



DO PESSOAL AO POLÍTICO: O MOVIMENTO REVOLUCIONÁRIO DE FRIDA KAHLO NA CARTA AO PRESIDENTE DO MÉXICO

Ana Maria Alves de Souza¹

Frida Kahlo é pintora mexicana nascida em 1907. A data de seu nascimento traz uma controvérsia: Frida, de próprio punho, assinava como nascida em 1910, data da Revolução Mexicana, com a qual ela se identificava e colocava como seu berço. Revolucionária, essa é uma imagem possível de Frida. Tenho me debruçado sobre diferentes biografias onde escritoras, em sua maioria mulheres, se debruçam sobre a vida e a obra de Frida Kahlo, tentando criar aí uma representação imagética do que é ser uma mulher pintora na primeira metade do século XX. Entre as biógrafas posso citar Hayden Herrera, Raquel Tibol, Patrícia Mayayo, Rauda Jamis, Andrea Kettmann e Laia González. Todas elas trazem pormenores diferenciados em narrativas que constroem diferentes Fridas, conforme o que apresentam.

Na diferenciação das narrativas somos levadas a observar o caráter ficcional da construção da personagem que é um mesmo referente histórico. Rafael Villari², ao analisar três biografias sobre Freud, chega a esta conclusão. O fundador da psicanálise, com todas as suas referências históricas advindas de seus escritos, é narrado de diferentes maneiras, de forma a construirmos diferentes imagens de sua pessoa, conforme quem o conta. No caso de Frida, é passível de se constatar que a narrativa histórica e ficcional, se misturam ao contar a arte em sua maneira de ser e viver.

Ao examinar as narrativas biográficas, enfoco um material autobiográfico deixado pela artista: suas cartas³ e seu diário⁴. Interessa-me, particularmente, uma carta enviada por Frida ao então presidente do México, Miguel Alemán⁵. Nessa correspondência ela reclama a intervenção do governante num debate que ocorre face ao ataque de jovens católicos ao mural de Diego Rivera, onde se via a figura de um necromante e os dizeres: “Deus não existe!”.

As pinturas de Diego Rivera em murais pelo México faziam parte de um plano do governo que almejava alcançar as massas dos trabalhadores com a arte. Este mural em especial causou a revolta de alguns setores do povo, que acabaram promovendo o ataque e tentativa de destruição. O

¹ Mestre em Antropologia Social, mestranda em Teoria Literária. PPGL/UFSC.

² VILLARI, Rafael Andrés. *Imagens de Freud: Biografia e Representação*. Tese. Florianópolis: PPGLiteratura/UFSC, 2002.

³ KAHLO, Frida. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Compilação Martha Zamora. RJ: José Olympio, 2006.

⁴ KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. RJ: José Olympio, 1995.

⁵ KAHLO, 2006, p. 137-141.



apelo de Frida ao presidente fala sobre a necessidade de convivência de diferentes e divergentes símbolos, num México que se pretendia democrático. Veremos então como essa carta, em meio ao conjunto de cartas que Frida deixa, uma vez que era escritora profícua, perfaz uma escrita de si que muito fala do lugar que ocupa uma mulher na Revolução. A carta não pode ser lida separadamente do diário e dos autorretratos, uma vez que estes perfazem um caminho da escrita de si por meios diversos de expressão.

No prefácio das *Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo*, Martha Zamorra, a compiladora, fala do olhar enigmático dos autorretratos de Frida que não está disponível a um observador casual e assim impede o conhecimento dos detalhes que moldaram sua vida. Essas questões estão evidenciadas nas cartas. Escritas desde a adolescência, suas cartas mostram um curioso vocabulário onde mistura palavras em espanhol e inglês, um *espanglês*, além de várias outras palavras estrangeiras, construindo uma linguagem que Zamorra chama de profana. Nas cartas selecionadas neste livro, há várias delas endereçadas a Alejandro Gomes Arias, seu antigo namorado com quem estava no dia em que se acidentou, aos 18 anos, marcando toda sua vida. Há cartas também às amigas de infância, a seu pai, a seu médico preferido, Dr. Leo Eloesser, para quem pintou uma tela. Há cartas a Diego Rivera, a um de seus amantes, o fotógrafo Nickolas Muray, a algumas assistentes de Rivera, que tornaram-se suas amigas, ao então presidente do México, Miguel Alemán, entre outros destinatários. A compilação de sua bibliografia inclui também um poema de Frida, um texto onde ela fala exclusivamente de uma de suas pinturas, *Moisés*, como numa tentativa de explicação; e um texto sobre Diego Rivera que constou em um catálogo de exposição deste, pois ambos os textos foram escritos num tom de conversação como numa carta. Abrangendo um período de 1922 a 1953, um ano antes de sua morte, as cartas evidenciam a intensidade das emoções de Frida, do amor ao sofrimento, sempre de volta à vida, daí o nome da compilação, *Cartas Apaixonadas*.

