

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

ROMEU CARLETTO

**ELEMENTOS DE UMA SEMIOLOGIA ENUNCIATIVA:
um estudo do diário íntimo de Frida Kahlo**

Passo Fundo

2012

ROMEU CARLETTO

**ELEMENTOS DE UMA SEMIOLOGIA ENUNCIATIVA:
um estudo do diário íntimo de Frida Kahlo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação da professora Dr. Claudia Stumpf Toldo.

Passo Fundo

2012

AGRADECIMENTOS

Agradecer é a forma que encontro de externar o meu reconhecimento a determinadas pessoas, para que estas saibam que foram essenciais na conclusão deste trabalho. Torno público o meu mais profundo reconhecimento:

Ao curso de Pós-Graduação em Letras, ao IFCH e à Universidade de Passo Fundo, pela oferta do curso.

Aos professores, Carme Regina Schons, Ernani Cesar de Freitas, Ercília Casarin e Telisa Furnaletto Graeff, pelo conhecimento transmitido, pela paciência e sabedoria.

Aos colegas do curso, pelo aprendizado compartilhado e pela companhia nos agradáveis momentos na UPF e em Passo Fundo.

À Isabel, Ana e Clair, sempre dispostas a preparar um delicioso chá para aquecer as tardes passo-fundenses.

Ao professor Valdir do Nascimento Flores, pelas valiosas contribuições e sugestões para minha pesquisa.

Aos meus familiares, pelo amor incondicional. Em especial aos meus pais, Delésia e Dionísio (*in memoriam*), sempre incentivadores dos meus estudos, minha irmã Rosi e meu irmão Renato, e minhas sobrinhas Brenda e Rafaela.

À professora Idolinda Bianchini Pegoraro, minha alfabetizadora. Exemplo de amor pela docência e pelo próximo.

Aos meus amigos, colegas, alunos e demais pessoas que convivem comigo, que me incentivaram e me acompanharam nessa jornada.

Em especial, à professora Cláudia Stumpf Toldo, minha orientadora, professora na essência da palavra, incentivadora do meu trabalho, que acreditou no meu potencial e me estendeu a mão, assumindo esse desafio, visto que não sou formado em Letras. Quando eu crescer, quero ser igual à professora! Saibas que és brilhante!

A Deus, pelo Romeu existir e por me atender não quando peço, mas quando preciso.

“Ando devagar porque já tive pressa, e levo esse sorriso, porque já chorei demais. Hoje me sinto mais forte, mais feliz quem sabe, só levo a certeza de que muito pouco eu sei, ou nada sei...” (Almir Satter)

RESUMO

Este é um estudo que se propõe a analisar três registros do diário íntimo que a pintora Frida Kahlo produziu nos últimos dez anos de sua vida. Para sua análise, apoiamos-nos na perspectiva enunciativa da linguagem, tendo como suporte o texto *Semiologia da Língua* (1969), escrito pelo linguista da enunciação Émile Benveniste. A língua é o interpretante de todos os sistemas, os linguísticos e os não-linguísticos. Esse estudo objetiva, portanto, mediante a análise do *corpus*, evidenciar que a língua é o único sistema capaz de interpretar a si mesmo e interpretar os demais sistemas de signos. Além dos conceitos apresentados no texto *Semiologia da Língua* (1969), que é o principal aporte teórico deste trabalho, também trazemos conceitos característicos da Teoria da Enunciação, como o da subjetividade, instaurada em determinada instância de discurso por um *eu* (locutor) que ao enunciar-se instaura um *tu* (alocutário), em determinado espaço (*aqui*) e tempo (*agora*), e também as categorias de tempo, que, para Benveniste (2006), dividem-se em três: *crônico*, *físico* e *linguístico*. Este trabalho traz, ainda, a concepção de gêneros do discurso segundo Bakhtin (2000), sem a intenção de aprofundar-se, apenas com a finalidade de contextualizar os estudos dos gêneros discursivos, a fim de fundamentar aquele que é o gênero textual objeto deste estudo, o diário, um gênero singular que, por meio de suas características, mostra-se como uma atividade sociodiscursiva. Assim, a pesquisa é descritiva, bibliográfica e qualitativa porque a finalidade é observar e analisar os três registros selecionados e encontrados no diário da pintora Frida Kahlo, os quais compõem o *corpus* deste trabalho, na perspectiva teórica da enunciação. Para tanto, após a seleção do *corpus*, são apresentadas as análises nas quais são descritos os elementos verbais e não-verbais presentes nos registros e, posteriormente, realiza-se uma análise enunciativa desses registros. Isso compreende analisá-los por um percurso semiótico e semântico, de maneira integrada e contextualizada e que evidencia e corrobora a proposição de Benveniste (2006), de que a língua é único sistema capaz de interpretar a si mesmo e aos demais sistemas. Registra-se que essas análises evidenciaram uma possibilidade de interpretação enunciativa de textos construídos por diferentes sistemas sígnicos, em que a língua ocupa uma posição extraordinariamente essencial, uma vez que é “assumida pelo homem que fala”.

Palavras-chave: Enunciação. Semiologia da Língua. Gêneros Textuais. Diário. Frida Kahlo

RESUMEN

Este es un estudio que se propone a analizar tres registros del diario íntimo que la pintora Frida Kahlo produjo en los últimos diez años de su vida. Para su análisis, nos apoyamos en la perspectiva enunciativa del lenguaje teniendo como soporte el texto *Semiología de la Lengua* (1969), escrito por el lingüista de la enunciación Émile Benveniste. La lengua es el interpretante de todos los sistemas, los lingüísticos y los no-lingüísticos. Ese estudio objetiva, por lo tanto, a través del análisis del *corpus*, evidenciar que la lengua es el único sistema capaz de interpretar a sí mismo e interpretar los demás sistemas de signos. Además de los conceptos presentados en el texto *Semiología de la Lengua* (1969), que es el principal aporte teórico de este trabajo, también trajimos conceptos característicos de la Teoría de la Enunciación, como el surgimiento de la subjetividad, instaurada en determinada instancia de discurso por un *yo* (locutor) que al enunciarse instaaura un *tú* (alocutario), en determinado espacio (*aquí*) y tiempo (*ahora*), y también las categorías de tiempo, que, para Benveniste (2006), se dividen en tres: *crónico*, *físico* y *lingüístico*. Este trabajo, trae, aún, la concepción de géneros del discurso según Bakhtin (2000), sin la intención de profundizarse sobre el mismo, sólo con la finalidad de contextualizar los estudios de los géneros discursivos, a fin de fundamentar aquel que es el género textual objeto de ese estudio, el diario, un género singular que, a través de sus características, se muestra como una actividad sociodiscursiva. Así siendo, la pesquisa es descriptiva, bibliográfica y cualitativa porque la finalidad es observar y analizar los tres registros seleccionados y encontrados en el diario de la pintora Frida Kahlo, los cuales componen el *corpus* de este trabajo, en la perspectiva teórica de la enunciación. Para tanto, tras la selección del *corpus*, son presentados los análisis en los cuales son descritos los elementos verbales y no-verbales presentes en los registros y, posteriormente, se realiza un análisis enunciativo de estos registros. Eso comprende analizarlos por un percurso semiótico y semántico, de manera integrada y contextualizada y que evidencia y corrobora la proposición de Benveniste (2006), de que la lengua es el único sistema capaz de interpretar a sí mismo y a los demás sistemas. Se registra que esos análisis evidenciaron una posibilidad de interpretación enunciativa de textos construidos por diferentes sistemas sígnicos, en que la lengua ocupa una posición extraordinariamente esencial, una vez que es “asumida por el hombre que habla”.

Palabras clave: Enunciación. Semiología de la Lengua. Géneros Textuales. Diario. Frida Kahlo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Frida Kahlo, <i>El accidente</i> , 1926. Lápis sobre papel 20 x 27 cm. Coleção de Juan Coronel Cuernavaca, México.	21
Figura 2	Frida Kahlo, <i>Autorretrato con traje de terciopelo</i> , óleo sobre tela, 79,7 x 60 cm, legado de Alejandro Gómez Arias, Cidade do México, 1926.	32
Figura 3	Frida Kahlo, <i>Frida Kahlo y Diego Rivera</i> , óleo sobre tela, 100 x 79 cm, Museu de Arte Moderna de San Francisco, coleção Albert M. Bender, São Francisco, 1931.	33
Figura 4	Frida Kahlo, <i>Allá cuelga mi vestido</i> , óleo e colagem sobre masonite, 46 x 50 cm, Hoover Gallery, São Francisco, 1933.	34
Figura 5	Frida Kahlo, <i>Autorretrato con pelo cortado</i> , óleo sobre tela, 40 x 28 cm, Museu de Arte Moderna, doação de Edgar Kaufmann Jr., Nova York, 1940.	34
Figura 6	Frida Kahlo, <i>Mi nana y yo</i> , óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1937.	35
Figura 7	Frida Kahlo, <i>Mi nacimiento</i> , óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm, coleção particular, Estados Unidos, 1932.	36
Figura 8	Frida Kahlo, <i>Unos cuantos piquetitos</i> , óleo sobre tela. 29,5 x 39,5 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1935.	37
Figura 9	Frida Kahlo, <i>Las dos Fridas</i> , óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm, Museo de Arte Moderno, Cidade do México, 1939.	38
Figura 10	Frida Kahlo, <i>La columna rota</i> , óleo sobre tela. 40 x 30,5 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1944.	39
Figura 11	<i>El diario de Frida Kahlo – un íntimo autorretrato</i> , 2008.	89
Figura 12	<i>El diario de Frida Kahlo – un íntimo autorretrato</i> , 2008.	96
Figura 13	<i>El diario de Frida Kahlo – un íntimo autorretrato</i> , 2008.	104
Figura 14	Frida Kahlo, <i>El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xolotl</i> , óleo sobre tela, 70 x 60,5 cm, coleção de Jacques y Natasha Gelman, Cidade do México, 1949.	104

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CLG	Curso de Linguística Geral
PLG I	Problemas de Linguística Geral I
PLG II	Problemas de Linguística Geral II
TAL	Teoria da Argumentação na Língua
TBS	Teoria dos Blocos Semânticos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 FRIDA KAHLO: UMA MULHER APRESENTADA NA E PELA LINGUAGEM	13
1.1 FRIDA KAHLO: UMA VIDA NA HISTÓRIA	14
1.1.1 Frida Kahlo: surpreendida por um bonde	20
1.2 FRIDA KAHLO: A REVOLUCIONÁRIA QUE SE FEZ ARTISTA.....	23
1.3 FRIDA KAHLO: A ARTISTA QUE ESCREVEU E PINTOU SEUS AMORES .	26
1.4 FRIDA KAHLO: UMA MULHER QUE FAZ REVOLUÇÃO.....	31
1.5 FRIDA KAHLO: UMA PINTORA QUE ESCREVE.....	40
1.5.1 Frida Kahlo: pinta e escreve em seu diário	42
2 GÊNERO TEXTUAL: UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO DE FRIDA KAHLO	45
2.1 GÊNEROS TEXTUAIS: CONCEITO E FUNCIONALIDADE	45
2.2 O GÊNERO DIÁRIO: UMA FORMA DE EXPRESSÃO	51
2.2.1 O diário enquanto gênero	51
2.2.2 Diário: um gênero singular	55
2.3 O SUPORTE DIÁRIO: UMA FORMA DE REUNIR A PRODUÇÃO.....	58
3 A LINGUÍSTICA DA ENUNCIÇÃO: NOSSO CAMPO TEÓRICO	62
3.1 UM POUCO DA HISTÓRIA: CONTEXTUALIZAÇÃO.....	63
3.2 UM RECORTE NECESSÁRIO: ÉMILE BENVENISTE	71
3.3 OUTRO RECORTE NECESSÁRIO: SEMIOLOGIA DA LÍNGUA.....	77
4 METODOLOGIA E ANÁLISE	86
4.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISES.....	86
4.2 SELEÇÃO E DESCRIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	88
4.3 ANÁLISE DOS REGISTROS	89
4.3.1 Análise do registro 1 - “<i>Pies para que los quiero si tengo alas pa’ volar</i>” (1953)	89
4.3.2 Análise do registro 2 - “<i>Yo soy la DESINTEGRACIÓN...</i>”	96
4.3.3 Análise do registro 3 - “<i>El cielo, la tierra, yo y Diego</i>” (1947)	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

Neste estudo, propomo-nos a apresentar e analisar a língua como interpretante de todos os sistemas de signos, os linguísticos e os não-linguísticos, em registros do diário íntimo da artista Frida Kahlo. Isso compreende dizer que a língua é o único sistema que pode interpretar-se e interpretar os demais. A língua é o interpretante da sociedade porque os demais sistemas recorrem à língua para serem interpretados. Para tanto, buscamos suporte teórico em Émile Benveniste, reconhecido como o linguista da enunciação e um dos principais estudiosos desse campo do saber.

A enunciação é conhecida como o “colocar em funcionamento a língua através de um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006, p. 82), evidenciando, dessa forma, a presença do homem na língua. O homem, ao apropriar-se da língua, instaura-se como *eu* (locutor) e também um *tu* (alocutário) em determinado espaço (*aqui*) e tempo (*agora*), instaurando a subjetividade e revelando as marcas formais da enunciação: *sujeito, tempo e espaço*.

Para Benveniste (2006), “nenhuma das formas linguísticas reveladoras da subjetividade humana é tão rica quanto aquelas que exprimem o tempo” (BENVENISTE, 2006, p. 70), e o tempo se divide em três: *físico, crônico e linguístico*. O *tempo físico* é contínuo, uniforme e linear e apenas o homem tem condições de medi-lo já que está ligado ao “grau de suas emoções e o ritmo de sua vida interior” (BENVENISTE, 2006, p. 71). Quanto ao *tempo crônico*, este “é o tempo dos acontecimentos, que engloba também nossa própria vida enquanto sequência de acontecimentos” (BENVENISTE, 2006, p. 71). Esse tempo, ainda segundo Benveniste (2006), refere-se ao tempo cronológico, ao tempo vivido, que corre sem fim e sem retorno e que se caracteriza pela experiência comum.

Porém, Benveniste (2006, p. 74) nos alerta para o fato de que “uma coisa é situar o acontecimento no tempo crônico” e “outra coisa é inseri-lo no tempo da língua”, pois é pela língua que a experiência humana se manifesta no tempo, mas não o tempo crônico nem o tempo físico, e sim o *tempo linguístico*, cuja singularidade está no “fato de estar organicamente ligado ao exercício da fala, o fato de se definir e de se organizar como função do discurso”. O centro desse tempo é o presente da instância da fala, o que torna toda enunciação nova em cada instância do discurso, tornando-a irrepitível.

O objetivo principal deste trabalho é analisar o *corpus* selecionado sob uma perspectiva enunciativa, com base no referencial teórico encontrado no texto *Semiologia da*

Língua, de 1969, do linguista Émile Benveniste. Na análise do *corpus* de pesquisa tem-se como objetivo principal mostrar que a língua é o único sistema sígnico capaz de interpretar outros sistemas. Benveniste, nesse texto de 1969, apresenta a língua como o sistema capaz de interpretar-se e interpretar os demais sistemas e o apresenta como o único sistema com essa capacidade, já que os outros sistemas precisam recorrer à língua para sua interpretação. São, ainda, objetivos específicos desta pesquisa: identificar nas análises como funcionam os dois modos de significação propostos por Benveniste (2006): o semiótico, que deve ser reconhecido, e o semântico, que deve ser compreendido discursivamente; descrever os elementos verbais e não-verbais presentes nos registros; construir uma análise enunciativa, em que o percurso adotado é fazê-la de maneira contextualizada, os níveis semiótico e semântico são analisados de maneira integrada; mostrar, enunciativamente, a descrição de outro sistema sígnico que não a língua. Este último objetivo específico contempla a questão norteadora deste trabalho: como descrever o sentido de um texto que não tem na sua constituição e organização o signo linguístico como ponto de partida?

Diante do exposto, e considerando a relevância e a necessidade de estudos envolvendo a linguagem em uso, propõe-se analisar três registros do diário da pintora mexicana Frida Kahlo. Essa artista contou parte de sua vida por meio de fragmentos não lineares registrados em um diário. Tais registros revelam memórias e a intimidade dessa pintora mexicana que foi uma das maiores artistas do século XX. Em seu diário, Frida escreveu e pintou suas dores, angústias, ilusões, amores, encontros e desencontros. Os registros foram feitos durante os dez últimos anos de vida da artista, de 1944 a 1954, de maneira não linear, isso quer dizer que em alguns períodos a pintora frequentemente registrava suas impressões no diário e, em outros, raramente o fazia.

Três são os registros escolhidos para compor o *corpus* de análise desta pesquisa e sua escolha se justifica pelo fato de Frida escrever e pintar ao mesmo tempo, num jogo em que imagens e palavras se complementam e se enunciam, em uma perspectiva verbal e visual, no intuito de que dessa forma sejamos capazes de perceber a realidade vivida pela artista, compreendê-la e analisá-la.

Para tanto, este estudo está organizado em quatro capítulos, sendo o primeiro denominado *Frida Kahlo: uma mulher apresentada na e pela linguagem*. Neste e em suas subseções procuramos descrever alguns aspectos que foram muito presentes e significativos na vida da artista, a saber: a própria história de vida da artista, englobando a excelente relação que mantinha com seu pai, por quem nutria grande e profunda admiração, a conturbada relação com sua mãe, a quem considerava uma mulher fria e frustrada, a convivência com

suas irmãs, e o seu envolvimento com Diego, com quem foi por duas vezes casada. As relações amorosas, sempre intensas e estáveis, contemplaram mulheres e homens, alguns desses casados. Conhecer Diego foi considerado por Frida um dos dois grandes acidentes de sua vida; o outro foi o que a deixou com sequelas irreversíveis e a marcou de maneira profunda, corporal e espiritualmente. Foi após o acidente, ocorrido em 17 de setembro de 1925, quando obrigada a passar longos períodos acamada, que Frida foi apresentada aos pincéis e às cores. Nunca mais pararia de pintar. Nas suas obras, fazia questão de transferir para as telas os seus sentimentos, desejos e tudo aquilo que ajudava a constituir sua personalidade. Nos dez últimos anos de sua vida, manteve um diário onde fez registros não lineares e interrompidos, nos quais, mediante escritas, desenhos, pinturas e gravuras, externava seus pensamentos.

O segundo capítulo, intitulado *Gênero textual: um olhar sobre a produção de Frida Kahlo*, abarca outras subseções nas quais fazemos uma breve revisão teórica sobre os gêneros textuais, com base, principalmente, na obra de Mikhail Bakhtin (2000), quem primeiro organizou o pensamento quanto à questão dos gêneros discursivos e para quem a ação humana está diretamente ligada à utilização da língua que, por sua vez, depende de determinadas esferas da atividade humana para sua concretização. Dessa maneira, a utilização da língua, conseqüentemente, reproduz as condições e finalidades de cada uma. Isso se reflete no conteúdo temático, no estilo e na construção composicional do enunciado. A junção desses três elementos no enunciado, em determinada esfera, determina *tipos relativamente estáveis de enunciados*, ou seja, *os gêneros do discurso*. Traz ainda a contribuição de Luiz Antônio Marcuschi (2010), especificando gêneros textuais, tipos textuais e suportes. Não se trata de fazer uma investigação aprofundada dessa questão, e sim um breve estudo objetivando fundamentar o estudo dos gêneros discursivos, considerando-se que nosso *corpus* é composto de três registros de um diário, o qual se configura em um gênero discursivo singular.

No terceiro capítulo tratamos da Teoria da Enunciação e, de modo especial, do linguista Émile Benveniste, um dos principais nomes da Linguística da Enunciação. A base central da Linguística da Enunciação, de acordo com Flores (2009), diz respeito à presença do homem na língua, ou seja, da possibilidade de que o homem se marque na língua e por esse ato se torne sujeito e se singularize. Entre os artigos escritos por Benveniste, especificamente, valemo-nos do artigo *Semiologia da Língua* (1969), no qual o linguista exalta o lugar especial e de destaque que a língua ocupa entre os sistemas semióticos pelo fato de poder interpretar os outros sistemas e também poder interpretar-se a si mesma. Benveniste (2006) nomeia os outros sistemas de interpretados e a língua, de interpretante. A relação estabelecida entre esses

sistemas é a relação de interpretância e tem origem na faculdade metalinguística, que é a capacidade de criar um segundo nível de enunciação, alcançado pela significância da língua que chega a esse nível ao propiciar e levar em conta dois modos: o semiótico e o semântico. Para esse autor, toda semiologia de sistema não linguístico recorre à língua para sua interpretação, já que essa “não pode existir senão na e pela semiologia da língua” (BENVENISTE, p. 61). A língua é, portanto, o interpretante de todos os sistemas, os linguísticos e os não-linguísticos.

No quarto e último capítulo, analisamos aquele que é o *corpus* de pesquisa deste trabalho. Justificamos a escolha do *corpus* por ser o diário um gênero híbrido, no qual encontramos combinadas as formas verbal e visual e os três registros do diário íntimo de Frida Kahlo têm essa característica comum: apresentam a linguagem verbal e a linguagem não-verbal simultaneamente.

A seguir, então, apresentamos um texto que, além de contemplar os objetivos propostos para esta pesquisa, traz um olhar para o uso do sistema linguístico ao lado de outros que o coloca em uma posição essencial enquanto revelador da condição humana. Verifica-se essa condição, à medida que seu poder dinâmico e seu papel na vida dos homens faz da língua uma estrutura modelante da qual as outras estruturas reproduzem os traços e o modo de ação em que o homem se revela.

1 FRIDA KAHLO: UMA MULHER APRESENTADA NA E PELA LINGUAGEM

“O corpo é o templo da alma. O rosto é o templo do corpo.
E quando o corpo decai, a alma não tem outro santuário a não ser o rosto”.
Carlos Fuentes

Este primeiro capítulo faz um convite para que possamos “entrar no mundo” da pintora mexicana Frida Kahlo, uma mulher que nos inspira a pensar a linguagem e que a usa de forma singular. Na mesma medida em que fala, por meio do uso ímpar de sua linguagem (verbal e não-verbal), também se manifesta através dela. Frida foi uma artista que viveu nos primeiros anos do século XX e que cuja história se confunde com a nova história do México, escrita a partir da revolução mexicana de 1910, com a qual tinha uma ligação tão forte, que, apesar de ter nascido em 1907, dizia que tinha nascido em 1910 e que era, portanto, filha da revolução.

A obra de Frida é uma representante das obras-primas que não mudam e não envelhecem e, principalmente, num tempo em que as culturas nacionais, de certa forma, vão sendo espezinhadas pela leitura uniforme imposta pelos impérios mercantilistas, mantém-se nova e atual, em detrimento da passagem dos anos. As imagens e escritos de Frida nos revelam o amor, a busca da verdade, a sensualidade mesclada ao sofrimento e que, mesmo transcorridos quase 100 anos, continuam fortes, brilhantes e mais vivos do que nunca.

Neste primeiro capítulo encontram-se informações que servem de subsídio para que possamos conhecer de maneira detalhada e cronológica quem era e como vivia a artista. Essas informações nos auxiliarão a entender um pouco sobre o mundo no qual ela viveu e também sobre o mundo que ela criou ao redor de si mesma.

Para apresentar tais informações, faremos uma divisão na história de vida de Frida Kahlo a fim de facilitar a compreensão metodológica do percurso que optamos por fazer, dividindo os fatos, momentos e situações que compõem essa vida marcada pela dor, pela luta, pela escrita, pela tinta e pelo amor, a saber: suas relações familiares, o acidente com o bonde, sua forte ligação com a revolução, suas relações amorosas, suas obras e, finalmente, o diário que manteve nos dez últimos anos de sua vida e do qual selecionamos três registros que compõem o *corpus* deste trabalho.

Nosso objetivo é, ao final do capítulo, construirmos uma visão global da vida da artista, e não fragmentada, para que tenhamos subsídios que auxiliem nas análises.

1.1 FRIDA KAHLO: UMA VIDA NA HISTÓRIA

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu em Coyoacán, distrito da Cidade do México, na manhã do dia 6 de julho de 1907. Terceira das quatro filhas do fotógrafo Carl Wilhelm (Guillermo) Kahlo (1872 – 1941) e de Matilde Calderón y González (1876 – 1932), nasceu um “bebê belo e sadio” por parto normal (JAMIS, 1987, p. 21). Seu pai queria pôr-lhe um nome alemão e escolheu Frieda. Mas, no dia do batismo, o padre não permitiu, pois o nome escolhido não constava no calendário dos santos. Sugeriu que fosse Maria Paz. Foi então que a avó Isabel escolheu o nome: a menina se chamaria Magdalena Carmen Frida. Os dois primeiros nomes para satisfazer às exigências batismais e o terceiro para a vida (JAMIS, 1987).

Wilhelm nasceu em Baden-Baden, na Alemanha, filho do joalheiro e ourives Jakob Heinrich Kahlo e de sua mulher Henriette. Ambos judeus húngaros que emigraram para a Alemanha e aí prosperaram. Logo após a morte da mãe e novo casamento do pai, no dia 12 de maio de 1890, com dezoito anos, Carl Wilhelm Kahlo foi o único passageiro que embarcou no porto de Hamburgo com destino ao porto de Veracruz, no México, onde desembarcou e adotou o nome equivalente em espanhol: Guillermo. Disse Frida “meu pai, Guillermo Kahlo, era muito interessante, seus gestos, seu andar eram bem elegantes. Ele era tranquilo, trabalhador, valente [...]” (JAMIS, 1987, p. 3). Já no México, Guillermo casou-se com María Cardena, da qual ficou viúvo, já que a esposa morreu durante o parto da segunda filha.

Guillermo casou-se com Matilde Calderón, uma religiosa fervorosa, oportunidade em que as filhas do primeiro casamento passaram a residir em um convento para estudar. Guillermo e Matilde se conheceram na relojoaria *La Perla*, onde ambos eram funcionários (JAMIS, 1987). Matilde Calderón nasceu na Cidade do México, filha de Isabel González y González, descendente de um general espanhol e do fotógrafo Antonio Calderón, de descendência índia. Foi com o sogro que Guillermo aprendeu a arte da fotografia. Sobre sua mãe, disse Frida: “era uma mulher pequena, morena, tinha olhos muito bonitos e uma boca muito delicada. Muito simpática, ativa, inteligente. Não sabia ler nem escrever; sabia apenas contar dinheiro” (JAMIS, 1987, p. 8).

Guillermo e Matilde constituíam uma família muito pobre e o pai de Frida ganhava a vida fazendo fotografias. A situação começou a melhorar quando Guillermo foi contratado

pelo governo do general Porfirio Díaz¹ para retratar e produzir um inventário fotográfico dos monumentos arquitetônicos pré-colombianos. “Guillermo Kahlo foi escolhido para o projeto graças a sua experiência” (KETTENMANN, 2006, p. 8). Com o advento da Revolução Mexicana, Guillermo perdeu o emprego e teve dificuldades para sustentar a família. Foi Matilde quem passou a sustentar a casa, vendendo seus móveis e objetos e alugando quartos da ampla casa para solteiros de passagem. Matilde ocupou um espaço muito pequeno na vida afetiva de Frida. Era uma mulher dura, apagada, amargurada, justamente o oposto do representado por seu pai, um artista, frágil e irrealista. Matilde era uma mulher bonita, que acabou se convertendo em uma mulher autoritária e severa, com Frida chegando ao ponto de chamá-la de “minha chefe” (LE CLÉZIO, 2010, p. 47).

É muito provável que parte da dor que Frida experimentou durante sua vida tenha começado ainda quando bebê, já que não foi amamentada pela mãe, que, esgotada pelas sucessivas gestações, caiu em profunda depressão após o nascimento de sua irmã Cristina, apenas onze meses depois do nascimento de Frida. Matilde não cuidou mais de suas filhas. Dessa maneira, Frida passou a ser amamentada por uma ama de leite.

Essa falta de laços emocionais ajuda, sem dúvida, a explicar os sentimentos ambíguos de Frida pela mãe, a qual descreveu como muito bondosa, ativa e inteligente, mas também como calculista, cruel e fanaticamente religiosa (KETTENMANN, 2006, p. 9).

Ainda na infância, quando estava com seis anos, Frida contraiu poliomielite, sendo esta a primeira enfermidade séria que afetou a vida da artista. Essa doença provocou uma lesão na perna direita, deixando-a muito magra e fina, e outra lesão no pé esquerdo que o deixou atrofiado. Seu pai procurava acompanhar os exercícios e fiscalizar a realização destes, mas isso não impediu as deformações que ficariam para sempre (KETTENMANN, 2006). A partir disso, começou a usar calças, depois, longas e exóticas saias, que se tornaram uma de suas marcas registradas, mas que, no fundo, tinham um único e firme propósito: esconder as sequelas físicas que a poliomielite tinha deixado. Nessa época, ficou conhecida na escola como “Frida perna de pau”, e foi, sem dúvida, algo que a magoou profundamente (HERRERA, 2004). Com dificuldade para fazer amigos, passou a adolescência numa grande solidão. A única e verdadeira amiga foi sua irmã mais velha, Matita, que abandonou a casa para nunca mais voltar. Frida, aos sete anos, foi cúmplice dessa fuga, fato esse que despertou em Frida um sentimento de culpa e a fez procurar a

¹ General Porfirio Díaz foi presidente mexicano em seis oportunidades e era o presidente do País quando houve a revolução popular, também conhecida como Revolução Mexicana de 1910.

irmã por um longo período, mas foi uma busca vã. O reencontro só aconteceu muitos anos depois, quando Frida já tinha vinte anos e Matita, vinte e sete. O sofrimento foi o único companheiro fiel de Frida e a solidão, parceira para todas as horas. A falta de amigos reais aguçou a imaginação de Frida e ela começou a criar amigos imaginários. Foi nessa época que passou a conviver com a “Frida imaginária”, retratada no quadro de 1939, “*Las dos Fridas*”², e a fez retomar o tema em 1950, quando escreveu no seu diário, justificando a pintura desse que foi um dos quadros que acabou se convertendo em um dos mais famosos pintados por ela.

Não foi na infância que Frida despertou para o lado artístico, pois a enfermidade progressiva e o fechamento para a solidão da dor transformaram o sonho da criança Frida. Inclusive não havia nada que predispuesse Frida a tornar-se pintora. Apesar de seu pai educá-la para o gosto pela arte, ele mesmo encarava a pintura como um passatempo que aliava à fotografia, Frida não estava particularmente interessada na arte como uma carreira, apesar de frequentemente acompanhar o pai em passeios por zonas campestres que serviam de inspiração para as suas obras. “Ele ensinou-a também a usar uma máquina fotográfica e a revelar, retocar e colorir fotografias” (KETTENMANN, 2006, p. 10). A dedicação incessante e a preocupação evidente do pai³ despertaram em Frida um amor e um carinho muito grande dela por ele.

Após acabar a instrução primária no *Colegio Alemán*, que era a escola alemã no México, em 1922 passou a frequentar a Escola Preparatória Nacional do Distrito Federal do México. Essa escola tinha exames de admissão muito rigorosos, servindo de preparatório para a entrada à universidade e era considerada a melhor instituição educativa do México (JAMIS, 1987). Essa escola só aceitava meninos, mas, quando tinha aproximadamente dois mil alunos, passou a aceitar também meninas. Frida integrava esse primeiro grupo que era composto por trinta e cinco meninas e seu pai permitiu que ela ingressasse com a promessa de não conversar com os meninos. O desejo da jovem era estudar ciências naturais e, quem sabe, tornar-se médica.

² Nesse quadro, Frida retrata duas irmãs siamesas sentadas lado a lado, de mãos dadas e com os corações aparentes e unidos pela mesma artéria.

³ Em um quadro que Frida pintou em 1952, após a morte do pai, escreveu para este uma dedicatória na base do quadro: “Pinteí meu pai, Wilhelm Kahlo, de origem germano-húngara, artista e fotógrafo de profissão, inteligente, bom e corajoso, pois ele sofreu durante sessenta anos de uma epilepsia sem jamais parar de trabalhar e lutou contra Hitler. Com adoração. Sua filha Frida Kahlo”.

Dentro dessa escola, afluíam grupos denominados *pandillas*⁴ que se dedicavam aos mais diferentes interesses e atividades, como a história, a literatura, a filosofia e outros campos do saber. Frida juntou-se a um deles, os *cachuchas*⁵, grupo que tinha intensa atividade de leitura e apoiava as ideias socialistas, fato que os levou a discutir melhorias na própria escola (HERRERA, 2004). Nesse grupo, Frida ensaiou as primeiras obras da pintura, mas algo totalmente desprezioso e que ela própria considerava como horríveis, por isso as destruiu. Também era integrante desse grupo Alejandro Gómez Arias, namorado de Frida.

Em 1923, Diego Rivera, já um reconhecido pintor, foi contratado pelo Ministério de Educação para produzir seu primeiro grande mural, *La creación*, no anfiteatro Bolívar, o auditório da Escola Preparatória, onde aconteceu o primeiro encontro entre Diego e Frida (HERRERA, 2004). Esse encontro mudou para sempre a história dos dois. Para a pintura desse mural, servia de inspiração a Diego uma modelo com quem ele tinha um caso. Os jovens *cachuchas*, por detrás das pilastras do auditório, gritaram o nome da esposa de Diego, Lupe Darín, com o único propósito de provocar o pintor.

Em 1925, Frida aprendeu algumas técnicas com um amigo de seu pai, o pintor Fernando Fernández, que tinha seu atelier muito próximo da escola que ela frequentava. Esse foi seu primeiro emprego remunerado (HERRERA, 2004). As primeiras obras produzidas foram gravuras copiadas, mas que serviram para Fernández perceber que estava diante de uma grande artista.

Apesar disso, até setembro de 1925 não fazia parte dos planos de Frida dedicar-se às artes, inclusive chegou a cogitar a possibilidade de, com Alejandro, mudarem-se para os Estados Unidos. A ideia não prosperou porque faltava a ambos a determinação necessária. Frida não tinha o desapego suficiente, como teve sua irmã mais velha, Matita, e Alejandro não tinha nada de aventureiro (KETTENMANN, 2006). Mas um grave acidente de bonde nesse mesmo ano deixou-a com lesões permanentes, principalmente na coluna. Era 17 de setembro e a pancada foi no meio do bonde, justamente onde estavam Frida e seu namorado Alejandro. Ambos voltavam da escola e já haviam tomado um ônibus, mas Frida lembrou-se de que não havia pegado uma sombrinha. Desceram do ônibus, apanharam a sombrinha e tomaram novo ônibus, justamente o que acabou chocando-se com o bonde. Frida receberia todo o baque do acidente. Invadiu-lhe um ferro que atravessou o abdômen, a coluna vertebral e a pélvis. Ela sofreu múltiplas fraturas, fez várias cirurgias (trinta e cinco ao todo) e ficou muito tempo

⁴ *Pandilla* era o nome pelo qual os alunos se organizavam em grupos para debater sobre esportes, literatura, artes, filosofia, política, etc.

⁵ O grupo levava esse nome – *cachuchas* – por ser derivado do modelo dos bonés usados por seus membros.

presa em uma cama (HERRERA, 2004). O diagnóstico do acidente: “fraturas nas terceira e quarta vértebras lombares; três fraturas na bacia; onze fraturas no pé direito (o atrofiado); luxação do cotovelo esquerdo; ferimento profundo no abdômen (provocado por uma barra de ferro que entrou pelo quadril esquerdo e saiu pela vagina rasgando o lábio esquerdo); pentonite aguda e astite, precisando de sonda durante vários dias”. Foi nessa dolorosa convalescença que Frida começou a pintar freneticamente.

