

**“A vida mera das obscuras” em Frida Khalo e Cora Coralina**

*“A vida mera das obscuras” in Frida Khalo and Cora Coralina*

Rúbia Garcia de Paula  
**Secretaria de Estado da Educação de Goiás (SEDUC/GO)**  
Inhumas/Goiás-Brasil  
Wesley Luis Carvalhaes  
**Universidade Estadual de Goiás (UEG)**  
Inhumas/Goiás-Brasil

**Resumo:**

Propõe-se compreender a linguagem dialogicamente constituída nos signos discursivos movimentados pela tela *Umas facadinhas de nada*, de Frida Khalo; e o poema *Mulher da Vida*, de Cora Coralina. Fundamenta-se na perspectiva de linguagem do Círculo de Bakhtin, considerando-a como processo de interação verbal ou discursiva. Movimenta-se algumas categorias bakhtinianas: o dialogismo, a discursividade, a alteridade, a responsividade, a fim de comprehendê-las nos textos das artistas. Toma o texto no sentido lato; nesse caso, são considerados textos oriundos da literatura, das artes plásticas e dos discursos que atravessam a própria vida das autoras. É significativa a conclusão de que, tanto na vida quanto na arte, há camadas discursivas de tinta dialógica que ligam Frida Khalo, Cora Coralina e a “vida mera” das mulheres “obscuras”.

**Palavras-chave:** Linguagem; Frida Khalo; Cora Coralina

**Abstract**

We propose to understand the dialogically constituted language in the discursive signs moved by Frida Khalo's painting *A Few Small Cutes*; and the poem *Mulher da Vida*, by Cora Coralina. The reference for the perspective of language is that of the Bakhtin Circle. The Circle understands language as a process of verbal or discursive interaction. Some Bakhtinian categories are studied: dialogism, discourse, alterity, responsiveness, to understand them in the artists' texts. Text comprehension considers, in addition to words, sounds, images, gestures, etc. In this case, texts from literature, visual arts and discourses that cross the lives of the authors are considered. The conclusion that is significant: both in life and in art, there are discursive layers of dialogical ink that connect Frida Khalo, Cora Coralina and the “vida mera” of “obscuras” women.

**Keywords:** Language; Frida Khalo; Cora Coralina

## **Introdução**

Este artigo propõe um estudo bakhtiniano da linguagem que reverbera na obra e na vivência real das artistas Frida Khalo e Cora Coralina, tendo como objeto principal de análise a tela *Umas facadinhas de nada, 1935*, de Frida Kahlo (Herrera, 2011, p. 351) e o poema *Mulher da Vida*, de Cora Coralina (2001, p. 201-204).

Para o Círculo de Bakhtin, no método sociológico que compreende a linguagem dialogicamente constituída pela alteridade responsiva das vozes do outro, independentemente “de quais sejam os objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser o ponto de partida” (Bakhtin, 2011, p. 308). Assim, o estudo sociológico da linguagem bakhtiniana atravessa formas infindáveis de textos, enunciados, discursos expressos em infinitos gêneros discursivos, que podem ser identificados no diálogo cotidiano, na literatura, nas artes plásticas, enfim, em todas as consubstanciações ilimitadas da linguagem humana. Busca-se, então, compreender como a linguagem dialogicamente constituída nos signos discursivamente movimentados pela dialogia do mundo histórico, social e cultural constitui não só a arte, mas a própria vida das autoras em estudo, que também reflete e refrata a constituição coletiva da mulher na sociedade.

A pesquisa é do tipo qualitativo; de modalidade bibliográfica, fundamentada em livros, artigos, teses e dissertações. Fundamenta-se para o estudo da linguagem em Bakhtin (2011) e Volóchinov (2021); e em Arán (2014), Brait (2012), Faraco (2009), Fiorin (2022), Renfrew (2017). Para o estudo de Cora Coralina, alicerça-se em Coralina (2013, 2014), Britto (2006), Britto e Seda (2009), Tahan (2002). Acerca de Frida Khalo, sustenta-se em Ferreira (2016), Herrera (2011), Souza (2013). Traz também Adorno (1995) para pensar a humanização contra a barbárie. Na primeira seção, mais sintética, o artigo aborda a linguagem bakhtiniana; na segunda seção, mais expandida, aborda linguagem, vida e arte em Frida Khalo e Cora Coralina.

### **Linguagem bakhtiniana: dialogia, discursividade, alteridade, responsividade**

Segundo Brait (2012), os conceitos linguístico-filosóficos de texto no Círculo de Bakhtin concretizam a compreensão de linguagem como um conjunto coerente de signos ideológicos que estão relacionados a sujeitos social e historicamente constituídos. Assim, a linguagem bakhtiniana, como explana Volóchinov (2021), em Marxismo e Filosofia da Linguagem, não está compartmentada no sistema abstrato da língua, tampouco está ensimesmada num estado anímico do sujeito, mas está encarnada na realidade das relações

sociais, que são histórica e socialmente construídas, num movimento ininterrupto de interação discursiva.

Nessa perspectiva, a linguagem é entendida como uma prática discursiva que movimenta os signos ideológicos os quais se concretizam por meio de gestos valorativos impressos na palavra e em outras semioses da realidade social. Quanto ao sentido dado, ou aquilo que a palavra significa, Volóchinov (2021, p. 238) versa que, na “composição do sentido não há nada que esteja acima da formação e independente da ampliação dialética do horizonte social”. Nessa perspectiva, a formação do ser humano ocorre pela linguagem.

Situando a atividade significativa na realidade concreta da comunicação, completa Volóchinov (2021, p. 238) que a significação “é absorvida pelo tema e dilacerada por seus conflitos vivos, para depois voltar como uma nova significação com a mesma estabilidade e identidade transitórias”, portanto, não há estabilidade no signo, que segue infinitamente atualizando-se a partir de outros discursos. Daí que, para Brait (2012, p. 22), “é necessário considerar tanto a materialidade linguística, aquilo que pode ser considerado interno ao texto/disco/ro/enunciado, como a exterioridade, o extralingüístico incluído na complexidade do discurso, das relações dialógicas”; ou seja, das relações que estão na realidade sínica da vida. Relações estas que tanto podem reverberar a humanização quanto a “barbárie” (Adorno, 1995) que forma, ou enforma, o humano.

