está conosco quando nos olhamos no espelho, quando sonhamos com a fama, fazemos planos externos para a vida; é o outro possível que se infiltrou na nossa consciência [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 140). Somente na posição axiológica do outro é que se consegue narrar a própria vida por meio de seus diversos personagens. Ademais, qualquer memória do passado é um pouco estetizada. Pode-se dizer, assim, que Frida estetizou sua vida, deu-lhe acabamento estético na obra que deixou para os outros que a partir da exotopia de seus olhares construirão imagens da artista e da mulher. Frida encarnou personagens diversos para um destino de mutilação e dor. A Frida perna de pau da infância cede lugar à Frida estilhaçada pelo ferro que dilacerou sua coluna e a relegou a uma peregrinação por salas de cirurgia e o convívio permanente com a dor e o sofrimento. Entretanto, Frida não é apenas essa imagem, ela é, também, a pintora que conseguiu vencer a fama, a grandiosidade de Diego Rivera e viver para além da sua sombra esmagadora e se constituir em artista reconhecida pela excelência, criatividade, magnificência de suas telas. Ela inventou Fridas distintas para a vida e para a arte.



Com essas orientações, é da Frida apaixonada que trato neste trabalho. Nas quase oitenta cartas pessoais compiladas por Zamora (1997) sobressai uma imagem de mulher apaixonada pela vida e suas pulsões e, principalmente, por Diego Rivera, tema constante e obsessivo. Frida se casa com Diego Rivera em 1929, ela está, então, com 22 anos; ele, com 43. Relação tumultuada, marcada pela infidelidade de Diego e pela paixão sem medidas de Frida, constitui-se motor de felicidade e de sofrimento que se expressa no diário pessoal de Frida, nas suas telas, nas suas cartas, nos seus poemas, enfim, na sua obra. Como a própria Frida afirma sua vida é marcada por dois grandes acidentes: o do bonde, que dilacerou sua coluna e Diego Rivera, grande amor e paixão da vida inteira. Diego ardiloso, mentiroso, grande contador de histórias, ama mas trai descaradamente Frida até com a irmã dela, Cristina. E Frida revida com mais amantes, mulheres e homens, sem que o amor e a paixão por Diego diminuísse: “Ele é o meu filho, nascido em cada momento, diariamente de mim.” (KAHLO, 1995, p. 20).

Contudo, o *ethos* prévio, socialmente construído, de Frida é da mulher engajada, politicamente revolucionária, livre e a frente do seu tempo. Artista participante da Revolução Mexicana, Frida via a política pelos olhos de Diego. Seu amor de juventude também estava envolvido com a vida revolucionária: Alejandro Gómez Arias era líder estudantil e desmascarava as pretensões do governo revolucionário mexicano. Assim, convivendo com revolucionários, artistas e líderes comunistas, alguns companheiros e também amantes, como Trotski, Frida ia construindo a imagem de mulher engajada e voltada para os valores de sua terra e pelos ideais de uma revolução. Para André Breton, a imagem de Frida seria “uma fita enlaçando uma bomba”. Sua arte seria explosiva ou, ainda, uma “beleza convulsiva”. Sua imagem pública, construída teatralmente com vestes majestosas e coloridas, colorares, anéis, chapéus de organdi, xales granadinos, e também com um discurso em que se sobressaíam os trocadilhos, os palavrões e a ironia, as gargalhadas obscenas, é de irreverência e de quem deseja ser vista, ser olhada e admirada por gestos, discurso e vestes, enfim, por um *ethos* que afixasse sua luta pela insubmissão, pelo desafio ao preconceito, pela liberdade dela e do México. Dado que o *ethos* é construído na confluência de olhares, não se pode desconsiderar o fato de que Frida se auto-denominava “La gran ocultadora”. Assim, mesmo seus quadros autobiográficos, o conjunto de sua obra e sua atuação na vida e na arte precisam conviver com a sua cota de teatralidade, de encenação ou da omissão de parcelas daquilo que ela preferiu não revelar e deixar oculto.





Eis o que se deixa revelar nas suas cartas: a interlocução com diferentes destinatários é marcada pela afetividade, pelo tratamento carinhoso. Da mesma forma, dependendo do interlocutor, ela assina ora como Frieda; Frieducha; Friducha; Sua Frieda; Doña Frida, a velhaca; Frida Khalo; Frida; Sua Chicua, Mimchelangelo (brincando com o nome de Michelangelo). Denominando-se várias vezes no diminutivo em suas cartas, Frida suaviza, infantiliza, acaricia não apenas seus interlocutores, mas ela mesma. Revelação da afetividade que marcava sua relação com os amigos, com seu médico, com seus amores.