Meu pai teve, durante muitos anos, uma caixa com tintas de óleo e pincéis dentro de uma jarra antiga e uma paleta a um canto do seu estúdio fotográfico. [...] Desde pequenina, como diz o ditado, eu não tirava os olhos daquela caixa de tintas. Não sabia explicar o porquê. Como ia estar presa a uma cama durante tanto tempo, aproveitei a oportunidade para pedir a caixa a meu pai. [...] Minha mãe pediu a um carpinteiro que me fizesse um cavalete de pintor, se é que isso se podia chamar de material especial que se conseguiu montar na minha cama, pois eu não me podia sentar por causa do gesso. E assim comecei o meu primeiro quadro: o retrato de um amigo (KETTENMANN, 2006, p. 18).

A volta a casa em Coyoacán, após grande período de internamento, fez despertar em Frida um sentimento de recomeço. Foi o início de um grande combate. Ela teve de aprender a reconquistar o próprio corpo e a liberdade que havia perdido. Não seria uma tarefa fácil e consumiu grande parte de sua energia. Logo nos primeiros dias se dispôs a sair de casa, em alguns meses já tomava o ônibus que levava ao centro da Cidade do México onde visitava os amigos da Escola Preparatória. Nessa nova fase, a pintura passou a ser o centro de sua vida, sua “razão de ser” (LE CLÉZIO, 2010, p. 56).

Em 1928 aconteceu o segundo encontro entre Frida e Diego. Outra vez Diego foi contratado para a pintura de afrescos e é do alto de um dos andaimes que ouviu uma voz que o chamava desde o chão. Era Frida com algumas pinturas e que, ousadamente, queria mostrá-las ao pintor. De imediato Diego não a reconheceu, mas ao descer se deparou como uma jovem já com o corpo transformado em mulher e que em nada lembrava aquela menina franzina do episódio da Escola Preparatória. O contato entre ambos passou a ser mais constante e nesse mesmo ano Frida entrou para o Partido Comunista Mexicano do qual Diego já era militante. O namoro não demorou a começar e, no ano seguinte, casaram-se pela primeira vez. Diego já havia vivido muito, tinha 42 anos, era pesado e grande. Havia sido casado duas vezes e era pai de quatro filhos. Frida, com metade da idade de Diego, tinha aspecto muito frágil. Impressionava a todos essa mistura, os extremos que se aproximavam: a figura pequena e retraída de Frida com a corpulência e aspecto gigante de Diego.

Frida amargou muitas amantes do marido, que foi um reconhecido mulherengo. Mas também viveu romances paralelos com mulheres e homens, o mais famoso com o

revolucionário russo Leon Davidovitch Trotsky. Apesar das traições do marido, a maior dor de Frida foi a impossibilidade de ter filhos (embora tenha engravidado mais de uma vez, as sequelas do acidente a impossibilitaram de levar uma gestação até o final), o que ficou claro em muitos dos seus quadros. Entre 1930 e 1933, passou a maior parte do tempo em Nova Iorque e Detroit com Diego Rivera, cidade na qual sofreu o primeiro aborto (KETTENMANN, 2006). Entre 1936 e 1939, o político russo Leon Trotsky e sua esposa Natalia viveram em sua casa em Coyoacán, exilados pelo regime soviético. Devido à instabilidade do casamento com Rivera e à grande admiração que tinha por Trotsky, Frida envolveu-se emocionalmente com este e acabaram tornando-se amantes⁶.

Na segunda metade da década de 1930, exposições com obras da pintora foram organizadas em Nova Iorque, nos Estados Unidos e em Paris, França. Porém, a primeira exposição individual da obra de Frida em solo mexicano só aconteceu na primavera de 1953 e foi organizada por uma amiga fotógrafa, Lola Alvarez Bravo. Mesmo contrariando os médicos, Frida foi levada para a abertura da exposição, festejou com os convidados, bebendo e cantando, apesar da visível debilidade em que já se encontrava.

Não muito tempo depois da exposição, já não aguentando as dores na perna direita, os médicos decidiram amputá-la até o joelho e implantaram uma perna artificial. As dores diminuíram e a prótese permitiu, cinco meses após a cirurgia, pequenas caminhadas. Porém, essa operação deixou Frida numa profunda depressão, inclusive com Diego Rivera afirmando que Frida “tinha perdido a alegria de viver” (KETTENMANN, 2006, p. 84). Os meses que se seguiram foram marcados por oscilações de profunda depressão e extrema euforia. A amputação da perna rendeu muitos registros no diário, inclusive um dos mais célebres, no qual se vê um pé partido, sobreposto ao outro, com a inscrição “para que preciso de pés se tenho asas para voar⁷” (KAHLO, 2008, p. 134, tradução nossa).

Afirmando “sentir que vou te deixar muito em breve” (KETTENMANN, 2006, p. 84), na noite anterior à sua morte, Frida entregou ao marido um presente antecipado, pelas bodas de prata que comemorariam em agosto de 1954. Na noite de 12 para 13 de julho, sete dias após seu 47º aniversário e convalescendo de uma grave pneumonia, Frida morre na Casa Azul. A embolia pulmonar foi atribuída sua morte, mas alguns acreditam que ela possa ter tirado sua própria vida. No último registro encontramos: “espero alegre a partida... e espero

⁶ Sobre esse assunto, discorreremos mais nos itens subsequentes, quando falaremos da revolução e dos envoltimentos amorosos da pintora.

⁷ Pies para que los quiero si tengo alas pa' volar (KAHLO, 2008, p. 134).

nunca mais voltar... Frida⁸” (KAHLO, 2008, p. 160, tradução nossa). Como não há data nesse registro, muitos acreditam na hipótese de suicídio, enquanto outros dizem que essa passagem se refere à saída de Frida do hospital, fato que comemorou muito, justificando o registro “alegre saída” e “nunca mais voltar”.

Já na tarde do dia 13 seu corpo foi velado no Palácio de Belas Artes da capital mexicana, e, não diferente das outras aparições em vida, essa última também causou grande tumulto. Amigos e políticos depositaram sobre o caixão uma bandeira vermelha com foice e martelo sobre uma estrela branca. O corpo ali permaneceu até a tarde do dia 14, quando mais de seiscentas pessoas acompanharam o cortejo até um crematório, onde, após discursos, homenagens e canções, e satisfazendo a um desejo da artista, o corpo foi cremado. As cinzas foram depositadas em um vaso pré-colombiano e estão até hoje, na Casa Azul, que foi transformada, um ano após a sua morte, em museu. Conservada praticamente em seu estado original, foi aberta oficialmente como Museu Frida Kahlo, em 12 de julho de 1958.

Frida viveu intensamente e sua grande produção artística só se tornou realidade em razão do grande período que permaneceu imóvel em uma cama. Só chegou a ser uma pintora reconhecida em decorrência do grave acidente que sofreu. Sobre esse acidente e como ele determinou o surgimento de uma das mais célebres pintoras do século XX, trataremos na seção seguinte.

1.1.1 Frida Kahlo: surpreendida por um bonde

Foi na tarde de 17 de setembro de 1925, quando, aos 18 anos, voltando da escola, Frida sofreu o acidente que mudaria radicalmente sua vida até o último dos seus dias. Acompanhada do namorado, Alejandro Gómez Arias, foi vítima do choque entre um bonde elétrico e um ônibus, um dos que recém havia iniciado a circular pela capital mexicana e que logo ganharia a preferência do público pela rapidez. Nesse acidente, acontecido na esquina das ruas Cinco de Mayo com a Cuahuhtemotzin, muitas pessoas morreram e uma barra de ferro atravessou a pélvis e comprometeu para sempre a saúde de Frida. Sobre o acidente, Frida mesmo relata:

⁸ Espero alegre la partida y espero no volver jamás... FRIDA (KAHLO, 2008, p. 160).

Foi exatamente depois que subimos no ônibus que a colisão aconteceu. Antes, tínhamos tomado outro ônibus, mas como eu havia perdido minha sombrinha, descemos para procurá-la e, por isso, subimos naquele ônibus que me fez em pedaços. O acidente aconteceu numa esquina, exatamente diante do mercado San Juan. O bonde ia lentamente, mas o motorista de nosso ônibus era jovem e muito impaciente. O bonde, ao virar, imprensou o ônibus contra o muro (LE CLÉZIO, 2010, p. 52).

A própria Frida explica que “o choque nos (ela e Alejandro) projetou para adiante, e um dos corrimões do ônibus atravessou-me como a espada atravessa o touro” (LE CLÉZIO, 2010, p. 53). Mais tarde, ela mesma confessou: “foi assim que perdi minha virgindade” (LE CLÉZIO, 2010, p. 53). Os médicos chegaram a suspeitar de que não conseguiria sobreviver. Passou um mês internada e mais outros três longos meses de cama, em sua casa, completamente imóvel. Inicialmente parecia que estava tudo bem, mas logo começaram as dores na coluna e no pé direito. Frida sentiu e desabafou: “meus rins estavam danificados, eu não podia urinar, porém o que mais me fazia sofrer era a coluna vertebral” (LE CLÉZIO, 2010, p. 53). A dor, a partir daquele momento, seria companhia constante na vida da artista.

Aproximadamente um ano após o acidente, voltou ao hospital e fez radiografias que não tinham sido feitas na época do acidente, quando ficaram evidentes três fraturas na região lombar da coluna, o colo do fêmur rompido, bem como algumas vértebras deslocadas. Na perna esquerda, ficaram onze fraturas e o pé direito foi esmagado. O osso pélvico quebrado em três e o ombro esquerdo foi deslocado. Nos nove meses seguintes usou vários coletes de gesso. Quando o acidente completou um ano, Frida o registrou a lápis, em uma folha de papel (Figura 1), detalhando principalmente os veículos envolvidos no choque e o resgate às vítimas, com ênfase a ela própria, sobre uma cama, nos braços da qual se pode ler “Cruz Roja”, em referência à Cruz Vermelha Mexicana.

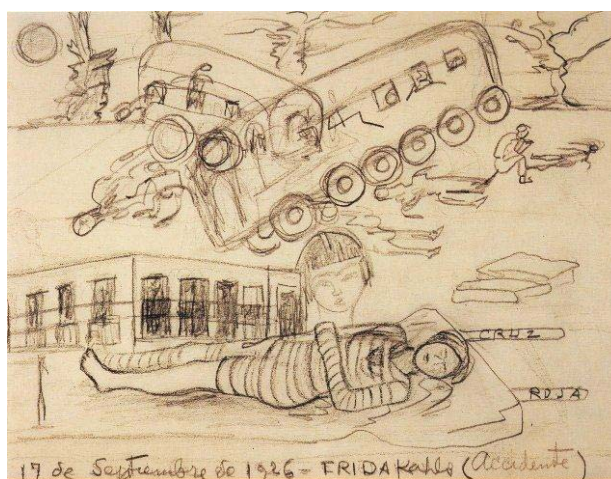


Figura 1 – Frida Kahlo, *El accidente*, 1926. Lápis sobre papel 20 x 27 cm. Coleção de Juan Coronel Cuernavaca, México.

Em cartas ao namorado, Alejandro, descrevia seus sentimentos e desabafava reclamando, principalmente, da falta de liberdade dos seus movimentos, do quanto lhe custava ficar imóvel na cama e da dor: “sinto dor, você não pode saber até que ponto” (LE CLÉZIO, 2010, p. 54). Frida, dotada de seu inconfundível amor negro, escreveu ainda para sua mãe, Matilde, três meses depois do acidente; em uma das linhas disse que “a única coisa boa é que, agora, começo a me habituar a sofrer” (LE CLÉZIO, 2010, p. 54). Parecia saber que seria para o resto da vida. Tornou-se íntima e aprendeu da pior forma o sentido da expressão *aguantar*, que quer dizer “suportar a dor”.

Quando recebeu alta do hospital da Cruz Vermelha, foi levada de volta à casa de Coyoacán onde se viu obrigada a permanecer presa a uma cama. Foi justamente nesse período que começou a pintar como uma maneira de aliviar a dor e a solidão. Para a mãe, revelou: “não morri e, além do mais, tenho uma razão para viver. Essa razão é a pintura” (LE CLÉZIO, 2010, p. 54), e completou: “eu senti que ainda tinha energia suficiente para fazer outras coisas sem ser estudar para vir a ser médica. Comecei a pintar sem dar muita importância para essa atividade” (KETTENMANN, 2006, p. 18).

Matilde mandou construir sobre a cama de Frida uma espécie de sobre leito (parecido com um beliche, porém sem a cama), onde também foi instalado um espelho, e nele Frida podia admirar-se e assim tornar-se seu próprio modelo, que depois acabou tornando-se uma de suas principais marcas. Foi a partir desse momento que a pintura, o humor negro, a solidão e a dor passaram a ser companheiros inseparáveis do destino da artista. A solidão ainda se agrava com a decisão de Alejandro de estudar na Alemanha. Essa decisão foi influenciada pela família, para quem a jovem era “desavergonhada, insolente e que, ainda por cima, estava se tornando uma inválida” (LE CLÉZIO, 2010, p. 55); por isso mesmo, o romance não era visto com bons olhos.

Passados alguns meses, Frida teve clara noção da gravidade do acidente e os médicos lhe alertaram sobre o fato de que ela jamais poderia ter filhos. O sofrimento físico passou a ser um companheiro, mas ela ainda precisava aprender a reconquistar o corpo e a liberdade; para isso entregou toda a sua energia, fazendo um grande esforço, chegando, inclusive, a tomar novamente um ônibus, apenas três meses depois do acidente, para poder chegar até a Escola Preparatória e rever seus amigos.

A pintura passou a ser o centro de sua vida; começou exercitando com um primeiro autorretrato, que ela ofereceu ao namorado, Alejandro Gómez Arias, seu companheiro de sonhos e de ideais revolucionários. Desde o nascimento, Frida foi, definitivamente, uma revolucionária. É sobre seus ideais revolucionários que trataremos na seção seguinte.

1.2 FRIDA KAHLO: A REVOLUCIONÁRIA QUE SE FEZ ARTISTA

Frida era uma revolucionária. Sua relação com a Revolução Mexicana era muito grande e a identificação muito forte. Um dos fatos que comprova essa afirmação diz respeito ao ano de seu nascimento. Frida, que na realidade era nascida em 1907, sempre afirmava ter nascido em 1910, mesmo ano que teve início a Revolução Mexicana, um movimento armado, social e cultural, que destituiu do poder o ditador General Porfirio Díaz, que estava na presidência do México de maneira quase ininterrupta desde 1876, e culminou com a promulgação de uma nova constituição sete anos depois. Todo esse movimento teve um grande impacto, pois foi a primeira constituição no mundo a reconhecer garantias sociais e os direitos coletivos dos trabalhadores (BASTOS, 2008). O governo de Porfirio Díaz caracterizou-se, principalmente, pelo apoio à industrialização do país, mas que privilegiava pequenas famílias que detinham grandes latifúndios e sacrificava e explorava a classe operária e camponesa. A revolução procurou implementar mudanças significativas na estrutura do país. Não por acaso, Frida causou uma verdadeira insurreição na própria vida e na arte do mundo.

Nessa época, Matilde abriu as portas da sua casa para receber os *zapatistas*, guerrilheiros apoiadores de Emiliano Zapata Salazar, principal figura política do país e defensor do povo. Mas o início da estreita relação entre Frida e a Revolução começou ainda na adolescência, pois fez parte da Liga da Juventude Comunista e depois foi membro do Partido Comunista Mexicano. Em 1922, entrou para a que era considerada a melhor instituição docente do México: a Escola Nacional Preparatória. Coyoacán, onde vivia, estava nos arredores da Cidade do México, e, ao entrar nessa escola, Frida viu-se longe do controle de sua mãe, tias e também da pacata vida do pequeno povoado e automaticamente dentro da efervescência da capital, onde estava sendo inventada uma nova nação, mais moderna e onde os estudantes tinham papel fundamental (HERRERA, 2004).

Entre os companheiros de Frida, encontrava-se a “fina flor da juventude” mexicana da época, principalmente os filhos dos profissionais da capital e da província que buscavam preparação para as diversas escolas para graduados e profissionais da Universidade Nacional. Esses jovens, ao terminarem os estudos, desempenharam fundamental papel na mudança pelas quais passaram tanto a Escola Nacional Preparatória quanto a Universidade Nacional e converteram-se em líderes dentro da comunidade nacional. A Escola Preparatória foi fundada

em 1868 e, desde sua fundação, foi uma instituição singular porque era considerada a escola com melhor formação educacional.

Quando Frida ingressou nessa instituição, não fazia muito que as mulheres eram admitidas. Nessa época, dos aproximadamente dois mil alunos, apenas trinta e cinco eram mulheres. É muito provável que Matilde Calderón y Kahlo tenha se oposto a enviar a sua filha Frida, fato que se levou a cabo com a aprovação de seu pai, Guillermo, que deve ter baseado tal decisão no fato de que, como não havia tido filhos homens, depositou suas esperanças na filha preferida. Aproveitando-se disso, Frida assumiu o papel de filho comprometido a estudar para exercer uma profissão, sendo aprovada no exame de admissão para um programa que lhe garantiria, após cinco anos, o ingresso na Faculdade de Medicina.

“Na escola, as mulheres, quando não estavam em aulas, deveriam permanecer no andar superior do pátio maior, administrado pela responsável pela área feminina, Dolores Ángeles Castillo⁹” (HERRERA, 2004, p. 46, tradução nossa). Frida era uma dessas que raramente aparecia. Preferia estar pelos corredores ou participando de alguma atividade desenvolvida por alguma das *pandillas* que faziam parte da estrutura informal da Escola Preparatória. Para cada setor, havia um grupo. Uns eram responsáveis pelos esportes, literatura, artes, filosofia, política. Outros ainda se dedicavam a trabalhos sociais. Alguns liam Marx e outros se sentiam incomodados pelas reformas revolucionárias. Frida tinha amigos em diversas dessas *pandillas*, mas, com certeza, a que ela mais se identificava era a dos *cachuchas*, que tinham esse nome devido aos gorros que usavam. Eram conhecidos pela sua inteligência, mas também pelas travessuras que aprontavam. A *pandilla* denominada *los cachuchas* era composta por sete homens e duas mulheres, dentre esses, aquele que foi o primeiro namorado e que a acompanhava no dia do acidente: Alejandro Gómez Arias.

Os *cachuchas* não eram necessariamente ligados à política, mas liam bastante e apoiavam as ideias socialista-nacionalistas do ministro da Educação Pública José Vasconcelos (KETTENMANN, 2006). A presença de Vasconcelos ante o ministério foi após a eleição à presidência de Álvaro Obregón, em 1920, e garantiu não apenas um grande trabalho de combate ao analfabetismo, como também lançou um olhar para um forte movimento de reforma cultural, cujo objetivo principal era restabelecer uma cultura mexicana própria. Os *cachuchas* tinham um senso crítico muito apurado e também eram conhecidos pelas suas reivindicações. Uma delas, a substituição de um professor que eles consideravam exageradamente conservador. Um dos locais de encontro preferido pelos *cachuchas* era a

⁹ En la escuela, las mujeres, cuando no estaban en clases, debían permanecer en el piso alto del patio más grande, donde reinaba el prefecto femenil, Dolores Ángeles Castillo (HERRERA, 1983, p. 46).

Biblioteca Ibero-americana, que não era longe da Escola Nacional Preparatória. Ali, tinham a cumplicidade de dois bibliotecários e podiam falar, argumentar, brigar e era onde faziam os trabalhos escolares, além de desenhos e pinturas (HERRERA, 2004).

Os *cachuchas* também se tornaram conhecidos pela regular falta de respeito com os professores e com os pintores, que estavam encarregados de decorar as enormes paredes da Preparatória com murais. Diego Rivera foi um dos pintores contratados para pintar um destes murais, especificamente dentro do anfiteatro Bolívar. Foi ali, na companhia dos *cachuchas*, que Frida teve contato pela primeira vez com Diego Rivera.

A pintura mexicana do século XIX sofreu forte influência europeia e essa tendência chegou a ser seguida por Frida, já artista consagrada, mas logo foi abandonada para dar lugar ao mexicanismo, à consciência nacional mexicana. Esse sentido de identidade nacional foi compartilhado por todo o país depois da Revolução (KETTENMANN, 2006). Essa mudança de atitude por parte de Frida deu-se aproximadamente em 1928, após juntar-se ao grupo de artistas que defendiam a ideia de regressar às raízes da nação, restabelecendo um novo conceito de cultura nacional e de arte popular mexicana. Já haviam passado três anos do acidente, e ela já podia levar uma vida praticamente normal, não fossem as dores que sentia todos os dias, em maior ou menor intensidade.

Por um período se afastou das atividades políticas e, em 1936, com o estalar da Guerra Civil Espanhola, Frida juntou-se a outros simpatizantes e fundou um comitê de solidariedade a favor dos republicanos. Esse novo envolvimento lhe garantiu novo alento e a reaproximou de Rivera, simpatizante de Trotsky que acabava de começar a organizar a Quarta Internacional¹⁰. Ainda nesse ano, Frida e Rivera solicitaram ao governo mexicano autorização para dar asilo político ao casal Trotsky (KETTENMANN, 2006). Devido ao novo momento que o México vivia com o presidente Lázaro Cárdenas, que tentava proporcionar condições mais democráticas ao seu povo, o pedido de asilo foi aceito, e o casal Natalia Sedova e Leon Trotsky finalmente desembarcou em Tampico, em 9 de janeiro de 1937, sendo recepcionados por Frida, que colocou a Casa Azul de Coyoacán à disposição do casal Trotsky. Os Trotsky viveram na casa até abril de 1939. Durante esse tempo, os dois casais compartilharam muitos momentos, trocaram ideias e fizeram muitos planos. Nesse tempo, Trotsky e Frida se envolveram afetivamente, ela motivada em grande parte pela instabilidade do seu relacionamento com Rivera.

¹⁰ A Quarta Internacional (QI) é uma organização comunista internacional fundada por Leon Trotski e hoje mantida por seus seguidores, conhecidos como trotskistas, cujo objetivo principal é ajudar a classe trabalhadora a alcançar o socialismo. Foi fundada na França, em 1938, onde inicialmente Trotsky asilou-se, após ter sido expulso da União Soviética.

Em registros feitos no seu diário, entre agosto e setembro de 1947 (logo após comemorar seu aniversário de 40 anos), Frida expôs suas ideias de maneira concisa sobre o processo revolucionário vivido em seu país. No entendimento dela, a Revolução deveria começar desprendendo-se do sistema religioso de crenças. Ela confiava muito nesse processo, e explicou, de certa forma, seu próprio isolamento existencial:

A Revolução é a harmonia da forma e da cor e tudo está, e se move, sob uma só lei = a vida = Ninguém está separado de ninguém – Ninguém luta por si mesmo. Tudo é todos e um. A angústia e a dor. O prazer e a morte não são mais que um processo para existir a luta revolucionária. Neste processo é uma porta aberta à inteligência¹¹ (KAHLO, 2008, p. 77-78, tradução nossa).

Sentimentos e ideais que a acompanharam por toda a vida, inclusive presentes até no momento de seu velório, quando, com o consentimento de Rivera, foi estendida sobre seu caixão uma bandeira vermelha, com uma foice e um martelo sob uma estrela branca. Esse fato provocou grande burburinho entre os presentes.

Mais presente do que os ideais revolucionários em sua agitada vida, figuram os inúmeros, inconstantes e variáveis relacionamentos afetivos e amorosos que Frida teve. Especificamente sobre eles discorreremos no próximo tópico.

1.3 FRIDA KAHLO: A ARTISTA QUE ESCREVEU E PINTOU SEUS AMORES

Os relacionamentos amorosos de Frida é outro aspecto que influenciou fortemente a sua produção artística. Algumas obras estão associadas e descrevem perfeitamente o momento que a artista vivia. Frida pintou e escreveu sobre eles.

O desabrochar para a vida amorosa se dá quando Diego Rivera foi contratado para pintar um mural no auditório Bolívar, da Escola Preparatória Nacional. Alguns dos *cachuchas* lá estavam para mais um dos seus encontros. Entre eles estava a jovem estudante Frida, com quinze anos. Rivera, nessa época, já era um homem casado e pintor reconhecido. Esse foi o primeiro encontro entre os dois e que mudaria completamente a vida de ambos. Frida já

¹¹ La revolución es la armonía de la forma y del color y todo está, y se mueve, bajo una sola ley = la vida = Nadie está aparte de nadie – Nadie lucha por si mismo. Todo es todo y uno. La angustia y el dolor. El placer y la muerte no son más que un proceso para existir la lucha revolucionaria. En este proceso es una puerta abierta a la inteligencia (KAHLO, 2008, p. 77-78).

ouvira falar de Diego por intermédio dos seus colegas de escola e também pelos jornais, e o que lhe chamava a atenção era justamente a fama que Diego tinha de libertino e anarquista.

Nessa época, Frida iniciou um romance com Alejandro Gómez Arias, seu colega de escola e de *pandilla*. O romance não era aprovado nem pela família de Frida nem pela família de Alejandro, por isso se encontravam clandestinamente. “Frida inventava pretextos para sair de casa ou voltar tarde da escola¹²” (HERRERA, 2004, p. 57, tradução nossa). Foi um relacionamento muito intenso. Era com Alejandro que Frida estava quando sofreu o acidente. Para ele, escreveu muitas cartas¹³, e, durante o período em que esteve enferma, contava com a (nem sempre disponível) ajuda de sua irmã Cristina para que fossem entregues. Frida fazia questão de assiná-las todas e na maioria delas deixava a marca de sua boca com batom, e a destacava. Continuaram namorando após o acidente, mas o romance sofreu altos e baixos. O primeiro grande afastamento deu-se nas férias escolares do verão de 1923 e 1924. Voltaram a namorar, mas o romance terminou definitivamente em 1928, por iniciativa do rapaz. Frida presenteou Alejandro com seu primeiro autorretrato.

Nesse mesmo ano, Frida iniciou seu turbulento e instável namoro com Rivera. Um tempo havia se passado entre o encontro no auditório da Preparatória e o novo encontro. Casaram-se pela primeira vez em 21 de agosto de 1929, numa cerimônia simples, na Casa Azul de Coyoacán. Frida passou a ser a terceira esposa de Diego. A primeira foi Angelina Beloff, uma artista russa, porém Diego não chegou a se casar com ela, apenas viveram juntos. A segunda foi Guadalupe Marín, mexicana e também conhecida com Lupe Marín. Com ela, Diego chegou a casar no religioso, porém, no México, essa união não era reconhecida como casamento. Com Frida foi diferente, Diego fez questão de tornar a união o mais oficial possível, inclusive se deslocaram até a prefeitura de Coyoacán para selar a união (JAMIS, 1987). Frida disse à época:

ninguém assistiu ao casamento, exceto meu pai, que dissera a Diego: ‘Não esqueça que minha filha é doente e que o será por toda a vida; ela é inteligente, mas não é bonita. Pense nisso [...] e, se apesar de tudo você quiser se casar, eu lhe dou o meu consentimento’ (JAMIS, 1987, p. 130).

Frida foi a última das meninas Kahlo a casar-se, e, para Jamis (1987), é provável que tenha sido um alívio para os pais, principalmente para a mãe, Matilde, por dois motivos principais: a eventualidade de ter uma filha solteirona em casa, o que na época, era algo

¹² Frida inventaba pretextos para abandonar la casa o regresar tarde de la escuela (HERRERA, 2004, p. 57)

¹³ Sobre algumas das cartas, falaremos no capítulo “A pintora que escreve”.

malvisto; porque temiam ter de custear sozinhos, para o resto da vida, as despesas médicas decorrentes dos tratamentos.

Sobre o casamento, o jornal *La Prensa*, da Cidade do México, publicou, no dia 23 de agosto, a seguinte nota:

Quarta-feira passada, no bairro de Coyoacán, Diego Rivera, o pintor contestado, desposou a Senhorita Frida Kahlo, uma de suas discípulas. A noiva usava, como se pode ver (na foto), trajes muito simples, do dia a dia, e o pintor Rivera usava um casaco sem colete. A cerimônia foi realizada sem pompa, em uma atmosfera muito cordial e com toda a modéstia, sem ostentação nem cerimônia sofisticada. Os recém-casados foram muito cumprimentados, após sua união, por alguns íntimos (JAMIS, 1987, p. 129).

Assim, consumou-se o casamento entre Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón e Diego Maria de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez, ela com vinte e dois anos e ele completaria quarenta e três. O casal viveu uma relação turbulenta e tumultuada que acabou em separação em 1934 quando Frida surpreendeu Rivera tendo relações sexuais com a irmã dela, Cristina. Esse episódio causou muita dor e sofrimento à Frida. Ela aproveitou e cortou seus cabelos, dos quais Rivera tanto gostava. O divórcio só se concretizou em 1939, quando ela voltou a usar roupas masculinas e pintou o quadro “*Autorretrato con pelo cortado*”, concluído em 1940.

Em 1935, Isamu Noguchi, um escultor nascido em Los Angeles, mas levado muito pequeno ao Japão, foi contemplado com uma bolsa de estudos e partiu para o México quando trabalhou na confecção de um mural em relevo no mercado Abelardo L. Rodríguez, na cidade do México, obra na qual outros muralistas já trabalhavam (HERRERA, 2004). Oito meses depois, concluiu o trabalho. Na década de 1930, o número de artistas mexicanos era muito reduzido, o que possibilitou o encontro entre o escultor e Frida. Nesse mesmo momento, ele se encantou pela pintora a quem considerava uma pessoa extraordinária. Envolveram-se. Planejaram alugar um apartamento onde pudessem se encontrar. Encomendaram os móveis e o homem responsável pela entrega, pensando que se tratava de móveis para Diego e Frida, foi a San Ángel para cobrar a conta de Diego. Foi assim que terminou o romance entre Frida e Noguchi.

Em 1933, Leon Trotsky decidiu abandonar o movimento comandado por Stálin e decidiu iniciar sua própria organização, que mais tarde se chamaria Quarta Internacional. Diego tornou-se simpatizante do movimento trotskista, apesar de não se filiar imediatamente ao partido que representava esse movimento no México, o que aconteceu apenas em 1936. Em dezembro desse mesmo ano, Leon e Natália Trostky embarcaram em Oslo, Noruega, onde

estavam exilados, rumo ao México (HERRERA, 2004). O governo mexicano concordou em oferecer asilo político ao casal Trotsky com a condição de que não se envolvessem nos assuntos internos. O Ruth¹⁴ chegou ao porto de Tampico¹⁵ na manhã do dia 9 de janeiro de 1937. Trotsky só baixou do navio quando estava certo de que havia pessoas conhecidas à sua espera. Nessa ocasião, Frida foi representar o marido na recepção ao casal.

Dois dias depois, chegam à Cidade do México, onde foram recebidos por um grupo de simpatizantes que lhes ofereceu um jantar. Frida e Diego se ofereceram para hospedar o casal durante sua permanência no México. Nos primeiros dias, Diego esteve internado e Natália, acamada, devido, provavelmente, a uma manifestação de malária. Nos próximos meses, foi grande o movimento na casa de Coyoacán. Reuniões e encontros se sucederam e aproximaram Trotsky de Frida.

O russo, apesar de sua idade, causava boa impressão por seu porte físico. Tinha postura de herói e isso despertou grande interesse de Frida por Trotsky, a quem chamava de “o velho” (HERRERA, 2004). Não demorou para que se envolvessem amorosamente. Trotsky escrevia bilhetes e os colocava dentro de livros que passava à Frida, muitas vezes na frente de sua esposa. Os encontros aconteciam, geralmente, na casa de Cristina, que morava numa casa próxima à de Frida. Natalia, nessa época com 55 anos, estava casada com Trotsky desde os 20, percebeu o envolvimento, o que a deixou profundamente deprimida. Seis meses depois da chegada à casa de Frida e Diego, Trotsky e a esposa se mudaram para um sítio nos arredores da Cidade do México, o que não impossibilitou que os encontros entre Frida e Trotsky continuassem acontecendo, porém logo cessaram, principalmente pelo desconforto causado pela desconfiança de Natalia. Em novembro de 1937, alguns meses após o fim dos encontros, Frida dedicou um autorretrato a Trotsky.

Em 1938, Frida viajou a Nova Iorque e se envolveu com o fotógrafo húngaro Nickolas Muray. Em 1939, com o fim do relacionamento, voltou ao México. No final de 1940, Frida esteve internada no Hospital Saint Luke's, em São Francisco, mas isso não impediu que tivesse um breve romance com Heinz Berggruen (relações públicas para a Exposição Internacional de Golden Gate), um refugiado da Alemanha nazista, de 25 anos. Heinz era um “esbelto jovem de grandes olhos sedutores, uma frágil beleza poética e uma sensibilidade romântica, quase feminina¹⁶” (HERRERA, 2004, p. 381, tradução nossa). Frida tinha 33 anos nessa época e parecia continuar tendo atitudes típicas de uma adolescente. Era fascinada pelo

¹⁴ Barco no qual embarcou o casal Trotsky na Noruega rumo ao México.

¹⁵ Litorânea cidade mexicana.

¹⁶ Esbelto joven de grandes ojos seductores, una frágil belleza poética y una sensibilidad romántica, casi femenina (HERRERA, 1983, p. 381).

risco. O regulamento do hospital não permitia muita privacidade e as portas não deveriam ser fechadas à chave, mas isso não impediu a intensidade dos encontros que passaram a ser frequentes. Viajaram juntos para Nova Iorque e, na volta a São Francisco, terminaram o romance porque Frida estava decidida a casar-se novamente com Diego. Heinz sofreu bastante. Os dois nunca mais voltariam a se encontrar.

No final da década de 1930, Frida e Diego voltaram a ter uma vida muito ligada, ou pelos compromissos em comum ou pelo círculo de amigos. Frequentemente eram vistos juntos. Frida também passou novamente a tomar conta do bem-estar de Diego, inclusive de suas correspondências e dos negócios. Diego já havia pedido a mão de Frida novamente em casamento. A separação, para ambos, “havia tido consequências desagradáveis¹⁷” (HERRERA, 2004, p. 383, tradução nossa). Finalmente, em 8 de dezembro de 1940, mesmo dia em que Diego completava seus 54 anos, Frida e Rivera casaram-se pela segunda vez em uma cerimônia simples, em São Francisco, Califórnia, onde ficaram por mais duas semanas. Depois disso, Frida voltou ao México para passar o Natal com os familiares.

Durante sua curta e intensa vida, Frida envolveu-se com pessoas de ambos os sexos. No ano de 1925, após concluir um curso de taquigrafia e mecanografia, ao buscar emprego na Biblioteca da Secretaria de Educação Pública, conheceu uma das empregadas da biblioteca, que a seduziu e a iniciou na vida homossexual. Mais tarde, em 1938, ao relatar esse “incidente” a uma amiga, disse que foi “traumático”, principalmente porque seus pais ficaram sabendo e acabou sendo um escândalo. Disse ela, sobre o assunto: “estou dominada pela mais terrível tristeza¹⁸” (HERRERA, 2004, p. 66, tradução nossa). Esse foi o primeiro de vários envolvimento com mulheres que Frida teve, acentuados pela vida boêmia e liberal que levava ao lado de Rivera, já que nesses ambientes esses envolvimento eram comuns e aceitos.

Frida não sofria pelo fato de ser bissexual, e isso também não importava muito para Diego. Este certa vez afirmou que “os órgãos sexuais dos homens estão em um só lugar”, enquanto os das mulheres estão distribuídos ‘por todo o corpo¹⁹’ (HERRERA, 2004, p. 255, tradução nossa). Diego chegava, inclusive, a incentivar as relações homossexuais da esposa, porque acreditava que, por ser um homem mais velho, talvez não satisfizesse plenamente a uma esposa tão jovem. Outros acreditavam que o fazia para estar mais livre para suas

¹⁷ Había tenido consecuencias desagradables para ambos (HERRERA, 2004, p. 383).