Nos termos de Volóchinov (2021, p. 232), toda “compreensão é dialógica”, porquanto considera sempre o discurso de outrem. Fiorin (2022), ao tratar do dialogismo em Bakhtin, apresenta-o em três conceitos, que podem ocorrer simultaneamente. O primeiro, “diz respeito ao modo de funcionamento real da linguagem: todos os enunciados constituem-se a partir de outros” (Fiorin, 2022, p. 34); há forças “centrípetas” e “centrífugas” na tensão sínica dos enunciados que se entrecruzam, de modo que haverá sempre um conflito entre as forças dialógicas que dão sentido aos discursos. O segundo conceito traduz-se nas “maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso” (Fiorin, 2022, p. 37), o que poderá ser visto, por exemplo, quando Cora Coralina (2014, p. 201-204) faz uma citação direta do texto bíblico no poema. O terceiro conceito postula que “o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação” (Fiorin, 2022, p. 60), portanto, os sujeitos são-no-mundo em relação aos outros sujeitos; assim, será visto, por exemplo, que os discursos alheios atravessam e humanamente constituem as mulheres em Frida e em Cora.

Entende-se que, nessa dialogia, a língua, enquanto processo criativo de interação social, é mediada pelo diálogo em movimento ininterrupto marcado pela alteridade. Pela alteridade, os sujeitos bakhtinianos são-no-mundo a partir do discurso do outro-no-mundo. Fiorin (2022, p. 32) advoga que “o sujeito bakhtiniano não está completamente assujeitado aos discursos sociais”, pois, caso isso ocorresse, estar-se-ia negando o próprio dialogismo que sustenta a compreensão de linguagem do Círculo de Bakhtin. Portanto, existe sempre um “eu” que pode ressignificar ou transcender os discursos dispostos sobre si pela palavra alheia. Transcender, aqui, no sentido de ultrapassar a materialidade cultural e social disposta no acontecimento histórico do discurso de outrem. Para Fiorin (2022, p. 32), no “dialogismo incessante, o ser humano encontra o espaço de sua liberdade e de seu inacabamento”, por isso que, no acontecimento da vida, o ser humano é, a um só tempo, o individual e o coletivo. Por isso mesmo, a formação humana, em contextos institucionais ou fora deles, não está apartada da linguagem, mas por ela ininterruptamente se constitui.

Quanto ao que se pode denominar alteridade a partir da teoria bakhtiniana, segundo Bakhtin (2011, p. 283), a “mim não são dadas as minhas fronteiras temporais e espaciais, mas o outro me é dado integralmente”, assim, a totalidade do outro não está nele, mas no interlocutor, motivo por que haverá sempre uma relação dialógica. Daí que a linguagem bakhtiniana refuta um individualismo fechado em si mesmo, visto que o sujeito só pode ser no acontecimento do mundo a partir da outridade. Nos dizeres de Bakhtin (2011, p. 311), o “acontecimento da vida do texto, isto é, a sua verdadeira essência sempre se desenvolveu na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos”, o que envolve a dialogia e a alteridade. Por isso Renfrew (2017, p. 53) entende haver no sujeito “uma forma particular de empatia em relação a tudo o que ele não é”, o que implica constituir-se do que o outro é-para-si. Aliás, Bakhtin (2011, p. 382) nomeia essa relação dialógica em “eu-para-mim e eu-para-o-outro, o outro-para-mim”, atravessando a eventicidade do ser. Isso muito importa para compreender a mulher frideana e coralineana tanto na vida – para Bakhtin (2011, p. 312) a “atitude humana é um texto em potencial” – quanto na arte, por reverberarem e humanamente se constituírem, reciprocamente, no discurso social.

Sobre a responsividade, Volóchinov (2021, p. 184) entende que todo “enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde a algo e orienta-se para uma resposta”. É assim que todo o texto, entendido no sentido lato como qualquer conjunto semiótico, como, por exemplo, uma tela ou um poema, carrega em si as vozes do outro. Seja, por exemplo, para

refutar a barbárie, seja para retificá-la, seja para ratificá-la etc., haverá sempre uma resposta. Complementa Volóchinov (2021, p. 184) que o enunciado “é apenas um elo na cadeia ininterrupta de discursos verbais”, motivo pelo qual os textos encarnados no poema e na pintura serão pegos como um desses elos estabelecidos entre os enunciados das autoras e o mundo; serão, ainda, uma responsividade aos signos discursivos que os atravessam. Assim, versa Bakhtin (2011, p. 332), a “compreensão responsiva do conjunto discursivo é sempre de índole dialógica”, inclusive, o autor reforça que para “a palavra (e consequentemente para o homem) não existe nada mais terrível do que a irresponsividade” (Bakhtin, 2011, p. 333), ou seja, todo signo requer sempre uma resposta que reverbera na palavra alheia.

No entender de Volóchinov (2021, p. 232), a “compreensão busca uma contrapalavra à palavra do falante”, fazendo reverberar um discurso responsivo que reflete e refrata os discursos outros. Faraco (2009, p. 50-51) entende que, com a refração, não só é possível descrever os acontecimentos do mundo, mas também, construí-lo na dinamicidade social em que a palavra atravessa os sujeitos. Até porque, como preleciona Volóchinov (2021, p. 181), “nunca pronunciamos ou ouvimos palavras, mas ouvimos verdade ou mentira, algo bom ou mal, relevante ou irrelevante, agradável ou desagradável”, segundo as experiências culturais, sociais, históricas. Desse modo, a humanização do humano, ou a reprodução da “barbárie” (Adorno, 1995), na vida e na arte, acontece pela responsividade dialógica da linguagem.