Em carta escrita para Ella e Bertram Wolfe, datada em 17 de março de 1939, de Paris, eis como ela se refere a sua vida amorosa:

Até lá quero que vocês saibam que estou com muita saudade; que amo vocês mais e mais; que tenho me portado bem e não tive nenhuma aventura, “deslize” ou amante – nada desse tipo; que sinto mais falta do México do que nunca; que amo Diego mais que minha própria vida; que às vezes sinto muita falta do Nick; que estou me tornando uma pessoa séria; e, por fim, que quero mandar muitos, muitos beijos para vocês dois, por enquanto. (KAHLO, 1995, P. 100).

Nesse fragmento da carta, já ao final dela, Frida reitera, mais uma vez, seu amor por Diego. No fio do discurso, ela parece desconstruir uma imagem de si previamente construída: aquela da mulher de aventuras, amantes, agente de “deslizes”. Para tanto, declara seu amor incondicional por Diego. É essa a imagem que constrói de si, a de uma mulher que ama o outro mais que sua própria vida. Ao fazer isso, surge um eu que desempenha o papel de fiador do que é dito:

O texto escrito, mesmo quando o denega, um tom que dá autoridade ao que é dito. Esse tom que permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor efetivo). A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de fiador do que é dito. (MAINGUENEAU, 2000, p. 109).



A abordagem do *ethos* implica, portanto, assumir que, muitas vezes, não se diz, explicitamente, *como ou o que se é*, mas *mostra-se*, por meio de atitudes (físicas ou discursivas), *como se é ou o que se é*. Ademais, as aspas indicam a heterogeneidade mostrada, que tanto pode ser autonímica, como marcação da entonação alheia. De qualquer forma, Frida parece responder a uma voz social que a via como mulher que comete deslizes ou se envolve em aventuras, mesmo com relação supostamente estável.

Como estou analisando as cartas pessoais de Frida, vale as observações de Foucault (2000) sobre a correspondência. O teórico apresenta o exemplo da correspondência entre Sêneca e seu discípulo Lucílio, em que há o exercício no modo do procedimento e não apenas no conteúdo, o princípio norteador pelo qual se guia Sêneca “quem ensina instrui-se”. Quando Sêneca escreve uma carta, segundo Foucault, em que se propõe expor sua vida íntima e diária, ele põe em prática a máxima segundo a qual “devemos pautar a nossa vida como se toda a gente a olhasse”. Vale ressaltar, ainda, que para o pensador, a reciprocidade que a epistolografia enseja não se limita ao simples aconselhamento ou ajuda; ela é da ordem do olhar e do exame. Isso porque “a carta é também uma maneira de se apresentar ao correspondente no decorrer da vida cotidiana, em que se atesta não a relevância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser.” (FOUCAULT, 2000, p. 115). Portanto, no enunciado de Frida se evidencia um modo de ser que dialoga com outros enunciados e com eles estabelece a réplica e procura redefinir um *ethos* prévio socialmente construído.

Em outra carta, dirigida ao próprio Diego, em 22 de julho de 1935, eis como Frida fala de seu ciúme, das outras mulheres com as quais o amado a traía e o amor que sente por ele, apesar das crises e das traições:

Por acaso vi uma certa carta, num certo casaco, pertencente a um certo homem vinda de uma certa dama da distante e maldita Alemanha. Acho que deve ser a dama que Willi Valentiner mandou para cá se divertir com propósitos “científicos”, “artísticos” e “arqueológicos”... que me deixou zangada e, para lhe dizer a verdade, enciumada...



Por que tenho de ser tão teimosa e obstinada, a ponto de não compreender que as cartas, os problemas com as saias, as professoras de... inglês, as modelos ciganas, as ajudantes de “boa vontade”, as discípulas interessadas na “arte de pintar” e as mulheres plenipotenciárias, mandadas de lugares distantes, são simplesmente piadas, e que, lá no fundo, você e eu nos amamos muito? Mesmo que vivenciemos aventuras intermináveis, rachaduras nas portas, “referências” a nossas mães e queixas internacionais, acaso não estamos sempre sabendo que amamos um ao outro? Acho que o que está acontecendo é que sou meio estúpida e uma tola, porque todas essas coisas aconteceram e se repetiram nos sete anos que vivemos juntos. Toda esta raiva simplesmente me fez compreender melhor que o amo mais do que a minha própria pele, e que, embora você não me ame tanto assim, pelo menos me ama um pouquinho – não é? Se isto não for verdade, sempre terei a esperança de que possa ser, e isto me basta...