¹⁸ Estoy dominada por la más terrible tristeza (HERRERA, 2004, p. 66).

¹⁹ Los órganos sexuales del hombre se encuentran ‘sólo en un lugar’, mientras que los de las mujeres están distribuídos ‘por todo el cuerpo’ (HERRERA, 2004, p. 255)

aventuras. Se, por um lado, ele incentivava a relação dela com outras mulheres, o mesmo não acontecia em relação ao envolvimento com outros homens.

Segundo Jean Van Heijenoort²⁰, Frida, apesar de falar de sua relação com Diego, nunca falou se esse a satisfazia sexualmente. Entretanto, ela, indubitavelmente, tinha fortes necessidades sexuais. “Sua ideia da vida era fazer amor, banhar-se, voltar a fazer amor de novo²¹” (HERRERA, 2004, p. 256, tradução nossa). Frida tinha muitas amigas lésbicas, mas esse comportamento nela não a transformava em um ser masculinizado. Assim como outros aspectos da sua vida íntima, Frida também manifestou as tendências homossexuais em suas obras, nos autorretratos duplicados, nos quais, além do amor por ela mesma, apresentava uma dualidade psíquica. Conseguia impregnar inclusive seus quadros de natureza morta. Difícil localizar a fonte de tamanha energia sexual, mas o fato é que, inclusive nos autorretratos mais inocentes, o olhar de Frida é penetrante e devorador. Perguntada sobre os possíveis envoltimentos homossexuais de Frida, Judith Ferreto, sua enfermeira, afirma: “era um ser sem preconceitos e quanto a atitudes não podemos julgar. Eu não posso julgar. Para Diego era igual [...]” (ZAMORA apud BASTOS, 2008, p. 25).

Mas, segundo seus amigos, a relação amorosa mais apaixonada de Frida foi a que ela teve com ela mesma (HERRERA, 2004). Nos últimos anos de sua vida, devido à debilidade física, as relações amorosas ficaram difíceis para essa artista, que independentemente do aspecto de sua vida analisado, pode-se perceber que ela promovia uma verdadeira revolução, inclusive nas suas obras, assunto que abordaremos no sequência.

1.4 FRIDA KAHLO: UMA MULHER QUE FAZ REVOLUÇÃO

Fernando Fernández foi um dos primeiros incentivadores da obra de Frida. Fernández era um tipógrafo comercial, grande amigo do pai de Frida, e tinha sua oficina muito próxima à Escola Preparatória (KETTENMANN, 2006). Frida começou a trabalhar nessa oficina em virtude da amizade de Fernández com Guillermo Kahlo, e é nesse emprego que Frida teve as primeiras experiências com a pintura.

Porém, efetivamente, Frida começou a pintar após o acidente. Dizia: “Eu pinto-me porque estou muitas vezes sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor” (HERRERA,

²⁰ Matemático francês, secretário de Leon Trotsky desde 1932.

²¹ Su idea de la vida era hacer el amor, bañarse, volver a hacer el amor de nuevo (HERRERA, 2004, p. 256)

2004, p. 13). Além de ser o assunto que mais conhecia, Frida também julgava ter sido abandonada. Logo após o acidente, ao receber a notícia, sua mãe ficou paralisada, em estado de choque, e não foi ao hospital vê-la. Seu pai também demorou aproximadamente vinte dias até fazer a primeira visita. Nem mesmo seu namorado, Alejandro, foi visitá-la. Com esse sentimento de solidão e de profundo autoconhecimento, não é de estranhar que tenha pintado tantos autorretratos.

O primeiro deles, inclusive, é considerado o primeiro quadro profissional de Frida: é um autorretrato que ela dedicou ao seu namorado Alejandro, de quem tinha a esperança de reconquistar o amor que perdera desde o acidente. Foi pintado em 1926 e recebeu o nome de *Autorretrato con traje de terciopelo* (Figura 2). Ainda não estão presentes nessa obra os principais traços pelos quais a pintora ficou conhecida: o forte aspecto nacionalista e a influência da cultura mexicana e indígena, já que tais traços se tornaram presentes na obra de Frida desde a chegada de Diego Rivera à vida dela. Porém, tais traços já podem ser percebidos no quadro de 1929, “*El tiempo vuela*”, no qual se percebe um fundo artístico mais elaborado e o emprego de cores vivas.

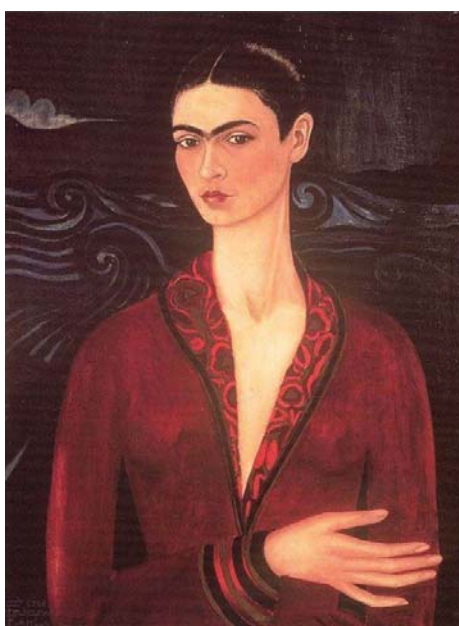


Figura 2 – Frida Kahlo, *Autorretrato con traje de terciopelo*, óleo sobre tela, 79,7 x 60 cm, legado de Alejandro Gómez Arias, Cidade do México, 1926.

Frida y Diego Rivera (Figura 3) é o nome do quadro de 1931 e retrata uma cena do casamento dos dois: ela, em um vestido verde, coberta por um xale vermelho; ele, de terno escuro e camisa azul. À época, a mãe de Frida disse que esse era o casamento entre a pomba e o elefante, numa alusão à desproporcionalidade entre eles: ela miudinha, ele enorme, ela com

um rosto quase infantil, e ele decidido, com olhar direto e seguro do que fazia (JAMIS, 1987, p. 131). Em alusão ao comentário feito por Matilde, Frida fez questão de pintar uma pomba no quadro, praticamente sobre a cabeça de ambos. Esse foi o primeiro quadro dos muitos que Frida pintaria estampando o casal. Seguiram-se, nessa linha: *Autorretrato como tehuana*, de 1943; *Diego y Frida 1929-1944*, de 1944; *Diego y yo, El abrazo de amor del universo, la tierra, Diego, yo y el señor Xototl*, os últimos três de 1949. Todos expressam o grande carinho e a necessidade que Frida sentia de Diego.

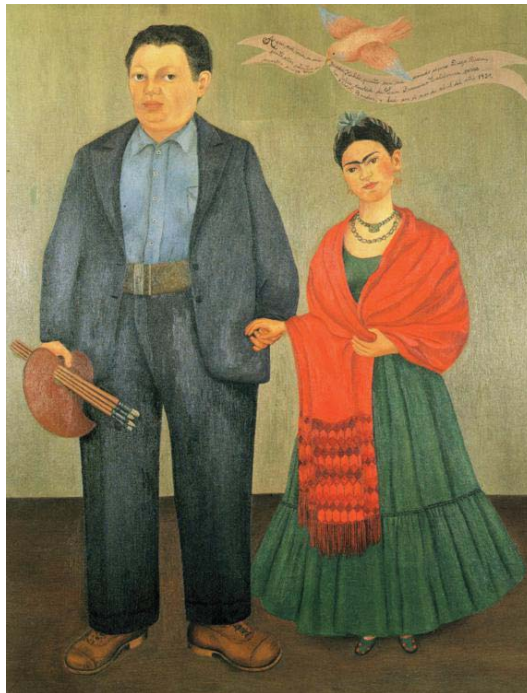


Figura 3 - Frida Kahlo, *Frida Kahlo y Diego Rivera*, óleo sobre tela, 100 x 79 cm, Museu de Arte Moderna de San Francisco, coleção Albert M. Bender, São Francisco, 1931.

Em *Allá cuelga mi vestido* (Figura 4), de 1933, Frida coloca seu típico vestido *tejuano*²² - que marcou sua imagem - no centro de sua visão crítica de Nova York, ridicularizando valores americanos colocando um troféu de golfe e um vaso sanitário em pedestais.

²² Considera-se *tejuano* ou *tehuano* tudo o que está intimamente relacionado à cultura e aos costumes mexicanos. Os trajes *tehuanos* representam uma autêntica e independente herança cultural mexicana e indígena. Caracterizam-se, ainda, pela majestosidade, beleza, sensualidade, valor, inteligência e força.



Figura 4 - Frida Kahlo, *Allá cuelga mi vestido*, óleo e colagem sobre masonite, 46 x 50 cm, Hoover Gallery, São Francisco, 1933.

Recuerdo o El Corazón é uma obra de 1937. O coração partido de Frida aparece a seus pés. Esse quadro é considerado uma expressão do vazio e da tristeza sentidos por Frida, quando descobriu o caso de Diego com sua irmã mais nova, Cristina. Essa desilusão também é retratada por Frida em outras obras, como em *Autorretrato con pelo cortado* (1940) (Figura 5), em que a artista aparece de cabelo cortado, por ela mesma, e justifica a atitude argumentando que o cabelo era uma das partes do corpo que Diego mais admirava nela.



Figura 5 – Frida Kahlo, *Autorretrato con pelo cortado*, óleo sobre tela, 40 x 28 cm, Museu de Arte Moderna, doação de Edgar Kaufmann Jr., Nova York, 1940.

Outra obra de 1937 é *Mi nana y yo* (Figura 6). A principal inspiração para essa obra se refere ao fato de Frida ter sido amamentada por uma ama de leite. Isso aconteceu motivado pelo fato de Cristina ter nascido apenas onze meses depois de Frida. Os seios da ama de leite sempre eram lavados imediatamente antes de Frida mamar. Nessa obra, a mulher que amamenta a Frida é uma “ama índia, nua da cintura para cima, tem uma máscara de pedra *teotihuacan* pré-colombina em vez de cara” (KETTENMANN, 2006, p. 8). A criança que aparece mamando tem rosto adulto. Na obra, mais do que nunca, Frida revela a preocupação na continuidade da manutenção da cultura de raiz indígena e dos ancestrais mexicanos. Esse trabalho chegou a ser comparado analogicamente ao quadro cristão *Madonna Caritas*, que retrata a Virgem amamentando o menino Jesus, e, ainda, a obra *Pietà*, do artista italiano Michelangelo (HERRERA, 2004). Outro ponto a ser destacado nessa obra se refere ao cabelo da mulher, negro e solto, e as sobrancelhas unidas, levando a entender que se trata de uma ascendente da criança, ou possivelmente, outra parte da própria Frida, constituindo, dessa maneira, um duplo autorretrato. A própria Frida considerou essa como uma das suas principais obras.

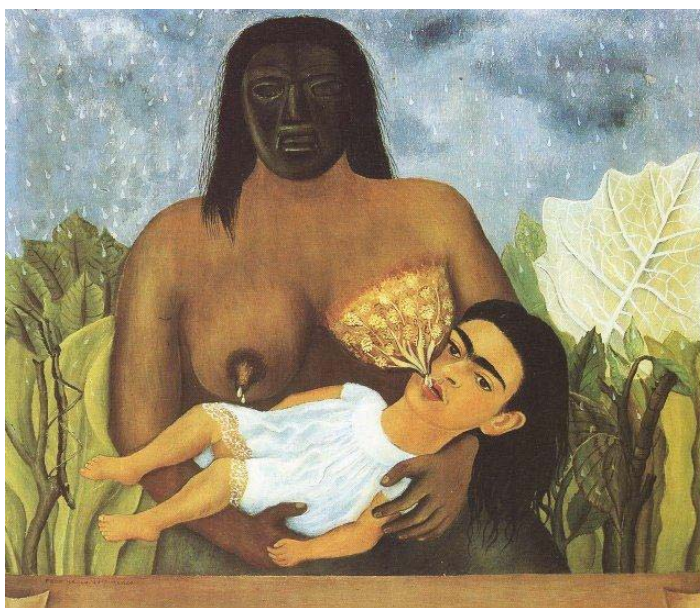


Figura 6 - Frida Kahlo, *Mi nana y yo*, óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1937.

O quadro *Mi nacimiento* (Figura 7), de 1932, foi o primeiro de uma série sugerida por Diego para que Frida retratasse as fases de sua vida. Nesse quadro, a artista retrata o modo como visualizava seu nascimento e “representa uma das imagens mais impressionantes já

produzidas com referência a esse tema²³” (HERRERA, 2004, p. 206, tradução nossa). Nele percebemos, do ponto de vista do médico, como a grande cabeça da menina, inerte e caída sobre um pescoço fraco e coberto de sangue, aparece no meio das pernas da mãe. As características, sobrancelhas unidas, identificam como sendo Frida. A menina parece estar morta. O corpo e a cabeça da mulher estão cobertos por um lençol, o que reforça a aparência sombria. Na parede, um quadro pendurado sobre a cama completa a cabeça que falta à mulher. É a representação da Virgem das Dores, e, segundo a própria Frida, foi incluída nessa obra como “parte das minhas recordações e não por alguma razão simbólica²⁴” (HERRERA, 2004, p. 206, tradução nossa). O quadro fazia parte dos objetos a quem Matilde expressava grande devoção, e a cama era a mesma onde Frida havia nascido. *Mi nacimiento* representa uma desgraça, e não um milagre, a própria Virgem testemunha duas mortes, e não o aparecimento do milagre.

Ainda que o quadro represente o nascimento da própria artista, também está relacionado à recente morte do filho não nascido. Frida retratou, dessa forma, a dualidade vida e morte, nascimento e aborto. Outro quadro da série de eventos e fatos importantes da vida de Frida foi a pintura de 1937, *Mi nana y yo*, já citado anteriormente. Nele, como dissemos, Frida retrata sua infância, quando foi amamentada por uma ama de leite, em virtude de que sua mãe não foi capaz de fazê-lo e que, provavelmente, impediu que os laços entre Frida e sua mãe tivessem sido mais sólidos.

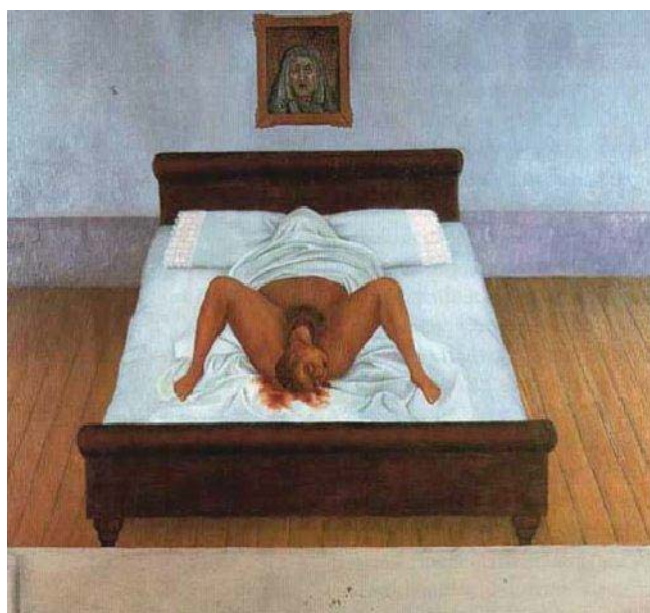


Figura 7 - Frida Kahlo, *Mi nacimiento*, óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm, coleção particular, Estados Unidos, 1932.

²³ Representa una de las imágenes más impresionantes que jamás se hayan producido con referencia a este tema (HERRERA, 2004, p. 206).

²⁴ Parte de mis recuerdos, y no por alguna razón simbólica (HERRERA, 2004, p. 206).

Uma notícia de jornal que narrava como um bêbado havia matado sua mulher com vinte punhaladas de faca foi a inspiração para um dos seus mais contundentes quadros: *Unos cuantos piquetitos* (Figura 8), de 1935. O nome foi inspirado na confissão do assassino que, ao ser interrogado pela polícia, afirmou: “*pero sólo le di unos cuantos piquetitos*²⁵” (HERRERA, 2004, p. 234). O quadro retrata o momento seguinte ao fato, com o assassino em pé, segurando o punhal ensanguentado, com o corpo da vítima nu, deitado na cama, todo marcado pelas picadas. O sangue pode ser observado pelo corpo da vítima, do assassino, sobre a cama, no chão e inclusive sobre a moldura do próprio quadro, querendo confirmar a veracidade do fato. O homem mantém uma das mãos no bolso, a outra segura o punhal. O chapéu está ligeiramente inclinado para frente, querendo, talvez, reforçar a figura estereotipada do macho diante da sua vítima.

É provável que Frida quisesse, nesse quadro, reforçar a passividade que ela própria experimentava diante do corpulento Diego. Os ferimentos causados pela brutal violência masculina evidenciam os seus próprios danos emocionais, levando-se em conta que foi em 1935 o envolvimento de Diego com Cristina, a irmã de Frida (KETTENMANN, 2006). Por meio de *Unos cuantos piquetitos*, Frida demonstrava graficamente que as feridas continuavam abertas e que não choraria suas mágoas; valendo-se de um humor negro, transformava os *piquetitos* em chistes da vida.

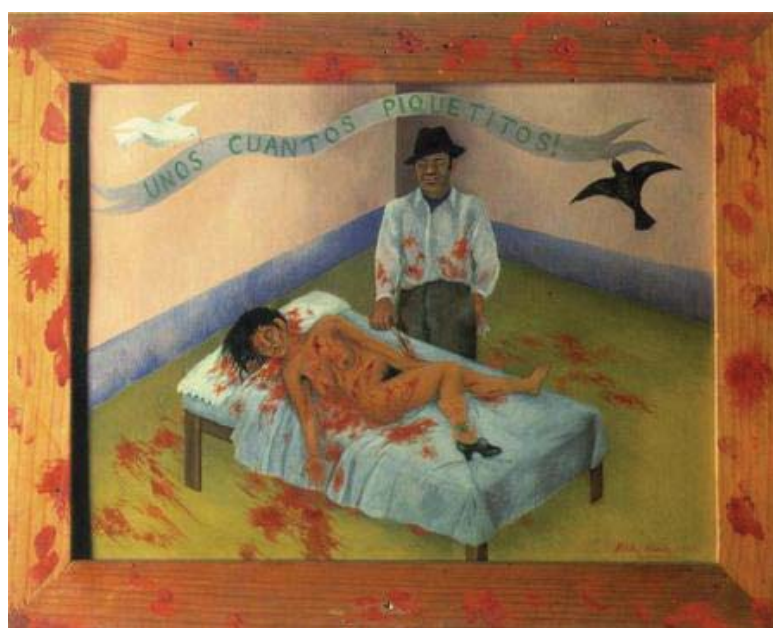


Figura 8 – Frida Kahlo, *Unos cuantos piquetitos*, óleo sobre tela. 29,5 x 39,5 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1935.

²⁵ Mas foram apenas algumas picadinhas (tradução nossa).

Frida passou o outono de 1939 e o inverno de 1940 profundamente deprimida e doente, com infecções na mão direita que a impedia de trabalhar e terríveis dores na coluna. No final de 1939, chegou a beber uma garrafa de *brandy*²⁶ todos os dias. Poucos dias antes que estivessem prontos os papéis do divórcio e três meses após ter iniciado, Frida terminou aquela que seria uma de suas obras mais conhecidas: *Las dos Fridas* (Figura 9). As duas “Fridas” estão sentadas juntas sobre um banco, com as mãos estreitadas rígida e expressivamente (HERRERA, 2004). Uma delas, a que Diego não quer mais, usa um vestido vitoriano branco. A outra, uma saia e blusa *tejuana* que tem a pele um pouco mais morena que a outra. Ambas têm o coração revelado e cada uma delas tem uma mão próxima aos órgãos sexuais. A mulher não amada sustenta pinças cirúrgicas e a *tejuana* segura um retrato em miniatura de Diego. A veia dá a volta ao braço da *tejuana*, atravessa o coração, cruza o espaço, rodeia o pescoço da outra Frida, adentra ao coração partido, terminando nas pernas onde ela controla o fluxo de sangue com as pinças. Frida comentou que “*Las dos Fridas*” representavam a “dualidade de seu caráter”²⁷ (HERRERA, 2004, p. 355-356, tradução nossa). Da mesma maneira que em outros autorretratos nos quais aparecem duas vezes, essa obra simboliza o apoio que ela própria se oferece: Frida se consola, cuida-se e se fortalece. A melhor companheira de Frida é ela mesma.

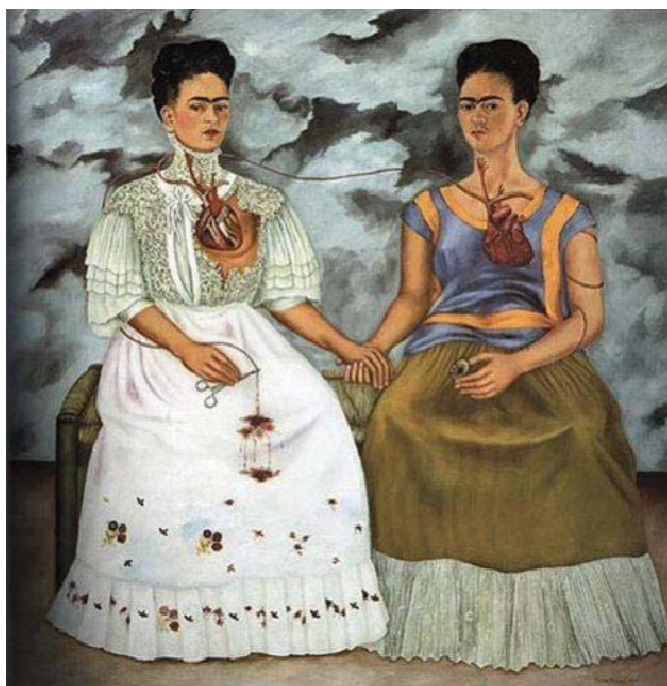


Figura 9 – Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm, Museo de Arte Moderno, Cidade do México, 1939.

²⁶ Bebida destilada produzida a partir do suco de determinadas frutas.

²⁷ Dualidad de su carácter (HERRERA, 2004, p. 355-356)

Em 1944, devido à debilidade de sua saúde e ao aumento da dor no pé e na coluna, Frida, aconselhada pelo Dr. Alejandro Zimbrón, reduziu a quantidade de horas que passava dando aulas. Esse mesmo doutor é o que ordenou a fabricação do colete de aço que aparece em *La columna rota* (Figura 10). Essa obra retrata de maneira sublime toda a dor que a artista enfrentava e com a qual convivia nessa fase. Utilizou metáforas cristãs, como os cravos fixados por todo o corpo, fazendo alusão aos cravos com os quais Cristo foi pregado na cruz, as lágrimas que correm pelo rosto e a coluna cervical retratada como uma coluna de sustentação partida em diversos pontos.

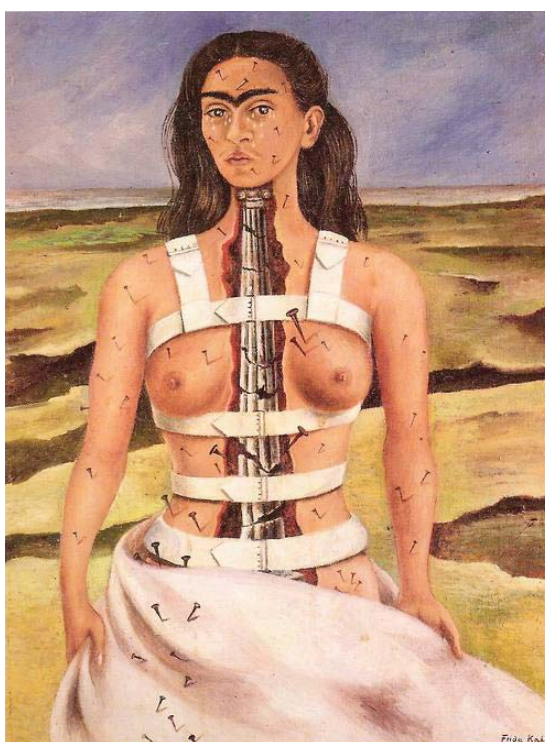


Figura 10 – Frida Kahlo, *La columna rota*, óleo sobre tela. 40 x 30,5 cm, coleção Dolores Olmedo, Cidade do México, 1944.

Em 1939, expôs em Paris na galeria Renón et Colle. A partir de 1943, deu aulas na escola La Esmeralda, no D.F. (México). Em 1953, a Galeria de Arte Contemporânea dessa mesma cidade organizou uma importante exposição em sua honra. Alguns de seus primeiros trabalhos incluem o *Autorretrato en un vestido de terciopelo* (1926), *Retrato de Miguel N. Lira* (1927), *Retrato de Alicia Galant* (1927) e *Retrato de mi hermana Christina* (1928).

A primeira exposição individual da obra de Frida aconteceu na primavera de 1953 e foi organizada por uma amiga fotógrafa, Lola Alvarez Bravo. Profunda conhecedora do valor de Frida como artista e percebendo que a morte era eminente, justificou: “penso que se deve prestar homenagem às pessoas enquanto elas estão ainda vivas para poderem apreciar, e não

quando já mortas” (BRAVO apud KETTENMANN, 2006, p. 84). Na noite de abertura da exposição, contrariando os médicos que a haviam proibido de levantar-se e não querendo perder essa grande oportunidade de ver suas obras expostas no seu país, pediu que levassem à galeria sua cama, enquanto ela seguia por ambulância. Mesmo tomando muitos medicamentos que a auxiliavam no controle da dor, Frida bebeu e cantou com os visitantes, comemorando o sucesso da exposição, que só não foi maior devido à grande debilidade da artista.

Alguns elementos caracterizam fortemente as obras de Frida: a presença dela própria, fetos, corações e o apelo às cores, as quais tiveram proposital uso, principalmente a partir da década de 1940. Para Frida, as cores tinham a capacidade de comunicar as emoções. São cores muito presentes o verde-oliva ou verde da terra, o roxo, o alaranjado e o amarelo vivo. Gostava ainda de usar combinações de cores típicas do México, que também serviam para ressaltar o drama psicológico. O rosa foi muitas vezes usado para contrastar ironicamente a violência e a morte. Em alguns autorretratos, o amarelo-verde-oliva resalta a sensação de afogamento e claustrofobia. O cinza-azulado dos céus e a cor lavanda ou ocre da terra expressam o afastamento ou o desespero. Dificilmente usava o preto. Em um dos registros do seu diário, ela faz uma espécie de poema em prosa, explicando o significado das cores que usa em suas obras. Assim começa o poema: “Provarei os lápis talhados ao ponto infinito que olham sempre à frente²⁸” (HERRERA, 2004, p. 362, tradução nossa). Frida costumeiramente escrevia sobre sua vida e suas obras. Mais que escrever sobre as obras, também escrevia nelas. Sobre a pintora que aliava pincéis à escrita, trataremos a seguir.

1.5 FRIDA KAHLO: UMA PINTORA QUE ESCREVE

“Eu acredito que Frida Kahlo é uma verdadeira escritora, ainda que nem todo mundo acredite²⁹” (TIBOL, 2007, p. 7, tradução nossa). Usamos essas palavras de Raquel Tibol, que conheceu Frida nos últimos anos de sua vida e de quem se tornou amiga e mais tarde biógrafa, para começar esta seção na qual exporemos alguns escritos produzidos por Frida Kahlo. São recados, lembretes, cartas (muitas cartas) e, finalmente, o diário - registro pictórico e escrito nos últimos dez anos de sua vida. Ela ainda exercitou a escrita em alguns dos seus quadros, escrevendo nas pinturas e até mesmo nas molduras. Por meio da escrita,

²⁸ Probaré los lápices tajados al punto infinito que mira siempre adelante (HERRERA, 2004, p. 362)

²⁹ Yo creo que Frida Kahlo es una verdadera *escritora*, aunque no todo el mundo lo cree (TIBOL, 2007, p. 7)

Frida externou muito do que sentia. Por grandes períodos a escrita se converteu na única possibilidade de isso acontecer, pois passava muito tempo presa à sua cama e numa profunda solidão.

É para o jovem namorado Alejandro que Frida escreveu suas primeiras cartas de amor. Na primeira, datada de 15 de dezembro de 1922, Frida o consolou por alguma adversidade. Terminou a carta assim: “Senti na alma essa pena e o que peço a Deus é que te dê a graça e a força suficiente para te conformar³⁰” (HERRERA, 2004, p. 57, tradução nossa). As cartas foram se tornando cada vez mais íntimas e revelavam uma Frida ávida. Frequentemente as escrevia à noite, em seu quarto, para evitar que tivesse de dar maiores explicações a seus pais.

Em um bilhete de 1924, escreveu também para Alejandro: “já não sei como fazer para conseguir um trabalho, pois seria a única maneira de te ver diariamente, como antes, na escola³¹” (TIBOL, 2007, p. 50, tradução nossa). Possivelmente esse desejo de ver Alejandro todos os dias tenha impulsionado Frida a aceitar o primeiro trabalho, de ajudante do desenhista Fernando Fernández, amigo do seu pai, cujo ofício a ajudou muito a se familiarizar com a pintura.

A primeira carta escrita, passado quase um mês do acidente, ainda no hospital, é datada de 13 de outubro de 1925. Nela, Frida expôs sua tristeza a Alejandro: “tu melhor do que ninguém sabes a tristeza que é estar nesse hospital³²” (TIBOL, 2007, p. 62, tradução nossa). E encerrou essa carta dizendo que “estive muito triste pela sombrinha” e que “a vida começa amanhã³³” (TIBOL, 2007, p. 64, tradução nossa). A sombrinha a que Frida se refere foi o motivo pelo qual ela e Alejandro estavam no ônibus que se acidentou, pois ambos já haviam tomado um ônibus anterior, mas como se lembrou de que havia se esquecido de sua sombrinha, desceram do ônibus e tomaram o próximo, justamente no qual foram vítimas do choque.

Ao ser informada pelos médicos de que não poderia dar à luz, Frida escreveu um bilhete onde se lia: “Leonardo, nasceu no (hospital) Cruz Vermelha no ano da graça de 1925 no mês de setembro e se batizou na Vila Coyoacán do ano seguinte. Foi sua mãe Frida

³⁰ He sentido en el alma esa pena y lo que le pido a Dios es que te dé la gracia y la fuerza suficiente para conformarte (HERRERA, 2004, p. 57).

³¹ No sé ya cómo hacer para conseguir algún trabajo, pues es la única manera que podría verte como antes, diario, en la escuela (TIBOL, 2007, p. 50).

³² Tú mejor que nadie sabes lo triste que he estado en este cochino hospital (TIBOL, 2007, p. 62).

³³ Estuve muy triste por la sombrillita. La vida comienza mañana (TIBOL, 2007, p. 64).

Kahlo, seus padrinhos Isabel Campos e Alejandro Gómez Arias³⁴” (TIBOL, 2007, p. 76, tradução nossa). Nesse bilhete Frida externa uma das grandes frustrações que a acompanharam, a impossibilidade de ter filhos. Chama, ainda, o acidente de Leonardo, como se fosse um filho que a acompanharia pela vida toda.

Foram inúmeras as cartas, bilhetes, poesias e escritos feitos por Frida, mas certamente os registros mais marcantes e que melhor revelam Frida em sua plenitude são os que estão no diário que a artista manteve nos últimos dez anos de sua vida, e é objeto de detalhamento na seção subsequente.

1.5.1 Frida Kahlo: pinta e escreve em seu diário

No percurso da história, homens e mulheres narraram suas vidas, deixando registradas as marcas do tempo que viveram ou ainda por algum acontecimento específico. Porém o tema principal do diário de Frida Kahlo é o “eu”, cujo objetivo era estabelecer uma relação consigo mesma. O diário, escrito nos últimos dez anos de sua turbulenta vida (1944-1954), é um documento que ora parece ser apaixonado, noutras, surpreendente e íntimo, e que esteve durante quase quarenta anos desconhecido do grande público. Nele estão pensamentos, poemas, sonhos, pinturas, gravuras e desenhos sem preocupação com uma sequência lógica para os relatos (LOWE, 2008). Não há uma organização do material, o que se vê é uma construção não linear, em que a artista se preocupou exclusivamente em marcar o momento que vivia; mais que isso, as alegrias, algumas confissões desveladas, doses de requebros poéticos, lamentos e onde as expressões verbais e visuais se complementam com grande intensidade.

Começou a ser escrito quando a artista tinha entre trinta e seis e trinta e sete anos, e a vida emocional até então incrivelmente turbulenta. Seu pai, Guillermo Kahlo, havia morrido uns anos antes, e Frida havia se separado de Diego com quem voltaria a se casar depois. Havia chegado à conclusão de que, definitivamente, não poderia dar à luz, talvez seu maior desejo, e essa era uma limitação que a atormentava muito (LOWE, 2008). As

³⁴ Leonardo nació en la Cruz Roja en el año de gracia de 1925 en el mes de septiembre y se bautizó en la Villa de Coyoacán del año siguiente. Fue su madre Frida Kahlo, sus padrinos Isabel Campos y Alejandro Gómez Arias (TIBOL, 2007, p. 76).

inúmeras cirurgias de coluna e os abortos demonstravam claramente que, chegando aos quarenta anos, sua saúde estava cada vez mais debilitada.

O diário é uma obra que pode servir de testemunho para a unidade que a artista queria dar às suas criações, pois, mesmo sendo marcado por uma fragmentação, o diário produz um efeito como sendo uma unidade temática em que a experiência da palavra é entrelaçada e mesclada aos desenhos. A própria pintora se apresenta a si mesma como alguém cuja identidade se resolve na pintura, como um reflexo incerto. Os desenhos e esboços encontrados no diário, a grande maioria feitos por manchas de tinta, dão conta de uma imagem truncada, mutilada, seletiva, certa indefinição insuperável, como se estivesse tentando construir sua própria identidade (LOWE, 2008). Seus traços revelam o itinerário do seu corpo marcado pelo sofrimento da carne, mas também estão registrados seus desejos frente à sua própria vida. Como os registros são espontâneos, revelam o inconsciente da artista, e ela se permitia fazer rascunhos os quais depois se transformavam ou não em obras.

Muito possivelmente a intenção da artista não era publicá-lo, o que pode justificar a nomenclatura “diário íntimo”, pois “se trata de uma série de anotações de caráter estritamente pessoal realizadas por uma mulher” (LOWE, 2008, p. 25). O período no qual o diário foi escrito seguramente foi o mais intenso no que se refere à produção artística e da vida pessoal de Frida. Nas páginas, seja por meio dos desenhos e pinturas, seja mediante os registros escritos, está documentada sua deterioração física, e, à medida que se avança na leitura, pode-se observar o estado, cada vez mais terrível, em que ela submerge. Desde o princípio, o diário funcionou como uma válvula de escape, uma crônica de sua vida e de sua precariedade física. As páginas do seu diário foram um lugar onde podia tratar de integrar em uma totalidade significativa a multiplicidade de seres que ela julgava ter nela própria.