#### **A vida mera das obscuras: discursividade, alteridade e responsividade**

A estudiosa Beth Brait (2012, p. 25) corrobora a ideia de que o Círculo bakhtiniano entende o texto/enunciado/discurso não apenas restrito à linguagem verbal, mas também às artes plásticas. Assim, tanto a linguagem visual dos autorretratos frideanos quanto a linguagem verbal literária coralineana correspondem a um texto, tomado como enunciado que também reverbera os discursos da constituição da mulher do século XX.

Magdalena Carmem Frieda Kahlo y Calderón, Frida Kahlo, nasceu em 6 de julho de 1907, na Cidade do México, numa casa conhecida como Casa Azul, hoje, Museu Frida Kahlo. Aos seis anos, contraiu poliomielite. A doença lhe atingiu o útero, impossibilitando-a de ter filhos; além de lhe deformar a perna direita. Ingressou, em 1922, na Escola Nacional Preparatória, sendo uma das 35 mulheres entre os dois mil alunos. Objetivava cursar medicina, algo pouco comum às moças da época. Porém, seus planos mudaram, pois, em 17 de setembro de 1925, aos 18 anos, quando voltava da escola, o ônibus colidiu com um bonde.

*“A vida mera das obscuras” em Frida Kahlo e Cora Coralina*

Por conta desse acidente, Frida teve lesões na coluna vertebral, que lhe acarretaram inúmeras cirurgias, e dores infundáveis até o fim da vida. Acamada por sete meses, a mãe presenteou-a com um cavalete de pintura adaptado à cama e um espelho no teto. Assim, Frida Kahlo começou a pintar para afastar o tédio, tornando-se pintora sem ter para isso instrução formal. Não obstante a esse fato, ficou “versada em arte e conhecia artistas, críticos e historiadores” (Herrera, 2011, p. 272). O maior incentivo veio do muralista Diego Rivera, com quem se casou quando Frida tinha 22 anos; e Diego, 43. Entre abortos involuntários, separações, reconciliações e cirurgias de Frida, eles levaram uma vida conjugal turbulenta para os padrões estabelecidos na época. Isso repercutiu nas imagens discursivas da autora Frida Kahlo, pois, como afirma Souza (p. 85, 2013), “insatisfeita consigo mesma, busca por meio de seu processo de criação atender as suas necessidades pessoais”. Necessidades que, conscientemente, constituíam-na, a partir dos discursos dispostos no mundo, enquanto ser social: mulher, cidadã política, mexicana, pintora. (Ferreira, 2016; Herrera, 2011; Khalo, 2016)

Enquanto mulher, Frida Kahlo tinha consciência de ocupar um espaço histórico-cultural em que era muito difícil o reconhecimento feminino. Quanto a isso, Herrera (2011, p. 305) transcreve um discurso que reflete e refrata o inconformismo pelo não-reconhecimento em uma exposição: “Frida dizia: ‘Os homens são reis. Eles mandam no mundo’”. Embora Frida Kahlo tenha sido a primeira pintora mexicana do século XX a integrar o Museu do Louvre, que adquiriu A moldura – peça de uma exposição coletiva em Paris, 1839 –, o nome de Frida e de outra artista foi refutado no Colégio Nacional (equiparado à Academia Francesa). Quem as indicou, supõe: “as duas foram rejeitadas por serem mulheres” (Herrera, p. 387, 2011). Enquanto cidadã política, Frida era filiada ao Partido Comunista, e, às páginas 122 do “Diário”, em novembro de 1952, escreve “Depois de 22 duas cirurgias me sinto melhor e poderei de vez em quando ajudar meu Partido Comunista. Já que sou uma operária, já que sou uma artesã – e aliada incondicional ao movimento revolucionário comunista” (Khalo, 2012, p. 240). Enquanto mexicana, Frida, ideologicamente, reflete e refrata o mundo através da arte popular nacional, tendo como maior expressividade no discurso imagético do próprio corpo, as vestimentas tehuanas (das índias folcloricamente matriarcais); cite-se como exemplo a tela Autorretrato como Tehuana, de 1943. (Ferreira, 2016; Herrera, 2011; Khalo, 2016)

Enquanto pintora, a arte de Frida Kahlo materializou discursos perpassados por todas essas vivências sócio-histórico-culturais, produzindo uma arte naïf, no estilo retablos ou ex-votos, em que quadros populares retratam o recebimento de uma graça, como na tela Meu

nascimento, de 1932, “fig. VI” (Herrera, 2011). Frida também foi professora de artes e andava pelas ruas do México entre as pessoas simples, cantava músicas folclóricas e populares. Segundo Herrera (2011, p. 272), na pintura, ela “adorava o primitivismo e a fantasia de Gauguin e Rousseau, embora o dela fosse distinto, porque se originava na tradição mexicana popular”. Apenas em 1953, pouco antes de morrer, Frida teve a Primeira Mostra Individual no México. Faleceu em 13 de julho de 1954, aos 57 anos, sendo velada coberta com a bandeira comunista, entre uma multidão. (Ferreira, 2016; Herrera, 2011; Khalo, 2016)

Apesar de Frida Khalo ser reconhecida pelos autorretratos, o enunciado discursivo verbal e visual que este trabalho aborda não é um autorretrato puro, mas a tela denominada *Umas facadinhas de nada*, de 1935, reproduzida por Herrera (2011) na “fig. VIII”; cuja imagem será adiante apresentada. No entanto, este trabalho entende que, em Frida, há nuances de autorretratação nas pinturas que não a retratem explicitamente e, claro, não esgotam o evento da vida, já que, ensina Renfrew (2017, p. 46), em Bakhtin “a visão estética também é incapaz de penetrar a eventicidade do ser”. Embora, continua Renfrew (2017, p. 46), esse ser estético esteja bastante próximo do ser real. E, na perspectiva deste trabalho, embora objetivado na obra de arte, o ser estético representa uma responsividade do sujeito frideano que, pela alteridade, constrói e reconstrói discursivamente o próprio corpo a partir da linguagem disposta no mundo sócio-histórico-cultural onde estava inserida a autora, momento em que também se autorretrata. Abordando a questão do autor, Bakhtin (2011, p. 385) aponta que na “pintura, o pintor às vezes representa a si mesmo. [...] O autorretrato. O autor representa a si mesmo como uma pessoa comum e não como pintor, criador do quadro”. Dessa forma, a pessoa comum, como uma consciência, é a que está no mundo, sendo por ele humanamente construída, e construindo-o na dialogia dos signos ideologicamente consubstanciados. Assim, o autor autorretrataria a consciência coletiva que compõe o eu singular, e não um estado anímico ou psicologizante, distante da vivência real.