Ame-me um pouco

Adoro você

Frieda

A carta, aqui transcrita na íntegra, dá visibilidade ao que estou nomeando de *ethos* apaixonado de Frida. Ao descobrir uma carta de outra mulher no bolso do paletó de Diego, Frida é tomada pela raiva e pelo ciúme. No primeiro momento, a indignação e a raiva assumem o primeiro plano. Isso é confirmado pela escolha e repetição do pronome indefinido “certo” que evidencia, contrariamente, um direcionamento irônico e marcado pela raiva que mesmo com o suposto distanciamento marcado pela escolha lexical, é ofensivo, indignado e raivoso. Assumindo o ciúme e a raiva, ela elenca uma série de intenções que teriam levado a “certa” mulher a conviver por um tempo com Diego. O uso de aspas para científicos, artísticos e arqueológicos marcam a sua ironia para com as intenções daquela. A sequência dessas palavras com aspas colocada em relação com a palavra divertir dão visibilidade à visão que tinha Frida da convivência dessa mulher com Diego. A escolha das palavras, como também, as entoações dadas por Frida permitem construir uma imagem da mulher magoada, enciumada, zangada com as estrupulias amorosas do amado.

No segundo momento da carta, a mulher que deveria ser compreensiva e obstinada com as traições sucessivas do amante ganha a cena. Frida elenca as diferentes marcas da



traição, que vão das cartas às mulheres oriundas dos mais diversos lugares e com intenções que não aquelas de se aproximarem de Diego, para, então, retoricamente, perguntar-lhe do amor compartilhado, apesar de tudo. Ao fazer concessão, Frida se curva à imagem do amor romântico construída ao longo de sua história com Diego e que deveria superar e suplantar todas as barreiras. Nem as aventuras extraconjugais de ambos, as brigas, as rachaduras, os insultos pessoais e as referências às mães (na cultura mexicana insultar a mãe é ofensa gravíssima) nem o amor, por ela sempre aludido, menor de Diego são capazes de diminuir a paixão e o sentimento obsessivo de Frida pelo homem que ela admirava como artista, como amante. O *ethos* apaixonado de Frida se confirma com as últimas palavras da carta que denunciam o sentimento condicional que não exige um amor incomensurável, mas apenas aquele que cabe no diminutivo, nas nesgas da esperança de quem sabe que ama desmesuradamente, mas não é correspondido em igual medida.

Passada a torrente dos sentimentos de revolta, o olhar exotópico de Frida sobre o seu relacionamento com Diego a levam a avaliar-se e a avaliar o que tinham vivido até então. Com o olhar do presente, ela confirma que não há novidade no comportamento de Diego, uma vez que sempre a traía durante os sete anos de convivência. Resta-lhe ver-se como estúpida e tola ao se indignar com algo que já era habitual no seu casamento. Aqui o *ethos* de mulher à frente do seu tempo, defensora das grandes causas políticas e sociais, de artista revolucionária cede lugar ao *ethos* passional que se submete às tiranias do amor e da paixão. Em seu diário (KAHLO, 1995, p. 217), fica claro que Diego sempre foi seu tema maior, a obsessão de uma vida inteira e ela sabia que o que sentia por ele ia além do amor e da ternura dos amantes: “não és amor, nem ternura, nem carinho, és a vida por inteiro”. Em vários momentos das cartas ou do seu diário, Frida deixa claro que Diego é a sua vida e que ele é a sua própria pele. Enfim, a imagem de si que Frida constrói ao longo de sua obra coincide com aquela das grandes heroínas românticas, no entanto, diferente destas, Frida encontrou formas de resistência que a fizeram amar outros e outras para se contrapor à infidelidade de Diego que ela julgava ser constitutiva do seu ser, algo que lhe era inerente e que o definia. Ela sabia que não podia cobrar dele o que ele não era capaz de dar-lhe: fidelidade. Mesmo porque ele mesmo afirmava, com sua visão meio atravessada do comunismo, que a fidelidade era virtude burguesa, que só existia para explorar as pessoas e para obter lucros econômicos.



Ainda que soubesse disso, Frida, em carta dirigida a Ella e Bertram Wolfe, os quais denominava de amigos verdadeiros, datada de 18 de outubro de 1934, se mostra indignada e arrasada com a traição de Diego com a irmã dela, Cristina. Eis trechos da carta:

Nunca sofri tanto e não pensei que pudesse suportar tanta dor. Vocês não imaginam o estado em que me encontro, e sei que vou anos para conseguir sair desta confusão que tenho na cabeça. [...] É uma desgraça dupla, se posso explicá-la desta maneira. Vocês sabem melhor do que ninguém o que Diego significa para mim em todos os sentidos e, por outro lado, ela era a irmã que eu mais amava e a quem tentei ajudar o máximo que pude; por isso é que a situação se tornou horrivelmente complicada e está piorando a cada dia [...]. Eu havia confiado em que Diego se modificaria, mas vejo e sei agora que isto é impossível; é apenas um capricho meu. Naturalmente, eu devia ter compreendido desde o início que não serei eu quem vai fazê-lo viver desta ou daquela maneira, especialmente quando se trata dessa questão. [...] Enfim, todas as minhas tentativas são ridículas e tolas. Ele quer a liberdade total, que sempre teve e teria agora, se agisse comigo de maneira sincera e honesta. [...]. (ZAMORA, 1997, p. 64).