Os registros do diário são nutridos pela fusão que a artista fazia entre a criatividade aguçada e temas como o feminino, a depressão, a dependência e o amor. A fragmentação encontrada nos registros divide o texto em unidades que se tornam independentes e que refletem um pensamento no definitivo. Essa mesma fragmentação pode ser comparada à sua vida pós-acidente: as inúmeras cirurgias, a dor e o sofrimento físico e psicológico. Frida dizia: “eu sou a desintegração³⁵” (KAHLO, 2008, p. 41, tradução nossa) e deixa isso claro nos muitos registros pictóricos retratando seu corpo mutilado. Contudo, além dessas

³⁵ Yo soy la desintegración (KAHLO, 2008, p. 41).

imagens de sofrimento, destruição, mutilação e perda, ao longo dos relatos encontramos a resistência, a criatividade, o humor ainda presente que ilumina a capacidade de sobrevivência que caracteriza suas pinturas e expressa ainda, abertamente, seu infinito desejo de viver. Também estão no foco temas como a sexualidade e a fertilidade, a magia e o esoterismo, os elementos pré-colombianos e aspectos da cultura mexicana, assim como as referências à tumultuada relação com Diego Rivera, até as suas aventuras com homens e mulheres. Vemos ainda o culto aos líderes comunistas Lenin e Trotsky, a admiração pelas ideias de Marx e Engels e, principalmente, o culto às suas origens mexicanas. Tudo isso registrado fortemente pela genialidade de suas frases e o caráter obsessivo das suas imagens, pois Frida deixou registros ora apenas visuais, ora apenas verbais, ora unindo o visual e o verbal no mesmo registro.

Tentar, em apenas um capítulo, apresentar uma vida tão intensa e fortemente vivida como foi a vida de Frida é uma tarefa muito difícil, por isso acreditamos que muitos outros importantes aspectos possivelmente não tenham sido contemplados, mas acreditamos que aqueles aqui mencionados podem contribuir para a construção e a contextualização histórica que a existência dessa artista representou para as artes e para a cultura mexicanas.

No próximo capítulo tratamos sobre os gêneros textuais, buscando, nos estudos de Bakhtin (2000) e Marcuschi (2010), a fundamentação necessária. Discorreremos ainda, especificamente, sobre o gênero textual diário, já que foi esse o meio pelo qual Frida deixou registrado por meio de imagens e escritas alguns dos momentos com os quais ela se deparou durante sua vida; dentre esses registros, selecionamos três que compõem o *corpus* de pesquisa deste estudo.

2 GÊNERO TEXTUAL: UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO DE FRIDA KAHLO

“O diário é a âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade.”

Maurice Blanchot

Neste capítulo apresentamos a fundamentação teórica que sustenta o estudo dos gêneros textuais, que tem em Mikhail Bakhtin um dos seus precursores e para quem a ação humana está diretamente ligada à utilização da língua que, por sua vez, depende de determinadas esferas da atividade humana. Dessa maneira, a utilização da língua, conseqüentemente, reproduz as condições e finalidades de cada uma. Isso se reflete no conteúdo temático, no estilo e na construção composicional do enunciado. A junção desses três elementos no enunciado, em determinada esfera, determina *tipos relativamente estáveis de enunciados*, ou seja, *os gêneros do discurso*.

Não é nossa intenção fazer uma investigação aprofundada sobre os gêneros textuais, não se trata, portanto, de um estudo detalhado, senão algumas observações sobre essa questão teórica – e importante para os estudos linguísticos – a fim de instrumentalizar a investigação dos escritos de Frida Kahlo em seu diário, que é nosso objetivo de investigação nesse trabalho.

2.1 GÊNEROS TEXTUAIS: CONCEITO E FUNCIONALIDADE

Começamos por uma breve revisão etimológica da palavra *gênero*, que, segundo Faraco (2006), tem origem indo-europeia: *gen-* (gerar, produzir). No latim, essa base serviu para o aparecimento do substantivo *genus, generis* (linhagem, Estirpe, povo, raça, nação) e do verbo *gigno, genui, genitum, gignere* (gerar, criar, produzir), do qual derivam ainda os termos primogênito, genital, genitura. Todos, portanto, desenvolvem-se a partir da base semântica do processo de gerar, de procriar e dos subprodutos derivados da geração, ou procriação. Ainda para o autor, “a utilização do termo gênero para designar tipos de textos é uma extensão da noção de estirpe (linhagem) para o mundo dos objetos literários e retóricos” (FARACO, 2006, p. 108). Assim como as pessoas são agrupadas por traços de

consanguinidade, da mesma forma os textos têm algumas características comuns que permitem que sejam reunidos e agrupados por essas propriedades. Gênero serve, portanto, para reunir os diferentes textos que tenham como base características comuns.

Nosso ponto de partida para o estudo dos gêneros é o pressuposto defendido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (2000): de que a comunicação se faz necessariamente por algum gênero e que as atividades humanas se interligam pelo uso da linguagem. É Bakhtin quem primeiro organiza o pensamento e escreve sobre os gêneros do discurso, o qual define como “enunciados relativamente estáveis, produzidos pelos integrantes das variadas esferas da atividade humana” (BAKHTIN, 2000, p. 279). Os enunciados podem ser ainda orais e escritos, concretos e únicos, proferidos pelos integrantes de diferentes esferas da atividade humana.

As condições específicas e finalidades de cada esfera se refletem nos enunciados e são marcadas pelo conteúdo do tema, pelo estilo de linguagem empregado, e, ainda, pela construção composicional. Essas esferas citadas por Bakhtin (2000) referem-se, pois, a todas as possíveis atividades nas quais os seres humanos possam estar envolvidos, sejam elas no meio familiar, social, trabalho, jurídico, religioso, militar etc. Qualquer uma dessas esferas está ligada à utilização da língua, que é o único meio que torna possível a comunicação verbal.

Algumas dessas esferas possuem maior, outras, menor proximidade com as atividades diárias dos indivíduos. Muitas atividades corriqueiras do dia a dia seriam impensadas sem as distintas formas de que dispomos para expressá-las. Como expressaríamos nossos sentimentos, ideias, sensações? Como seria a feira, o espetáculo de teatro, a aula, um concerto de música? De fato, fica difícil imaginar, porque não há comunicação senão por meio de algum gênero, da mesma maneira que é impossível se comunicar verbalmente sem ser mediante algum texto. Em síntese, como afirma Marcuschi (2010, p. 22), “partimos do pressuposto básico de que é impossível se comunicar verbalmente a não ser por alguém *gênero*, assim como é impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum *texto*”, ou seja, de “que a comunicação verbal só é possível por algum *gênero textual*”. Os gêneros textuais assumem, portanto, a responsabilidade pelo modo concreto de existência da língua. Sem contradizer a unidade de uma língua, consideramos que o caráter e os modos de utilização da língua são tão diversos como as próprias esferas da atividade humana.

Bakhtin (2000, p. 279) afirma que “a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade”, constituindo uma “heterogeneidade de gêneros”. Essa heterogeneidade é

fruto das infinitas relações sociais que podem ser estabelecidas pelos seres humanos e refletem as condições específicas de produção do enunciado. Diante dessa heterogeneidade que encontramos nos gêneros do discurso e na dificuldade de definir o caráter genérico de um enunciado, Bakhtin (2000) propõe que se considere a distinção que ele faz entre os gêneros do discurso primários (simples) e os secundários (complexos). Os primeiros são aqueles ligados às esferas cotidianas de interação, ou seja, possuem uma relação imediata com a realidade, constituindo a comunicação verbal espontânea. Os últimos aparecem em situações comunicativas, principalmente na escrita, e em circunstâncias mais evoluídas culturalmente, como os discursos científicos, ideológicos, obras de romance ou teatro. Ao formarem-se, os gêneros secundários absorvem e transmitem os gêneros primários, que são frutos de uma comunicação verbal espontânea. Bakhtin (2000) afirma que, quando os gêneros primários se convertem em componentes dentro dos secundários, adquirem uma característica particular, que é perder a relação imediata que possuíam com a realidade existente.

Ainda segundo o filósofo, o que esclarece a natureza do enunciado e conseqüentemente a correlação entre língua, ideologias e visões de mundo é a inter-relação entre gêneros primários e secundários de um lado e o processo de formação dos gêneros secundários do outro. Bakhtin (2000) considera que o estudo da natureza do enunciado e da diversidade dos gêneros de enunciados nas diferentes esferas da atividade humana tem grande importância no que se refere às áreas da linguística e da filosofia. Justifica esse posicionamento afirmando que os estudos envolvendo material linguístico concreto se deparam inevitavelmente com enunciados concretos (escritos e orais), que, por sua vez, fazem parte de diferentes esferas da comunicação. São dessas esferas (documentos, escritos literários e científicos, crônicas) que são extraídos os fatos linguísticos de que os investigadores necessitam. Independentemente da orientação seguida, é, de fato, necessária uma concepção clara da natureza do enunciado em geral e dos diversos gêneros do discurso. Ignorar essa concepção leva ao “formalismo e abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida” (BAKHTIN, 2000, p. 282). E não se pode negar esse vínculo, pois é por meio dos atos concretos que a língua penetra na vida e vice-versa.

Essa é a visão adotada pela maioria dos linguistas e estudiosos que investigam a língua estudando seus aspectos discursivos e enunciativos, pois segue uma noção de língua como atividade social, histórica e cognitiva. Tem prioridade a natureza funcional da língua, ou seja, o uso dos gêneros textuais nos diferentes campos e atividades humanas. Isso se deve ao fato de que interessa, pois, que a comunicação aconteça e que se verifique o uso da linguagem.

Os gêneros textuais são, portanto, atividades sociodiscursivas que devem ser entendidas de forma abrangente e dinâmica, implicando a realização da linguagem mediante uma atividade de interlocução, por meio de algum código, em determinado tempo e espaço ocupado pelo homem, ou seja, a linguagem vista como uma ação, atividade e interação correlacionando as outras condições. Essas condições são a existência dos elementos indispensáveis em um processo de comunicação, pois devemos considerar que nenhum ato de linguagem, seja a produção, seja a recepção de texto, ocorre no vazio. Segundo Émile Benveniste (2005), implica a presença de um *eu*, que é a pessoa responsável pela emissão do texto (oral ou escrito) a um *tu*, que é o receptor do texto (ou leitor), demarcada sua participação em determinado *tempo e espaço*. Ao fazer seus registros em um diário o responsável pelo texto, a pintora Frida Kahlo expressa uma intencionalidade. Não são, portanto, fortuitas quaisquer que sejam as manifestações levadas a cabo, são feitas considerando um interlocutor, que pode ser outra pessoa ou o próprio sujeito que produziu esse texto.

Os gêneros textuais inserem-se ainda, como atividades sociodiscursivas, em um quadro no qual a língua, ao dizer, constitui uma realidade sem cair num subjetivismo, ou seja, foge de um realismo externalista sem entrar numa visão subjetivista. Todos os dias produzimos ou nos deparamos com algum gênero de discurso e, para Marcuschi (2010, p. 37), essa “é uma extraordinária oportunidade de lidar com a língua em seus mais diversos usos autênticos no dia a dia”. Podemos dizer que, para interagirmos, diariamente produzimos textos que seguem formas já existentes na sociedade, ou seja, seguem os gêneros textuais produzidos e reproduzidos em uma comunidade. É essa característica inerente aos gêneros que nos possibilita compreendê-los quando, eventualmente, venhamos a nos deparar com o mesmo gênero em língua estrangeira, pois este trará consigo as características que serão associadas às características que o gênero tem em nossa língua materna.

Estamos habituados e familiarizados com a ideia de que os gêneros textuais são fenômenos de origem histórica, intimamente ligados à vida social e cultural. Marcuschi (2010) alerta para o fato de que os gêneros textuais não são entidades naturais (como são os elementos da natureza: animais, montanhas, árvores) que nos permitiriam atestar certas propriedades que talvez facilitassem sua definição, mas certamente contribuem de maneira decisiva para estabilizar e normatizar as atividades comunicativas diárias. Uma das principais características é a maleabilidade que apresentam e constante relação com atividades sociodiscursivas. Estão presentes, inclusive, nas inovações tecnológicas, fato que é

comprovado quando comparamos à quantidade de gêneros hoje existentes, em relação a sociedades anteriores à comunicação escrita.

Isso é comprovado quando Marcuschi (2010, p. 20) afirma que os “povos de uma cultura essencialmente oral desenvolveram um conjunto limitado de gêneros”. Foi com a invenção da escrita alfabética que os gêneros se multiplicaram. Porém, nada comparado ao que vivemos em nossos dias, quando podemos presenciar, nas palavras de Marcuschi (2010, p. 20), uma “explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação” motivada pelo advento da internet, que fez e continua fazendo esses novos gêneros surgirem, tanto na escrita quanto na oralidade.

Ainda segundo Marcuschi (2010, p. 20), os gêneros textuais

Caracterizam-se muito mais por suas funções comunicativas, cognitivas e institucionais do que por suas peculiaridades linguísticas e estruturais. São de difícil definição formal, devendo ser contemplados em seus usos e condicionamentos sócio-pragmáticos caracterizados como práticas sóciodiscursivas. Quase inúmeros em diversidade de formas, obtêm denominações nem sempre unívocas e, assim como surgem, podem desaparecer.

Esse surgimento e desaparecimento se evidenciam mais facilmente agora, oportunizados pelo surgimento dos novos meios de comunicação eletrônica, e a verdade é que configuram um novo mundo a ser descoberto todos os dias. Não são esses novos meios que dão origem a novos gêneros, mas sim a intensidade com que essas novas tecnologias são usadas e a maneira como interferem nas atividades comunicativas das pessoas. Assim, são as atividades que mais estão presentes na vida das pessoas as responsáveis pelo surgimento de grande parte desses novos gêneros. A televisão, o rádio, a internet são alguns dos responsáveis pelo surgimento de muitas das novas formas discursivas que, por sua vez, possuem características muito próprias.

Esses novos gêneros nem sempre podem ser classificados como “inovações absolutas” (MARCUSCHI, 2010, p. 21), porque muitas vezes são apenas novas roupagens a antigos gêneros. Veja-se o caso da carta e do e-mail, ou ainda do diário e do *blog* que são utilizações muito similares como forma de comunicação, mas que nem por isso deixam de apresentar suas peculiaridades e de possuírem características próprias. A esse fenômeno, essa roupagem nova a um gênero antigo, Bakhtin (2000) chamou de “transmutação” de gêneros. Não podemos esquecer também daqueles gêneros que simplesmente vão desaparecendo. O romance de folhetim e a conversa da praça servem de exemplo.

Com os novos gêneros se recriam novos usos da linguagem e que, de certa maneira, possibilitam a redefinição de relações entre oralidade e escrita.

Esses gêneros que emergiram no último século no contexto das mais diversas mídias criam formas comunicativas próprias com um certo hibridismo que desafia as relações entre oralidade e escrita e inviabiliza de forma definitiva a velha visão dicotômica ainda presente em muitos manuais de ensino de língua. Esses gêneros também permitem observar a maior integração entre os vários tipos de semioses: signos verbais, sons, imagens e formas em movimento (MARCUSCHI, 2010, p. 21).

Reiteramos que os gêneros textuais não se definem por seus aspectos formais, antes se distinguem por seus aspectos sociocomunicativos e funcionais. Sua linguagem se torna mais plástica e não significa que se esteja desprezando a forma, pois em grande parte dos casos “são as formas que determinam o gênero” (MARCUSCHI, 2010, p. 22). Todavia, há casos em que é o suporte ou o ambiente onde os textos se evidenciam que determinam o gênero. O texto pode ser o mesmo, mas pode obter valor diferente dependendo do lugar onde ele aparece, ou seja, depende de qual suporte sustenta determinado gênero.

Para Bakhtin (2000), os gêneros são tipos “relativamente estáveis” de enunciados, são eventos linguísticos sem se definir pelas características linguísticas e se caracterizam pelas atividades sociodiscursivas. Isso justifica o fato de que se dominamos um gênero, não significa que dominamos uma forma linguística, mas apenas e tão somente “uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situações sociais particulares” (MARCUSCHI, 2010, p. 31). Por serem os gêneros esses fenômenos sócio-históricos e pela diversidade funcional, que torna os traços comuns a todos os gêneros abstratos e inoperantes, é que não se pode fazer uma lista fechada de todos. Afinal, um monossílabo pode ser considerado um gênero, assim como uma coletânea poética também o pode.

Entretanto, houve tentativa por parte de linguistas alemães, que chegaram a elencar mais de 4.000 gêneros, o que poderia, à primeira vista, ser tomado como um exagero e que desmotivou teorias que pretendiam uma classificação geral dos gêneros. Pois, como afirmou Bronckart (apud MARCUSCHI, 2010, p. 31), “a apropriação dos gêneros é um mecanismo fundamental de socialização, de inserção prática nas atividades comunicativas humanas”. Marcuschi (2010) argumenta que tal afirmação possibilita dizer que os gêneros textuais agem em determinados contextos, já que se situam em uma relação sócio-histórica com fontes de produção que lhes dão sustentação muito além da justificativa individual.

Investigaremos, no próximo item, um dos gêneros textuais praticamente tão antigo como a história da linguagem humana e que vem sofrendo uma “transmutação” (BAKHTIN, 2000) de gênero: o diário.

2.2 O GÊNERO DIÁRIO: UMA FORMA DE EXPRESSÃO

Foi no seu diário que Frida Kahlo registrou poemas, sonhos e a sua visão ante alguns temas (por exemplo: a dor física, o seu relacionamento com Diego Rivera e suas ideias revolucionárias) nos últimos dez anos de sua vida. O estudo sobre os diários não é tarefa simples, dada a diversidade qualitativa e quantitativa dos registros que neles podem ser encontrados e as tão diferentes formas de abordagem que afastam qualquer tentativa de se fazer uma análise generalizadora.

Nosso objetivo aqui é fazer uma revisão teórica e bibliográfica sobre o tema para que possamos entender como ocorreu o surgimento, a evolução e a configuração do diário como gênero. Para isso, apresentamos a origem e a evolução do gênero diário, bem como as particularidades e singularidades que caracterizam esse gênero e seu suporte.

2.2.1 O diário enquanto gênero

Para Carmen Pimentel (2011, p. 730), “o instinto autobiográfico é tão antigo quanto o ato de escrever, já que se constitui a partir de um dos atos de fala básicos que é a narração”. O ato de contar histórias está presente na vida do homem desde seus primórdios. O estudioso espanhol Villanueva (apud PIMENTEL, 2011) argumenta que narrando acontecimentos o homem explica seu passado e seu presente; aventura-se pelo futuro; justifica seus atos; é verdadeiro ou mentiroso; responsável ou não, sempre com força ilocutiva e intencionalidade perlocutiva, isto é, exercendo sobre o outro, mediante a palavra, determinado efeito persuasivo.

A origem do termo diário é a mesma do termo jornal e, segundo a pesquisadora norte-americana Cinthia Gannett (apud OLIVEIRA, 2002), o latim é a origem de ambos e significa dia ou diário, referindo-se a dia de trabalho, dia de viagem ou entrada diária de informação. Jornal é derivado do francês antigo *journal*, que significa diário, que, por sua vez, deriva do latim *diurnal*, de/ou pertencente ao dia. Para Lejeune (2008), o termo nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita cotidiana. Os primeiros registros de uso dos termos datam da metade do século XIV e estão relacionados aos livros e serviços religiosos contendo as horas do dia. Como verbete, aparece no dicionário inglês Oxford em 1355-56, aproximadamente, e um

século depois, em 1454, o termo *journal* é empregado para referir-se a viajar e como itinerário ou recordação de viagem. No âmbito comercial aparece por volta de 1540, quando o termo jornal é empregado para referir-se à manutenção de um livro diário usado para os lançamentos de débito/crédito. Essa prática, inclusive, vigora até nossos dias.

O caráter privado do diarismo³⁶ modelou o conceito com o qual conhecemos hoje o gênero diário, mas, Rosa Meire Carvalho Oliveira (2002) detectou em suas pesquisas que os diários foram, no início, manifestações públicas e comunitárias, cujo objetivo consistia em narrar acontecimentos inerentes a um grupo social ou feitos históricos de determinados personagens de certas comunidades: diário de bordo, diário de guerra, diário de classe. Para Lejeune (2008), inclusive, a intimidade no gênero, além de ter entrado apenas mais tarde, não passa de uma modalidade secundária, e que a implicação do adjetivo “íntimo” geralmente é justaposto apenas e tão somente para diferenciar-se da escrita cotidiana.

Ainda segundo Oliveira (2002), esse é um modelo de escrita oriental que tem sua origem com as mulheres japonesas da corte de Heian (794-1185), que ainda no século X mantinham privados os *pillow books* (livros de cabeceira). O diário da poeta Sei Shonagon (966/67-1013?), chamado de *Makura no Soshi*, retrata o período em que a poeta esteve na corte. É considerado o melhor recurso moderno sobre a corte do período de Heian e é um dos mais antigos livros de cabeceira, no qual estão registradas as impressões e observações da autora. A diarista³⁷ fazia uma classificação e listava as pessoas, eventos e objetos que a cercavam e o dividia em categorias como *Coisas irritantes*, *Coisas que distraem em momentos de chateação*, por exemplo. O *pillow book* pertence ao gênero *zuihitsu* (escrita rápida) e pode ter sido escrito por homens e mulheres, como indica outros diários encontrados na corte de Heian. No entendimento de Oliveira (2002), os *pillow book* teriam sido os primeiros modelos do gênero diário.

Já no século XVII popularizaram-se os diários de consciência ou espirituais, fato que fomentou a prática do diarismo entre os séculos XVIII e XIX. Estavam focados sobre a realidade interior em detrimento dos aspectos exteriores da vida do diarista. Foram eles os responsáveis pela consolidação e abertura de caminho para o surgimento do diário como “livro do eu”, que acontece no século XIX. Para Oliveira (2002) foi Thomas Mallon³⁸ quem denominou os diários espirituais como “a grande forma de arte protestante” e que de

³⁶ Diarismo é um termo usado nos estudos do gênero diário e também será adotado aqui. Refere-se aos relatos diários relacionados à determinada pessoa, situação, comunidade.

³⁷ Diarista é também um termo utilizado nos estudos do gênero diário e refere-se ao autor (a) ou àquele que escreve diários.

³⁸ MALLON, Thomas. *A Book of One's own - People and Their Diaries*. 3. ed. Saint Paul, Minnesota: Hungry Mind Press, 1995. 314 p.

maneira decisiva retirou dos diários o caráter público que tinham para centrar-se no aspecto privado da vida do diarista. Com o advento da Reforma³⁹ e do Renascimento⁴⁰, os diários converteram-se em espaço onde a singularidade e a autorreflexão eram frequentemente exercidas de forma pessoal e privada.

Samuel Pepys⁴¹ (1633-1703) escreveu entre 1660 e 1669, em escrita taquigráfica⁴², 64 volumes de seus diários chamados *Memoirs*⁴³, em que exercia o hábito crítico da mente, associado com a observação e a reflexão do mundo físico, social e do mundo interior. Refletia ainda sua atuação como um homem importante da corte inglesa, onde tinha livre circulação pelos altos escalões científicos e culturais do reinado de Charles II⁴⁴, a quem serviu como membro da marinha. Tais registros, escritos quando Pepys tinha entre 27 e 36 anos, somente foram publicados após a sua descoberta em 1825. São considerados um marco no diarismo e Samuel Pepys como escritor modelo do gênero diário, porém foram outros dois ingleses os considerados escritores mais praticantes: John Evelyn escreveu diários entre 1641 a 1706, os quais foram publicados em 1818; John Boswell teve seu diário publicado em 1785.

Os diários íntimos ganham força e popularidade com a publicação dos diários de outros escritores ingleses, isso já no final do século XVIII e início do XIX, quando, motivados pelos estudos de Freud sobre o consciente e o inconsciente, os diários converteram-se em instrumentos de autorreflexão. É nessa época também que adquirem uma conotação mais feminista, por serem, em sua maioria, produzidos por mulheres motivadas pelo surgimento do romantismo como movimento cultural.

Para a pesquisadora Gannett (apud OLIVEIRA, 2002), essa rígida demarcação de esfera feminina contribui decisivamente para a perda de prestígio dos diários e fez com que os homens praticamente abandonassem a sua prática, o que contribuiu para peiorar o termo diário. No decurso do século XIX como a divisão entre esferas públicas e privadas veio crescentemente dividir a vida de mulheres e homens, aqueles aspectos da cultura associados

³⁹ Movimento iniciado no século XVI, a Reforma é, com o Renascimento, considerada o prelúdio da Modernidade na Europa. Foi um movimentado religioso liderado por Martinho Lutero cujos ideais eram a busca pela liberdade política e religiosa. Também ficou conhecida como Reforma Protestante e abalou profundamente a Igreja Católica.

⁴⁰ O Renascimento, Renascença ou Renascentismo foi um movimento artístico, cultural e científico que marca a transição da Idade Média para a Moderna na Europa. Estendeu-se desde os fins do século XIII até meados do século XVII e apesar de ter apresentado avanços em diversas áreas, a que está relacionada às artes costuma ser a mais lembrada.

⁴¹ Funcionário público inglês nascido em Londres, que ficou citado na história dos costumes britânicos pela criação do famoso *Diário de Samuel Pepys*, um dos documentos mais singulares da literatura inglesa.

⁴² A taquigrafia é um método de escrita que utiliza sinais ou símbolos objetivando principalmente rapidez na escrita ou tornar o texto incompreensível aos demais.

⁴³ O termo *Memoirs* é inglês e em português significa Memórias.

⁴⁴ Charles II ou Carlos II foi rei da Inglaterra, Escócia e Irlanda entre 1660 e 1685.

ao privado tornaram-se o domínio de mulheres (GANNETT apud OLIVEIRA, 2002). Os diários passaram a sustentar recordações secretas de uma vida interior dessas mulheres, nos quais registravam reflexões pessoais e emoções, caracterizando um importante aspecto da esfera privada, em que se sentiam permitidas e encorajadas na busca pelo autoconhecimento.

Os homens americanos, com exceção dos religiosos, não estavam acostumados a essa busca interior, o que originou um acentuado desinteresse pela escrita em diários. Até essa época, eram os homens que mantinham a tradição de escrita mediante esse gênero, definido por Gannett (apud OLIVEIRA, 2002) como, até então, elitizado, europeu, branco, heterossexual e masculino. As poucas mulheres que mantinham a escrita em diários durante os séculos XVII, XVIII e XIX o faziam como reflexo da maneira como atuavam socialmente, especificamente as atividades voltadas à parte doméstica e espiritual. Funcionavam como historiadoras da família e da comunidade, pois registravam em detalhes os nascimentos, mortes, doenças, viagens e ocorrências incomuns (GANNETT apud OLIVEIRA, 2002), ou seja, essas mulheres mantinham os registros das atividades sociais e pessoais.

Ainda que a maior parte das publicações de diários tenha acontecido no século XX, considera-se o século XIX como o século dos diários íntimos, principalmente motivado, segundo Gannett (apud OLIVEIRA, 2002), à obra da francesa Amandine Aurore Lucie Dupin (1804-1876), que curiosamente adotou um pseudônimo masculino, George Sand, na publicação do diário *Journal Intime*, cuja primeira publicação é de 1926. De personalidade forte, educada em um convento de Paris e advinda da família de um pai aristocrático, chocou a sociedade da época pela maneira como foi ao encontro de sua felicidade, ao abrir mão de um casamento de oito anos. Foram mais de 70 romances escritos a partir de 1831, que a tornaram popular e ajudaram a criar e manter os dois filhos. No início, seus escritos versavam principalmente uma temática romântica, que, com o passar dos anos, foram expressando o inconformismo social, a busca pela liberdade e os direitos da mulher.

As diferentes funções assumidas pelos diários ao longo da tradição realizada por mulheres deixam evidente a diferença que passou a existir se compararmos com a praticada na segunda metade do século XIX. Dessa nova fase, marcada pelo entendimento sobre o eu e sobre a consciência mental e emocional, são exemplos o diário da jovem artista russa Marie Baskirtaff (1860-1884); de Marie Bonaparte, psicanalisada por Freud; o diário de Carl Gustav Jung. Mais recentemente, tornaram-se famosos os diários de Virginia Woolf, uma escritora britânica que foi vítima de incesto e violência sexual desde criança até a idade adulta, que encontrou no diário a possibilidade de recomeçar o processo de reconstrução do próprio eu, e o diário de Anne Frank, a menina alemã morta em um campo de concentração nazista que, ao

ganhar do pai um livro no aniversário de doze anos, converteu-o em um diário, registrando nele os acontecimentos cotidianos enquanto estavam refugiados em um esconderijo dentro da própria casa, após a ocupação nazista. Dois anos depois, o esconderijo foi descoberto (com os escritos de Anne) e todos os seus moradores foram levados a um campo de concentração onde Anne morre vítima de uma epidemia de tifo.

Ocorre na década de 1970, motivado pelo movimento feminista, uma transformação dos diários como mecanismos de autoexpressão e autocompreensão por parte das mulheres. Também nessa época surgem nos Estados Unidos importantes estudos sobre os diários. O principal desses estudos, de autoria do psicólogo nova-iorquino Ira Progoff, cuja contribuição maior foi o desenvolvimento de um método estruturado de escrita de diários que prometia aos praticantes o acesso a níveis profundos da consciência.

Os diários são simples e podem ser escritos em papel, no computador e geralmente, segundo Lejeune (2008), escrevemos “o que estamos fazendo, sentindo, pensando” e no qual “nenhuma forma é imposta, nenhum conteúdo é obrigatório”. Até o nome, diário, é simples. Ainda assim, os diários possuem características peculiares e dependem de suportes específicos para se configurarem e se diferenciarem. A seção que segue trata sobre as singularidades do gênero diário e sobre as questões pertinentes ao suporte.

2.2.2 Diário: um gênero singular

Uma das definições usadas para especificar o conceito de gênero textual que é comum a muitos autores, segundo Motta-Roth (2008), é de que os gêneros textuais “são usos da linguagem associados a atividades sociais” e que “essas ações discursivas são recorrentes e, por isso, têm algum grau de estabilidade na forma, no conteúdo e no estilo”. O diário constitui um gênero textual à medida que nele encontramos a linguagem escrita manifestada por meio da visão do seu autor. Possui características próprias que o determinam como gênero, principalmente pela forma como é escrito, pois se trata de relatos intimistas que têm a ver com os acontecimentos relacionados com o seu autor, que imprime um estilo próprio e particular, externando um conteúdo geralmente inacessível aos demais, o que caracteriza o diarismo como uma atividade da esfera privada.

Aos diários são atribuídas algumas funções (espirituais, confessionais, familiares, sociais) tradicionalmente realizadas por mulheres e que demarcam uma considerável

diferença comparativamente à prática realizada a partir da segunda metade do século XIX. Segundo a pesquisadora Oliveira (2002), é quando o entendimento sobre o eu e sobre a consciência mental e emocional ganharam contornos bem definidos e possibilitaram às mulheres a produção de diários com esse conteúdo. É justamente esse o conteúdo que vamos encontrar no diário escrito por Frida, no qual a artista faz questão de registrar os conflitos pessoais, familiares, amorosos e sociais, bem como externar sua crença nas forças espirituais.

O diário é um gênero que vem sofrendo transmutação. Em alguns momentos e situações, vem sendo substituído pelo gênero *blog*, de divulgação eletrônica através da rede mundial de computadores. Porém, diferem-se principalmente em um ponto: enquanto o *blog* é um registro de atividades diárias no qual praticamente todas as pessoas conectadas à rede mundial têm acesso e, dessa maneira, encontra-se na esfera pública, o diário é um registro íntimo e pessoal, ao qual geralmente ninguém, ou, em raros casos, poucas pessoas têm acesso, caracterizando essa modalidade como de esfera privada. No *blog*, como é característico da internet, há a possibilidade de que ocorra interação entre o sujeito-autor e o sujeito-leitor, mediante comentários, sugestões, questionamentos. Algo que não se verifica no diário. Hoje, somos testemunhas de outra transformação pela qual esse gênero vem sofrendo, pois os registros nos *blogs* vêm sendo substituídos por outra ferramenta, no mesmo suporte digital: o *twitter*. Nele, os registros limitam-se a 140 caracteres.

Os diários são considerados registros íntimos, privados e, em alguns casos, inconfessáveis. Em raros casos, alguns autores escrevem seus diários com o objetivo de posterior publicação. De acordo com Sarah Lowe (2008, p. 25), o diário de Frida Kahlo “constitui a expressão mais íntima da artista” porque nunca teve a intenção de publicá-lo, e o considera “uma série de anotações de caráter estritamente pessoal realizadas por uma mulher”. A menina alemã já citada anteriormente, Anne Frank, iniciou os registros em seu diário meramente para satisfação pessoal, mas, após ouvir um membro do governo holandês na televisão falando que esperava reunir, terminada a guerra, relatos de testemunhos oculares desta, decide pela continuidade da escrita do seu diário com esse propósito de posterior divulgação.

Patrícia Batista (2008) afirma que outros antigos diários surgidos como “relatos do eu” acabaram sendo publicados, com ou sem o consentimento dos seus autores; muitos foram escritos com a intenção de serem publicados. A pesquisadora cita um autor já aludido anteriormente, Thomas Mallon, para afirmar que se alguém escreve – mesmo um diário – é sempre com a pretensão de ser lido.

Já para Oliveira (2002) não são todos os diaristas que têm a preocupação de escrever para outro. Boa parte escreve para os próprios olhos, quando o diário funcionaria como uma

audiência implícita, num processo investigativo do eu. Funcionaria, dessa forma, como um *alter ego*, uma espécie de “duplo”, em que o escritor diria a si mesmo verdades inconfessáveis, optando por realizar um diálogo com ele próprio, ao invés de estabelecer diálogos com outras pessoas. Para Blanchot (2005, p. 275), “o diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer”. Devido a isso, geralmente, não há grande preocupação com a linguagem, que é utilizada de maneira informal e familiar. Muitas vezes são apenas registros da materialização da oralidade. O diário apresenta ainda a possibilidade de se resgatar em registros antigos as marcas e sensações de acontecimentos passados. Isso se dá pela ocorrência de outra característica desse gênero: o uso de datas nos registros.

Outra característica do diário é a liberdade que o autor tem na sua produção e na expressão de sentimentos, emoções e pensamentos, pois os textos produzidos são de caráter informal e íntimo, nos quais o sujeito reproduz experiências vividas e situadas em um tempo e lugar determinados. É isso que garante a ocorrência dos dêiticos⁴⁵, das marcas da presença do sujeito, que são informações que também caracterizam esse gênero. Para Blanchot (2005), ainda que o diário seja essa forma livre, dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, é um gênero que se submete a uma cláusula aparentemente leve, mas que pode ser perigosa: deve respeitar o calendário. Para esse autor, “o calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante” (BLANCHOT, 2005, p. 270).

Ainda para Blanchot (2005), a escrita de um diário íntimo faz com que o diarista se coloque, momentaneamente, sob a proteção dos dias comuns, coloque sua escrita sob essa proteção e se submeta à regularidade feliz que aquele que escreve um diário se compromete a não ameaçar. Ainda, que o diarista não pode faltar com a verdade, porque a sinceridade “representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar” (BLANCHOT, 2005, p. 270). Pontua que a sinceridade é a transparência que permite ao diarista dar veracidade às informações contidas nos registros, sem que permaneça qualquer sombra sobre a escrita e que, quando preciso for, que haja a superficialidade, mas não se falte com a sinceridade, já que esta é uma grande virtude que exige, acima de tudo, coragem.