Buscar uma compreensão dessas cartas é dizer como Leyla Perrone-Moisés sobre as cartas de Fernando Pessoa à Ofélia Queiroz: “Entender um amor é sempre uma pretensão vã.”⁶ Nas cartas pode-se entrever uma certa cotidianidade de Frida, à medida que ela narra coisas que fez ou deixou de fazer no desenrolar de seu dia-a-dia. Nadia Battella Gotlib, ao falar sobre a correspondência entre a condessa de Barral e o imperador D. Pedro II, fala do gênero híbrido dessas cartas que beiram o diário. Citando Béatrice Didier, para a qual o diário é um produto de um estado de solidão e enclausuramento, salienta que o diário também tem um destinatário, tornando-se uma carta de

⁶ PERRONE-MOISÈS in GALVÃO e GOTLIB, 2000, p. 175.



caráter ambíguo.⁷ Nas cartas trocadas por Frida com Alejandro Gomez Arias, por exemplo, é possível acompanhar tanto seus afazeres quanto seus transtornos relativos à recuperação física, além de seu estado mental, na solidão da ausência do correspondente.

Maria Helena Werneck, ao falar da correspondência de Machado de Assis⁸ menciona que os cuidados de si emergem como autorretratos em baixo relevo. Machado de Assis, com toda a elegância, deixa entrever em suas cartas o sofrimento que a idade e a deterioração física lhe causavam. Apontando para os estudos de Foucault sobre a “cultura de si”, Werneck menciona que é lenta a aprendizagem da posse de si próprio, que requer cuidados com a alma, satisfação das necessidades e sempre mais leituras. Foucault, analisando as cartas de Sêneca, afirma a presentificação do autor das cartas em relação a quem ele se dirige. Aquele que recebe a missiva se sente olhado com um tipo de presença quase física. Sêneca escrevia expondo o estado da própria alma, tanto solicitando conselhos quanto fornecendo a quem necessitava, numa reatualização de si próprio nas palavras enviadas. Machado de Assis, em meio à doença e ao sofrimento, não incorporava a moléstia a um sistema de provações, se apresentando mais fortalecido para as tarefas que ao final da vida não abdicava.

Frida Kahlo, em suas cartas, também passa pelo sofrimento, mostrando-se, no entanto, sempre mais fortalecida. No trecho autobiográfico que consta no fim das *Cartas Apaixonadas*, Frida fala das dores que passou ao perder três filhos. Afirma que sua pintura é a mensagem da dor, tomando o lugar das coisas que lhe faltaram, e termina enfaticamente dizendo que trabalhar é a sua salvação.

O caráter político que Frida assume ao escrever a carta ao então presidente do México, Miguel Alemán, é interessante de ser observado. Os dois haviam sido colegas na Escola Preparatória, na juventude, e Frida agora cobra-lhe um posicionamento devido à controvérsia que havia suscitado um mural de Diego Rivera no salão de jantar do Hotel Del Prado, edifício pertencente, segundo ela, aos servidores públicos. O mural havia sido atacado por um grupo de jovens católicos devido a uma de suas inscrições referente ao “*Nigromante*” no qual se lia “Deus não existe”. Frida faz um apelo à democracia e à liberdade de expressão no México, voltando-se contra toda forma de colonialismo e ao poder do dinheiro de alguns grupos sectários. Ameaça dizendo que permitir a destruição do mural é dar vez ao fascismo no México e apela para um regime político onde não haja opressão vergonhosa e destrutiva. Salienta que a democracia permite que haja pinturas tanto de santos e virgens de Guadalupe, assim como de quadros com teor

⁷ GOTLIB in GALVÃO e GOTLIB, 2000, p. 230.