Toda a dor se expressa das primeiras linhas à última. Frida se diz em sofrimento duplo, ma vez que fora traída por aqueles a quem mais amava. A dor é maior porque não é mais aquelas que Frida nomeava de “certas mulheres”, mas é a sua própria irmã a protagonista da traição. As escolhas lexicais dão a dimensão de seu sofrimento: suportar, dor, confusão, desgraça, horrivelmente. Todas as palavras remetem ao campo semântico da desilusão, da magnitude de sua dor perante tal adultério. O *ethos* apaixonado aqui se visualiza, mais uma vez, quando ela afirma que confiara na mudança dele e que tal confiança nada mais era que ilusão, capricho. Parece que a dor de Frida é sempre a maior e mais cruel, desde a sua infância ela tem a vida marcada por desventuras e o destino não lhe foi nada favorável. Mesmo assim, ela resistiu e ainda conseguiu produzir, nas situações mais adversas, uma obra que permite o acesso às diversas máscaras que ela usou para driblar a dor e o sofrimento. Em quadro com o título **Auto-retrato com Cabelo Cortado**, na inscrição, lê-se: “Mira que si te quise, fué por el pelo, ahora que estás pelona, ya no te quiero”



Esse quadro marca um grito de libertação de Frida, assolada pela dor do adultério de seu marido com sua irmã, Cristina. Ao negar os atributos femininos que Rivera tanto apreciava (as vestes tehuanas e seus longos cabelos), ela se afirma enquanto uma pessoa livre. Seus cabelos espalhados pelo chão são um retrato da desordem de sua própria alma, cortada e fragmentada pela dor de ver sua irmã e seu marido juntos. Tanto nas cartas, quanto nas telas, a indignação de Frida por essa traição dupla se expressa de forma contundente e dolorosa. Em sua autobiografia, Diego assume sua condição de infiel contumaz e reconhece o amor incondicional de Frida por ele e expressa seu desejo de não magoá-la:

Nunca fui... um esposo fiel, nem com Frida. Igualmente com Angelina e Lupe, consentiam meus caprichos e tinham aventuras. Então comecei a examinar a mim mesmo como cônjuge, comovido pelo extremo que havia chegado às condições de Frida (sua saúde). Achei muito poucos pontos a meu favor. Sem empecilho, sabia que não podia mudar. Frida me abandonou uma vez ao descobrir que tinha um romance com uma amiga (se refere a Cristina, sua cunhada). Regressou a mim com o orgulho um pouco diminuído, mas com o mesmo amor. A queria demasiado para desejar que sofresse e decidi separar-me dela para poupá-la de tormentos no futuro. (HERRERA, 1984, p. 235).

No entanto, ela sofreu, mas o amor que sentia por ele era maior, ao que parece, do que sua dignidade. Como ele mesmo afirma, ela voltou, após tão cruel traição, com o orgulho ferido, mas com o mesmo amor. Em toda a obra de Frida, Diego é tema sempre presente e o amor de Frida por ele é sempre descrito com as tintas do incomensurável e do desmedido. Nas telas, no diário e em suas cartas, o *ethos* apaixonado e amoroso de Frida é construído discursivamente por palavras, escolhas lexicais, posição de sujeito, entoações que procurei analisar nesse texto.

Sobre o seu diário, construído com palavras e imagens, pode-se dizer que nele a sua intimidade, suas dores e amores assumem uma configuração **ao** mesmo tempo trágica e lúdica: as cores e os traços dão contorno quase infantil aos temas mais complexos e doloridos. O diário é um documento responsivo aos últimos dez anos de sua vida conturbada por amores e dores físicas e afetivas que constituíram o *ethos* de Frida Kahlo.

De que matéria é composto o diário de Frida? Da dor, do amor obsessivo por Diego Rivera, do sofrimento pelos filhos abortados, da desilusão advinda das traições recorrentes de Diego, da paixão pelas causas sociais e pelo engajamento político, do amor nacionalista pelo





México e sua cultura. Disso tudo resulta um conjunto de mais de 70 gravuras coloridas, de desenhos, de cartas, de esboços diversos, de auto-retratos e de poemas que atestam sua criatividade e sua pulsão de vida revelada nas cores, nos traços e nas palavras-imagens.

A nossa leitura do diário de Frida, do qual selecionamos alguns recortes aos quais me restrinjo pela especificidade deste artigo, será orientada pelos fundamentos teóricos de Bakhtin (2003) e do círculo no que diz respeito às concepções de enunciado concreto, de dialogismo, de exotopia, de acabamento estético e de cronotopo as quais já me referi.