Os diários classificam-se ainda como um dos gêneros da literatura autobiográfica nos quais o autor registra vivências e sentimentos ante o mundo que o cerca. É daí que provém seu caráter intimista e confidente. O diário apresenta-se como um testemunho do cotidiano, seus registros não são necessariamente diários e geralmente são feitos por meio de narrações,

⁴⁵ Dêiticos são elementos linguísticos cuja referência só pode ser determinada pelo contexto e indicam pessoa (eu/tu), lugar (aqui) e tempo (agora).

de palavras soltas, de poemas, de colagens e de pequenos desenhos, podendo ainda apresentar descontinuidades. Em alguns momentos o registro é constante e diário; noutros, esparsos e aleatórios, como os encontrados no diário de Frida Kahlo. Em determinadas épocas, faz questão de registrar diariamente suas impressões, enquanto em outras, passa longos períodos sem fazer nenhuma anotação. Mediante esses registros escritos e pictóricos, a artista manifestou fatos, desejos e emoções, que puderam ser conhecidos e apreciados porque estavam reunidos sobre determinado suporte. Quanto à importância que o suporte apresenta para esse gênero, dedicamo-nos a comentá-lo no tópico seguinte.

2.3 O SUPORTE DIÁRIO: UMA FORMA DE REUNIR A PRODUÇÃO

Marcuschi (2010) pontua que os gêneros textuais surgem, situam-se e integram-se funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem. Para que essas fases possam existir, todo gênero precisa de um suporte que garanta sua visibilidade. Hoje, com o advento da internet, o meio eletrônico fez surgir uma nova variedade de gêneros, mas que por si só não garantem sua sobrevivência. É a grande circulação e interferência desses meios que garantem a visibilidade e que determinam se tal gênero se mantém, transmuta-se ou se extingue.

Nos primórdios, quando escrever diários virou hábito, uma das dificuldades encontradas era obter os suportes de escrita e prepará-los. Mas é necessário voltarmos um pouco antes no tempo e lembrar que antes da invenção da imprensa⁴⁶ a produção de livros era resultado de um longo processo de cópia manual, lenta e laboriosa. Segundo Bezerra (2011), o mundo antigo usou ainda, antes disso, diversos suportes para a escrita e serviram para tal materiais como a argila, a pedra, o osso, a madeira, o couro, o metal, a cerâmica, o papiro e finalmente o pergaminho. Lembremos aqui de que, segundo a Bíblia⁴⁷, os 10 mandamentos foram escritos e apresentados por Deus a Moisés em duas tábuas de pedra talhadas, que ficaram conhecidas como as “Tábuas da Lei”. Nesse episódio, as tábuas serviram, portanto, como suporte para os 10 mandamentos. Foi com o surgimento da imprensa, na segunda metade do século XV, que o processo de produção de livros pôde ser aperfeiçoado, o que garantiu maior circulação de textos.

Segundo as professoras Nádia Laguárdia de Lima e Ana Lydia Bezerra Santiago

⁴⁶ O termo imprensa deriva de *prensa móvel*, processo gráfico aperfeiçoado pelo gráfico alemão Johannes Guttenberg no século XV. Tal feito inscreveu o gráfico na história como o inventor da imprensa.

⁴⁷ A referida passagem está no livro do Êxodo, 34:1.

(2009), até a primeira metade do século XIX, os diaristas compravam folhas avulsas, que eram adquiridas de um fabricante de papel e depois entregues a um encadernador, que as preparava para o uso. Para Hébrard⁴⁸ (apud LIMA; SANTIAGO, 2009), a articulação entre o gênero diário pessoal e o suporte que o recebe se constitui em torno da exigência da continuidade textual, dificultado principalmente pelo uso de folhas separadas. A escrita do diário exigia, pois, um caderno com folhas presas, que não se soltassem, para que se evitasse a perda de algum registro e também para que se garantisse a ordem cronológica dos fatos.

O diário íntimo torna-se possível e caracteriza-se quando se substitui o uso de folhas separadas, assegurando-se, dessa maneira, que as folhas não saíam da ordem. A encadernação favoreceu a escrita linear, com uma ordem cronológica, temporal, sequencial (LIMA; SANTIAGO, 2009). A possibilidade de ordenação dos textos com seu encadernamento facilitou a escrita dos diários íntimos. Lejeune (2008) considera tanto o caderno quanto as folhas soltas como suporte do gênero e os classifica como contínuo e descontínuo. O autor não vê problema nessa possível descontinuidade, mas ele próprio se considera minoria, pois a quase totalidade dos diaristas opta pelo uso de um suporte que garanta a continuidade dos registros.

Há de se considerar o caráter híbrido dos textos encadernados, visto que, ao longo da história do diarismo, houve várias fontes de escritura e se pode perceber como em um mesmo caderno diferentes tipos de registros se misturam: o pessoal e o profissional, o escolar e o informativo, o subjetivo e o objetivo sem limites nas demarcações e que acabam por compor um texto marcado com distintos registros. É o que pode ser verificado no diário de Frida Kahlo, no qual a artista faz anotações à tinta, marcando a escrita e também o desenho, por vezes um dos recursos, por vezes outro, e, em outras oportunidades, mesclando os dois, formando um texto híbrido e multifacetado. Isso acontece porque mesmo mantendo as características principais de um diário, ou seja, um texto pessoal e íntimo, este pode combinar diferentes temas, ritmos e formas, e, por mais que as folhas unidas e sequenciadas garantam um processo contínuo, os registros aparecem de forma fragmentada. Lejeune (2008) justifica essa fragmentação à própria escrita que aparece em entradas e registros que não têm eles mesmos sequenciação aparente e imediata. Ainda para esse autor, cada entrada é um “microorganismo que faz parte de um conjunto descontínuo: entre duas entradas, um espaço vazio” (LEJEUNE, 2008, p. 295), e uma mesma entrada pode referir-se a assuntos diferentes.

⁴⁸ Hébrard, J. (2000). Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias: A escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT, A. C. V.; BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S. (Org.). *Refúgios do eu: Educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis, SC: Mulheres. p. 29-59.

Para Lima e Santiago (2009), o diarista não precisa escrever diariamente e pode, ainda, variar o ritmo da escrita sem obedecer necessariamente a uma sequência lógica na ordenação dos temas, o que muitas vezes não se encontra, de fato. O suporte acaba garantindo ao texto a possibilidade de apresentar descontinuidades, diferentes recursos visuais e gráficos, recortes e rupturas. O gênero diário permite ainda, mediante seu suporte, a possibilidade de o leitor traçar e percorrer diferentes caminhos, em ritmo próprio e descontínuo, proporcionando ora certa aproximação, ora certo afastamento. Pode ainda interromper a leitura e retomá-la do mesmo ponto ou de outro qualquer, estabelecendo uma relação muito particular com o texto.

O suporte utilizado para os registros de Frida Kahlo é o próprio diário, ou seja, o caderno do qual dispõe para expressar suas reflexões sociais, políticas, criativas e afetivas. Nesse caso, o caderno de capa vermelha, no qual se podiam ver as letras FK em dourado na capa, foi imprescindível para a circulação desses registros e posterior conhecimento por parte das pessoas. Serviu de base para a materialização do texto, manifestação concreta dos registros. Para Marcuschi (2003, p. 8), a noção de suporte está relacionada com a ideia de um “portador do texto”, entendido como “um *locus* físico ou virtual com formato específico que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto”. Justamente o que vemos no caso que estamos analisando.

Ainda que o suporte utilizado para a fixação do gênero diário tenha sido um caderno, que é concebido para a escrita das pessoas, não é necessariamente desenvolvido para que sirva como suporte dos registros diários, mas que foi o uso feito por Frida. Marcuschi (2003, p. 9) define sumariamente suporte como “uma superfície física em formato específico que suporta, fixa e mostra um texto”. Para o mesmo autor, os suportes podem ser divididos, desde o ponto de vista de sua constituição comunicativa, em convencionais e incidentais. Os primeiros foram elaborados tendo em vista a sua função de portarem ou fixarem textos. Já os outros operaram como suportes ocasionais ou eventuais. Marcuschi (2003) considera que toda superfície física pode, em alguma circunstância, funcionar como suporte e, dessa forma, eles são incontáveis. Diante disso, os suportes convencionais podem ser entendidos como aqueles que são produzidos para essa finalidade, isto é, para dar suporte a algum texto escrito. Já os suportes incidentais podem trazer textos, mas não são, *a priori*, destinados a uma atividade comunicativa regular. No caso do diário de Frida Kahlo, o suporte utilizado é convencional, já que originalmente foi produzido em um caderno, cujo fim específico é a escrita.

Para Travaglia (2007), alguns gêneros funcionam com suportes específicos, como o caso do e-mail, que necessita de um programa de computador no meio eletrônico para funcionar. Cita ainda o exemplo das cartas, que necessariamente necessitam de um papel para

servir de suporte para a escrita. Podemos estender essa ideia também para o diário, que necessita do suporte papel para existir. Em muitos casos, o suporte é determinante para definir o gênero. No caso dos diários, o suporte deve ser invariavelmente um ambiente em que os registros estejam dispostos de forma cronológica e sequencial, ainda que não necessariamente o diarista tenha obedecido rigorosamente a essa sequenciação na hora de registrar.

Lejeune (2008, p. 260), quanto à disposição cronológica dos registros, considera a data a verdadeira base para o diário, pois é “o primeiro gesto do diarista” e ainda que não seja precisa e espaçada, é a data que configura uma das principais características do diário, visto que sem ela poderia ser o diário considerado apenas uma caderneta. Com Frida foi assim, não há uma sequência cronológica e as datas raramente aparecem, isso não impede que se perceba a deterioração física pela qual a artista passou. Não há, ainda, uma regularidade na maneira com que registrava em seu diário: ora eram textos, ora figuras, ora ambos, mas algo fica evidente: a busca do eu, a dor, a angústia e, acima de tudo, a vontade de viver.

A singularidade que o gênero diário representa, por ser uma escrita singular e acima de tudo porque traz a manifestação do sujeito Frida Kahlo, permite-nos pensar e analisar os três registros que compõem o *corpus* deste trabalho sob a perspectiva enunciativa da linguagem. Para aprofundarmos nossa investigação nesse campo teórico, apresentamos o capítulo que segue.

3 A LINGUÍSTICA DA ENUNCIACÃO: NOSSO CAMPO TEÓRICO

“Única é a condição do homem na linguagem.”
Emile Benveniste

Ao se fazer a seleção de uma teoria para fundamentar quaisquer estudos, esta seleção é feita quando se acredita que a opção escolhida seja capaz de, em grande parte, responder às inquietações. Estamos certos de que ao escolher a Teoria da Enunciação esta terá condições de respondê-las, se não totalmente, responderá de forma satisfatória neste momento, porque ela defende, principalmente, a condição única do sujeito ao produzir o enunciado.

A Linguística da Enunciação é um campo do saber que reúne os estudos de alguns teóricos e, conseqüentemente, as teorias desenvolvidas por estes, cujo objeto são as marcas do sujeito no enunciado e não o próprio sujeito. De acordo com Claudine Normand (apud FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 11), com base em Benveniste, “a teoria da enunciação supõe um sujeito, mas não faz teoria sobre ele, pois seu interesse é o próprio sentido”. A linguística da enunciação caracteriza-se por ser um estudo da semântica da língua, pois “vê os fenômenos que estuda, sejam eles de natureza sintática, morfológica ou de qualquer outra, do ponto de vista de seu sentido” (FLORES, 2001, p. 57). Outra característica é que as teorias que compõem a linguística da enunciação visualizam uma cena enunciativa. Ainda de acordo com Flores (2001), sempre que se considere a enunciação como centro de referência do sentido dos fenômenos linguísticos, implicados estarão sujeito, espaço e tempo. Esses três aspectos são recorrentes e característicos da enunciação.

Nesse capítulo, pretendemos fazer um breve percurso nesse campo do saber, desde a definição da dicotomia saussuriana *langue/parole*, porque foi quando a investigação da língua ganhou especificidade e porque a proposta da semiologia enunciativa tem relação direta com a língua, passando pelos estudos específicos subsequentes, com base em autores que procuraram e procuram entender o sentido no enunciado produzido. Entre esses autores, basearemos este trabalho nas proposições apresentadas por Benveniste pelo fato de este autor ser o principal representante da Teoria da Enunciação. Seu pioneirismo não é temporal, e, para Teixeira e Flores (2011), antes está relacionado mais à generalidade do que ele propõe: sua reflexão sobre a enunciação é inspiradora porque ela é gestada a partir de um profundo diálogo com outras áreas (antropologia, psicanálise, sociologia e filosofia, principalmente) e em direção a perspectivas linguísticas ainda não vislumbradas.

Este capítulo está organizado em três momentos. No primeiro, procuramos contextualizar os estudos da enunciação partindo do quadro saussuriano, isto é, desde a definição por Saussure do objeto da linguística e que a instituiu como ciência, passando pela evolução dos estudos enunciativos, com uma breve abordagem dos principais autores que se destacaram e a atual situação desses estudos no Brasil. Na segunda seção, enfocaremos o trabalho de Benveniste, trazendo os principais conceitos que pautaram o trabalho desse linguista, para, na última seção, enfocarmos especificamente o artigo *Semiologia da Língua* (1969), que especialmente fundamenta nossa investigação.

3.1 UM POUCO DA HISTÓRIA: CONTEXTUALIZAÇÃO

Desde que Charles Bally e Albert Sechehaye juntaram as anotações dos cursos promovidos por Ferdinand de Saussure⁴⁹ os quais resultaram na publicação do Curso de Linguística Geral (CLG)⁵⁰, os assuntos relacionados à linguística desenvolveram-se de maneira expressiva e deram origem a outros estudos que se tornaram cada vez mais específicos. Para o professor Valdir do Nascimento Flores (2009), o CLG é responsável por alçar a disciplina linguística à condição de ciência em função, basicamente, pelo fato de o CLG ter circunscrito um objeto e um método para a disciplina. Saussure, nos cursos que ministrou, optou pelo estudo da língua, primeiro aspecto da linguagem, definindo-o como objeto da linguística, porque, ao contrário da fala, que é uma manifestação individual, a língua é vista como um sistema, como norma para as manifestações da linguagem e, portanto, pode ser estudada cientificamente.

No entendimento de Barbisan e Flores (2009, p. 10), “a língua é só uma parte da linguagem, é seu produto social, e, como tal, é compartilhada pela comunidade de fala por meio de um contrato que se estabelece entre seus membros”, ao contrário da fala que é a utilização da língua. A língua é homogênea, enquanto a fala tem caráter livre. Assim, a fala não pode ser objeto da linguística, mas sim a língua, sendo a primeira subordinada à segunda.

⁴⁹ Ferdinand de Saussure (Genebra, 26 de novembro de 1857 – Morges, 22 de fevereiro de 1913) foi um linguista suíço, cujos estudos o fizeram ser reconhecido após sua morte como o pai da linguística moderna. Propôs, basicamente, que essa ciência tivesse seu próprio objeto de estudo, a língua (primeiro aspecto da linguagem) enquanto sistema de signos.

⁵⁰ O Curso de Linguística Geral (CLG) é uma obra póstuma, publicada pela primeira vez em 1916, que reúne as anotações que os alunos Charles Bally e Albert Séchehaye fizeram dos cursos ministrados por Ferdinand de Saussure na Universidade de Genebra, nos anos de 1907 (seis alunos matriculados), 1908 (onze alunos matriculados) e 1910 (doze alunos matriculados). Porém, ambos não assistiram integralmente aos três cursos, de maneira que o CLG é um livro organizado a partir das anotações feitas também por outros alunos do curso.

Para Barbisan e Flores (2009), há uma estreita relação entre língua e fala, e, ainda que a língua possa ser estudada separadamente da fala, esta vem antes e merece a estruturação de uma linguística própria. Saussure não priorizou a língua nem a elevou em importância à fala, inclusive, para ele, “a fala é que faz evoluir a língua” (CLG, 1995, p. 27). Saussure apenas estabeleceu a primeira como objeto de estudo da linguística como ciência. Defendeu a ideia de que a fala deve ser estudada e investigada, justamente pela proximidade que tem com a língua. O estudo da linguagem divide-se, assim, em duas partes: a que tem como objeto a língua e a que tem como objeto a fala.

Essa divisão “é a primeira bifurcação que se encontra quando se procura estabelecer a teoria da linguagem” (CLG, 1995, p. 28). E não há outra opção que não escolher um “entre dois caminhos impossíveis de trilhar ao mesmo tempo”. Estabelece-se assim a dicotomia *langue/parole* (língua/fala), com a definição do objeto da linguística, a língua, como “um sistema de relações internas do qual se deveria reter as leis da organização” (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 28). Os caminhos da língua e da fala devem ser seguidos separadamente, e, ciente da importância da fala, Saussure sugere que se estabeleça uma linguística da fala, mas reitera quanto ao cuidado em não se confundir com a linguística da língua. Ao se ocupar dessa área, optando por esse caminho, o da língua, Saussure elegeu o estudo do sistema, já que para o linguista a língua é um sistema, portanto pode ser estudada como tal; propôs-se a analisar os aspectos desse sistema que tem relações exteriores, como “os costumes de uma nação, as relações existentes entre a língua e a história política e as relações da língua com instituições de toda espécie (igreja, escola, etc.)” (CLG, 1995, p. 30). Ao propor-se aos estudos da língua, formou-se a ideia de que Saussure era estruturalista, mas devemos ter claro que não é o CLG que cunha o termo “estruturalismo”, pois o termo utilizado nos cursos de Saussure era “sistema”. O termo “estrutura” passou a ser utilizado apenas uma década depois, cuja origem está na dicotomia *langue/parole* (língua/fala) (BARBISAN; FLORES, 2009), já mencionada anteriormente.

Com essa especificidade, o do estudo da língua, estabeleceu-se o foco nos estudos investigativos quanto às regularidades do sistema e não o que estivesse relacionado aos elementos externos. Mesmo levando-se em consideração que estamos próximos de completar os cem anos da publicação do CLG, acredita-se que os estudos da linguagem estão apenas começando, que muito ainda está por ser feito. Durante esse quase um século, existem nomes que tiveram uma contribuição decisiva para que se chegasse ao estágio atual em que se encontra a linguística. Entre esses nomes estão Jakobson, Hjelmslev, Chomsky e Benveniste, que acabaram dividindo os estudos linguísticos em algumas áreas, como a Linguística e Comunicação, o Gerativismo, a

Glossemática, a Linguística e a Poética e os estudos da Enunciação. Destes, o que pretendemos aprofundar situa-se nos estudos relacionados à enunciação.

De acordo com Flores et al. (2009), os estudos envolvendo a Teoria da Enunciação partem do princípio de que a definição de linguagem, sob os dois aspectos defendidos pela teoria saussuriana, língua e fala, foi ao longo do tempo passando por transformações, reinterpretações e expansões, de maneira que os estudos enunciativos se voltam para o objeto da linguística. Porém, segundo Flores e Teixeira (2008), isso não significa que haja uma identificação completa; entre os autores da enunciação, percebe-se um movimento de conservação e de alteração referente ao pensamento saussuriano.

Ainda para Flores et al. (2009), os estudos da Teoria da Enunciação priorizam os fenômenos relativos à língua, porém estão também relacionados à fala, à medida que a língua só existe em função da fala, o que nos remete, outra vez, à dicotomia saussuriana *langue/parole*. Diante do exposto, “os autores do campo da enunciação, de maneira geral, partem do conceito de língua e de fala para fundamentar suas reflexões, embora enraízem suas teorias de modos diferentes” (FLORES et al., 2009, p. 19-20). Os estudos da linguística da enunciação representam para alguns uma continuidade do pensamento de Saussure, para outros, uma ruptura. Para Flores et al. (2009), o que importa, independentemente da vinculação entre Saussure e os estudos relacionados ao campo da enunciação, é que os estudos deste passaram a constituir um novo objeto, a enunciação, que não encontra totalmente abrigo na dicotomia língua/fala.

O uso dos termos *teorias da enunciação* (no plural) ou *linguística da enunciação* (no singular), para Flores e Teixeira (2008), serve para esclarecer que há uma diversidade nos estudos que nos permite pensar em mais de uma teoria nesse campo, mas que todas têm traços comuns que referenciaríamos o uso do termo linguística da enunciação, por abarcar os estudos dessas teorias. Entre os pensadores e teóricos responsáveis por algumas dessas abordagens teóricas, optamos por trabalhar com os principais representantes da linha francesa, por ser essa a que mais fortemente influencia os estudos da enunciação no Brasil: Charles Bally, Roman Jakobson, Oswald Ducrot, Jacqueline Authier-Revuz e, por último, Émile Benveniste.

Ainda para Flores e Teixeira (2008), todas as teorias têm, em comum, três aspectos principais: a heterogeneidade do campo da enunciação, isto é, todas as teorias da enunciação remetem, para concordar ou discordar, a Saussure; todas estudam o sentido (por isso algumas chamam de semântica da enunciação); todas são descritivas (estudam o particular) e explicativas (estudam o universal), tem *corpus*, fazem análises, descrevem, dão sempre exemplos muito detalhados.

Charles Bally tem um lugar especial na história do pensamento linguístico por dois motivos especiais: por ser discípulo, aluno e sucessor de Saussure na cadeira de Linguística Geral na Universidade de Genebra, por ter contribuído na elaboração do CLG e ser o criador da nova estilística. Bally era, segundo Flores e Teixeira (2008), um profundo conhecedor do grego e do sânscrito e dedicou-se a fazer do francês alvo de suas reflexões sobre a estilística⁵¹. Bally buscou fazer uma estilística da língua e não da literatura. Para ele, ainda, a diferença entre ambas era mais aparente do que real (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 16). Na definição de Charles Bally, a estilística engloba toda a linguagem, em clara oposição à definição até então aceita de que a estilística era um estudo científico do estilo das obras literárias.

Ao partir do princípio de que a linguagem é apta para expressar sentimentos e pensamentos, sugere uma linguística da fala. Isso, na opinião de Flores e Teixeira (2008), significa que a estilística deve se preocupar com a presença da enunciação no enunciado e não apenas com o enunciado propriamente dito. Mais especificamente, a estilística para Bally “é um estudo que busca, na investigação dos processos linguísticos por intermédio dos quais o falante se expressa, dar conta do caráter coletivo da expressividade linguística” (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 16). Além da sua preocupação em redefinir o conceito de estilística, Bally tinha grande interesse pelas questões que envolviam o ensino da língua materna (o francês) e assumiu as distinções dicotômicas defendidas por Saussure: língua/fala, sincronia/diacronia e sintagma/paradigma. Já nos referimos anteriormente que todos os linguistas da enunciação partem dos conceitos de Saussure, ora expandindo, ora ampliando, ora reestruturando. No caso de Bally, pode-se afirmar que ele ampliou o conceito de língua, levando em consideração a atividade do sujeito falante, mas com a preocupação de relacionar apenas o que está estritamente relacionado aos fatos linguísticos (FLORES; TEIXEIRA, 2008).

Roman Jakobson escreveu mais de seiscentas publicações e se interessava por muitos temas, como o folclore, a poesia, a aquisição de linguagem, a fonologia e a crítica literária; em um dos seus artigos abordou o tema enunciação (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 18). Durante o século XX, divulgou trabalhos que visavam a uma intersecção entre a linguística e a poética. De acordo com Flores e Teixeira (2008), o pesquisador russo pode ser considerado como um dos primeiros linguistas que pensou sobre as questões de enunciação. Tal pioneirismo é fruto da sua teoria das funções de linguagem (que supõe um sujeito) e o

⁵¹ A estilística estuda os processos linguísticos que permitem a quem fala ou escreve sugerir conteúdos emotivos ou intuitivos a fim de exprimir o pensamento por meio da linguagem. Refere-se, ainda, à expressão estética da palavra. Além disso, estabelece princípios capazes de explicar as escolhas particulares feitas por indivíduos e grupos sociais quanto ao uso da língua. Para Bally, a nova estilística se define como o estudo da linguagem de um grupo social organizado do ponto de vista de seu conteúdo afetivo e subjetivo (FLORES et al., 2009, p. 113).

trabalho com os *shifters*⁵². Para os autores, ambas são as primeiras sistematizações no campo linguístico sobre o lugar do sujeito na língua. As funções da linguagem são, de maneira geral, “representações linguísticas daquele que fala”, e esse estudo é considerado “pioneiro na sistematização de um modelo que inclui a atividade da fala” (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 24).

Na opinião de Flores e Teixeira (2008), é no trabalho com os *shifters* que Jakobson produz um trabalho enunciativo da linguagem, quando apresenta, na primeira parte do texto, quatro tipos de relações entre o código e a mensagem, alicerçadas na teoria da comunicação, na qual código e mensagem podem ter funcionamento desdobrado e podem, ainda, ser tratados como objeto de emprego ou como referência. Os *shifters* demarcam que o sujeito pode ou não ocupar lugares determinados no discurso. Consistem em uma classe de palavras que possuem significação no código da língua, mas que somente podem ser compreendidas ao remeter-se ao plano da mensagem. São, portanto, os dêiticos.

Oswald Ducrot fundamentou, com Jean-Claude Anscombe, seus primeiros estudos com base em uma Semântica Pragmática, na qual assegurava que “um linguista não pode se contentar em indicar o valor informativo das proposições gramaticais e introduzir, após, uma segunda leitura de natureza pragmática” (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 24), o que deve haver é uma integração entre semântica e pragmática. De base primordialmente estrutural, os estudos de Ducrot e Anscombe consideram a língua como objeto passível de análise lógica, em detrimento aos que a reduzem a operações de verdade e falsidade.

Segundo Flores e Teixeira (2008), Ducrot e Anscombe propunham uma Pragmática Linguística que tivesse como objeto as imagens do sujeito da enunciação veiculadas pelo enunciado. Essa proposição é fundamentalmente baseada no estruturalismo, orientada pelas teorias de Benveniste. Ducrot e Anscombe propõem uma teoria que ficou conhecida como Teoria da Argumentação na Língua (TAL), na qual os estudos convergiam para o fato de que a argumentação está, como o nome propõe, na língua. Tal teoria passou por algumas etapas, e essa sequência cronológica é importante nos estudos da TAL, que é uma aplicação do estruturalismo saussuriano à semântica linguística, ainda na década de 1970, criando a teoria que depois foi chamada de forma *standard*. Vêm do estruturalismo os princípios de signo, de relação e de língua e fala, ainda que com algumas modificações. Para Ducrot, o signo é uma entidade abstrata que somente se define quando entra em relação com outros signos, a frase é abstrata e dotada de significação que depende do enunciado para chegar-se a um sentido. Ao

⁵² Categoria linguística caracterizada por articular o que é falado ao evento de fala (FLORES et al., 2009, p. 209).

concretizar-se, a frase denomina-se enunciado e um conjunto de enunciados denomina-se discurso, que é uma entidade observável de nível complexo. Ducrot ainda refaz os conceitos de língua e fala, considerando-as inseparáveis. A TAL considera a frase como um sistema que necessita do uso para que o sentido seja completado, é justamente no uso da língua que os falantes encontram o sentido do enunciado.

Na primeira forma, a *standard*, a constatação feita pelo linguista por meio de suas análises é que a argumentação não está nos fatos, mas no próprio semanticismo das palavras da língua. Essa forma deparou-se com problemas motivados principalmente por três fatores: a dificuldade de descrição das expressões argumentativas, o fato de que há duplas de frases com o mesmo operador argumentativo que permitem chegar a conclusões diferentes e há duplas de frases com operadores opostos que levam potencialmente à mesma conclusão. Com essa possibilidade, de mais de uma mesma frase levar a conclusões diversas, a forma *standard* é substituída pela segunda forma.

Nesse segundo momento, defendeu-se a possibilidade de que a argumentação não dependeria apenas dos enunciados que serviam de argumento e conclusão, mas de princípios gerais que serviriam de relação. Esses princípios foram chamados de *topoi*. Os *topoi* introduziram a ideia de que as relações argumentativas estavam baseadas em princípios que não eram de ordem linguística, quer dizer, a argumentação estava baseada na relação com o mundo. Marion Carel, mediante sua tese de doutorado de 1992, percebe que, a partir do momento em que se buscavam argumentos no mundo, um *topos*, a teoria estava deixando de lado uma das mais importantes premissas saussurianas, a de que a língua deve ser descrita por ela mesma. A TAL estava traindo a si própria, quando buscava em elementos externos explicações para sustentar a argumentação, quando desde o início o que Ducrot e Anscombe defendiam é que a argumentação tem caráter puramente linguístico.

Assim, a Teoria dos Blocos Semânticos vem substituir a Teoria dos *Topoi* e começa a desenhar uma nova concepção de sentido. Para Ducrot (2005, p. 13), a ideia principal dessa nova teoria “é que o sentido próprio de uma expressão está dada pelos discursos argumentativos que podem encadear-se a partir dessa expressão. A argumentação não se acrescenta ao sentido, mas sim constitui o sentido”. O sentido se constitui justamente nesse encadeamento. O sentido de uma entidade linguística não está constituído pelas coisas do mundo. Está constituído por certos discursos que essa entidade linguística evoca. Esses discursos passam a ser chamados de encadeamentos argumentativos que são constituídos por dois segmentos X e Y, inter-relacionados por um conector. São admitidos dois conectores: *donc* (DC) que significa ‘portanto’ e *pourtant* (PT) que significa ‘mesmo assim’, ‘no entanto’ etc.

Para Flores e Teixeira (2008, p. 70), a teoria proposta por Ducrot “é uma semântica argumentativa voltada para as questões da enunciação” porque considera, na representação do sentido do enunciado, a presença de diferentes vozes (a polifonia) e os princípios argumentativos que indicarão a direção que tal enunciado deve ser interpretado.

Jacqueline Authier-Revuz se autodefine como neoestruturalista, ao colocar-se ao lado de linguistas como Bally e Benveniste “nesse campo heterogêneo onde se encontram a língua e os seus exteriores” (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 73). De acordo com Flores e Teixeira (2008), a noção de estrutura que justifica a ligação de Authier-Revuz com Saussure é que o ponto de partida de sua pesquisa é a língua como ordem própria, e, ao aceitar que a língua seja afetada por elementos exteriores a esta, afirma que não se pode deixar que o objeto da linguística se perca por aí. Justifica, ainda, essa busca pelos elementos externos porque considera que o campo da enunciação é marcado por uma heterogeneidade teórica e que os elementos externos ajudam a descrever os fatos da língua.

Para Authier-Revuz (apud FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 74), “esses pontos de vista exteriores e os deslocamentos que eles operam em seu próprio campo” abrem a possibilidade de a alteridade do discurso se apresentar de duas formas: a heterogeneidade mostrada e a heterogeneidade constitutiva. Desse modo, a primeira se refere às formas linguisticamente descritíveis (discurso direto, discurso indireto, aspas) e servem para contestar a homogeneidade do discurso. A segunda é um princípio que fundamenta a própria natureza da linguagem (FLORES; TEIXEIRA, 2008). Ao propor a heterogeneidade constitutiva, Authier-Revuz fundamenta-se em duas abordagens não linguísticas: o dialogismo de Bakhtin e a psicanálise freudo-laciana. Essas bases servem para o questionamento da imagem de locutor como fonte de um sentido que ele traduz em uma língua, tomada como instrumento de comunicação (FLORES; TEIXEIRA, 2008).

Ao apoiar-se na psicanálise, Authier-Revuz tenta identificar que na negociação imaginária com o *real* o fato observável é a marca. A teoria de Authier-Revuz torna-se, dessa maneira, complexa e, ao buscar explicação nos eventos externos da língua, traz para dentro desta a composição de sujeito enunciativo não reduzido a uma subjetividade plena. A autora considera o peso do imaginário na constituição desse sujeito, sem, no entanto, considerá-lo apenas por esse registro.

Os estudos da enunciação são heterogêneos e, nesses estudos, alguns dos autores que apresentamos explicitaram uma metodologia de análise enunciativa, enquanto outros fizeram uma reflexão sobre os fenômenos da enunciação (TEIXEIRA; FLORES, 2011). Benveniste não se preocupou em teorizar sobre a enunciação, o que ele fez foi realizar estudos nos quais,

posteriormente, foram identificados elementos relacionados à enunciação. Outro aspecto a ser considerado é que o pensamento desenvolvido por esses estudiosos ultrapassa os limites da enunciação.

A partir desse cenário teórico mais geral sobre a enunciação, partimos para os estudos da enunciação no Brasil, que começaram a ser desenvolvidos na década de 1960. Teixeira e Flores (2011) alertam para o cuidado que se deve ter ao falar-se de períodos históricos, porque há uma tendência a pensar os estudos linguísticos como evolutivos, quando na verdade não o são, já que esses estudos são contemporâneos um do outro, não há evolução entre um e outro. Não podemos pensar a Linguística do Texto como sendo a precursora nos estudos do texto, seguida pelos estudos da enunciação e posteriormente pela Análise do Discurso. Essa ideia, reiteramos, é errônea porque esses estudos são simultâneos e não cronológicos. Os estudos da enunciação aparecem mais fortemente na década de 1980, mas, ainda segundo Teixeira e Flores (2011), os linguistas brasileiros não recorriam diretamente aos estudos da enunciação sendo que o principal autor citado era Benveniste, o qual aparecia de maneira secundária, em textos sob outras perspectivas teóricas em que era alvo de críticas por outras disciplinas dos estudos da linguagem.

Houve, nesse tempo, a necessidade de disciplinarização dos estudos da enunciação. O processo de disciplinarização dá-se quando, ao redor de uma disciplina, produzem-se materiais de divulgação, de estudos, de investigação, de explicação e quando ditos materiais se tornam acessíveis a um número maior de pessoas. O início desse processo ocorre com a obra de Jean Cervoni, por meio do livro *A Enunciação*, publicado em 1989, que, mesmo insuficiente, era o único no Brasil sobre o tema. Na introdução, Cervoni (1989, p. 7) pontua que “desde que o sentido se tornou o pólo de atração da linguística, o componente enunciativo da linguagem é objeto de uma exploração cada vez mais diversificada”, o que deixava muito claro qual era o objetivo do livro: estudar a construção do sentido. José Luiz Fiorin também publicou, em 1996, um livro chamado *As Astúcias da Enunciação*, e que, mesmo sendo mais aprofundado, ainda não atendia a todos os interesses dos estudos da enunciação. O grande foco do livro foi o sistema dêitico da língua, as categorias de pessoa, tempo e espaço e como estes adquirem realidade e vida na linguagem. A primeira obra realmente voltada aos estudos da enunciação no Brasil é o livro *Introdução à Linguística da Enunciação* (2005), de Valdir do Nascimento Flores e Marlene Teixeira; como os próprios autores pontuam, vem preencher uma grande lacuna nos estudos enunciativos (TEIXEIRA; FLORES, 2011). Esse livro propõe de maneira decisiva a existência de um campo de estudos enunciativos (a Linguística da Enunciação) constituído por diferentes perspectivas de estudo (as Teorias da Enunciação). As

características em comum, reforçamos, são principalmente a referência direta aos estudos de Ferdinand de Saussure, a ênfase nos aspectos do sentido e a vocação descritivista dos mecanismos linguísticos (TEIXEIRA; FLORES, 2011).

Depois da publicação do livro *Introdução à Linguística da Enunciação* (2005), de Valdir do Nascimento Flores e Marlene Teixeira, os estudos foram dirigidos às especificidades próprias a que a linguística da enunciação merece, mas ainda assim a adoção de alguns termos por diferentes teóricos resultava em sentidos diferentes, já que alguns desses autores apresentavam um termo com um sentido e outros teóricos apresentavam o mesmo termo com outro sentido. Isso se justifica, em parte, dada a dificuldade de se estudar Benveniste. Diante dessas peculiaridades e objetivando unificar a linguagem em torno dos estudos da enunciação, um grupo de pesquisadores (coordenado por Valdir do Nascimento Flores, Leci Borges Barbisan, Maria José Bocorny Finatto e Marlene Teixeira) debruçou-se a um grande desafio: criar um dicionário da enunciação. A obra *Dicionário de Linguística da Enunciação* materializou-se em 2008 e vem desempenhando papel decisivo nos estudos da enunciação, por apresentar uma sistematização da área e por auxiliar no esclarecimento de questões voltadas ao sentido atribuído a alguns termos usados por teóricos da enunciação, sob perspectivas teóricas distintas.