⁸ WERNECK in GALVÃO e GOTLIB, 2000, pp.137 a 145.



revolucionário⁹. Frida, na carta, apela, então, ao presidente, pedindo-lhe que interfira no conflito, portando-se como um “autêntico mexicano”. A artista exerce aí seu papel de cidadã, colocando o exercício político acima do papel de esposa do pintor.

Patrícia Mayayo¹⁰, uma biógrafa um tanto crítica da imagem construída pela própria Frida, aponta questões interessantes para pensarmos o papel da mulher naquela revolução. Fazendo um leitura de dois quadros da juventude de Frida, um já perdido e que se conhece apenas através de fotografia, chamado *Si Adelita... o Los cachuchas*¹¹ de 1926, obra que teve uma segunda versão, esta sim conservada, denominada *Pancho Villa y Adelita*, de 1927, ela explica que os cachuchas tem um fundo autobiográfico. Era um grupo da juventude de Frida através do qual ela entrou em contato com os estridentistas, um dos primeiros exemplos do desenvolvimento de uma nascente vanguarda mexicana na literatura e nas artes plásticas. *Adelita*, por sua vez, remete ao folclore nacional; ela é uma bela “soldada” que segue as tropas revolucionárias para estar perto de seu amado, sargento a serviço da Revolução. A distribuição dos elementos no quadro sugere uma identificação entre a artista e a mítica “soldada”. Na segunda versão do quadro essa identificação fica plasmada mais claramente. A figura de Pancho Villa, dirigente revolucionário e a imagem de Adelita/Frida, confirmam o compromisso da artista com a Revolução.

No entanto, ao mesmo tempo que constitui um canto ao povo mexicano, se trata de um quadro onde se insinuam algumas tensões e contradições. Na contraposição entre Villa e Adelita há o contraste entre dois mitos característicos da retórica revolucionária: o mito do herói, do soldado entregue, do lutador valoroso; e a imagem da heroína, da companheira de beleza esplendorosa que segue e alenta seu amado na Revolução. Apesar de as mulheres participarem ativamente na guerra civil, tanto a cultura popular quanto a propaganda do regime atribuem uma posição subordinada às mulheres: sua missão é a de apoiar e servir ao herói. Frida parece assumir em grande medida a função sexual que a retórica da Revolução atribui à figura feminina. Nesta obra a artista chama a

⁹Mostrando a atualidade destas declarações de Frida, a Escola de Samba Viradouro levou para a Marquês de Sapucaí, no carnaval do Rio de Janeiro neste ano de 2010, a temática “México, o Paraíso das Cores, sob o Signo do Sol” onde se viam alegorias que mostravam a Casa Azul onde Frida morou e que se tornou o Museu Frida Kahlo; cenas do acidente de Frida e seus múltiplos ferimentos; o mural “A Criação” de Diego Rivera e alegorias da Virgem de Guadalupe, entre outras que caracterizam o México. A presença da religiosidade junto aos aspectos revolucionários da pintura desses artistas e da cultura popular é aqui significativa e neste desfile mostra o quanto estas questões miscigenadas continuam fazendo eco nos corações dos admiradores de sua arte. Pode-se conferir a notícia do desfile em: <http://noticias.bol.uol.com.br/brasil/2010/02/15/viradouro-desfila-as-cores-do-mexico-e-de-frida-kahlo-no-rio-de-janeiro.jhtm>, acessado em 15 de fevereiro de 2010; samba enredo com cenas do desfile: <http://www.youtube.com/watch?v=43geqAujreM&feature=related>, acessado em 16 de fevereiro de 2010.

¹⁰ MAYAYO, Patrícia. *Frida Kahlo : Contra el mito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

¹¹ MAYAYO, 2008, p.59-66.



atenção sobre o importante papel que cumprirão os estereótipos sexuais na construção do mito revolucionário.