O que faz do diário de Frida, particularmente, um enunciado concreto<sup>4</sup>? Para responder a essa pergunta, é preciso que se situe esse conceito na obra bakhtiniana. Na obra do círculo, essa concepção está ancorada na teoria dialógica de linguagem e se relaciona, como todos os conceitos enfocados pelo círculo, com outras concepções tais como dialogismo, gêneros discursivos, signo ideológico, autoria, acabamento, texto, vozes, discurso, noções que se fazem fios da trama teórica construída pelo círculo. No texto *Discurso na vida e discurso na arte* – sobre poética sociológica, o enunciado compreende três fatores: (i) o horizonte espacial comum dos interlocutores; (ii) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores e (iii) sua avaliação comum dessa situação. Nessa perspectiva, é preciso que se situe historicamente o diário de Frida Kahlo, uma vez que todo enunciado, conforme a concepção em foco, é situado historicamente, nasce, vive e morre no processo de interação verbal e não se constitui enquanto abstração linguística, mas tem sua concretude tecida no social, na cultura e no mundo da vida. Dito isso, eis a história de onde emerge o enunciado-diário de Frida: sua enunciação recobre os últimos dez anos de vida de sua autora e se situa entre os anos de 1944 a 1954. Teve sua publicação adiada por cerca de 40 anos e em 1995 o público brasileiro tem acesso à obra via uma tradução de Mário Pontes que é publicada pela editora José Olympio numa edição fac-símile completa e em cores com uma introdução de Carlos Fuentes e comentários de Sarah M. Lowe. Começemos, então, pela capa da obra:

---

<sup>4</sup> Neste texto, apenas farei referência a essa concepção na perspectiva da obra bakhtiniana, mesmo tendo clareza de que o termo é objeto de enfoque em outras teorias linguísticas, enunciativas e discursivas.

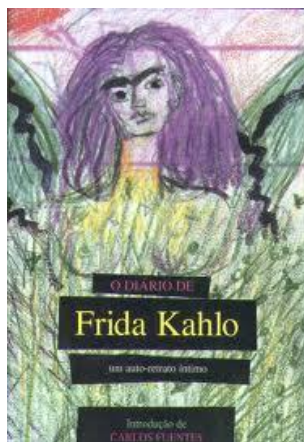


Figura 1: capa do diário

Compõe a capa uma imagem de Frida como um anjo de asas quebradas, nua no meio de possíveis árvores. A reconhecemos, pois os traços exagerados de suas sombrancelhas são recorrentes em todas as máscaras que pintou de si mesma. Esse desenho se encontra no diário e vem acompanhado dos enunciados “Te vas? No” no alto e, embaixo, aos pés do anjo, a resposta: “Alas rotas.” Essa é um das muitas imagens do diário que deixam entrever a vulnerabilidade da autora frente à fragilidade de sua vida de dor, de agonia e de restrição física. Essa fragilidade e vulnerabilidade evidenciam-se no não verbal: a pequena cabeça do anjo, nas asas rotas, quebradas, nos traços que parecem flechas a atingir o corpo que se insinua por trás desses traços nervosos, no olhar que encara de frente o outro; emoldurando esse material, o verbal explicita o conflito diante da morte: se chegou a hora, se está viva a isso se segue a enunciação do anjo-Frida: Não. Não chegou a hora, ela não tem como ir, pois tem as asas quebradas. Apenas tendo conhecimento e compartilhando o mesmo horizonte espacial, o leitor poderá recuperar todas essas informações e situar-se frente a essa capa: em primeiro lugar, é preciso saber que Frida Kahlo é pintora mexicana, reconhecida por sua obra que hoje se coloca como uma das produções artísticas mais intrigantes da contemporaneidade pela sua complexidade e pela história que circunda a autora; que sua vida foi marcada pela tragédia de um acidente que a condenou a inúmeras cirurgias, a dores permanentes e a fatalidade de não ter filhos. Compartilhando esse horizonte, a compreensão desse enunciado começa a se construir quando se recupera o sentido desse anjo de asas rotas, que já não pode voar, que parece desiludido por ter que permanecer ainda preso ao lugar onde está: essa é a



fatalidade da vida da pintora presa à cama e às dores, aguardando a partida para a qual ainda não está pronta.

Quanto ao segundo aspecto que caracteriza o enunciado que diz respeito ao conhecimento e à compreensão comum da situação por parte dos interlocutores, eis que o diário precisa ser situado no contexto maior da produção artística mexicana, que na época de Frida tinha em Diego Rivera, seu companheiro, a representação maior da magnitude da arte mexicana dos murais, como também é preciso posicioná-lo no cronotopo da produção da própria Frida que já contava com admiradores fora dos limites do México e se libertava da figura opressora de Diego e do gigantismo de sua obra artística lançando para a vida e para o México o seu olhar nacionalista, feminino, posicionado, engajado e marcado por sua biografia.