Sobre a compreensão do autor na teoria bakhtiniana, Arán (2014, p. 21) explana que, “na pintura, se vemos o pintor na tela, ele é parte do que está representado. Isto é, se não entendemos mal, o autor, esta segunda voz, está em todo o texto, ele o permeia, mas as formas de sua autorrepresentação são ilusórias”. Assim, o autor estará sempre, ilusoriamente, na tela, sendo ou não um autorretrato, isso se dá, pois o autor “toma parte na encenação do discurso, cuja origem não está nesse mesmo discurso” (Arán, 2014, p. 21); a

*“A vida mera das obscuras” em Frida Kahlo e Cora Coralina*

origem está no mundo. Há camadas discursivas de tinta do próprio autor em todas as manifestações semióticas, mas o autor não está só, ele está imerso na coletividade. Para Arán, arte “e vida não são o mesmo, mas não podem ser separadas na consideração estética” (Arán, 2014, p. 10-11). Portanto, nos autorretratos, e nas demais telas de Frida Kahlo, a presença de si enquanto voz imersa na sociedade atravessada pelo discurso do outro é latente.

A própria autora tinha consciência de que era um sujeito absorto num tempo sócio-histórico-cultural, e que a pintura integrava os discursos que a atravessavam e a constituíam, ao mesmo tempo em que ela os devolvia responsivamente, o que corrobora a compreensão de linguagem em Bakhtin (2011) e em Volóchinov (2021). Essa lucidez do mundo era tão latente na autora que, considerada por muitos como surrealista, inclusive pelo próprio Breton, fundador do surrealismo, Herrera (2011, p. 323) e Ferreira (2016, p. 81) transcrevem a resposta de Frida a esse “olhar do outro”: “Pensavam que eu era uma surrealista, mas eu não era. Nunca pintei sonhos. Pintava a minha própria realidade”. Observe-se a imagem da tela *Umas facadinhas de nada*, de 1935, reproduzida a partir da figura VIII, de Herrera (2011):

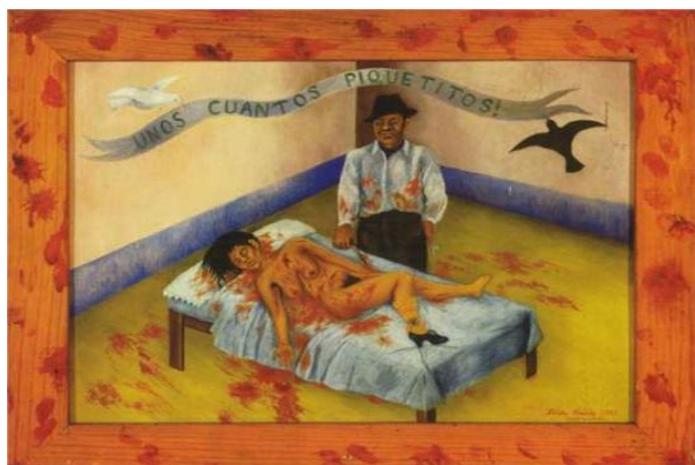


Figura 1 – *Umas facadinhas de nada*, Frida Kahlo, 1935

Essa pintura acentua a compreensão bakhtiniana de que a autora frideana estava de maneira dialógica e responsiva imersa na realidade de seu tempo, senão, observe-se o contexto discursivo de produção da obra. Herrera (2011) escreve que, segundo relatos de Frida, a tela foi produzida a partir de uma notícia de jornal, em que um homem teria dado vinte punhaladas na mulher e, “questionado pela polícia sobre o crime, o assassino afirmou com ar inocente, que tinha dado na namorada apenas umas ‘facadinhas de nada’ ” (Herrera, 2011, p. 222). Isso explica o texto expresso na faixa “Unos cuantos piquetitos!”, que na tradução seria algo como “Alguns pequenos cortes!”. Portanto, é do discurso jornalístico que, atravessando discursos outros presentes na realidade exterior e interior da autora, Frida

reflete e refrata dialogicamente o discurso impingido à mulher historicamente situada. Tal discurso prova que “a monstruosidade não calou fundo nas pessoas” (Adorno, 1995, p. 119), e a barbárie precisa ser deslindada, tornada visível, nesse caso, pela arte.

Retirando-se camadas discursivas de tinta, como num palimpsesto, tem-se discursos ideológicos sobre discursos ideológicos, na perspectiva de linguagem bakhtiniana, reverberando pela pintura, pelo texto de Frida. A partir da tela, num retrato universal, há o discurso socialmente reproduzido sobre a mulher massacrada, desassistida, inclusive pelas esferas de poder, como o Legislativo e o Judiciário, que através dos séculos não a protegem de forma eficiente contra o processo de regressão à barbárie (Adorno, 1995), nesse caso, a violência sexista e o feminicídio. E não é qualquer mulher. Herrera (2011, p. 230) esclarece que aspectos do quarto, a liga cor de rosa e a meia abaixada indicam ser uma prostituta. Frida, discursivamente, reverbera pela palavra plástica uma ferida social sangrenta – que escorre sobre a própria moldura – a ferida da mulher que, desde o discurso bíblico, é considerada a mais baixa de todas as mulheres, a prostituta. A própria historiadora de arte, Herrera (2011, p. 222), tece uma correlação com o discurso bíblico, ao observar no texto semiótico a mão em chagas e a posição corporal da mulher, que remeteriam à imagem de Cristo morto “descido da cruz”. Há um discurso-denúncia estabelecido entre o corpo de Cristo e o da prostituta, ambos inocentes, ambos violentados, ambos condenados pela sociedade à morte.