Em seu diário Frida coloca vivas à Revolução muitas vezes e de diferentes maneiras. Ao buscar uma definição para o diário, Lejeune¹² (2008: 259-61) diz que ele é uma “série de vestígios datados”. Auxiliando a memória, a data é a base do diário, ainda que não seja cotidiana nem regular. Lejeune chega a afirmar que um diário sem data não passa de uma simples caderneta. Questão interessante se pensarmos que no diário de Frida encontram-se pouquíssimas datações. Uma destas poucas datações é a do dia 4 de novembro de 1952, onde ela escreve:

Hoje estou melhor acompanhada do que já estive durante 23 anos. Sou uma pessoa, sou comunista. Sei que as origens básicas ligam-se às raízes antigas. Li a história do meu país e a de quase todos os povos. Conheço suas lutas de classe e seus conflitos econômicos. Compreendo claramente o materialismo dialético de Marx, Engels, Lênin, Stalin e Mao Tsé. Eu os amo por serem os pilares do novo mundo comunista. (...) KAHLO, 1995, p.255.

Frida deixa em seu diário o registro de sua consciência e entusiasmo políticos. Foucault, partindo de um dos textos mais antigos da literatura cristã, a *Vita Antonii*, de Atanásio, mostra “em que medida a anotação pessoal das ações e dos pensamentos atua como elemento indispensável da vida ascética”¹³, num movimento da alma que, ao conhecer-se, passa a ter vergonha de si e armar-se contra o pecado. Antes mesmo do cristianismo, o papel da escrita na “cultura filosófica do eu”, aparece em Sêneca. Essa escrita apresenta-se sob duas formas principais: os *hypomnemata* e a correspondência. Num exercício e aprimoramento do eu, os *hypomnemata* eram “carnês individuais onde se consignam citações, fragmentos de obras, exemplos, ações testemunhadas ou narradas, reflexões, argumentos, cuja utilização como livro de vida ou guia de conduta parece ter sido corrente no meio culto de então”¹⁴. Assim, o indivíduo podia formar uma imagem de si, uma verdadeira identidade.

O diário de Frida é um misto de pequenos textos, palavras em diferentes tamanhos compondo a página imagetivamente e desenhos, símbolos muitas vezes revolucionários. Não se deve procurar esperar ver ali relatos diários, ele contém, na verdade, pensamentos colocados aos borbotões, numa alternância de pequenas frases ou palavras, ou ainda contendo listas de palavras e formas poéticas. Carlos Fuentes faz um comentário inicial ao diário, aproximando-o aos procedimentos surrealistas. Fuentes apresenta Frida como inseparável de Rivera, porém com suas peculiaridades; os dois como cara e coroa da mesma moeda mexicana. Além disso, Frida também é

¹² LEJEUNE, 2008: 259-61.

¹³ MIRANDA, 1992, p.27.

¹⁴ MIRANDA, 1992, p.28. Na *Hermenêutica do Sujeito*, Foucault ressalta que os *hypomnémata* são suportes de lembranças com que podemos rememorar as coisas ditas, graças à leitura ou a exercícios de memória. FOUCAULT, 2006, p.433.



apresentada como solitária e cheia de amantes, tanto masculinos quanto femininos. Nascida na Revolução, ela iria além do evento, refletindo imagens de sofrimento, mas também de humor, alegria, prazer. Sua energia, além das histórias fantasiosas e bem humoradas que criava com frequência, mostram sua capacidade de sobrevivência, inclusive a sobrevivência pictórica.

Fuentes conta a história de Frida permeada da história do México e seus pensadores, assim como os da comunidade global¹⁵. Relata como aos poucos a arte mexicana foi descobrindo o elemento nativo, o camponês e o índio. Quanto à Frida, dizia que aquilo que ela vivia era aquilo que ela pintava e a considera uma dos maiores intérpretes que o século XX conheceu acerca do sofrimento, passando para a tela uma espécie de poesia agônica. Pintora não de sonhos, mas da própria realidade, a fantasia requeria dela um pincel realista. Sua arte trazia para a cena uma nova realidade, uma realidade inventada. Seus temas, segundo Fuentes, eram suas sensações, seus estados de espírito, suas reações diante da vida. Concebia a beleza como verdade e autoconhecimento, como *devenir*, e este seria seu legado aos marginalizados. A obra de Frida tinha uma “beleza convulsiva”, afirmava Breton ao dizer que sua arte era como uma fita enlaçando uma bomba. Para Fuentes, Frida era uma panteísta natural, alguém que explorava o interrelacionamento de todas as coisas, uma sacerdotisa, tendo laços tanto com a arte de Posada quanto dos ex-votos. Ele a compara com Coatlicue, a deusa com saia de serpentes, e Tlazoltcotl, o abutre feminino, deidade que devora as sujeiras para manter o universo limpo; mas também a compara com a Dama de Elche, Mãe da Terra Espanhola, e Cleópatra.