No que diz respeito ao terceiro aspecto relativo ao enunciado, a avaliação comum dessa situação, grosso modo, podemos avaliar que tal situação suscita refletir sobre os impasses entre obra, autoria, contexto de produção. A nossa compreensão ativa e nossa responsividade se constroem na avaliação de que a obra de Frida suscita ainda questões a serem respondidas, que a nossa análise é provisória e inacabada e que considerado como um tesouro do sentido (BAKHTIN, 2003) o diário não teve seu sentido esgotado e nem se poderá dizer a última palavra sobre ele. Isso se dá porque a sua relação com a vida, para a qual também não se tem sentidos acabados, lhe dá a concretude que é da ordem do acontecimento e do devir.

Para o registro da vida e do acontecimento, o diário se coloca como um gênero discursivo que atende a um projeto de dizer: fazer a crônica da vida, situar os acontecimentos no tempo e na afetividade que os envolveu. No entanto, o diário de Frida se apresenta de forma diversa: não segue a cronologia dos fatos, algumas vezes nem há referência a data nenhuma. Como afirma Lowe (1995), ao contrário dos diários íntimos, o de Frida não se atém aos fatos do cotidiano, mas como aquele de Virginia Woolf ele serve como repositório de sentimentos e de imagens que não cabem em nenhum outro lugar. Dessa singularidade de seu registro diarista, trataremos na próxima seção.

## **1. A escrita diarista e o acabamento estético: o olhar de Frida para a vida**



Nessa seção, traremos para análise, algumas páginas ou lâminas do diário para que tenhamos uma compreensão de como a artista articula o verbal e o visual no todo do enunciado. Antes, porém, algumas considerações sobre as especificidades da escrita diarista. Segundo Lejeune (2005) não é complicado escrever um diário íntimo, basta ter folha em branco, uma tela de computador, colocar uma data e escrever o que fez, o que pensa, o que sente. O diário não tem forma nem conteúdo rígidos, mas segundo esse autor se pode reconhecer uma relativa estabilidade no que tange a ser descontínuo, lacunar, alusivo, redundante e não narrativo. Ser alusivo caracteriza o diário como sinal mnemônico, segundo Lejeune (2005), pois dispararia o sentido coerente na hora da leitura. Ademais, ainda segundo esse pesquisador francês, em artigo no qual analisa diários de garotas francesas do século XIX, os diários manuscritos não permitem uma leitura rápida. É quase sempre impossível folhear o texto ou antecipar a página seguinte, pois

Caligrafias grandes, inclinadas, letras maiúsculas enfeitadas e a cor muito clara da tinta desbotada impedem uma leitura fácil. Essa lentidão é, no entanto, uma vantagem. O tempo que necessito para ler o diário é também o tempo que levo para entendê-lo. Ele permite mais empatia. (1997, p. 4).

O leitor de diários, assim, teria, conforme Lejeune mesmo ainda enfatiza, que lidar com três problemas iniciais:

- 1) O implícito. Muitas vezes são poucas informações sobre o contexto e personalidade do autor(a);
- 2) A repetição de informações, por isso a primeira tarefa de um editor de diários é eliminar repetições;
- 3) As lacunas. Vazios acidentais, devido à perda de alguns cadernos. Mas também lacunas reais, frases intencionalmente enterradas no silêncio... Mas a maior dificuldade retórica reside em decifrar o código ou o contexto temático ao qual o diário se articula.



Na escrita diarista de Frida, podemos enquadrar os três problemas acima elencados: nem tudo está explícito no diário, cabe ao leitor acionar um conhecimento mais especializado sobre a autora, sua vida e sua obra; há temas que se repetem obsessivamente tal como Diego Rivera; há lacunas evidentes no diário enterradas no silêncio ou no contexto da própria escrita, pois várias informações estão registradas sem datas ou em frases lacônicas.

O diário de Frida responde a essa afirmação ao se constituir com o inacabamento e a provisioridade da vida: nele tudo parece está acontecendo e em processo, não há conclusões finais sobre nenhum dos temas que são recorrentes em sua obra: o amor e a obsessão por Diego; os elementos da cultura do México pré-colombiano; a sua posição política; o corpo exposto em sua intimidade; o corpo dilacerado; os seus auto-retratos. Frida lida com a palavra ato e a imagem ato: as sensações vivenciadas são representadas a partir daquilo que elas tinham lhe despertado: dor, indignação, surpresa. A singularidade do acontecimento é o que lhe interessa e não o seu acabamento em afirmações peremptórias. Daí os desenhos automáticos, espontâneos e não planejados e o verbal construído com letras destacadas em tamanho e forma, o imperativo das legendas (LOWE, 1995). Sobre esse inacabamento, sobre a impossibilidade da verdade absoluta, eis a posição de Frida:

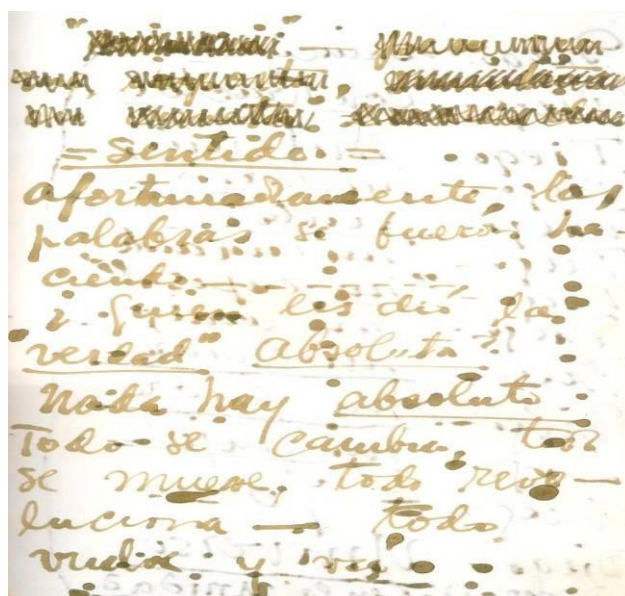


Figura 2: lâmina do diário de Frida





A folha apresenta as marcas do processo: rasuras, palavras riscadas, palavras sublinhadas ou em destaque com aspas ou colocada entre o sinal de igualdade, sinal de interrogação marcando a grande questão que ela reenuncia: “¿Quien los dió la verdad absoluta?” Restos de tinta sobre a folha vão construindo, conjuntamente com as palavras, a ideia de inacabamento e de que nada foi “passado a limpo”. O texto se assemelha a um palimpsesto, pois parece ter sob ele um outro texto que deixou as marcas de outra escrita e de outro registro. A página mostra as marcas do tempo nas palavras, nos sinais compartilhados de outra página. Diferentemente de outras em que cores, nesta, predomina o tom amarelado de uma tinta que perdeu, talvez, a sua cor. Resta ao leitor ancorar-se nas palavras que se destacam desse fundo dialogante e considerar que mesmo nesse fundo “caótico” em que as palavras coabitam o acabamento estético que lhe é dado ao enquadrá-las dessa forma evidencia o posicionamento axiológico de Frida diante da fluidez e da historicidade da palavra (o sentido se constroi no acontecimento, pois as palavras se vão formando) e do dinamismo da vida uma vez que tudo se transforma, se move, tudo gira, tudo voa e vai. Aqui prevalece o processo, o acontecimento, a eventicidade. Frida responde aos discursos da permanência, da estabilidade, da verdade absoluta que não considera a mobilidade da própria vida.

A vida para Frida também é engano e dor. Eis o acabamento que Frida dá aos acontecimentos dolorosos que marcaram a sua vida:



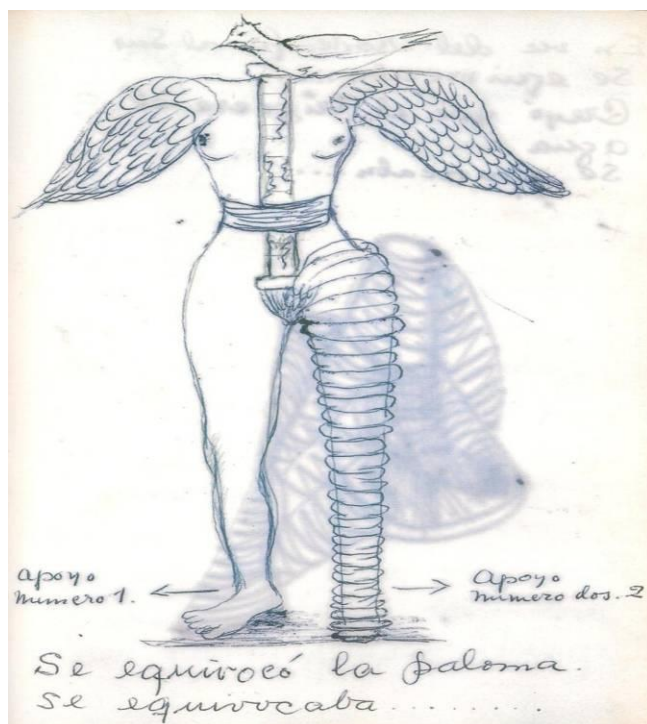


Figura 3: lâmina do diário de Frida

Nessa página não há data. Percebemos que a imagem meticulosamente desenhada difere de várias outras em que o traço parecia mais espontâneo e menos planejado. Aqui, ganham destaque o detalhe, a precisão do traço, a imagem aterradora de um corpo sem cabeça. O corpo feminino nu, seios expostos, coluna fraturada que aparece através do corpo e que se mantém pela junção de um cinto fortemente representado, debaixo das axilas estão as asas meticulosamente desenhadas, sobre os ombros onde deveria estar uma cabeça, repousa uma pomba, as pernas que sustentam o corpo recebem tratamento chocante e são numeradas como apoio 1 e dois: a perna direita, apoio 1, parece estar saudável e forte e a perna esquerda está envolta em uma linha espiralada que vai da base até o quadril. No rodapé da página, o enunciado: “A pomba enganou-se. Enganou-se...”