Atualmente, o campo dos estudos enunciativos vem fazendo intersecções importantes com outros campos do saber. Muitas pesquisas estabelecem interfaces com a teoria da enunciação em diversas universidades do Brasil.

Na seção seguinte, fazemos uma incursão sobre aquele que é considerado um dos principais linguistas da enunciação: Émile Benveniste. Nossa intenção é apresentar, de maneira geral, como se fundamentaram os estudos desse pesquisador e trabalhar especificamente com um dos seus artigos e que nos interessa de maneira especial, o artigo publicado em 1966, intitulado *Semiologia da Língua*.

3.2 UM RECORTE NECESSÁRIO: ÉMILE BENVENISTE

Um campo do saber, em qualquer teoria, dificilmente consegue se configurar como algo homogêneo. É, em geral, um campo heterogêneo e isso também se estabelece na Linguística da Enunciação, que abriga algumas Teorias da Enunciação. Entre os aspectos que podemos considerar homogêneos entre as teorias da enunciação está a determinação de sujeito, espaço e tempo. Assim, quaisquer um dos outros teóricos já citados poderiam embasar

nosso estudo, porém optamos pelos estudos desenvolvidos por Émile Benveniste, por acreditar que esse autor consegue descrever de forma clara e produtiva aspectos comuns às teorias da enunciação (sujeito, espaço e tempo) e ainda coloca como principal nos seus estudos a presença do homem na língua, além de pontuar a importância do componente semiológico na cena enunciativa. Fator esse determinante, em se tratando de analisar três registros escritos e pictóricos do diário íntimo de Frida Kahlo os quais compõem o *corpus* de pesquisa neste trabalho.

Benveniste, nascido Ezra Benveniste em 1902, em Alep, na Síria, naturaliza-se francês em 1924, quando passa a adotar o nome de Émile Benveniste. Foi aluno de Antonio Meillet (que fora aluno de Saussure), inclusive sucedendo-o no *Collège de France*, na disciplina de Gramática Comparada. Também foi professor na *École Pratique des Hautes Études* (FLORES et al., 2009). Escreveu entre os anos de 1930 e 1970 aproximadamente trezentos trabalhos, entre artigos e livros. Foi um gramático comparatista muito respeitado e talvez tenha sido mais conhecido no seu tempo pelos seus trabalhos no comparativismo do que como linguista. Entre seus escritos, encontramos dezoito artigos escritos, durante mais de quarenta anos, que tratam sobre linguística. Esses artigos são publicados em dois momentos (dois volumes) sob o nome de *Problemas de Linguística Geral*, doravante denominados PLG. A publicação do *Problemas de Linguística Geral I* data de 1966 e do *Problemas de Linguística Geral II* de 1974.

Antes de prosseguirmos é oportuno que tenhamos claro que Benveniste não utilizou a expressão *Teoria da Enunciação* nem mesmo *Linguística da Enunciação*; esses termos foram, na opinião de Flores (2011), uma dedução *a posteriori* pelos leitores dos artigos, situando a teoria em uma posição incomum, na qual a autoria lhe é atribuída, e não reivindicada, já que, por meio dos seus depoimentos, pode-se perceber que Benveniste não se dedicava a construir uma teoria acabada, como vemos muitos linguistas fazendo.

Em alguns desses dezoito artigos, Benveniste discute temas como “a arbitrariedade do signo, a função da linguagem na descoberta freudiana e os níveis de análise linguística” (BARTHES, 2004, p. 208). As publicações de Benveniste, segundo Barthes (2004), não apenas respondem claramente a questões que podem ser propostas por aqueles que têm interesse pela linguagem, mas vai “à frente, forma-a, dirige-a”. A obra de Benveniste tem grande influência sobre o trabalho intelectual contemporâneo, pois é uma obra crítica e se preocupa em questionar preconceitos e esclarecer quanto ao fundo social da linguagem, já que, para ele, a linguagem nunca se distingue da realidade (BARTHES, 2004). Ainda, segundo Barthes (2004, p. 211), isso faz de Benveniste “um linguista das *línguas*, e não

apenas um linguista da linguagem”. No entendimento de Dosse (apud COSTA E SILVA; ENDRUWEIT, 2011), podemos considerar Benveniste um precursor por pensar a presença do sujeito na língua em um período no qual se pensava a linguagem abstraindo-se do sujeito.

Benveniste é considerado linguista da enunciação por ser o principal linguista da teoria que passou a ser conhecida como Teoria da Enunciação e, muito provavelmente, foi o primeiro que, com base no quadro saussuriano, desenvolveu pesquisas e estudos de análise da língua com sua especificidade voltada à enunciação (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 29), levando-nos a crer, inclusive, que *forma* e *sentido* têm profunda relação com *língua* e *fala*. Benveniste registra que esse tema parece convir mais a um filósofo do que a ele que, evidentemente, aborda o tema como linguista, entretanto não de um ponto de vista comum à maioria, já que esse parece não existir. Segundo Benveniste (2006), o estudo do *sentido* foi considerado, durante muito tempo, como uma tarefa que escapava à competência do linguista. Hoje, embora essa visão não permaneça, persistem noções vagas e mesmo inconsistentes relacionadas ao que tradicionalmente se chama de *semântica*.

No texto *A forma e o sentido na linguagem* (1966), Benveniste afirma que o tema (*forma* e *sentido*) parece convir mais a um filósofo do que a ele que, evidentemente, aborda o tema como linguista, porém não de um ponto de vista comum à maioria, pois esse parece não existir. Segundo o linguista, o estudo do sentido foi considerado, durante muito tempo, como uma tarefa que escapava à competência do linguista. Hoje, embora essa visão permaneça, persistem noções vagas e mesmo inconsistentes relacionadas ao que tradicionalmente se chama semântica, pois, para o autor, “as manifestações do sentido parecem tão livres, fugidias, imprevisíveis, quanto são concretos, definidos e descritíveis os aspectos da forma” (BENVENISTE, 2006, p. 221). Benveniste considera gêmeas as noções de *sentido* e *forma*, propõe situá-las e organizá-las, definindo *sentido* como “a noção implicada pelo termo mesmo da língua como conjunto de procedimentos de comunicação identicamente compreendidos por um conjunto de locutores” e a *forma* como “a matéria dos elementos linguísticos quando o sentido é excluído ou o arranjo formal destes elementos ao nível linguístico relevante” (BENVENISTE, 2006, p. 222).

Opor a forma ao sentido parece convenção banal, mas se reinterpretarmos essa oposição no funcionamento da língua, ou seja, no processo enunciativo, chegaremos ao centro do problema de significação (caráter primordial da linguagem). Benveniste (2006, p. 222) considera tão diversas e numerosas as funções ligadas ao exercício do discurso que afirma que “antes de servir para comunicar a linguagem serve para viver”.

Benveniste chega às duas maneiras de ser língua no sentido e na forma: modo semiótico, por um lado, e o modo semântico, por outro. “Tudo o que é do domínio do *semiótico* (signo) tem por critério necessário e suficiente que se possa identificá-lo no interior e no uso da língua” (2006, p. 227), ou seja, como elemento intralinguístico por estar no interior do próprio sistema. A noção de *semântico* (palavra/frase) insere, no domínio da língua, o emprego e a ação, sendo a língua um instrumento de adequação do homem ao mundo; é o modo de significação engendrado pelo discurso. Ainda, podemos mostrar a diferenciação desses universos conceptuais (semiótico e semântico) mediante o critério de validade. O semiótico (signo) deve ser reconhecido; o semântico (discurso) deve ser compreendido.

No texto *Os níveis de análise linguística* (1964), Benveniste propõe como agente integrador o signo que, transformado em palavra, passa do âmbito semiótico para o semântico e é justamente essa mutação signo/palavra que permite reforçar a ideia de que o estudo do signo como *palavra*, resultante da interface língua/discurso, permite reconhecer aspectos inerentes à formação da língua, ainda. É justamente essa *presença do homem na língua* que nos permite diferenciar o signo da palavra. Para Benveniste (2006), o sentido de uma palavra consistirá na sua capacidade de ser integrante de um sintagma particular e de preencher uma função proposicional enquanto o signo só se define como uma unidade semiótica e possui significação na comunidade daqueles que usam determinada língua, não podendo, portanto, ser definido. O signo, para existir, basta ser aceito e relacionar-se com os demais signos (BENVENISTE, 2006, p. 227). A relação *forma/sentido* levou à preocupação de que fossem investigadas as regularidades do sistema, do qual foi excluído o que era externo ao mesmo sistema. Ainda assim, Benveniste é considerado um autor da enunciação, porém não se preocupou em escrever ou defender uma teoria, ao contrário de outros linguistas, que criaram suas teorias e passaram a defendê-las.

No texto *Da subjetividade na linguagem* (1958), Benveniste pontua que a “linguagem está na natureza do homem, que não a fabricou” e “que não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a” (BENVENISTE, 2005, p. 285). Na opinião de Flores (2008), é nesse artigo que encontramos o pressuposto básico da obra de Benveniste: o sujeito é a linguagem e a intersubjetividade, sua condição. Benveniste (2005) afirma que não é um homem isolado que encontramos no mundo, inerte, criando ou inventando, mas sim um homem falando, um homem falando com outro homem. É a própria linguagem que ensina a definição de homem. Para Benveniste (2005, p. 286), “o homem se constitui sujeito *na e pela* linguagem”, e a linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade,

pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão, e o discurso é o que provoca a emergência da subjetividade (BENVENISTE, 2005, p. 293). A subjetividade proposta por Benveniste é “a capacidade do locutor para se propor como sujeito” (BENVENISTE, 2005, p. 286) e “o fundamento da subjetividade está no exercício da língua” (BENVENISTE, 2005, p. 288), ou seja, quando ela é colocada em funcionamento.

Benveniste não se preocupou em teorizar sobre esse sujeito, mas sobre o modo como esse sujeito se marca na língua. Os fundamentos dessa subjetividade são as marcas formais do enunciado: *sujeito*, *tempo* e *espaço*. Quanto à primeira, é onde se fundamenta a demarcação do *status* linguístico de “pessoa”. O conceito de subjetividade também se fundamenta na demarcação da “pessoa” e da “não-pessoa”. Para o autor, “os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para a revelação da subjetividade na linguagem” (BENVENISTE, 2005, p. 288). Benveniste é claro ao propor que os pronomes que remetem às pessoas do discurso são *eu/tu*, e o *ele* é considerado a não-pessoa. *Eu/tu* falam, enquanto *ele* é de quem se fala. Toda vez que um *eu* se pronuncia em uma instância de discurso, automaticamente instaura um *tu*, com o qual estabelece uma interação. O *eu* sempre propõe outra pessoa, o *tu*. Benveniste chama isso de polaridade, a qual é, na linguagem, condição fundamental. Essa polaridade não significa, necessariamente, simetria, já que o *eu* exerce uma “posição de transcendência” em relação ao *tu*, embora um não exista sem o outro (BENVENISTE, 2005, p. 286).

Benveniste (2005) chama a atenção para o fato de que “uma língua sem expressão de pessoa é inconcebível”, mas que os termos *eu* e *tu* não devem ser tomados como figuras, e sim como “formas linguísticas que indicam pessoas” (BENVENISTE, 2005, p. 287), um *eu* que se marca como enunciativo e um *tu* para quem a mensagem é dirigida. Quanto à segunda e à terceira, *espaço* e *tempo* completam a relação dos dêiticos e reforçam a importância destes para os estudos enunciativos, pois, a cada instância, o enunciado se faz único e irrepetível, em razão de que a cada vez que o sujeito enuncia instaura-se uma nova cena enunciativa, em que se faz novo o *aqui* (espaço) e o *agora* (tempo), os quais se revestem de significação mediante o uso que o *eu* (sujeito) faz da língua. Para Benveniste (2005, p. 279), “*aqui* e *agora* delimitam a instância espacial e temporal coexistiva e contemporânea da presente instância do discurso que contém *eu*.” Dessa maneira, não apenas os advérbios *aqui* e *agora*, mas todos os termos que procedem da mesma relação e que são contemporâneos à instância do discurso que indica a pessoa são responsáveis pela atualização e referência da cena enunciativa.

Com essas informações, percebemos que todo processo enunciativo está submetido, segundo Benveniste, à mobilização do aparelho formal da enunciação. Para Toldo (2011), o

artigo *O Aparelho Formal da Enunciação*, de 1970, é um dos textos mais significativos por ser o último texto referente aos estudos da enunciação publicado por Benveniste e porque tem uma densidade teórica ímpar, além de sintetizar mais de 30 anos de estudo do autor e encontrarmos sinalizações para estudos futuros que ainda hoje continuam a ser desenvolvidos.

Nesse texto, Benveniste propõe a definição que passou a ser mais frequentemente aceita: “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006, p. 82) e lembra que a enunciação, como objeto, “é o ato mesmo de produzir, e não o texto do enunciado” (BENVENISTE, 2006, p. 82); esse ato se caracteriza pelo fato de o locutor mobilizar a língua por sua conta. Esse ato individual introduz o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes disso, “a língua não é senão possibilidade de língua” (BENVENISTE, 2006, p. 83), ou seja, só se materializa nesse processo, quando o locutor “se apropria” do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor. Ao proceder dessa maneira, instaura um “outro”, caracterizando a toda enunciação o aparecimento de um alocutário. Esse mecanismo, para o autor, possibilita ao locutor referir-se pelo discurso, e ao alocutário, a possibilidade de correferir. “A referência é parte integrante da enunciação” (BENVENISTE, 2006, p. 84) e introduz, dessa forma, aquele que fala na sua fala, proporcionando a cada instância de discurso a constituição de um centro de referência interno e único, transformando cada enunciação em uma manifestação única e irrepetível.

Nesse processo, o locutor deixa algumas marcas linguísticas de sua inscrição no enunciado, as quais chamamos de dêixis. Sobre essas marcas, Benveniste sustenta que o aparecimento dos índices de pessoa (*eu/tu*) só se sustenta na e pela enunciação, implicados pelo surgimento do objeto que designa o espaço (*este/aqui*) em determinado tempo (*presente*). Esse presente, para Benveniste (2006), é “propriamente a origem do tempo” (BENVENISTE, 2006, p. 85) e somente o ato da enunciação possibilita seu aparecimento, pois é o único meio pelo qual o homem pode viver seu “agora”, ou seja, inserir seu discurso no mundo, numa referência entre o que já não é mais presente e o que virá a ser. Assim, surge a tríade *eu/tu – aqui – agora*, que, para Benveniste, é a base de constituição do sistema da língua.

Benveniste propôs, ainda, a condição única da língua entre os sistemas de signos, aferindo a ela a condição de interpretante dos demais sistemas. A língua ocupa esse lugar especial porque é o único sistema que pode interpretar-se a si mesmo e ainda interpretar os demais. Sobre isso, detalharemos na seção seguinte.

3.3 OUTRO RECORTE NECESSÁRIO: SEMIOLOGIA DA LÍNGUA

Para fundamentar este estudo, escolhemos o artigo *Semiologia da Língua*, escrito em 1969 e publicado no livro *Problemas de Linguística Geral II*, de 1974, por acreditar que ele oferece condições para embasar as análises do *corpus* selecionado: três registros feitos pela pintora Frida Kahlo em seu diário. Esse é, talvez, um dos textos mais complexos escritos por Benveniste, por defender questões diversas. Em uma dessas questões, Benveniste estabelece uma relação entre o que considera dois níveis de significação: o semiótico e o semântico. Para o autor, a significação no estudo da língua está estreitamente relacionada à noção de signo. Vale-se, para tanto, do conceito de língua como sistema de signos defendido por Saussure no CLG, em que signo é uma unidade semiótica (FLORES; TEIXEIRA, 2008) e da reflexão que Benveniste faz sobre a questão de que a linguística deveria pertencer à ciência que se ocuparia dos estudos dos signos, a semiologia, e que, todavia, não existia quando da realização desse estudo realizado por Benveniste.

No artigo *Semiologia da Língua* (1969), Benveniste (2006) parte do conceito de semiótica defendido por Charles Peirce e do conceito de semiótica esboçado por Saussure no CLG e faz um questionamento: qual é o lugar da língua entre os sistemas de signos? Para Benveniste (2006), Peirce e Saussure trabalharam praticamente de forma simultânea, mesmo sem um ter conhecimento do outro, objetivando esse esclarecimento. Peirce trabalhou com a divisão dos signos em ícones, índices e símbolos, não tendo ele nenhum trabalho específico voltado à língua, à qual não dispensou atenção especial nem se interessou pelo seu funcionamento. Segundo Benveniste (2006), Peirce defendia a ideia de que a língua está em toda parte e em nenhum lugar, sendo reduzida às palavras, observadas como signos, mas não pertencentes ao domínio de uma categoria distinta.

Com referência à língua, Peirce não se preocupou em formular nada especificamente, pois essa se reduzia às palavras, que não deixam de ser signos, mas que “não são do domínio de uma categoria distinta ou mesmo de uma espécie constante” (BENVENISTE, 2006, p. 44), pertencendo, em grande parte, aos símbolos. Nessa construção semiológica, edificada por Peirce, faz-se necessária a existência de uma diferença entre signo e significado, evidenciando a necessidade de que todo signo seja “tomado e compreendido em um sistema de signos” (BENVENISTE, 2006, p. 45), resultando como condição da significância e que, ao contrário do que pensava Peirce, todos os signos não podem funcionar identicamente, nem pertencer a

um sistema único; são necessários outros sistemas de signos e entre eles a implicância de uma relação de diferença e de analogia.

No CLG, Saussure definiu como objeto da linguística o estudo da língua e que vem em direção oposta à de Peirce, pois, para Saussure, “a reflexão procede da língua e toma a língua como objeto exclusivo” (BENVENISTE, 2006, p. 45), considerada por ela mesma e com três funções: descrever sincrônica e diacronicamente as línguas, depreender as leis gerais que operam essas línguas e delimitar-se e definir-se por si mesma. Benveniste tem suas ideias ligadas às do mestre genebrino, ainda que não seja deste um seguidor *stricto sensu*, pois teria mostrado que o sistema linguístico poderia levar em conta os fenômenos da enunciação sem deixar de ser um sistema, aceitando, dessa forma, a língua como estrutura formal a ser analisada em diferentes níveis (merismas ou traços distintivos, fonemas, signos e frases). Com isso, considera a natureza articulada da linguagem e o caráter discreto de seus elementos (CARBONI, 2008), ressaltando a singularidade da língua entre todos os objetos da ciência, pois a linguística é a única das ciências que consegue “delimitar-se e definir-se a si própria” (BENVENISTE, 2006, p. 46).

Essa condição é a que determina o caráter peculiar que estabelece que uma linguística passe a ser possível conhecer-se, estabelecendo seu objeto. Quanto à preocupação de definir o objeto da linguística, Saussure propôs a separação de língua e de linguagem, elencando alguns motivos que justificam tal opção. Leva em consideração de maneira decisiva que, enquanto a linguagem é multiforme e heteróclita, não possibilitando sua classificação entre os fatos humanos e aferição de unidade, a língua ocupa o primeiro lugar entre os fatos da linguagem e permite um princípio de classificação. É o princípio de unidade que ocupa em grande parte as preocupações e esforços de Saussure, pois a redução da linguagem à língua permite apresentar a língua como princípio de unidade e situar a língua entre os fatos humanos (BENVENISTE, 2006, p. 47). São os princípios de unidade e de classificação que introduzem a semiologia nos estudos de Saussure, ambos são necessários para fundar a linguística como ciência; afinal, não há ciência sem um objeto e que seja imprecisa quanto ao seu domínio.

A linguística faz parte de uma ciência maior que ainda não era clara e que deveria ocupar-se de outros sistemas integrantes e pertencentes também aos fatos humanos: a semiologia. Esta é uma ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social e dela faz parte qualquer signo que expresse alguma ideia ou que tenha algum sentido. Quanto à linguística, esta não é nada mais que uma parte dessa ciência maior, e o papel do linguista é definir o que faz da língua um sistema especial no conjunto dos fatos semiológicos

(BENVENISTE, p. 2006, 48); se, pela primeira vez a linguística pôde ocupar um espaço entre as ciências, isso foi motivado pela sua relação com a semiologia.

Para Saussure, “o signo é antes de tudo uma noção linguística, que mais largamente se estende a certas ordens de fatos humanos e sociais” (BENVENISTE, 2006, p. 49). A língua é independente dos mecanismos fonoacústicos e consiste em um sistema de signos no qual, de essencial, só existe a união do sentido e da imagem acústica. É justamente isso que difere a língua de outros sistemas, pois o signo linguístico é o único que consegue explicar-se por si próprio. Isso não acontece com nenhum outro sistema. Saussure atenta para a tarefa da ciência, que ele chamou de ciência futura, ou seja, a que se encarregasse de definir o próprio signo e das leis que o rege, e evidencia a relação da linguística com a semiologia, justificando tal ligação à arbitrariedade do signo (BENVENISTE, 2006). Esta é, para o autor, a questão primordial: o signo é arbitrário. Diferente do que acontece com outros signos, cujo uso se convencionou, o signo linguístico não obedece a uma hierarquia.

Com essa base, Benveniste (2006) define signo como elemento de dupla articulação cuja unidade (por pertencer ao todo que é a linguagem) é submetida (porque se limita à ordem da significação) a uma ordem semiótica. Nessa visão, Benveniste refere-se ao primeiro modo de significação correspondente ao nível intralinguístico, em que cada signo é distintivo e se organiza paradigmaticamente, com valores opositivos e genéricos. Esse nível é chamado por Benveniste de *semiótico* e “não interessa a relação do signo com as coisas denotadas, nem da língua com o mundo” (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 31). A atividade do locutor que coloca a língua em funcionamento é o segundo modo de significação e ao qual Benveniste chama de *semântico*.

Ao afirmar que o “papel do signo é o de representar, o de tomar o lugar de outra coisa evocando-a a título de substituto” (BENVENISTE, 2006, p. 51), Benveniste quer alertar para a necessidade de se implementar uma ciência que estude os signos, a semiologia, afinal, em muitas atividades do nosso dia a dia; em muitas outras situações de nossa vida, recorreremos ao uso de algum signo, que podem ser os de linguagem, de escrita, de cortesia, de trânsito, religiosos e monetários. Para Benveniste (BENVENISTE, 2006, p. 52), “nossa vida está presa em redes de signos”. Isso significa dizer que a convenção que há em torno deles pode pôr em perigo a sua significação se algum deles for substituído e o seu surgimento parece ocorrer em razão de uma necessidade interna veiculada a uma necessidade de organização mental.

Qualquer sistema semiológico tem características peculiares que podem ser identificadas mediante seu *modo operativo*, que tem a ver com a operacionalização desse modo, ou seja, do seu funcionamento quanto ao sentido que pretende atingir, visual,

auditivo etc. Podem, ainda, ser identificadas por meio do *domínio de validade*, que está relacionado à imposição apresentada pelo sistema e pelo qual ele é reconhecido ou obedecido. Por meio, também, da *natureza* e do *número dos signos*, que são funções da operacionalização e da validação. Finalmente, mediante o *tipo de funcionamento*, que é a relação que afere união aos signos e lhe garante distinção ante os outros sistemas (BENVENISTE, 2006). Algumas dessas características podem sofrer variação em uma situação peculiar, mas “a natureza dos signos não pode ser modificada senão temporariamente e por razões de oportunidade” (BENVENISTE, 2006, p. 53). De maneira que um sistema não pode ser substituído por outro sistema sem alterar o seu sentido, ou sem recorrer a outro sistema que “explique” essa modificação.

Dessa forma, Benveniste (2006) apresenta um princípio relacionado às relações entre sistemas semióticos: o de não-redundância entre os sistemas. Quer ele dizer com esse princípio que “não há ‘sinonímia’ entre sistemas semióticos” (BENVENISTE, 2006, p. 53). Sistemas diferentes não podem dizer a mesma coisa, pois cada sistema tem uma base diferente de significar. Assim, dois sistemas semióticos diferentes não podem ser mutuamente conversíveis, não resultam em uma mesma significação, ainda que tenham traços comuns. Para Benveniste, “a não-conversibilidade entre sistemas de base diferentes é a razão da não-redundância no universo dos sistemas de signos” (BENVENISTE, 2006, p. 54). Não há, portanto, sistemas distintos à disposição do homem que garantam a mesma relação de significação, ainda que algum signo possa ser comum a dois sistemas, sem, entretanto, apresentar sinonímia, já que em cada um deles terá uma função distinta, “pois o valor de um signo se define somente no sistema que o integra” (BENVENISTE, 2006, p. 54), não havendo, portanto, signo trans-sistemático.

Apesar dessa independência aparente, os sistemas de signos não são necessariamente sistemas fechados; para que exista interdependência é preciso primeiramente “que a relação colocada entre sistemas semióticos seja ela própria de natureza semiótica” (BENVENISTE, 2006, p. 54), determinada pela ação comum em determinado meio cultural, que é responsável pela produção e sustentação dos sistemas que lhe são próprios. Ainda assim tem relação de natureza externa, pois não implica necessária coerência entre sistemas. Há outra condição, a que determina se um sistema semiótico pode-se autointerpretar ou se ele deve receber a interpretação de outro sistema. É o que Benveniste (2006, p. 54) chama de “relação semiótica entre sistema interpretante e sistema interpretado”. Essa relação permite posicionar os signos em signos da língua e signos da sociedade. Os da sociedade podem ser interpretados pelos signos da língua e jamais o inverso, sendo a língua, dessa maneira, “o interpretante da

sociedade” (BENVENISTE, 2006, p. 55) e que garante à língua uma situação particular no sistema dos signos. Para Benveniste, essa situação da língua compõe a base de uma teoria semiológica.

Para melhor exemplificar as peculiaridades do sistema de signos da língua, Benveniste (2006) recorre a uma comparação com a música, formada por sons e que obedece a um conjunto de regras denominado notas. O compositor organiza os sons em discurso sem nenhuma convenção gramatical que tenha de obedecer a uma sintaxe, podendo a música ser considerada um sistema funcionando sobre dois eixos, o das simultaneidades e o das sequências, os quais poderiam ser comparados aos eixos da língua, o sintagmático e o paradigmático. Não há, porém, relação entre eles. Não há, portanto, no sistema musical nenhuma unidade que possa ser comparada à unidade encontrada no sistema de signos da língua. Se a música pudesse ser considerada uma “língua”, seria “uma língua com sintaxe, mas sem uma semiótica” (BENVENISTE, 2006, p. 57). Continua o autor seu pensamento, valendo-se de outro domínio, o das artes plásticas. Questiona, inclusive, sobre o termo “plástico”, o qual ele considera “vago” (BENVENISTE, 2006, p. 57), pois nenhuma das artes plásticas consegue reproduzir um modelo contendo um repertório de signos, com regras de arranjo que organizem suas figuras independentes da natureza e do número de discursos que o sistema permite produzir, sendo essas requisitos mínimos e obrigatórios para se considerar que um sistema seja semiótico.

Para Benveniste (2006), o centro da problemática é ocupado pela noção de unidade e toda teoria que se proponha a ser reconhecida como tal não pode, jamais, esquivar-se dessa questão, porque “todo sistema significante deve se definir por seu modo de significação” (BENVENISTE, 2006, p. 58), ou seja, reconhecer quais são as unidades usadas para produzir o sentido e especificar a natureza do sentido produzido. A unidade e o signo têm características distintas, pois um signo é sempre uma unidade, porém uma unidade pode não ser um signo, e a língua é feita de unidades e as unidades da língua são signos (BENVENISTE, 2006, p. 58).

Essa relação não é o que acontece com alguns dos outros sistemas semióticos. O sistema de sons utilizados na música serve para ilustrar, pois a sucessão de sons articulados que produzem música é composta por uma unidade elementar, o som, que não é um signo. Nas artes, é a própria existência da unidade que serve para indagação, dada a dificuldade para definir sua natureza, pois, se tratarmos de cores, elas são designadas e não designam, é uma convenção que atribui sentido às cores e às suas variações. É o próprio artista que, ao utilizar determinada cor ou tonalidade, afere significação, criando uma semiótica própria e individual

e nenhuma dessas cores ou nuances alcançada encontra equivalência em algum signo linguístico. Faz-se necessário descobrir a cada vez os termos, ilimitados e imprevisíveis, reinventados a cada obra pelo artista, ao passo que a significância da língua é a significância mesma. Nenhuma semiologia de qualquer manifestação artística é expressa por sons, imagens, cores. Toda semiologia de sistema não-linguístico recorre à língua para sua interpretação, essa “não pode existir senão na e pela semiologia da língua” (BENVENISTE, 2006, p. 61). A língua é o interpretante de todos os sistemas, os linguísticos e os não-linguísticos.

Há algumas relações entre os sistemas semióticos e Benveniste (2006) nos apresenta três, dentre as possíveis. A primeira é a *relação de engendramento*, em que um sistema pode engendrar outro, resultante daquele. A segunda relação é a *relação de homologia*, que estabelece uma relação em ter as partes de dois sistemas semióticos. Não é constatada, mas instaurada nas relações entre sistemas distintos. E a terceira é a *relação de interpretância*, instituída entre um sistema interpretante e um sistema interpretado. Esta é considerada por Benveniste uma relação fundamental à medida que os sistemas se dividem em sistemas que articulam (pois manifestam sua própria semiótica) e sistemas articulados (que dependem de outros sistemas para expressar sua própria semiótica). “A língua é o interpretante de todos os sistemas semióticos” (BENVENISTE, 2006, p. 62), pois nenhum outro sistema dispõe de uma “língua” que possa caracterizar e interpretar seu sistema, a não ser a própria língua, que tudo pode categorizar e interpretar, inclusive ela mesma. Eis a grande e fundamental peculiaridade da língua. Enquanto nenhum outro sistema tem essa possibilidade, a língua consegue explicar-se por si própria. É o único sistema que não necessita recorrer a outro sistema para explicar-se.

Mais que essa particularidade, a língua é a que mantém a sociedade unida. Os homens se unem e fundam a sociedade em função da relação que entre eles é estabelecida por meio da língua. Só a língua possibilita essa inter-relação. Isso reforça a ideia defendida por Benveniste (2006) de que “para determinar as relações entre sistemas semióticos, estabelecemos que estas relações devem ser elas mesmas de natureza semiótica” (BENVENISTE, 2006, p. 63). A língua dispõe, seja na sua estrutura formal, seja no seu funcionamento, de um modelo de sistema semiótico que se manifesta pela enunciação (com referência a uma situação dada, em que ‘falar’ é ‘falar de’), que é constituída formalmente de unidades distintas (e cada uma dessas unidades é um signo), é produzida e recebida com o mesmo referencial pelos membros da sociedade e é a única possibilidade de comunicação intersubjetiva entre esses membros.

Com essas características, pode-se aferir que a língua é uma “organização semiótica por excelência” (BENVENISTE, 2006, p. 63) e dá a ideia de função de signo, sendo a única

que oferece a partir dessa função uma fórmula exemplar. Por isso, ela é o único sistema que pode conferir a outros conjuntos o valor de sistemas significantes na sua relação de signo. Esses conjuntos de sistemas reproduzem os traços e os modos de ação determinados pela língua, considerada a grande matriz semiótica com base na sua função representativa, seu poder dinâmico e seu papel na vida de relações. Para Benveniste (2006), esse lugar especial atribuído à língua é uma consequência e não uma causa, pois a significação da língua ocorre em função do que está nela e nenhum outro sistema pode reproduzir, revestida que é, de dupla significância, ou seja, nenhum outro sistema de signos pode trazer o princípio da metalinguística, interpretar-se a si mesma e interpretar aos demais.

São dois modos distintos chamados de modo *semiótico* e modo *semântico*. Ambos os aspectos podem ser analisados separadamente, mas não se pode separá-los, em razão da unidade que constituem. O primeiro deles, o *semiótico*, “designa o modo de significação que é próprio do signo linguístico e que o constitui como unidade” (BENVENISTE, 2006, p. 64). Permite ao signo ser reconhecido quanto à sua forma e servirá para afirmar sua própria significância em meio a outros signos, sendo idêntico a ele mesmo, cuja existência acontece quando passa a ser reconhecido como significante pelos membros de determinada comunidade linguística. Já a significância para o modo *semântico* ocorre pelo discurso e é decorrente do sentido que esse alcança, reconhecido na função da língua como produtora de mensagens. Não se pode pensar a mensagem como “uma sucessão de unidades que devem ser identificadas separadamente” (BENVENISTE, 2006, p. 65). Não é, pois, a soma de signos que produz sentido, o sentido é que é concebido globalmente e realizado na divisão de signos (as palavras).

Segundo Benveniste (2006), nessas duas ordens distintas, o semiótico (signo) deve ser *reconhecido* e o semântico (discurso) deve ser *compreendido*. “A diferença entre reconhecer e compreender envia a duas faculdades distintas do espírito: a de perceber a identidade entre o anterior e o atual, e a de perceber a significação de uma enunciação nova” (BENVENISTE, 2006, p. 66). Enquanto os outros sistemas têm significação unidimensional (semântico **ou** semiótico), a língua apresenta-se como o único sistema em que a significação é articulada em duas dimensões (semântico e semiótico). É a faculdade metalinguística a origem da relação de interpretância que a língua estabelece ante outros sistemas, pois é a única que consegue se autoexplicar justamente por ser formada pelas duas dimensões de significação (forma e sentido).

Ao definir língua como sistema de signos, Saussure estabeleceu o fundamento da semiologia linguística, ainda que devido à complexidade que a frase lhe apresentava, atribuiu

essa à fala. Se o signo corresponde às unidades significantes da língua, não se pode atribuir a ele, unicamente, o funcionamento discursivo, pois “o signo é fechado” (BENVENISTE, 2006, p. 66) e não há transição entre frase e signo, tampouco se pode ignorar os dois domínios distintos que comportam a língua. Cada um deles requer um aparelho conceitual: o semiótico tem como base a teoria de signo de Saussure e o semântico deve ser reconhecido separadamente, necessitando de novos conceitos e definições. Para Toldo (2010), Benveniste recupera a definição de língua de Saussure como um sistema de signos que indicam ideias, comparável, portanto, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares, entre outros sistemas, sendo a língua o principal entre todos os sistemas, e não o único. Ainda de acordo com Toldo (2010), a língua ocupa um espaço particular no universo dos signos e os signos da sociedade podem ser interpretados pelos signos da língua, não o inverso, sendo a língua o interpretante da sociedade porque funciona dentro dela.

Benveniste considera, portanto, necessário “ultrapassar a noção saussuriana do signo como princípio único” (BENVENISTE, 2006, p. 67), já que a ele se atribuía à estrutura e ao funcionamento da língua. Esse processo decorre da análise translinguística dos textos, por meio da elaboração de uma metassemântica, e da análise intralinguística, com nova possibilidade de significância (a do discurso). A que está ligada ao discurso é a semântica e a que está ligada ao signo, semiótica.

A metassemântica a que o autor se refere é a capacidade de a língua produzir um discurso sobre algo e foi por ele classificada como uma semiologia de segunda geração, também vista como “o feliz desdobramento da ultrapassagem do signo como princípio único e a possibilidade de um estudo sobre as relações que se estabelecem entre sistemas semiológicos, tendo a semântica como pressuposto teórico” (BRESSAN, 2010, p. 106). Quando Benveniste estabeleceu a língua com dois modos de significância (um no sistema e outro no uso), acabou por fundar as bases dessa que será a semiologia de segunda geração: a metassemântica. Segundo Bressan (2010, p. 108), “é esta semiologia, a de segunda geração, que vai buscar a significação em análises translinguísticas nas relações signo/antropo: o homem na língua, a comunicação intersubjetiva, a mídias, as trocas no convívio humano [...]”