Numa outra camada de tinta discursiva, é possível retomar a questão de Frida Khalo reverberar um discurso que a autorretrata, mesmo quando não pinta a própria imagem. Sobre Frida, escreve Herrera (2011, p. 351) que, “nas raras ocasiões em que trabalhava sob encomenda, ela não necessariamente pintava o que o cliente esperava, mas fazia da encomenda uma oportunidade para transmitir o seu desespero privado”. Esse desespero privado, porém, é construído a partir da reflexão e refração dos discursos que a atravessavam na realidade social. Herrera (2011, p. 351) complementa: “Frida não conseguiu evitar a tendência de transformar a pintura em uma declaração pessoal – intimamente relacionada a eventos de sua própria vida”. Isso sustenta a afirmação de que o discurso que compõe a própria autora também reverbera no discurso imagético da prostituta assassinada.

Retomando as características da pintura, o estilo retablo está nos traços primitivistas naïf, e no registro detalhado e sem artifícios da “angústia física” (Herrera, 2011, p. 189). A barbárie da cena é amenizada pelo próprio primitivismo e pela ironia, por exemplo, na fita

com a inscrição “Unos cuantos pequetitos!” carregada pelos pombinhos, como num cartão do dia dos namorados. Chama-se a atenção a essa fita, pois também aparece na tela anteriormente pintada Frieda e Diego Rivera, 1931 (Herrera, 2011, fig. III), que representa o enlace matrimonial entre eles. Há uma reverberação discursiva ligando diretamente ambas as telas, do âmbito privado à universalização do sofrimento da mulher. Segundo Herrera (2011, p. 223), à época da tela *Umas facadinhas de nada*, Frida se separara pela primeira vez de Diego, que tinha um caso amoroso com a irmã de Frida, Cristina Kahlo, o que lhe causou grande sofrimento. Nesse diapasão, a mulher morta discursivamente representaria o assassinato do amor em Frida pelo próprio marido – discursivamente personificado no homem em pé, com o punhal, olhando-a de soslaio. Ademais, observe-se na tela a evidência da perna direita da mulher com sapato. Frida tinha problemas na mesma perna devido à poliomielite, inclusive a chacoteavam na infância: “Frida perna de pau” (Herrera, 2011, p. 29). Para “esconder a perna, ela usava três ou quatro meias na panturrilha mais fina e sapatos com salto alto embutido no pé direito” (Herrera, 2011, p. 31). Ao retratar na tela a perna direita da prostituta com salto Frida, nessa minúcia, se autorretrata na imagem da mulher assassinada.

Eis aí que o sangue discursivo de Frida se irmana ao sangue da mulher prostituta em *Umas facadinhas de nada*, de 1935, e transborda da cena para a moldura; como a construção de si a partir do outro transborda a dor da traição de Diego e da irmã, e provoca ressonâncias na tela. A pintora não se contém num estado puramente psicologizante, mas extravasa sobre (e sob) o quadro pineladas discursivas da vida individual e coletiva. Vida e arte são retratos de si e de outrem. O sangue também aparece em autorretratos de Frida anteriores e posteriores a 1935, tais como em *Hospital Henry Ford*, 1932 (Ferreira, 2016, p. 89) e *As duas Fridas*, 1939 (Ferreira, 2016, p. 98). Fato é que, em *Umas facadinhas de nada*, o sangue a autorretrata e faz do observador não só um cúmplice, mas um outro que também se constrói a partir do eu frideano. Esse observador, pode-se pensar, é a própria sociedade, com quem dialogicamente estabelece os discursos refletidos e refratados nas imagens na tela.

Movimentando diferentes ângulos de visão, são vários os discursos extralingüísticos que, pelas relações dialógicas entre os signos, levaram à compreensão de todo o texto semiótico-ideológico que compõe a tela, atualizando-a histórica e socialmente no contexto de produção e de leitura. Tudo isso exemplifica a compreensão de língua enquanto interação verbal ou discursiva entre sujeitos socialmente organizados, portanto, sempre dialógica.

Interessa, ainda, destacar a alteridade com que a autora devolve o discurso sobre a mulher assassinada, cena que reflete e refrata a barbárie social que recai sobre os corpos femininos. Frida teria dito, conforme explana Herrera (2011, p. 223), que “precisava pintar essa cena porque sentia certa simpatia pela mulher assassinada, já que ela mesma tinha chegado perto de ser ‘assassinada pela vida’ ”. Essa simpatia transforma-se em alteridade, pois a imagem da própria Frida é constituída a partir da imagem da prostituta e, não só desta, mas de todas as mulheres. No Diário, ela escreve “Ninguém está a parte de ninguém. / Ninguém luta por si mesmo./ Tudo é todos e é um (Khalo, 2012, p. 228). Frida Khalo tinha consciência de que era um dever (re)construir os discursos sociais verbais e visuais coletivos, então, os pinta.

Frida Kahlo tem responsabilidade consciente com o mundo real. Seja no discurso íntimo materializado em autorretratos explícitos, em que ela se vê, por exemplo, a partir das mulheres tehuanas; seja no discurso social em autorretratos implícitos, em que se constrói pelo olhar cultural da sociedade, como na mulher prostituta. Frida Khalo revela uma consciência bakhtiniana de mundo. Para essa noção de linguagem, a “consciência constrói-se na comunicação social, ou seja, na sociedade, na História. Por isso os conteúdos que a formam são semióticos. [...] A apreensão do mundo é sempre situada historicamente, porque o sujeito está sempre em relação com outro(s)” (Fiorin, 2022, p. 60). Nisso, Magdalena Carmem Frieda Kahlo y Calderón, Frida Kahlo, consciente de que a linguagem a constitui à medida que ela também pode constituí-la, liga-se a outra mulher, Cora Coralina.