A coluna fraturada, o colete que era seu companheiro permanente após as cirurgias, a possibilidade terrível de amputação da perna, todos esses elementos que fazem parte da vida de Frida ganha acabamento estético nessa página que é visivelmente chocante e aterradora. O corpo dilacerado está aparentemente enformado e contido no traço firme que o aprisiona em



contornos e detalhes. No entanto, a dispersão, a irracionalidade, a ausência de sentido para tudo que ela passa se representa na ausência da própria cabeça. Ela não está nos encarando como sempre se representa nos seus quadros. Ingênua como a pomba, ela se enganou, talvez tenha acreditado na cura, talvez tenha tido esperança.

Para Bakhtin (2003), na categoria do eu, a minha imagem externa não pode ser vivenciada como um valor que me engloba e me dá acabamento, ela só pode ser vivenciada na categoria do outro. Ademais, somente me colocando na categoria do outro é que me vejo como elemento de um mundo exterior plástico-pictural e único. A imagem integral do homem, para a sua autoconsciência, está dispersa na vida e entra no campo de sua visão do mundo exterior apenas como fragmentos aleatórios, faltando unidade e continuidade e o próprio homem na categoria do eu não pode juntar a si mesmo em um todo externo minimamente acabado. Nem mesmo o espelho, a fotografia ou a observação especial de si mesmo podem ajudar, porque:

O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externa acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem exterior em um novo plano da existência. (BAKHTIN, 2003, P. 33).

Essa diferença de percepção tem importância fundamental tanto para a estética como para a ética. Dessa forma, podemos afirmar que Frida exercita a exotopia do olhar sobre si mesma e projeta para si uma imagem do que ainda está por acontecer: a amputação de sua perna, a perda de um dos seus pilares de sustentação. Somente desse lugar, como autora de um diário, limitada a se ver em um espelho colocado estrategicamente em um ponto que lhe permitia enxergar-se mesmo deitada, é que ela pode dar acabamento estético ao seu corpo e construir um olhar valorado sobre os eventos de sua vida. Por não ter alibi para a vida e para esse lugar, Frida constroi respostas refratadas possíveis para esses eventos.

Finalizo com a citação de um poema de Kahlo, presente no seu diário, em que esse ethos amoroso, mais uma vez, se presentifica na imagem que ela constrói do seu amado. Frida



escreve em seu diário: “Por que o chamo de meu Diego? Nunca foi nem será meu. Ele pertence a si mesmo”. Verdade maior com a qual ela conviveu e aceitou como regra para o seu amor de amante, de mãe, de companheira, de filha, de admiradora e de mulher.

Diego começo

Diego construtor

Diego meu menino

Diego meu namorado

Diego pintor

Diego meu amante

Diego “meu esposo”

Diego meu amigo

Diego minha mãe

Diego meu pai

Diego meu filho

Diego = *eu* =

Diego Universo.

(Kahlo, 1995, p. 235).

## Referências

BAKHTIN, M. /VOLOCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: HUCITEC, 1988.



- BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1990.
- \_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes. (2003).
- \_\_\_\_\_. BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CHARAUDEAU, P. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?**. Lisboa: Vega, 2000.
- GRIMBEERG, S. **Frida Kahlo**. World Publications Group, Inc. North Dighton, 1997.
- HERRERA, H. **Frida: una biografía de Frida Kahlo**. México: Editorial Diana, 1984.
- KAHLO, F. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- KETTENMAN, Andrea . **Frida Kahlo: dolor y pasión**. Madrid: Taschen, 1990.
- LEJEUNE, P. **Diários de garotas francesas no século XIX: constituição e transgressão de um gênero literário**. in: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/31102009-093637lejeune.pdf>. Acesso: 30.06.11.
- \_\_\_\_\_. Signes de vie: Le pacte autobiographique 2. Paris: Seuil, 2005.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do ethos. In: MOTTA, A.R; SALGADO, L. (orgs.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.
- \_\_\_\_\_. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- VIANNA, L.H. **Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os 'quadros' de Clarice Lispector**. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2003000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100005)> Acesso em 29.06.11.
- ZAMORA, M. (compilação). **Cartas apaixonadas de Frida Kahlo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.