Algumas novas possibilidades de pesquisa se abrem nesse campo e nos levam a pensar, inclusive, de que metassemântica se trata se considerarmos um trabalho de leitura semiológica de um texto. Consideramos esse tema bastante complexo e acreditamos que é algo a ser pensado e desenvolvido em estudos futuros, refletindo, inclusive, na possibilidade

de se fazer uma interpretação de palavras e/ou em imagens que constituem textos diversos. Isso visto em uma perspectiva da enunciação.

Sobre a particular capacidade metalinguística da língua, que é interpretar-se a si mesma e também interpretar os outros sistemas, e ainda mais, ser o único sistema a conseguir essas duas possibilidades de significância, é que apresentamos o capítulo a seguir, no qual três registros do diário de Frida Kahlo são analisados, e cujas análises se baseiam na possibilidade de serem interpretados semiológica e semanticamente e, por isso, enunciativamente.

4 METODOLOGIA E ANÁLISE

“O choque nos impeliu para frente e o corrimão me atravessou como a espada atravessa o touro”.

Frida Kahlo

Quando decidimos fazer uma análise enunciativa de três registros que Frida Kahlo deixou em seu diário, apoiados na Teoria da Enunciação com base nos estudos de Benveniste, o fizemos por acreditar na possibilidade que essa teoria tem de oferecer possíveis respostas aos nossos questionamentos. Para realizar essas análises, necessitamos definir metodologicamente como isso se procederá. É oportuno esclarecer que optamos pelo uso do termo registro, e não texto, por se tratar de anotações e desenhos que a pintora fez em um diário e, segundo Lejeune (2008, p. 260), “chamamos de ‘entrada’ ou ‘registro’ o que está escrito sob uma mesma data”. Como já citamos no capítulo dois, no qual tratamos especificamente sobre o gênero discursivo diário, uma das características desse gênero é que o diarista, ao fazer uso dele, o faz por meio de marcações (registros), diárias ou não, que retratam os sentimentos daquele dia, daquele momento.

O objetivo deste capítulo é apresentar os procedimentos metodológicos de pesquisa que são os dispositivos adotados na leitura dos registros, a fim de proceder à realização deste estudo. Apresentamos, na sequência, a análise de três registros do diário, que compõem o *corpus* de pesquisa e que se traduzem na concretude do nosso propósito.

4.1 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISES

O objetivo deste trabalho é aplicar os conceitos da Teoria da Enunciação desenvolvidos pelo linguista Émile Benveniste, fundamental e essencialmente os relacionados a um dos seus artigos, o *Semiologia da Língua* (1969), já explorados no capítulo três, de maneira a possibilitar, nas análises dos três registros do diário de Frida Kahlo que compõem o *corpus*, o reconhecimento do relevante papel que a língua ocupa entre os sistemas de signos, pois é o único dos sistemas que se autoexplica e explica os demais, enquanto outros sistemas precisam recorrer a ela (língua) para explicarem-se. É o que afirma Benveniste (2006, p. 55),

quando diz que “os signos da sociedade podem ser integralmente interpretados pelos signos da língua, jamais o inverso. A língua será o interpretante da sociedade”.

Também nos valem de conceitos singulares que caracterizam a Teoria da Enunciação e que possibilitam uma interpretação mais completa do *corpus* em análise, como a noção de subjetividade, que compreende a instauração de um locutor, que ao enunciar instaura-se como *eu* e, ao fazê-lo, em determinada instância de discurso, também instaura um alocutário (*tu*). Ambos são considerados as pessoas do discurso, e o *ele* é a não-pessoa. Trazemos ainda as noções de tempo, que, na Enunciação, para Benveniste (2006), dividem-se em três: *crônico, físico, linguístico*.

Classificamos metodologicamente nosso estudo como uma pesquisa aplicada, com base no que diz Prodanov e Freitas (2009), para quem o objetivo dessa modalidade de pesquisa é a geração de conhecimentos para a aplicação prática. Quanto aos fins, é descritiva, pois visa a descrever os registros do diário da artista Frida Kahlo. Conforme Oliveira (2002, p. 114), o caráter descritivo de um estudo “possibilita o desenvolvimento de um nível de análise em que se permite identificar as diferentes formas dos fenômenos, sua ordenação e classificação”. Permite, ainda, que o pesquisador obtenha melhor compreensão do comportamento dos fatores e/ou elementos que possam influenciar determinado fenômeno. E completa pontuando que os estudos descritivos podem, também, dar margem “à explicação das relações de causa e efeito dos fenômenos” (OLIVEIRA, 2002, p. 114).

Para Prodanov e Freitas (2009), nas pesquisas descritivas, os fatos são observados, registrados, analisados, classificados e interpretados sem a interferência do pesquisador. Quanto ao procedimento adotado, é uma pesquisa bibliográfica, pois sua base se dá na consulta a materiais já publicados, ou seja, o contato com livros, manuais, revistas, demais publicações e, mais especificamente, o diário de Frida Kahlo. O objetivo desse procedimento, de acordo com Prodanov e Freitas (2009), é colocar o pesquisador em contato direto com o material já disponível sobre o assunto e para que sirva de referencial teórico. Este estudo é, ainda, quanto à forma de abordagem do problema, qualitativo, pois requer a interpretação e atribuição de significados no processo de pesquisa, não requerendo o uso de métodos e técnicas estatísticas. Segundo Prodanov e Freitas (2009), são premissas básicas dessa modalidade de abordagem a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados. Outra característica é que a análise dos dados por parte do pesquisador se dá de modo indutivo. Assim, a análise desses dados visa a passar do singular para o universal, ou seja, parte do particular para o geral e a preocupação maior está no processo e não no produto.

Diante do exposto, nossa pesquisa é qualitativa, descritiva e bibliográfica, pois se propõe a registrar, observar, descrever e analisar, desde uma perspectiva semiológica e enunciativa, o *corpus* selecionado. Quanto à especificação do *corpus*, trazemos informações na seção seguinte.

4.2 SELEÇÃO E DESCRIÇÃO DO *CORPUS*

Para este estudo, selecionamos três registros retirados do diário da pintora Frida Kahlo. Aproveitamos o registro verbal feito por Frida para nomeá-los. Dessa maneira, o primeiro registro se chama *Pies para que los quiero si tengo alas pa' volar*, o segundo registro *yo soy la desintegración* e o terceiro e último *El cielo, la tierra, yo y Diego*. No diário, encontramos alguns registros compostos apenas pela linguagem verbal, outros compostos apenas pela linguagem não-verbal e outros que mesclam ambas as linguagens. Considerando que se pretende explorar o conteúdo qualitativo e não quantitativo, não é necessário que se analise um número maior de registros. Os três registros podem ser encontrados no *Diario de Frida Kahlo, un íntimo autorretrato*, da editora La Vaca Independiente, edição de 2008. Na escolha deles, respeitamos os critérios que nos possibilitam uma análise semiológica/enunciativa, ou seja, a presença simultânea de um desenho/pintura (registro não-verbal) e a escrita (registro verbal), porque essa simultaneidade corrobora a função metalinguística da língua: a de que esse sistema (a língua) é o único dos sistemas que pode interpretar-se a si mesmo e interpretar os demais sistemas.

Escolhido o *corpus*, realizamos a análise de cada registro selecionado da seguinte maneira: descrição dos elementos visuais do registro, contextualizando-o, apresentando suas características e situacionalizando-o de acordo com as informações levantadas presentes no primeiro capítulo; descrição dos elementos textuais do registro, contextualizando-o com base nas informações encontradas no primeiro capítulo, sobre as características da vida de Frida e também no segundo capítulo, sobre peculiaridades do gênero diário; análise enunciativa do registro, que compreende descrever os elementos verbais e não-verbais presentes nele e analisar esse registro por um percurso semiótico (reconhecê-lo) e semântico (compreendê-lo), de maneira integrada e contextualizada, com base na Teoria da Enunciação, especificamente os conceitos apresentados por Benveniste no artigo *Semiologia da Língua* (1969), destacando também a presença das marcas de subjetividade e tempo.

Dessa forma, agora que caracterizamos o *corpus* de pesquisa de nosso trabalho, apresentamos, a seguir, as análises dos registros.

4.3 ANÁLISE DOS REGISTROS

O objetivo desta seção é apresentar os registros do diário de Frida Kahlo escolhidos com base nos objetivos propostos e apresentados anteriormente, considerando o que Benveniste apresenta no seu artigo *Semiologia da Língua* (1969): apenas a língua é capaz, entre os sistemas de signos, de explicar-se.

Valemo-nos das palavras de Normand (2009, p. 82), para quem:

A análise do semântico (análise desta ou daquela unidade de discurso) associa uma análise semiótica do enunciado a um comentário sobre a situação cada vez particular da enunciação (tal sujeito, tal tempo, tal referente, tal interação cujas marcas fazem parte da descrição semiótica); assim como todo comentário de texto, essa análise interpreta os enunciados, mas não pretende dizer tudo sobre seu sentido.

Apresentamos, a seguir, os três registros selecionados e analisados sob uma perspectiva enunciativa, semiótica e semântica.

4.3.1 Análise do registro 1 - “*Pies para que los quiero si tengo alas pa’ volar*” (1953)



Figura 11 – *El diário de Frida Kahlo – un íntimo autorretrato*, 2008.

Este registro do diário de Frida apresenta um pé sobreposto ao outro, ambos sobre uma espécie de pedestal. O pé que aparece embaixo é o pé esquerdo e não apresenta a perna correspondente, a parte visível é de sua metade para frente. Sobre essa metade se projeta o pé direito, que apresenta a extensão da perna que chega até ao joelho. Porém, percebe-se uma divisão, uma rachadura que separa bruscamente o pé da perna. Do alto de sua extremidade, saem riscos que lembram as artérias e veias, mas estas são representadas por ramas espinhosas. Dos registros pictóricos do diário, esse desenho é, provavelmente, um dos que tem os traços mais aprimorados e melhor acabados. O fundo é pintado na cor vermelha e o desenho dos pés pintado na cor amarela. Nenhuma das duas cores apresenta vivacidade, ambas são de um tom apagado e não há uniformidade na cobertura da folha pelas cores, percebendo-se falhas esbranquiçadas. Abaixo do desenho, a frase “*Pies para qué los quiero si tengo alas pa’volar*” e o ano 1953. Na nossa tradução, “pés para que os quero se tenho asas para voar”.

É oportuno que esclareçamos que a leitura e análise deste registro e dos demais que analisaremos adiante são feitas com o amparo teórico da Teoria da Enunciação, trazendo para a leitura e análise conceitos singulares dessa teoria e, principalmente, a formulação teórica presente no artigo *Semiologia da Língua*, de 1969, do linguista Émile Benveniste. Como diz Toldo (2011), esse texto de 1969 é de especial interesse para nós, à medida que Benveniste afirma que a língua é tão importante porque é ela, e somente ela, que torna possível a sociedade. Não é possível conceber uma sociedade sem língua, pois é a língua que mantém juntos os homens. A língua “é o fundamento de todas as relações que por seu turno fundamentam a sociedade”, pois “é a língua que contém a sociedade” (BENVENISTE, 2006, p. 63).

Para tanto, iniciamos esta análise com a ideia defendida por Lejeune (2008, p. 299): “nenhum leitor externo poderá fazer a mesma leitura que o autor, embora leia justamente para conhecer sua intimidade”. Essa ideia é compartilhada por Roland Barthes (1988), quando cita, entre os motivos pelos quais alguém poderia escrever um diário íntimo, que o autor poderia ter se constituído em objeto de desejo, ou seja, alguém que nos interesse, que “possamos gostar de conhecer a intimidade, a distribuição do seu tempo, dos seus gostos, dos seus humores, dos seus escrúpulos” (BARTHES, 1988, p. 361).

A intencionalidade com a qual Frida efetuou os registros em seu diário só pode (poderia) ser conhecida por ela mesma, porém os fatos conhecidos e já mencionados no primeiro capítulo deste trabalho relacionados à vida da artista e algumas marcas (como datas, nomes e escritas) por ela deixadas nos registros nos permite fazer uma tentativa de descrição, a qual queremos que seja enunciativa, de tais registros. Lejeune (2008) considera

os diários iguais a câmaras escuras, às quais se chega vindo de um exterior iluminado e, ao permanecer-se nesse ambiente por um tempo considerável, aos poucos, os contornos e as silhuetas vão sendo revelados e vamos nos familiarizando com o que encontramos. Ou seja, ao nos depararmos com um diário, se não conhecemos o contexto no qual ele foi produzido, pode nos parecer um ambiente totalmente estranho, mas as informações que vamos colhendo e as leituras que vamos fazendo permitem que esse universo nos seja conhecido e, a partir dessas informações, pode-se analisá-lo.

Frida fez esse registro quando os médicos decidiram amputar-lhe a perna direita até o joelho. Quando, na sua infância, Frida contraiu poliomielite, foi essa mesma perna que apresentou as sequelas da enfermidade e ficou mais fina do que a esquerda. Isso a levou a preferir usar calças a saias, justamente por essa diferença. Ao longo dos anos e devido às inúmeras complicações resultantes da má circulação sanguínea, o pé direito desenvolveu gangrenas, ou seja, coagulações que se formam nos vasos sanguíneos e que impedem a circulação. Apesar de essa lesão não ter avançado nos anos que antecederam esse procedimento, os médicos decidem pela amputação, em agosto de 1953.

Quando os médicos apresentaram a decisão à Frida, a artista posiciona-se contrária à ideia, ainda que depois tenha sido convencida pelos médicos. Foi nesse momento que ela recorreu ao diário e nele fez esse registro como um desabafo. Percebe-se que o que Frida faz é dialogar com o diário, ao desenhar e escrever nele, e essa dualidade enriquece a troca de significados, mantendo as características do gênero, inclusive datando-o. O uso da data é, para Lejeune (2008), uma das principais características do gênero diário, é a sua base, e é pouco usado nos registros feitos por Frida, mas nesse, em especial, ela usa o ano, e o uso desse dêitico cronológico, possivelmente, sirva para dar destaque a esse fato vivido por ela. A escrita manuscrita e outras informações (como a data) encontradas no diário são consideradas por Lejeune (2008, p. 260) como “vestígios”, e o “vestígio” data não quer se referir à passagem do tempo, mas de fixá-lo em um momento-origem. Esse momento, para Frida, foi a notícia de que teria sua perna amputada e o ano tem a função de informar esse dado.

Falar do ano nos remete à análise do tempo que Benveniste faz no artigo *A linguagem e a experiência humana* (1965), quando afirma que “nenhuma das formas linguísticas reveladoras da subjetividade humana é tão rica quanto aquelas que exprimem o *tempo*” e completa que, também, “nenhuma é tão difícil de explorar” (BENVENISTE, 2006, p. 70). Nesse artigo, Benveniste apresenta, divide e classifica o tempo como *físico*, *crônico* e *linguístico*. Para o autor, “o *tempo físico* do mundo é um contínuo uniforme, infinito, linear, segmentável à vontade”. A duração desse tempo, no homem, é infinitamente variável porque

apenas o indivíduo tem condições de medir, já que está diretamente ligado ao “grau de suas emoções e o ritmo de sua vida interior”, sendo, dessa forma, único e interior a cada indivíduo (BENVENISTE, 2006, p. 71). Percebe-se que, ainda que o tempo *físico* esteja presente nesse registro do diário de Frida Kahlo, pois não há dúvida de que a pintora estava com as emoções afloradas e cuja vida estava em um ritmo acelerado, não se pode determiná-lo, já que essa determinação apenas o indivíduo pode fazê-la.

Quanto ao *tempo crônico*, este “é o tempo dos acontecimentos, que engloba também nossa própria vida enquanto sequência de acontecimentos” (BENVENISTE, 2006, p. 71). Esse tempo, ainda segundo Benveniste (2006), refere-se ao tempo cronológico, ao tempo vivido, que corre sem fim e sem retorno e que se caracteriza pela experiência comum. “Nossa vida tem, portanto, ponto de referência que situamos numa escala reconhecida por todos” (BENVENISTE, 2006, p. 71). Esse ponto de referência é o tempo cronológico do registro que a pintora deixa marcado: o ano 1953. É ele a marca que situacionaliza o registro, que marca o acontecimento no tempo, pois Benveniste (2006) esclarece que os acontecimentos não são o tempo, eles estão *no* tempo. O uso do ano é uma tentativa de objetivar o tempo *crônico* e uma condição necessária à organização da vida das pessoas em sociedade e é feito por meio do calendário.

Benveniste (2006, p. 74) nos alerta para o fato de que “uma coisa é situar o acontecimento no tempo crônico” que, nesse caso, é o ano de 1953; “outra coisa é inseri-lo no tempo da língua”, pois é pela língua que a experiência humana se manifesta no tempo, mas não o tempo *crônico* nem o tempo *físico*, e sim o *tempo linguístico*, cuja singularidade está no “fato de estar organicamente ligado ao exercício da fala, o fato de se definir e de se organizar como função do discurso”. O centro desse tempo é o presente da instância da fala. Benveniste (2006) esclarece que, quando o locutor emprega esse tempo presente, e aqui trazemos para nossa análise, ou seja, quando Frida Kahlo usa o verbo “querer” atualizado no presente (*quiero* = quero), ela automaticamente situa o acontecimento, a amputação de parte de sua perna, como um acontecimento contemporâneo da instância de discurso. Esse presente é reinventado sempre e em cada situação de uso da língua, que atualiza o discurso e ordena o tempo a partir de um eixo. Esse eixo “é sempre e somente a instância de discurso” (BENVENISTE, 2006, p. 75), que, por sua vez, é sempre nova, atualizada pelo locutor.

Nesse registro, Frida usa os dois sistemas: visual e verbal simultaneamente. É com o que Benveniste (2006) chama de segundo modo de significação, ou seja, o modo semântico (quando a língua é colocada em funcionamento), que podemos, a partir da língua, interpretar ela mesma (sistema verbal presente no registro) e interpretar outros sistemas (nesse caso, o

sistema não-verbal, pintura). Essa relação é o que Benveniste (2006) chama de relação semiótica entre sistema interpretante e sistema interpretado. Para Benveniste (2006), todo sistema sótico tem um sistema semiótico, uma vez que todo e qualquer sistema de signos traz a possibilidade de significância, entretanto apenas a língua tem a possibilidade de interpretar linguisticamente esses sistemas, pois é a língua o único sistema semântico que possibilita a atualização do semiótico e por isso a construção dos sentidos é irrepitível.

Para interpretar o registro verbal “*Pies para qué los quiero si tengo alas pa’volar*”, podemos usar a faculdade metalinguística da língua, ou seja, a língua é o único sistema que pode se autointerpretar. Segundo a Gramática de Língua Espanhola, o “que” é considerado pronome relativo e, quando a ele é acrescentado o acento, assume função de pronome interrogativo indireto ou pronome exclamativo indireto. No registro que estamos analisando, Frida acentua o pronome relativo “qué”, aferindo, dessa forma, caráter de pronome interrogativo indireto ou pronome exclamativo indireto a ele. Assim, podemos entender a frase “*Pies para qué los quiero si tengo alas pa’volar*” como uma interrogação que Frida faz ao seu interlocutor. Muito provavelmente estivesse fazendo o questionamento a ela mesma, pois, para Lejeune (2008, p. 261), é “para si que se escreve um diário”. Ou estivesse perguntando às demais pessoas, como se buscasse a resposta que a conformasse por mais essa perda. Ou, ainda, analisando pelo viés exclamativo, quisesse Frida afirmar, também a ela ou às demais pessoas, que a amputação não lhe tiraria nem diminuiria a sua capacidade artística.

Segundo Lejeune (2008, p. 263), os diários funcionam também como “campo de defesa” que ajudam o diarista a resistir. Frida Kahlo aprendeu muito jovem o sentido do verbo da língua espanhola *aguantar*, que quer dizer suportar a dor. Os registros no diário, em especial este feito em referência à amputação da perna, também funcionam como suporte para que a artista possa aguentar, suportar mais essa dor. Registrar no diário pode representar busca por coragem e apoio.

O diário é, também, um espaço de liberdade, no qual o diarista “se sente autorizado a manejar a língua como quiser” (LEJEUNE, 2008, p. 264). Frida, além de manejar a língua, aliava esta aos desenhos e pinturas, convertendo seu diário em um ponto de encontro de parte de sua híbrida produção. Frida instaurava-se e enunciava-se como sujeito nos registros do seu diário; para Benveniste, isso é possível porque “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE, 2005, p. 286). Essa capacidade do locutor instaura o que Benveniste (2005) chama de subjetividade, ou seja, a capacidade de o sujeito instaurar-se como *eu*, e, ao fazê-lo, ao empregar este *eu*, o faz para um *tu*. Frida instaura-se como *eu*, pois ela maneja, faz uso da língua, e assim se marca como *eu* falando

para um *tu*. Nesse caso, converte seu diário no *tu*, que é com quem ela estabelece o diálogo. O *tu* (diário) é instaurado nessa instância de discurso. Podemos pensar ainda na relação do *ele*, ou seja, da “não-pessoa”, pois o *ele* representa de fato “o membro não marcado na correlação de pessoa” (BENVENISTE, 2005, p. 282). O *eu* é quem fala para um *tu*, enquanto o *ele* é de quem se fala. Nesse registro, o *ele* pode ser a perna amputada de Frida, é “dela” que Frida “fala” no registro.

O registro visual apresenta os pés (o que permanecerá com ela e o que lhe será amputado) e a perna direita até a altura do joelho, o pedestal que serve de suporte e as veias que saem da altura do corte, em forma de ramos espinhosas e que podem lembrar, ainda, arame farpado. O sentido desse registro é definido pelo verbal, ou seja, o verbal define o valor semântico do não-verbal, demonstrando mais uma vez que é apenas pela língua que podemos interpretar outro sistema de signos não-linguísticos. Temos aqui dois modos distintos de significação que podem ser analisados separadamente, mas que não se pode separá-los. O semiótico, “designa o modo de significação que é o próprio signo linguístico e que o constitui como unidade” (BENVENISTE, 2006, p. 64) e permite ao signo ser reconhecido quanto à sua forma. A imagem semiótica de pés representa a condição de nos mantermos, com eles – os pés, em pé e a capacidade que temos de nos locomover, usando-os. Essa representação nos ajuda a construir esse sentido por meio da enunciação, já que ela nos possibilita reconhecermos uma mesma forma da língua em diferentes discursos, mas com sentido(s) único(s) definido(s) em cada enunciação. Frida precisava dos dois pés para manter-se em pé, em equilíbrio. Essa significação alcançada pelo signo “pés” serve para afirmar sua própria significância em meio a outros signos, cuja existência, para Benveniste (2006), acontece quando o signo passa a ser reconhecido como significante pelos membros de determinada comunidade linguística. Já as asas possuem um sentido semiótico e outro sentido semântico. O sentido semiótico é representado pela capacidade que as asas conferem aos animais que as têm, levando-os a todos os lugares e servindo de meio de locomoção, como os pés são para os bípedes. Frida, inclusive, nesse registro, desenhou os dois pés como se fosse um par de asas.

Quanto à significação para o modo semântico, Benveniste (2006) afirma que esta ocorre pelo discurso e é decorrente do sentido que o discurso alcança, reconhecido na função da língua como produtora de mensagens. Portanto, o sentido semântico de asas, nesse registro feito por Frida no seu diário, representaria as condições de se fazer determinadas atividades que não ficam impossibilitadas com a perda de parte da perna, por exemplo, pintar. O sentido semântico que asas adquire é uma manifestação de que a perda de um dos pés não pôde retirar-lhe a capacidade criativa, já que, historicamente, as asas são símbolo de liberdade, e a

imaginação e a paixão são o que permitem a qualquer pessoa “voar”. É a enunciação que nos permite construir esse sentido semântico. É essa relação (semiótico-semântico) na linguagem da enunciação que possibilita que alcancemos essa significação. As asas da imaginação permitem visitar e habitar mundos distintos. Frida habitava um mundo cujo meio de acesso era a imaginação, a sua criatividade. O semântico, portanto, deve ser compreendido, enquanto o semiótico deve ser reconhecido. Isso significa dizer que esses dois modos de significar da língua são reconhecidos e entendidos a partir da enunciação que se recorta para observar, neste caso, do olho do analista.

Ter asas pode, ainda, significar otimismo ante as adversidades e dificuldades físicas que a amputação impunha à artista, representando uma particular forma de interpretar esse momento. Já haviam sido tantos os momentos de dor e de perda que esse poderia representar maior desenvolvimento de sua capacidade criativa. As asas poderiam representar a possibilidade de a artista abandonar aquele corpo que causava dor e angústia.

Os médicos não lhe deram escolha, mas o registro nos leva a acreditar que se à Frida fosse dada a possibilidade de escolher entre a integridade física (os pés) e a sua capacidade imaginativa (as asas), a escolha já teria sido feita: preferia manter a criatividade e a possibilidade de manter-se viva por meio da pintura. A amputação possivelmente lhe amenizou a dor e tornou o sofrimento suportável e não determinou a cessação de suas atividades ligadas à pintura e às artes. As asas imaginárias lhe permitiriam sobreviver. Pode-se, também, pensar novamente na instauração da subjetividade apresentada por Benveniste. Nesse registro, Frida “fala” da amputação de parte de sua perna. Isso evidencia a não mais pertença dos pés que se caracteriza como a não-pessoa, é o “ele”, é de quem Frida “fala”. E à medida que Frida pinta seus pés, ela se marca como locutor (o *eu*) e instaura um *tu* (agora o diário), para quem “fala” sobre sua perna (a não-pessoa), ou melhor, sobre a não mais presença física de sua perna. O diário, por ser íntimo, revela uma subjetividade sofrida e doída da Frida, sensível e triste, convocando o *tu* (agora o leitor) para viver com ela, a Frida, e partilhar esse momento de sofrimento. Temos aqui as categorias da enunciação, constituindo o registro analisado. Ora o *eu* se apresenta em um locutor, ora em outro. Por exemplo: ora Frida é o *eu* do discurso, pois “fala” a um *tu* que é seu diário íntimo; ora o *eu* diário expressa sentimentos a um *tu* – o leitor do diário – de um *ele* – a Frida – que é falado no uso dos diferentes sistemas sógnicos que compõem o todo do registro. Cada um desses locutores se propõe alternadamente como sujeito do discurso, convertendo a língua em língua-discurso, em dado tempo único e irrepitível.

Essas interpretações que apresentamos são possíveis com base no que Benveniste (2006) chama de relação semiótica entre os sistemas (o interpretante e o interpretado). É essa

relação que permite que posicionemos os signos em signos da língua e signos da sociedade. O que fizemos aqui foi interpretar os signos da sociedade por meio dos signos da língua, porque essa relação é possível, já que os signos da língua são o interpretante dos signos da sociedade, e jamais o inverso. É o que, segundo Benveniste (2006), afere à língua essa situação particular entre os sistemas de signos, porque, enquanto todos os sistemas têm significação unidimensional (semântico **ou** semiótico), a língua se apresenta como o único sistema em que a significação é articulada em duas dimensões (semântico **e** semiótico). Ou seja, isso só é possível porque podemos falar, dizer, descrever, caracterizar pela língua o que se pode falar, dizer, descrever, caracterizar no registro de Frida Kahlo. É essa capacidade de dizer algo sobre que é peculiar à língua apenas.

4.3.2 Análise do registro 2 - “Yo soy la *DESINTEGRACIÓN*..”



Figura 12– *El diario de Frida Kahlo – un íntimo autorretrato, 2008.*

Esse é um registro que Frida Kahlo fez em página dupla. É na página da direita que encontramos a imagem principal: a figura de uma mulher sobre uma coluna arquitetônica que substitui a perna esquerda cujo corpo está decompondo-se. O braço direito está ereto com o indicador mostrando para o alto. O braço esquerdo aparece fraturado e desprendido

na altura do antebraço e, ao lado dele, uma mão solta e um olho. Logo abaixo, uma cabeça aparece caindo. Abaixo ainda da cabeça, um pé. O próprio vestido usado pela figura feminina aparece em processo de decomposição. Sobre um fundo azul, a coluna apresenta um tom esverdeado e a figura feminina é pintada na cor rosa, incluindo pele, cabelos e parte do vestido. O olhar volta-se ao local para onde caem as partes do corpo.

Completando o registro, à esquerda, temos um desenho híbrido. Ao centro, um corpo feminino cujos destaques são a púbis e os seios. A cabeça desse corpo humano é substituída por uma cabeça dupla de animal, e cada uma delas olha para uma direção. A cabeça que olha para a esquerda parece ser de um animal macho e a que olha para a direita parece ser de um animal fêmea, como se estivessem completando-se no corpo feminino. Mais à esquerda, um perfil humano com olho, nariz e boca bem delineados. O olho é coberto por uma mancha negra. Na altura da bochecha aparece um desenho, que lembra um sol e do qual surge um pé direito. Sobre o corpo em decomposição, Frida escreve à tinta preta: “*yo soy la DESINTEGRACIÓN...*” (KAHLO, 2008, p. 41), na nossa tradução, “eu sou a DESINTEGRAÇÃO...”.

O desenho desse registro, para a pesquisadora So Ra Lim⁵³ (2005), é uma figura mista do Minotauro⁵⁴ com Janus⁵⁵, da mitologia Greco-romana. Lim (2005) pontua também que a imagem de Minotauro era um símbolo surrealista que foi introduzido por Picasso⁵⁶ quando esse pintor se juntou ao movimento surrealista⁵⁷. “No mito, o Minotauro é uma criatura gigantesca, com cabeça de touro e corpo de homem, que vive nas profundezas de um labirinto em Cnossos, a principal cidade da antiga Creta” (LIM, 2005, p. 309). A autora esclarece, ainda, que o Minotauro que aparece na arte de Picasso é uma figura aterrorizante,

⁵³ So Ra Lim é uma pesquisadora sul-coreana que defendeu sua tese de doutorado na UFGRS com o título “Da imagem à palavra: medo e ousadia em Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo”. Essa tese é um estudo comparado de diferentes formas de discurso narrativo e no qual são analisados imagens e textos autobiográficos destas três autoras que são de diferentes procedências: Hye Seok Rha é coreana, Tarsila do Amaral é brasileira e Frida Kahlo, mexicana.

⁵⁴ Um dos mais célebres personagens da mitologia grega, sua principal característica era ter corpo de homem e cabeça de animal (touro).

⁵⁵ Foi um deus romano e era o porteiro celestial, sendo representado por uma figura de duas cabeças, que, por sua vez, representavam início e fim, passado e futuro. Era o responsável por abrir as portas para o ano que se iniciava e, como qualquer porta, voltava-se para dois lados, por isso duas cabeças. Do seu nome se originou o nome do mês de janeiro.

⁵⁶ Pablo Picasso foi um famoso pintor e escultor espanhol. Nasceu em Málaga e é conhecido por ser um dos criadores do movimento cubista. Durante toda a sua vida, realizou inúmeras pinturas, cerâmicas e esculturas, que lhe possibilitaram ser reconhecido como um dos personagens mais representativos do século XX e um dos mais importantes artistas da história (Disponível em: <<http://www.misrespuestas.com/quien-fue-pablo-picasso.html>>. Acesso em: 25 out. 2011).

⁵⁷ O surrealismo foi o movimento literário e artístico mais importante entre guerras, mas suas intenções não se limitaram à arte. Sua finalidade era transformar a vida por meio da liberação da mente do homem de todas as restrições tradicionais que a escravizavam. A religião, a moralidade, a família e a pátria se convertem assim em instituições a serem revisadas. O movimento surrealista iniciou-se de maneira oficial em Paris em 1924 com a publicação do *Primeiro Manifesto* escrito por André Breton, líder do movimento (Disponível em: <<http://www.psykeba.com.ar/tematica/surrealismo.htm>>. Acesso em: 25 out. 2011).

capaz de matar e estuprar, porém, nem bom nem mau, apenas uma espécie de força da natureza, porque, simples e significativamente, Picasso identificava-se com a fera.

Frida encontrou e conheceu Picasso em Paris, em 1939, por isso é provável que tenha conhecido o Minotauro de Picasso, mas, nesse registro, ela o transforma em sua própria imagem, com o corpo de uma mulher. Além da figura do Minotauro, Frida acrescenta a figura de Janus, o qual representa com duas faces: uma olhando para o passado, e a outra para o futuro (LIM, 2005). Para Lim (2005), quando Janus olha para o passado (o seu lado esquerdo), vê-se uma mulher forte e cheia de orgulho. Mas, quando olha para o futuro, apresenta-se uma marionete, sobre uma coluna, cujo corpo dilacerado cai em pedaços ao chão. Esse olhar o passado e olhar o futuro só se tornam possíveis pelo presente, tempo *crônico* defendido por Benveniste (2006), que é um tempo exclusivo da enunciação.

Talvez Frida tenha feito o registro com duas cabeças de animal (macho e fêmea) ocupando o corpo feminino (que seria seu próprio corpo), porque ao longo de sua vida teve experiências sexuais com homens e mulheres. Era fisiologicamente uma mulher, por isso o corpo feminino e uma cabeça feminina, porém, às vezes, pensava e agia como um ser masculino.

Frida manteve seu diário nos últimos dez anos de sua vida, ora registrando frequentemente, ora passando longos períodos sem fazê-lo. Philippe Lejeune (2008, p. 261) afirma que “todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário”. Frida Kahlo manteve o seu com dois aspectos muito claros e presentes: Diego Rivera e a deteriorização da qual esteve à margem durante toda a vida. Foi uma deteriorização física, motivada pelas inúmeras cirurgias pelas quais passou e também de espírito, resultante, principalmente da turbulenta relação que manteve com Diego. Pode-se, inclusive, interpretar o diário como uma tentativa da artista em dar suporte à integração de um ser fragmentado, em desintegração, já que, para Lejeune (2008, p. 280), “o diário não se desfragmenta”.

Nesse registro, o aspecto em evidência é a deteriorização corpórea de Frida. O desenho principal do corpo se desintegrando representa o próprio corpo da artista, pois Lejeune (2008, p. 263) afirma que “o papel é um espelho”, logo, o que um diarista faz ao registrar em um diário é deixar nele a sua própria imagem. Porém, essa imagem não é uma imagem refletida, é uma imagem construída e, por ser construída, pode ser virtual.

Frida passou por um processo de desintegrar-se em vida e, para Carlos Fuentes (2008), por ter sido escrito durante o período que antecedeu a morte da pintora, o diário pode ser visto também como um documento que retrata o declínio físico e Frida o teria mantido para encontrar sua própria salvação. Até mesmo o vestido parece estar em processo de desintegração. Essa é mais uma obra que retrata a degradação física, mas pode também

representar a degradação humana, enquanto ser vivo ou enquanto mulher. Ao recorrer ao diário, Frida poderia estar buscando forças para suportar, além da degradação corpórea e física, a degradação de espírito. Para Lejeune (2008, p. 263), um diário “pode trazer coragem e apoio”, elementos que, talvez, Frida já não dispunha em outro lugar, pois levava uma vida bastante solitária, além de que o diário é um lugar “no qual nos contamos uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá” (LEJEUNE, 2008, p. 264), e que servia, ele próprio, de companheiro. E mais, ao se anotar os combates diários e a decadência diária das pessoas, o diário “aparece como um meio de suportá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 279).