Anna Lins dos Guimaraes Peixoto Brêtas, Cora Coralina, nasceu na Vila Boa, atual Cidade de Goiás, Estado de Goiás, no imóvel chamado Casa da Ponte, hoje Museu Casa de Cora Coralina, aos 20 de agosto de 1889. Filha de Jacynta Luíza do Couto Brandão Peixoto e do desembargador Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto, que faleceu dois meses antes de Cora nascer (Britto, 2006).

Embora não seja o objeto primeiro deste artigo, cite-se o poema “Menina mal amada”, em que o sujeito-lírico memorial de Coralina (2013, p. 114-121) canta a rejeição materna ao nascer, refletindo e refratando o discurso machista da época: “Ela tinha já duas filhas, do primeiro e do segundo casamento/ [...] Era justo seu desejo de um filho homem”. Aqui fica marcado como esse discurso machista atravessava a formação das mulheres. Ressentido, o sujeito-lírico de Coralina (2013, p. 115) prossegue: “suja, desnuda, sem carinho e descuidada, sempre aos trambolhões/ com minhas pernas moles./ Ganhei até mesmo um apelido entre

outros, perna mole, pandorga”. Nesses trechos, o sujeito-lírico memorialístico movimenta os signos discursivos do eu coralineano que se consubstancia a partir do outro. E o faz de maneira tal que Cora Coralina se autorretrata e, ao mesmo tempo, retrata a sociedade patriarcal daquele tempo, marcando os discursos que a atravessavam, e a outras mulheres.

A oralidade dos versos contribui para materializar o autorretrato de si ao cantar o mundo. E é nesse canto cultural e historicamente estabelecido que ela faz reverberar, no conjunto da obra, as vozes dos excluídos: lavadeiras, prostitutas, escravas, operárias, presidiários etc., denunciando, pela alteridade da palavra dialógica que reverbera dessas vozes outras, os usos e os costumes da classe média vilaboense.

Cora Coralina produziu uma poética de livre forma composicional, os poemas eram construídos com versos ora curtos, ora longos, normalmente sem rimas, e com marcas de oralidade. Já a temática privilegiada por Cora abarcava a sociedade nacional não-idealizada, aquela dos fundos dos becos de Goiás. Segundo Britto e Seda (2009, p. 267), os becos eram “locais periféricos, marginalizados e, ao mesmo tempo, indispensáveis à vida da cidade”. Acredita-se, por essas e outras características, que a escritora integrou o Modernismo, ainda que a própria poeta afirme não o ter feito, segundo explana Britto (2006, p. 41). Isso nos remete à Frida Khalo, que também negou em si o Surrealismo.

Cora Coralina cursou até a terceira série primária na Escola da Mestra Silvina, mestra da mãe de Cora, que era leitora voraz (Britto, 2006, p. 27), mas não incentivava a filha a escrever. Ao contrário, relata Tahan (2002, p. 37), Jacinta tecia críticas: “fazendo versinhos? Isso não enche a barriga de ninguém, e marido nenhum precisa de mulher literata”. No entanto, fazendo-se intelectual, em 1910, aos 21 anos, Cora Coralina conheceu, em um saraú, o advogado e chefe de polícia Cantídio Tolentino de Figueiredo Brêtas que, aos 44 anos e separado da primeira mulher, havia recentemente chegado a Vila Boa, encantando-se com “o desembaraço de Ana” (Tahan, 2012, p. 58). Houve sentimentos amorosos recíprocos entre eles, que se encontravam enquanto participavam juntos de saraus, tertúlias e do Gabinete Literário Goiano. No entanto, o namoro entre eles fora proibido pela mãe, fundamentada nos discursos oriundos da construção cultural tradicionalista da sociedade goiana, já que Cantídio tinha ex-mulher (Britto E Seda, 2009, p. 98-99). Mas Cora, àquela época, já conseguia transcender os discursos moralistas e de maneira responsiva cria outra imagem de si, pois, diferentemente do que se esperava das mulheres da época, enfrenta o discurso social culturalmente imposto, namora às escondidas, engravidada, e, em novembro de 1911, deixa Vila

Boa com Cantídio, rumo a São Paulo, onde constituíram família, tendo seis filhos (Tahan, 2012). A transcendência na realidade ética é possível porquanto para Bakhtin, diferentemente do texto literário, que é momentaneamente consumado, na vida há “a abertura axiológica tanto do eu quanto do outro”, ou seja, vida é “não ‘finalizável’, enquanto a ‘atividade estética’ implica algum tipo de acabamento provisório” (Renfrew, 2017, p. 66-67).

Retomando a decisão de seguir a vida com Cantídio que, assim como Cora, era intelectual, é possível identificar a responsividade no sujeito-lírico coralineano quanto ao discurso da mãe anteriormente transscrito, nos seguintes versos: “esse não estava contaminado dos princípios goianos, / de que moça que lia romance e declamava Almeida Garrett / não dava boa dona de casa” (Coralina, 2013, p. 44); muito embora ainda reverbere o discurso sobre o locus doméstico impingido à mulher, ainda que culta. O que acentua a ideia de que, em Cora, e em Frida, a arte e a vida, mesmo de instâncias diferentes, não se separam; e que se autorretratam na palavra e na imagem que devolvem ao mundo.

Cora Coralina construiu-se como mulher destemida e exímia comerciante, o que por si só a diferenciaria das mulheres daquele tempo, discursivamente anuladas das esferas sociais exteriores ao âmbito doméstico. Politizada e humanitária, entre tantas atividades, foi enfermeira na Revolução Constitucionalista, lutou pela criação de um partido feminino, e ingressou na Ordem Terceira da Penitência de São Francisco (Britto, 2006, p. 38). Dentre as atividades remuneradas em São Paulo, cite-se a venda de livros para a editora José Olympio. Em 1956, aos 67 anos, viúva, voltou à Cidade de Goiás, retomando a carreira literária, que dividiu entre a de doceira: “Fiz um nome bonito de doceira, minha glória maior” (Coralina apud Britto, 2006, p. 53). Visionária e pioneira nesta atividade como fonte de renda, criou uma profissão que ainda hoje sustenta os lares das mulheres vilaboenses.