Além da introdução de Fuentes, há no diário um outro pequeno ensaio, de Sara M. Lowe. Ela afirma que como Frida nunca pensou em publicar o diário, ele está na esfera do diário íntimo e que seria uma espécie de voyeurismo lê-lo, um ato de transgressão. Salienta que o fato de Frida incluir desenhos e pinturas em seu diário, torna-o único, mas também o diferencia de um caderno de esboços de artista, pois apenas um dos rascunhos foi usado para compor diretamente a construção de uma pintura. Ao deixar de lado os fatos cotidianos, Lowe aproxima Frida de Virgínia Woolf com seus repositórios de sentimentos e imagens.

O diário de Frida começou a ser escrito em meados da década de 40, quando esta tinha 36 ou 37 anos e passava por vários transtornos tanto físicos quanto emocionais. Lowe refaz uma breve história de Frida ressaltando sua mudança de pintora amadora para profissional em 1938, quando vendeu seu primeiro quadro e expôs suas obras em Nova York. Desde 1927, aos 20 anos de idade,

¹⁵ Carlos Fuentes, ao falar de Frida, alude às personalidades mais variadas, como, por exemplo, os artistas Goya, Bosch, Bruguel, Marx Ernst, Siqueiros, Miguel Angel Asturias, o escritor guatemalteco, Alejo Carpentier, o romancista cubano, Kafka, Trotski, Chaplin, o Gordo eo Magro, os Três Patetas e os irmãos Marx.



Frida já havia aderido à Liga da Juventude Comunista, Lowe aponta sobre esta questão o idealismo e a fé da artista, que aumentavam com o passar dos anos, não considerando exatamente a realidade dos regimes autoritários e burocráticos em suas várias referências a Stalin.

Escrito nos últimos 10 anos de sua vida, para Lowe o diário é um documento do declínio físico de Frida, registrando sua corrida atrás de tratamentos, seus fracassos e sua obediência a prescrição dos médicos, em meio as aproximadamente 35 cirurgias a que se submeteu depois de seu acidente aos 18 anos. Como antes do acidente Frida estava estudando ciências, ela então tenta unir ciência e arte com várias ilustrações de caráter científico, metáforas visuais ao longo do diário. Lowe fala por fim que em meio ao sofrimento e angústia expressados livremente no diário, Frida também manifesta ali sua alegria, seu senso de ironia, seu humor negro, enfim, sua sede de viver.

O entusiasmo político com que Frida se expressa no diário a faz ter o ímpeto de apelo na carta ao presidente José Alemán, já referida. É interessante observar que na carta o que está em jogo é um embate religioso ante símbolos revolucionários. A figura do necromante, o invocador de mortos, faz um entre-lugar marcante na frase materialista estampada: “Deus não existe.” Fazemos uma aproximação ao pensamento de Marx ao declarar a religião o ópio do povo, mas creio que existe a possibilidade de vermos no posicionamento de Frida, traços da filosofia nietzschiana, que fazia ecos na forma de conceber vida e morte, a humanidade, Deus na época. Nietzsche, entre 1883 a 1885 escreve “Assim falou Zaratustra¹⁶”. A história mostra um sábio que desce das montanhas e vai falar com o povo em discursos assemelhado a um profeta. Zaratustra, logo de início, vai anunciando: “Deus está morto.” Eugen Fink, ao comentar “La Filosofia de Nietzsche¹⁷”, fala que Nietzsche foi uma das grandes personalidades que brincam com o destino da história espiritual do ocidente. Um homem fatal, que obrigou a tomar decisões últimas, que questiona tudo que é santo, bom e verdadeiro e se coloca veementemente contra o cristianismo. Fink declara mesmo que Nietzsche representa a crítica mais extremada da religião, da filosofia, da ciência e da moral, uma crítica não apenas à religião e a moral tradicionais, mas uma verdadeira crítica a cultura. Em se tratando que o que estamos discutindo é a frase de um mural, é bom observar o que Nietzsche escreve no “Anticristo”, sobre o que gostaria de ver escrito nas paredes:

Esta eterna acusación contra el cristianismo voy a escribirla em todas las paredes, allí donde haya paredes; tengo letras que harán ver incluso a los ciegos... Yo llamo al cristianismo la única gran maldición, la única grande intimísima corrupción, el único gran instinto de venganza, para el cual ningún médico es bastante venenoso, sigiloso, subterráneo, pequeño; yo lo llamo la única inmortal mancha deshonrosa de la humanidad... NIETZSCHE apud FINK, 1976, p.163.

¹⁶ NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. SP: Martin Claret, 1999.

¹⁷ FINK, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.



Nietzsche é bastante veemente e radical e contextualizar Frida nesse clima em que suas idéias se sedimentaram nos permite entender melhor sua relação entre o catolicismo mexicano de sua mãe, que era fervorosa e a influência do ateísmo do pai. Enquanto companheira de Diego Rivera, freqüentou muitas reuniões do Partido Comunista, assim como os recebeu em sua casa. Em toda sua maneira de ser, sua intimidade, sexualidade, participação política, viveu a crítica ao cristianismo, propondo, no entanto, outros símbolos que preenchessem a sua ausência no imaginário coletivo. Interessada por mitologia, Frida pinta em suas obras símbolos de várias crenças religiosas, sejam astecas, hindus ou orientais e mistura-os a seus autorretratos, como faz em *El abrazo de amor del Universo, la Tierra, Yo, Diego e el señor Xolótl*¹⁸. A polifonia dos múltiplos significados fazem eco em sua obra plástica. Uma polifonia que se faz ouvir na carta em defesa da democracia.

Essa experiência democrática aludida por Frida faz falar a contemporaneidade em meio aos fundamentalismos que permeiam o social. O etnocentrismo que marca a intolerância religiosa é questão que deve ser refletida. A convivência de todos os símbolos é a mensagem da artista, uma mulher que exerce seu poder de fala política, num México ainda tão marcado por valores patriarcais. Como esposa, amiga e cidadã, Frida expressa veementemente, em palavras e esteticamente, a imagem do revolucionário, em defesa da inexistência de Deus em meio à polissemia dos sentidos, perfazendo um caminho que vai do pessoal ao político.

Referências bibliográficas:

FINK, Eugen. *La filosofia de Nietzsche*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

FUENTES, Carlos. Introdução. In: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. RJ: José Olympio, 1995.

GOTLIB, Nádia Battella. Correspondências: a condessa de Barral e o imperador D.Pedro II. In: GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádia Battella (orgs.) *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. SP: Companhia das Letras, 2000.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. RJ: José Olympio, 1995.

_____. *Cartas apaixonadas de Frida Kahlo*. Compilação Martha Zamora. RJ: José Olympio, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. BH: Ed. UFMG, 2008.

LOWE, Sarah. M. Ensaio. In: KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo*. RJ: José Olympio, 1995.

¹⁸ MAYAYO, 2008, p.172.



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

MIRANDA, Wander Melo. *A Ilusão Autobiográfica*. In: *Corpos Escritos*. SP: EDUSP, 1992.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. SP: Martin Claret, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Sinceridade e ficção nas cartas de amor de Fernando Pessoa. In: GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádía Battella (orgs.) *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. SP: Companhia das Letras, 2000.

VILLARI, Rafael Andrés. *Imagens de Freud: Biografia e Representação*. Tese. Florianópolis: PPGLiteratura/UFSC, 2002.

WERNECK, Maria Helena. “Veja como ando grego, meu amigo.” Os cuidados de si na correspondência machadiana. In: GALVÃO, Walnice Nogueira e GOTLIB, Nádía Battella (orgs.) *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. SP: Companhia das Letras, 2000.