Rauda Jamis foi uma das biógrafas de Frida Kahlo e inicia seu livro, narrado em primeira pessoa, como se fosse a própria artista afirmando que “[...] meu corpo é um marasmo. E eu não posso mais escapar dele. Como o animal que sente sua morte, sinto a minha tomar lugar na minha vida e com tanta força, que me tira qualquer possibilidade de combater” (JAMIS, 1987, p. 1). Essa não é uma citação referente ao registro que Frida fez no diário, mas é uma clara analogia ao sofrimento humano e ao sofrimento animal, cujos corpos se dilaceram e são dilacerados. A biógrafa continua a narração dizendo que o “meu corpo vai me soltar, a mim, que sempre fui sua presa” e que essa presa sempre esteve envolvida numa luta na qual não haveria vencedor, era uma “vã e permanente ilusão acreditar que o pensamento, por ser intacto, pode destacar-se dessa outra matéria feita de carne” (JAMIS, 1987, p. 1), em que a desintegração física também significava desintegração psíquica, já que uma seria resultante da outra.

Esse registro, ainda que não tenha a data, uma das principais características do gênero diário, foi produzido numa época bastante dramática para Frida, cuja saúde havia se agravado muito nos últimos anos (JAMIS, 1987). Temos, portanto, o tempo *crônico* que, para Benveniste (2006, p. 71), “é o tempo dos acontecimentos, que engloba também nossa própria vida enquanto sequência de acontecimentos”. É o tempo vivido, que corre sem fim e sem retorno e que se caracteriza pela experiência comum, pois os acontecimentos não são o tempo, eles estão *no* tempo. Benveniste (2006, p. 72) considera o tempo *crônico* como o “fundamento da vida das sociedades”, pois permite definir a situação de cada um de nós em relação aos acontecimentos do mundo, com base em uma referência que não pode ser mudada, justamente em função desses acontecimentos de mundo e não por uma convenção definida pelos homens. Isso nos permite pensar que é esse tempo que torna a obra de Frida atual, pois, a cada momento que se lê sua obra, esta se atualiza pela enunciação, na qual os sentidos são forjados pelos signos não-linguísticos e explicados pelo linguísticos.

Na época desse registro, ou seja, nesse “tempo”, Frida já estava habituada a usar os coletes de gesso ou de couro, mas pela primeira vez foi obrigada a usar um colete de aço, que lhe garantia sustentação às costas, mas que em nada aliviava as dores. Chegou, inclusive, a fazer um quadro, *La columna rota* (1944), em alusão a esse colete. Emagrecia consideravelmente, o que a obrigava a ter uma alimentação reforçada e, em algumas vezes, passar por transfusão de sangue. Após o colete de aço, voltou a usar um colete de gesso, que lhe apertava tanto que causava dores não apenas nas costas, “mas também na nuca, na cabeça, no tórax” (JAMIS, 1987, p. 241). Não suportou e tiveram de removê-lo. Sucedendo esses eventos, veio uma cirurgia na coluna, em que os médicos objetivavam soldar quatro vértebras lombares e o osso pélvico. Para Jamis (1987, p. 244, grifo nosso), nessa época Frida recorria muito ao diário, abria, folheava, escrevia, desenhava. “Seus tormentos ali estavam confiados, de maneira mais brutal que em seus quadros, sem o filtro plástico, a nu: [...] a lenta desintegração, segundo a própria expressão de Frida, do seu corpo, dos relâmpagos de vida”.

Todo esse sofrimento vivido pela artista refere-se ao que Benveniste (2006, p. 70) chama de tempo *físico*, que “é um contínuo uniforme, infinito, linear, segmentável à vontade”. A duração deste tempo, no homem, é infinitamente variável porque apenas o indivíduo tem condições de medir, já que está diretamente ligado ao “grau de suas emoções e o ritmo de sua vida interior”, sendo, dessa forma, único e interior a cada indivíduo (BENVENISTE, 2006, p. 71). Apenas Frida foi capaz de mensurar a duração do tempo *físico*. Não é possível que seja feito por outra pessoa, dado ao caráter intimista desse tempo.

A terceira classificação que Benveniste (2006) faz do tempo no artigo *A linguagem e a experiência humana* (1965) é sobre o tempo *linguístico*, cuja singularidade reside no “fato de estar organicamente ligado ao exercício da fala, o fato de se definir e de se organizar como função do discurso” (BENVENISTE, 2006, p. 74), pois é pela língua que a experiência humana se manifesta no tempo. O centro do tempo linguístico é o presente da instância da fala e, quando Frida Kahlo faz uso do verbo “ser” atualizado neste presente (*soy* = sou), o que faz, automaticamente, é situar esse acontecimento, ou seja, o processo de decomposição pelo qual passou desde sua infância até o final da vida como um acontecimento contemporâneo da instância do discurso. Desfragmentar-se ou decompor-se foi um processo iniciado, provavelmente, quando a mãe de Frida, Matilde, deixou de amamentá-la, agravado depois, quando aos seis anos, sofreu poliomielite e potencializado, sem dúvidas, pelo acidente. O presente é reinventado sempre e em cada situação de uso da língua, que atualiza o discurso e ordena o tempo a partir de um eixo. Este eixo “é sempre e

somente a instância de discurso” (BENVENISTE, 2006, p. 75), que, por sua vez, é sempre nova, atualizada pelo locutor.

Também nesse registro, os dois sistemas, verbal e não-verbal, são usados. O registro não-verbal é a própria imagem do corpo que se dilacera motivado pelas enfermidades e adversidades enfrentadas por Frida. O sentido, também nesse registro, define-se pelo verbal, o que, para Benveniste (2006), é garantido pela capacidade que a língua tem de ser o interpretante dela mesma e também dos demais sistemas. A língua ocupa um lugar especial no conjunto dos fatos semiológicos porque é o único sistema que interpreta os outros sistemas: os linguísticos e os não-linguísticos. Toda semiologia de sistema não linguístico recorre à língua para sua interpretação, essa “não pode existir senão na e pela semiologia da língua” (BENVENISTE, 2006, p. 61).

Ao fazer o registro “*yo soy la DESINTEGRACIÓN...*”, a palavra “*DESINTEGRACIÓN*” (desintegração) abarca um sentido semiótico que “designa o modo de significação que é o próprio signo linguístico e que o constitui como unidade” (BENVENISTE, 2006, p. 64), o que permite ao signo ser reconhecido quanto à sua forma. Para Benveniste (2006), todo sistema sígnico tem um sistema semiótico, uma vez que todo e qualquer sistema de signos traz a possibilidade de significância; entretanto, apenas a língua tem a possibilidade de interpretar linguisticamente esses sistemas, pois a língua é o único sistema semântico que possibilita a atualização do semiótico, por isso a construção dos sentidos é irrepetível, ou seja, tudo isso que podemos dizer desse registro de Frida Kahlo só torna-se concreto pela língua que colocamos em funcionamento, a fim de produzir o discurso que nessas linhas se constrói.

Frida fez questão de pôr a palavra “*DESINTEGRACIÓN*” em destaque, pois a escreve em letras maiúsculas. Nesse registro, o semiótico é a deterioração física do corpo. Traz, ainda, um sentido semântico; quanto à significação para esse modo, recorreremos a Benveniste (2006) o qual afirma que essa significação ocorre pelo discurso e é decorrente do sentido que o discurso alcança, reconhecido na função da língua como produtora de mensagens. O sentido semântico nesse registro também é a deterioração moral de Frida, além da deterioração como mulher e amante. É provável que sentisse o fim da completude do seu corpo, dada a proximidade da amputação de sua perna, mas principalmente porque, até a época que esse registro foi feito, o processo de desintegração lentamente iniciado sempre prosseguiu, nunca estagnou. Seu corpo estava, portanto, decompondo-se. Desfragmentando-se. Além disso, viu frustradas todas as tentativas de engravidar e dar um filho a Diego, conforme havia prometido. Como mulher sentia-se impotente.

Segundo Lejeune (2008, p. 263), os diários funcionam também como “campo de defesa” que ajudam o diarista a resistir. Para Frida Kahlo, talvez, o diário não apenas ajudou-a a resistir, mas também ajudou a externalizar seus sentimentos, o que contribuiu para criar novos mecanismos de defesa. O diário, sendo um espaço de liberdade e no qual o diarista “se sente autorizado a manejar a língua como quiser” (LEJEUNE, 2008, p. 264), fez com que Frida se instaurasse e se enunciasse como sujeito, pois manjava a língua, aliando-a a desenhos e pinturas.

Para Benveniste, isso é perfeitamente possível porque “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE, 2005, p. 286). Essa capacidade do locutor instaura o que Benveniste (2005) chama de subjetividade, ou seja, a capacidade de o sujeito instaurar-se como *eu* e ao fazê-lo, ao empregar este *eu*, o faz para um *tu*. Frida instaura-se como *eu*, pois ela maneja, faz uso da língua e assim se marca como *eu* falando para um *tu*. Nesse caso, converte seu diário no *tu* e com ele estabelece o diálogo. O *tu* (diário) é instaurado nessa instância de discurso. Podemos pensar ainda na relação do *ele*, ou seja, da “não-pessoa”, pois o *ele* representa de fato “o membro não marcado na correlação de pessoa” (BENVENISTE, 2005, p. 282). O *eu* (Frida) é quem fala para um *tu* (diário), enquanto o *ele* é de quem se fala. Nesse registro, o *ele* pode ser o corpo de Frida. É da decomposição do seu corpo que Frida “fala” nesse registro, o que pode ser ressaltado pela palavra “*yo soy la DESINTEGRACIÓN*”.

4.3.3 Análise do registro 3 - “El cielo, la tierra, yo y Diego” (1947)



Figura 13 – *El diario de Frida Kahlo – un íntimo autorretrato, 2008.*

Esse é o terceiro registro do diário de Frida que compõe o *corpus* deste trabalho, no qual encontramos quatro desenhos humanos, um sobreposto ao outro, como se um estivesse no colo do outro. No alto, à direita, o desenho de uma lua crescente; à esquerda, o desenho da terra ou do sol. Rabiscado e escrito a lápis, o desenho é monocromático e finalizado à tinta preta. Sobre o desenho da terra (ou sol), aparece o ano (1947) e o mês (agosto). Sobre e sob a lua, as palavras “*El cielo, la tierra, yo y Diego*”, na nossa tradução, “o céu, a terra, eu e Diego”.

Como nos outros dois registros já analisados, neste (registro) Frida usa os dois sistemas, visual e verbal, simultaneamente. Porém, dos três registros, este é o que Frida usou menos recursos pictóricos, tampouco usou cores, que é uma de suas características. É um desenho monocromático, um dos poucos registros do diário, senão o único, que foi um esboço para um dos seus quadros. Isso reforça o fato de que, definitivamente, Frida não via seu diário como uma extensão de sua criação artística. O diário foi, para a artista, um reduto de liberdade e expressão desinibida e incontida, afastado de qualquer vínculo com a vida profissional. Ainda que saibamos que vida pessoal e profissional em muitos pontos se funde

e confunde, tem-se a impressão que Frida fazia questão de deixar claro que quem mantinha o diário era a Frida mulher, não a Frida artista. Foi a partir deste registro que dois anos mais tarde Frida finalizou o quadro “*El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xolotl*” (1949) (Figura 14).



Figura 14 – Frida Kahlo, *El abrazo de amor del Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el señor Xolotl*, óleo sobre tela, 70 x 60,5 cm, coleção de Jacques y Natasha Gelman, Cidade do México, 1949.

A obra acabada é rica em detalhes, principalmente de elementos da antiga mitologia mexicana, um recurso presente na vida de Frida e muito utilizado em suas obras. Ainda que o registro do diário seja monocromático, bem diferente da obra, que é colorida e com muitos desenhos, podemos identificar claramente dois elementos presentes no registro e encontrados no quadro: a lua e a terra e Frida segurando Diego no colo.

Como dissemos, o registro apresenta quatro pessoas sobrepostas, como se cada uma estivesse no colo da outra. A figura maior lembra a figura do Buda, e, nesse desenho, Buda representa o Universo, capaz de abraçar aos outros três personagens, numa relação em que os personagens menores estão em condição de subordinação em relação ao personagem maior. Frida retrata-se nesse registro e podemos identificá-la pelo vestido *tejuana* que usa, pelos cabelos e pelas inconfundíveis sobrelanceiras unidas. Frida tem em seu colo Diego bebê.

Ainda que a figura de maior tamanho não seja a que representa Buda (o centro do Universo), Frida coloca-se, ela mesma, no centro do registro, representando, com isso, o centro do mundo. Isso pode ser identificado pela posição na qual ela se desenha e pela figura materna cuidadosamente posicionada no eixo central do desenho. Frida consegue nesse desenho monocromático apresentar elementos como a vida, a morte, a noite, o dia, a

terra, o homem, a mulher, a lua e o sol. Forças vitais e necessárias encontradas no Universo. Fragmentos e elementos usados por Frida na tentativa de compor uma unidade, uma identidade.

O diário de Frida é descontínuo, mas Lejeune (2008, p. 299) diz que todo “descontínuo explícito remete a um *continuum* implícito”, cuja chave somente o diarista possui. Quando imaginamos que os diários são uma coletânea de registros fragmentados, pode-se, equivocadamente, pensar que essa fragmentação seja proposital. Talvez, no caso de Frida, a artista tenha usado palavras e imagens fragmentadas objetivando cifrar, unir, juntar parte de sua própria existência.

Entender qual era a intenção de Frida ao efetuar esse registro não nos cabe e só poderia, obviamente, ser conhecida pela própria artista. Isso vem de encontro ao que propõe Lejeune (2008), quando diz que essa é uma característica surpreendente do diário, e que se opõe a outros gêneros de textos: “nenhum leitor externo poderá fazer a mesma leitura que o autor, embora leia justamente para conhecer sua intimidade” (LEJEUNE, 2008, p. 299). Ainda assim, podemos nos valer de alguns acontecimentos da vida da pintora para tentar descrever e analisá-lo. Todas as informações colhidas a respeito dos marcantes acontecimentos na vida de pintora podem auxiliar nessa tarefa, auxiliam a compreender o semântico (presente nessa instância do discurso), já que, como diz Benveniste (2006, p. 66), o semântico “deve ser compreendido”, ao contrário do semiótico (signo), que “deve ser reconhecido”.

Uma dessas informações está relacionada à frustração de nunca ter podido levar uma gravidez até ao final e isso fez com que Frida visse Diego como uma mãe vê um filho, talvez, como o filho que Frida não pôde ter. Lejeune (2008, p. 261) afirma que ter um diário, para alguns indivíduos, converte-se em “uma maneira possível de viver, ou de acompanhar um momento de vida”. Frida usou muito seu diário, tanto para registrar esses momentos quanto para continuar a viver. O referido autor pondera, ainda, que algumas vezes “o diário se transforma em um campo de batalha contra a morte”. O diário apresenta-se, dessa maneira, como “um instrumento de luta”, o qual se usa para poupar os outros dos segredos contidos nos registros (LEJEUNE, 2008, p. 279). Não se pode sobrecarregá-los para que possam nos apoiar, e, ao mesmo tempo, são convocados como testemunhas imaginárias desse combate a portas fechadas, realizado nas folhas de um diário.

Esse registro foi feito por Frida em 1947, ano que Frida sofreu um dos abortos. Esse novo aborto é o momento de vida referido por Lejeune e que ajudou a reforçar o sentimento materno que Frida já sentia por Diego. Frida dizia que as mulheres, e, “entre elas – eu –

querem, acima de tudo, tê-lo nos braços como um bebê recém-nascido” (KETTENMANN, 2006, p. 76).

Como fez em outros momentos importantes e marcantes de sua vida, ao sofrer outro aborto e numa época em que a relação com Diego estava novamente muito conturbada, Frida recorreu ao diário e nele fez esse registro. A pintora dialoga com seu diário ao desenhar e escrever nele, e essa dualidade enriquece a troca de significados, mantendo as características do gênero discursivo diário, inclusive datando-o. O uso da data é, para Lejeune (2008), uma das principais características desse gênero, é a sua base e, ainda que pouco usado nos registros feitos por Frida, nesse registro ela usa o mês (agosto) e o ano (1947). A escrita manuscrita e outras informações (como a data) encontradas nos diários são consideradas por Lejeune (2008, p. 260) como “vestígios”, e o “vestígio” data não quer se referir à passagem do tempo, mas de fixá-lo em um momento-origem. Esse “momento” a que se refere Lejeune (2008) no caso desse registro foram as duas situações: o novo aborto e a instabilidade da relação com Diego. E a “*série de vestígios*”, da qual também trata Lejeune (2008, p. 260), “pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências”.

O tempo citado por Lejeune diz respeito ao que Benveniste (2006) chama de tempo *crônico*, que é “o tempo dos acontecimentos, que engloba também nossa própria vida enquanto sequência de acontecimentos” (BENVENISTE, 2006, p. 70). Lejeune (2008) fala de “sequência de referências” e Benveniste (2006) em “pontos de referências”, porém ambos tratam dos aspectos que ajudam a situar os acontecimentos em um nível que possa ser reconhecido por todos os membros de determinada comunidade. Quando Frida escreve o mês (agosto) e o ano (1947), ela situacionaliza esse momento no tempo *crônico*.

Quando Benveniste (2006, p. 82) propôs que “a enunciação é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” alertou para o fato de que a condição específica da enunciação é “o ato mesmo de produzir o enunciado” e que esse ato se dá mediante um locutor que mobiliza a língua por sua conta. Esse locutor, ao mobilizar a língua, acaba por instaurar a subjetividade da linguagem, ou seja, as categorias de *pessoa*, *espaço* e *tempo*, condições imprescindíveis na enunciação. É por meio da posição que o locutor assume ao instaurar-se como *eu* (locutor) que também instaura um *tu* (alocutário) e essa relação só é possível “na e pela enunciação” (BENVENISTE, 2006, p. 84). Quando, portanto, Frida faz esse registro no seu diário, ela marca sua posição enunciativa e se instaura como *eu*, e, ao fazê-lo, instaura um *tu*, que nesse caso é o próprio diário. Temos ainda o *ele*, que Benveniste (2005, p. 282) chama de “terceira pessoa” ou “não-pessoa” e se

refere ao “membro não marcado na correlação de pessoa”, que aparece na cena enunciativa como a pessoa que não fala, mas de quem se fala. Nesse registro, o *ele* é o novo aborto e também Diego.

Sobre o *espaço*, Benveniste (2005, p. 279) considera que o *aqui* delimita a instância espacial da enunciação e é “coextensiva e contemporânea da presente instância do discurso que contém *eu*”. O *aqui* (delimitação espacial) é um desses termos considerados signos “vazios”, que não possuem referentes históricos, mas que se tornam “plenos” quando “um locutor os assume em cada instância do discurso” (BENVENISTE, 2005, p. 280). O *aqui* desse registro é marcado pelo novo aborto e pela relação maternal que Frida tem com Diego.

O que dissemos aqui é possível ser dito por meio da língua porque, de acordo com Benveniste (2006, p. 62), a língua é o único sistema que “tudo pode categorizar e interpretar”. Nenhum outro sistema “dispõe de uma “língua” na qual possa se categorizar e se interpretar segundo suas distinções semióticas” (BENVENISTE, 2006, p. 62). A língua é o sistema capaz de olhar para os registros do diário de Frida Kahlo e “dizer” algo sobre eles, “falar” desses registros, dar informações sobre a subjetividade presente neles, sobre as marcas do seu locutor (a própria Frida), num *aqui* e num *agora*, pois, como afirma Benveniste (2006, p. 63), a língua “se manifesta pela enunciação, que contém referência a uma situação dada, onde falar é falar de”. É a língua que nos permite esse dizer. É a língua que interpreta os signos, que não possuem esta condição única: os aspectos semiótico e semântico, constituindo-se no mesmo signo. Juntos, esses aspectos constroem o sentido de um discurso, afinal a língua “é o único sistema em que a significação se articula assim em duas dimensões” (BENVENISTE, 2006, p. 66). Essas duas dimensões (semiótica e semântica) são privilégios da língua. Nos outros sistemas, ou encontramos a dimensão semiótica, ou encontramos a dimensão semântica. Aqui, encontramos o poder maior da língua: sua capacidade metalinguística. É essa capacidade que permite criar um segundo nível de enunciação e que manifesta a relação de interpretância pela qual a língua engloba os outros sistemas. É a língua o (sistema) interpretante de todos os outros sistemas, os linguísticos e os não-linguísticos. A língua é o único sistema que pode interpretar-se e interpretar os outros sistemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem humana tem um encantamento e uma beleza ímpar. Além disso, tem a capacidade de nos envolver de tal forma que o desejo de aprofundar-se e conhecer mais sobre ela é inevitável. Quando temos um contato mais próximo com o universo da linguagem, torna-se impossível não desejar trilhar novos caminhos, ou caminhos antigos sob um novo olhar.

Quando nos propusemos a desenvolver este estudo, muitas foram as dificuldades encontradas, motivadas principalmente devido à diversidade de estudos que a linguagem nos apresenta e nos propicia. Isso implica dizer que tínhamos disponíveis alguns caminhos que poderíamos percorrer neste trabalho. Primeiramente, era necessário escolher um desses possíveis percursos para que se pudesse analisar o *corpus* escolhido, ou seja, os três registros do diário íntimo da pintora mexicana Frida Kahlo, e a escolha do referencial teórico recaiu sobre a perspectiva enunciativa da linguagem e especificamente sobre o estudo desenvolvido pelo linguista da enunciação Émile Benveniste.

Ao fazer essa escolha, ou seja, quando nos propusemos a desenvolver este estudo com base nos pressupostos da Teoria da Enunciação e apoiamos nossa reflexão teórica nos princípios defendidos por Benveniste, tínhamos como objetivo primordial reconhecer a particularidade da língua entre os sistemas de signos, sendo a língua o único dos sistemas a interpretar-se e interpretar os outros sistemas. Isso porque a enunciação nos permite olhar para os fatos linguísticos de maneira singular e por meio da enunciação podemos pensar e analisar a língua por novos dispositivos e novas possibilidades. Ainda assim, não tínhamos muito claro qual seria a trajetória teórica e de investigação que seguiríamos. Após exaustivas leituras, análises, orientações e sugestões, decidimos pela análise através da capacidade metalinguística da língua, apoiados ainda na subjetividade (categorias de *pessoa*, *tempo* e *espaço*) e nas categorias de tempo (*crônico*, *linguístico* e *físico*) da enunciação. Esse foi o suporte teórico que nos permitiu analisar o *corpus* escolhido.

Para tanto, dividimos este estudo em quatro capítulos. No primeiro deles apresentamos a pintora Frida Kahlo, pontuando sobre os principais acontecimentos da sua vida, bem como as características que lhe foram muito próprias. A terceira das quatro filhas do casal Matilde e Guillermo Kahlo, ela mexicana, e ele imigrante alemão, foi marcada por duas companheiras que ela conheceu ainda muito jovem: a solidão e a dor. Vítima de poliomielite aos seis anos sofreu, aos 18 anos, um dos que ela considerava seus dois grandes acidentes: o bonde no qual

ela viajava com o namorado colidiu com um ônibus. Esse acidente deixou-a acamada por um longo período de tempo e transformou a dor em sua companheira até o fim da vida. O outro acidente a que se referia Frida foi ter conhecido Diego Rivera, com o qual se casou por duas vezes. Foi durante o período posterior ao acidente com o bonde que Frida, incentivada por seus pais, começou a pintar. O que até então servia apenas para a jovem passar seu tempo transformou-a em uma das mais célebres pintoras do século XX.

No segundo capítulo abordamos o diário como um singular gênero discursivo. Partimos nossos estudos dos pressupostos defendidos por Bakhtin (2000), quem primeiro organizou o pensamento com referência aos estudos das situações comunicativas diárias, envolvidas que estão em atividades sociodiscursivas. Trouxemos ainda as contribuições de Marcuschi (2010), que enfatiza a diferença existente entre gêneros e tipos textuais, bem como a importância da identificação e reconhecimento dos suportes, dado imprescindível aos gêneros textuais. Especificamente sobre o gênero diário, entre conceitos defendidos por outros teóricos, utilizamos aqueles apresentados por Lejeune (2008), para quem esse gênero (o diário) apresenta algumas características muito próprias, como o uso da data, a despreocupação com a linguagem e o caráter intimista, por se tratar de um texto pessoal e, geralmente, sem interesse em torná-lo público.

No terceiro capítulo adentramos no universo da enunciação, e, num primeiro momento, apresentamos de maneira contextualizada os autores que são considerados autores da enunciação, justamente porque investigam, ainda que com perspectivas teóricas diferentes, o próprio ato de produzir o enunciado. Após isso, explanamos brevemente sobre a situação dos estudos enunciativos no Brasil. Logo em seguida, apresentamos aquele que é considerado o principal linguista da enunciação, em razão dos relevantes estudos que desenvolveu: Émile Benveniste. No mesmo capítulo, e finalizando, trabalhamos com o texto *Semiologia da Língua* (1969), um dos últimos artigos produzidos pelo linguista e que foi a principal base teórica neste trabalho.

De posse desse aporte teórico, procedemos à análise dos registros que compunham o *corpus* deste estudo, desenvolvendo uma análise enunciativa na qual procuramos integrar os conceitos característicos e reconhecidos como sendo da enunciação, a saber, as categorias de tempo (*crônico*, *linguístico* e *físico*) e a instauração da subjetividade (através das categorias de pessoa “*eu/tu*”, de espaço “*aqui*” e de tempo “*agora*”), além de apresentar o modo de significação semiótico e semântico, de forma integrada e contextualizada.

Pudemos confirmar nos procedimentos metodológicos, mediante os dispositivos que adotamos para fazer essas análises, que de fato o semiótico é reconhecido e o semântico é

compreendido nas determinadas instâncias discursivas e que isso só é possível dado o singular lugar que a língua ocupa entre os sistemas de signos. Comprovamos, portanto, que o principal objetivo deste estudo foi alcançado: reconhecer que a língua é o sistema interpretante dos demais sistemas e o é motivado por sua capacidade metalinguística, e mais, que o sentido de um texto que não tem o signo linguístico como ponto de partida só pode ser descrito pelo sistema que contém o signo linguístico, ou seja, a língua. Dessa forma, manifesta-se uma relação de dependência de qualquer sistema não-linguístico para com a palavra, pois é o sistema linguístico (a palavra) o único dos sistemas que pode interpretar quaisquer outros sistemas.

Acreditamos que as análises aqui apresentadas poderiam ter sido fundamentadas por outros suportes teóricos, porém, ao fazermos a escolha pela perspectiva enunciativa da linguagem, o fizemos também motivados pela oportunidade que a enunciação disponibiliza ao homem em marcar-se e tornar-se sujeito na e pela linguagem. Isso nos garante outras possibilidades de estudo e que desejamos realizá-lo muito em breve.

Dessa maneira, acreditamos que os resultados aqui apresentados podem contribuir para o enriquecimento da discussão teórica da temática, discussão essa que por si só manifesta outras inquietações, além de que, indiscutivelmente, propiciou um crescimento pessoal, profissional, teórico e acadêmico muito significativo. Isso pode ser percebido tanto se analisada a minha posição como leitor de Frida Kahlo, pois este estudo possibilitou que novos horizontes fossem buscados e que novos pontos de vista surgissem sobre o objeto pesquisado, quanto professor de língua espanhola, visto que, enquanto profissional da educação, o que almejamos e buscamos é desenvolver em nossos alunos a capacidade de que eles possam perceber na língua as inúmeras possibilidades de leitura, de interpretação e de visão de mundo que ela nos permite alcançar, ou seja, que a língua oportuniza ao sujeito que ele se posicione na sociedade e, dessa forma, garanta um lugar significativo, proativo e reconhecidamente relevante.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBISAN, Leci Borges. O conceito de enunciação em Benveniste e em Ducrot. **Letras**, Santa Maria: Ed. da UFSM, n. 33, p. 23-36, jul./dez. 2006.

BARBISAN, Leci Borges; FLORES, Valdir do Nascimento. Sobre Saussure, Benveniste e outras histórias da linguística. In: **Convite à linguística**. São Paulo: Contexto, 2009.

BARTHES, Roland. Deliberação. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Porque gosto de Benveniste. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Marli Miranda. **A sublimação, o trauma e o corpo: Frida Kahlo**. 2008. Dissertação (Mestrado em Psicanálise, Saúde e Sociedade)-Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro, 2008.

BATISTA, Patrícia Pereira. **Do diário ao blog confessional: continuidade ou surgimento de uma nova prática?** Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_11ex/07_PatriciaBATISTA_IISeminarioPPGCOM.pdf>. Acesso em: 22 maio 2011.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, 2005.

_____. Os níveis de análise linguística. In: _____. **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes, 2005.

_____. A forma e o sentido na linguagem. In: _____. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

_____. A linguagem e a experiência humana. In: _____. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

_____. O aparelho formal da enunciação. In: _____. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

_____. Semiologia da língua. In: _____. **Problemas de Linguística Geral II**. Campinas: Pontes, 2006.

BEZERRA, Benedito Gomes. Suportes de Gêneros Textuais Antes da Invenção da Imprensa: Uma Análise do Livro. **Diálogos**, Garanhuns, PE, n. 4, p. 83-101, mar./jun. 2011.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRESSAN, Nilvia Thaís Weigert. **O deserto de uma metassemântica esconde tamareiras em flor**: o legado translinguístico de Émile Benveniste. 2010. Tese (Doutorado em Letras)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CARBONI, Florence. **Introdução à Linguística**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

CAREL, Marion. O que é argumentar? **Desenredo**, Passo Fundo: Ed. da UPF, v. 1, n. 2, p. 77-84, jul./dez. 2005.

CAREL, Marion; DUCROT, Oswald. **La semántica argumentativa**: una introducción a la Teoría de los Bloques Semánticos. Buenos Aires: Colihue, 2005.

_____. Descrição argumentativa e descrição polifônica: o caso da negação. **Letras de Hoje**, Porto Alegre: EDPUCRS, v. 43, n. 1, p. 7-18, 2008.

CERVONI, Jean. **A enunciação**. São Paulo: Ática, 1989.

COSTA E SILVA, Carmem Luci; ENDRUWEIT, Magali Lopes. O oral e o escrito sob o viés enunciativo: reflexões metodológicas. **ReVEL**, v. 9, n. 16, 2011. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/site2007/_pdf/20/artigos/revel_16_o_oral_e_o_escrito_sob_o_vies_enunciativo.pdf> Acesso em: 11 jun. 2011.

DUCROT, Oswald. A pragmática e o estudo semântico da língua. **Letras de Hoje**, Porto Alegre: EDPUCRS, v. 40, n. 1, p. 9-21, mar. 2005.

_____. Argumentação retórica e argumentação linguística. **Letras de Hoje**, Porto Alegre: EDPUCRS, v. 44, n. 1, p. 20-25, jan./mar. 2009.

_____. **Polifonía y argumentación**. Conferencias del Seminario Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso. Cali: Universidad del Valle, 1988.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2006.

FERREIRA JÚNIOR, José Temístocles; AZEVEDO, Natanael Duarte de. A propósito da dêixis pessoal na aquisição da linguagem: regularidades e singularidades no processo de enunciação. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, 7., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Abralín, 2011.

FLORES, Valdir do Nascimento. Princípios para a definição do objeto da linguística da enunciação: uma introdução (primeira parte). **Letras de Hoje**, Porto Alegre: EDPUCRS, v. 36, n. 4, p. 7-65, dez. 2001.

_____. O linguista e a linguística do CLG. **Nonada**, Letras em Revista, Porto Alegre, v. 1, n. 12, p. 28-41, 2009. Disponível em <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/%20viewFile/83/72>> Acesso em: 14 jun. 2011.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à Linguística da Enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. _____. São Paulo: Contexto, 2008.

FLORES, Valdir do Nascimento; KUHN, Tanara Zingano. Enunciação e ensino: a prática de análise linguística na sala de aula a favor do desenvolvimento da competência discursiva. **Letras de Hoje**, Porto Alegre: EDPUCRS, v. 43, n. 1, p. 69-76, jan./mar. 2008.

FLORES, Valdir do Nascimento et al. (Org.). **Dicionário de Linguística da Enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FUENTES, Carlos. Introducción. In: KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo**: un íntimo autorretrato. 2. ed. México: La Vaca Independiente, 2008. p. 7-24.

HERRERA, Hayden. **Frida**: Una biografía de Frida Kahlo. México: Diana, 2004.

JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo**: un íntimo autorretrato. 2. ed. México: La Vaca Independiente, 2008.

KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo 1907-1954 Dor e Paixão**. Köln: Taschen, 2006.

LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave. **Diego e Frida**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

LIM, So Ra. **Da imagem à palavra**: medo e ousadia em Hye Seok Rha, Tarsila do Amaral e Frida Kahlo. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

LIMA, Nádia Laguárdia; SANTIAGO, Ana Lydia Bezerra. Do diário íntimo ao blog: o sujeito entre a linearidade e a espacialidade. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, Universidade de Fortaleza, v. 9, n. 3, p. 939-962, set. 2009.

LOWE, Sarah M. Ensayo. In: KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo**: un íntimo autorretrato. 2. ed. México: La Vaca Independiente, 2008. p. 25-30.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. A questão do suporte dos gêneros textuais. **DLCV: Língua, Linguística e Literatura**, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 9-40, 2003.

_____. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P. et al. (Org.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2010. p. 19-38.

MOTTA-ROTH, Désirée. Análise crítica de gêneros: contribuições para o ensino e a pesquisa de linguagem. São Paulo: **DELTA**, v. 24 n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-44502008000200007&script=sci_arttext>. Acesso em: 19 maio 2011.

NORMAND, Claudine. **Convite à linguística**. São Paulo: Contexto, 2009.

OLIVEIRA, Rosa Meire Carvalho de. **Diários Públicos, Mundos Privados**: o diário íntimo como gênero discursivo e suas transformações na contemporaneidade. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea)-Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/oliveira-rosa-meire-diarios-publicos-mundos-privados.pdf>> Acesso em: 20 maio 2011.

_____. **Diários íntimos na era digital**: diários públicos, mundos privados. Disponível em: <<http://www.sebantropologiacom.blogspot.com/2008/02/diarios-ntimos-na-eradigitaldirios.html>> Acesso em: 20 maio 2011.

OLIVEIRA, Sílvio Luiz. **Tratado de Metodologia Científica**: projetos de pesquisas, TCC, monografia, dissertações e teses. São Paulo: Pioneira, 2002.

ORSINI, Marco et al. Frida Kahlo: A arte como desafio à deficiência e à dor, com enfoque na poliomielite anterior aguda. **Revista Brasileira de Neurologia**, v. 44, n. 3, jul./set. 2008.

PIMENTEL, Carmen. **A escrita íntima na internet**: do diário ao blog pessoal. Disponível em: <http://www.abralin.org/abralin11_cdrom/artigos/Carmen_Pimentel.PDF>. Acesso em: 20 maio 2011.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho Científico**: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

TEIXEIRA, Marlene; FLORES, Valdir. Linguística da Enunciação: uma entrevista com Marlene Teixeira e Valdir Flores. **ReVEL**, v. 9, n. 16, 2011. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/site2007/_pdf/20/entrevistas/revel_16_entrevista.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2011.

TIBOL, Raquel. **Escrituras de Frida Kahlo**: selección, proemio y notas. México: Lumen, 2007.

TOLDO, Claudia. O que significa pensar o trabalho do texto em sala de aula a partir de uma concepção enunciativa de língua? **Cadernos de Pesquisas em Linguística**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, nov. 2010.

_____. A Linguística da Enunciação e o trabalho com o texto em aulas de língua portuguesa. In: CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE ESTUDOS DO DISCURSO – ALED, 9., 2011, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2011. 1 CD-ROM.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. A caracterização de categorias de texto: Tipos, Gêneros e Espécies. **Alfa**, São Paulo, p. 39-79, 2007. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br/alfa/article/download/1426/1127>. Acesso em: 18 maio 2011.