Após a via-sacra por editoras, só publicou o primeiro livro, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, em 1965, pela José Olympio, aos 76 anos. Para se firmar enquanto escritora aclamada, Britto (2006, p. 40; 59; 61-63) versa sobre o reconhecimento pelos pares, entre eles Carlos Drummond de Andrade. Entre as homenagens, cita o 1º Encontro Nacional de Mulheres nas Artes, e o Troféu Juca Pato de Intelectual do Ano de 1983, sendo a primeira mulher a conquistá-lo (Britto, 2006, p. 60 e 66); mas, segundo Britto (2006, p. 14 e 68), os críticos nem sempre foram unâimes quanto à poética coralineana. A Academia Goiana de Letras a aceitou

*“A vida mera das obscuras” em Frida Khalo e Cora Coralina*

em “1984, quatro meses e cinco dias antes de sua morte” (Britto, 2006, p. 93). Hospitalizada, faleceu em 10 de abril de 1985, aos 95 anos, em Goiânia.

Ainda que não tenham vivido nos mesmos espaços físicos, há uma relação dialógica entre vida e obra das latino-americanas Frida Khalo e Cora Coralina, seres que se constroem enquanto mulheres e enquanto artistas, imersas histórica e culturalmente na sociedade entre o final do século XIX, até meados e fins do século XX. Iconográficas pelos discursos construídos de si mesmas na responsividade do mundo, mas também pela alteridade dialógica na discursividade que as atravessa. Transcrito da obra Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais, cuja primeira edição é datada de 1965, veja-se o poema Mulher da Vida, de Cora Coralina (2014, p. 201-204):

Mulher da Vida,  
Minha Irmã.  
De todos os tempos.  
De todos os povos.  
De todas as latitudes.  
Ela vem do fundo imemorial das idades  
e carrega a carga pesada  
dos mais torpes sinônimos,  
apelidos e apodos:  
Mulher da zona,  
Mulher da rua,  
Mulher perdida,  
Mulher à toa.  
Mulher da Vida,  
minha irmã.  
Pisadas, espezinhadas, ameaçadas.  
Desprotegidas e exploradas.  
Ignoradas da Lei, da Justiça e do Direito.  
Necessárias fisiologicamente. Indestrutíveis.  
Sobreviventes.  
Possuídas e infamadas sempre  
por aqueles que um dia  
as lançaram na vida.  
Marcadas. Contaminadas.  
Escrachadas. Discriminadas.  
Nenhum direito lhes assiste.  
Nenhum estatuto ou norma as protege.  
Sobrevivem como erva cativa  
dos caminhos,  
pisadas, maltratadas e renascidas.  
Flor sombria, sementeira espinhal  
gerada nos viveiros da miséria,  
da pobreza e do abandono,  
enraizada em todos os quadrantes  
da Terra.  
Um dia, numa cidade longínqua, essa  
mulher corria perseguida pelos homens  
que a tinham maculado.  
Aflita, ouvindo

o tropel dos perseguidores e o sibilo  
das pedras,  
ela encontrou-se com a Justiça.  
A Justiça estendeu sua destra poderosa  
e lançou o repto milenar:  
“Aquele que estiver sem pecado  
atire a primeira pedra”.  
As pedras caíram  
e os cobradores deram as costas.  
O Justo falou então a palavra  
de eqüidade:  
“Ninguém te condenou, mulher... nem  
eu te condeno”.  
A Justiça pesou a falta pelo peso  
do sacrifício e este excedeu àquela.  
Vilipendiada, esmagada.  
Possuída e enxovalhada,  
ela é a muralha que há milênios  
detém as urgências brutais do homem  
para que na sociedade  
possam coexistir a inocência,  
a castidade e a virtude.  
Na fragilidade de sua carne maculada  
esbarra a exigência impiedosa do macho.  
Sem cobertura de leis  
e sem proteção legal,  
ela atravessa a vida ultrajada  
e imprescindível, pisoteada, explorada,  
nem a sociedade a dispensa  
nem lhe reconhece direitos  
nem lhe dá proteção.  
E quem já alcançou o ideal dessa mulher,  
que um homem a tome pela mão,  
a levante, e diga: minha companheira.  
Mulher da Vida,  
minha irmã.  
No fim dos tempos.  
No dia da grande Justiça  
do Grande Juiz.  
Serás remida e lavada  
de toda condenação.  
E o juiz da Grande Justiça  
a vestirá de branco  
em novo batismo de purificação.  
Limpará as máculas de sua vida  
humilhada e sacrificada  
para que a Família Humana  
possa subsistir para sempre,  
estrutura sólida e indestrutível  
da sociedade,  
de todos os povos,  
de todos os tempos.  
Mulher da vida  
minha irmã.  
Declarou-lhes Jesus: Em verdade vos digo que publicanos  
e meretrizes vos precedem no Reino de Deus.

*“A vida mera das obscuras” em Frida Khalo e Cora Coralina*

Evangelho de São Mateus 21, 31.

Há um processo discursivo e dialógico entre a tela analisada Umas facadinhas de nada e esse poema Mulher da vida, que se entrecruzam nas desumanidades sofridas pelas mulheres diante do discurso machista reinante na sociedade, mais especificamente, no que tange à construção imagética da prostituta, ou “mulher da vida”. As obras retratam a própria ausência de direitos humanos a esse signo que “atravessa a vida ultrajada / e imprescindível, pisoteada, explorada, / nem a sociedade a dispensa / nem lhe reconhece direitos / nem lhe dá proteção”. Frida se autorretrata na prostituta condenada e morta como Cristo; Coralina, apesar de o sujeito-lírico não estar em primeira pessoa, se autorretrata na condenação social da prostituta, não obstante ela ser absolvida por Cristo. O autorretrato, nas palavras de Cora, evidencia-se numa das passagens mais imagéticas do poema, a sexta estrofe, que marca a fuga e a perseguição, quando assim se inicia “Um dia, numa cidade longínqua, essa/ mulher corria perseguida pelos homens/ que a tinham maculado.”.

A essa estrofe, junta-se a narrativa sobre a saída de Cora de Vila Boa, feita pela própria filha Vicência Tahan (2002, p. 91) “Cantídio segue à frente, puxando por correias os animais com carga, e Ana segue atrás [...], persistente, vai levando o animal num trote seco, duro, mas agora já mais tranquila: ‘O passo foi dado. Agora é tocar em frente. Que Deus me ajude’”. Assim, nos versos do poema que se referem à “mulher da vida”, é como se Cora revivesse o tropel dos animais sobre as ruas calçadas de pedras da antiga capital do Estado de Goiás, Vila Boa, na noite em que fugiu carregando o ventre ávido de vida concebida de um namoro proibido pelos discursos da sociedade tradicionalista do começo do século XX. Sociedade em que inexistia, inclusive, a lei do divórcio para que Cantídio se divorciasse e oficializasse casamento com ela. Por isso, o poema marca discursivamente a presença da vida na responsividade da obra artística, como num autorretrato.

Ademais, tanto a mulher Cora Coralina, quanto a “mulher da rua” coralineana necessitam de uma força divina que lhes tire a mácula pecaminosa por tomarem as rédeas do próprio corpo. O sujeito-lírico em Mulher da Vida, como no palimpsesto de Frida Khalo, tem camadas discursivas que revelam o preconceito oriundo das regras patriarcas quebradas por Cora, que poderia ser comparada, naquele tempo histórico e cultural, às “mulheres perdidas”. Com a diferença de que sobre Cora, de família tradicional, reverberava o preconceito de gênero; enquanto sobre a meretriz, aquela “gerada nos viveiros da miséria, / da pobreza e do abandono”, reverberavam os signos discursivos preconceituosos de gênero e econômico-

social. E é por isso que a esta o sujeito-lírico de Cora Coralina se irmana, consciente da necessidade de constituir-se infinitamente enquanto um eu singular imerso na coletividade história que constitui um discurso de execreção das mulheres, sobretudo as desvalidas.

Logo no início do poema, ao se irmanar à “Mulher da Vida, / Minha Irmã”, o sujeito-lírico coralineano dialogicamente reflete e refrata a alteridade pela qual se constrói e reconstrói diante da histórica anulação da mulher no mundo. Os signos da palavra poética são, na perspectiva bakhtiniana, ideologicamente construídos no processo de interação discursiva; dessa forma ocorre tanto na vida, quanto na arte. A mulher real Cora Coralina constitui-se pelos discursos do outro, e devolve ao mundo a “mulher da vida”, cantada no poema, mas não como uma conformação à palavra do outro, e sim como uma atualização do signo, numa perspectiva crítica. Na alteridade da palavra poética que se constrói a partir da realidade exterior, o canto responsivo coralineano é o canto da sociedade, pelo qual a poeta quer ressignificá-la; assim como ocorre no palimpsesto discursivo de Frida. Acrescente-se, ainda, que, como Frida Khalo, o sujeito poético memorial e autobiográfico de Cora Coralina tinha consciência de constituir o próprio eu a partir do outro, de modo que discursivamente o mundo o atravessasse. Veja-se como exemplo desse fato outro poema, *Todas as Vidas*, que corrobora tanto a discursividade do poema em análise, *Mulher da Vida*, no que tange à movimentação dos signos discursivos de marginalização e opressão da mulher, quanto a tela *Umas facadinhas de nada*. Na última estrofe de *Todas as Vidas*, que intitula este artigo, Cora Coralina (2014, p. 33) versa

Todas as vidas dentro de mim:  
Na minha vida –  
a vida mera das obscuras.

A autora, conscientemente, em sua obra tem compromisso com a coletividade das mulheres desassistidas. Cora Coralina discursivamente retrata o mundo da mulher “humilhada e sacrificada” e também se autorretrata na sociedade goiana, brasileira, latino-americana que constrói consciências machistas. Como prece, no poema *Mulher da Vida*, ela roga à “mulher perdida” a mesma sorte que teve ao fugir grávida com o companheiro: “E quem já alcançou o ideal dessa mulher, / que um homem a tome pela mão, / a levante, e diga: minha companheira”. A vida de Cora está na cena discursiva da mulher “condenada” pelo arquétipo masculino, de quem esperaria vir, no mínimo, o companheirismo. Assim também, Frida está na mão espalmada da mulher jorrando o sangue da impiedosa traição humana: as punhaladas

### *“A vida mera das obscuras” em Frida Kahlo e Cora Coralina*

de Diego; as punhaladas discursivas de todos os homens do mundo reverberando a barbárie sobre o lombo da humanidade, contra o que Adorno (1995) propõe educar-se.

Além do mais, a tela e o poema ligam-se pelos recursos linguísticos utilizados na encarnação dos signos semióticos. Umas facadinhas de nada encarna imagens-denúncia amenizadas estilisticamente diante da brutalidade da cena pelas pinceladas naïf, como nos retablos populares. O poema *Mulher da Vida* tece uma cena-denúncia que, às vezes, se passa dinâmica como num filme, às vezes plástica como numa pintura; recurso possível, sobretudo, porque prevalece um tom lírico narrativo, a palavra popular e as marcas de oralidade. As autoras traçam um desenho da vida como ela é, retratando pelo signo ideologicamente constituído “a vida mera das obscuras”, as mulheres excluídas entre os séculos XIX-XX, sobretudo, as prostitutas. E, na alteridade da linguagem semiótica, se autorretratam com a consciência de pertencerem àquele mundo.

Dialogicamente, com a arte-denúcia, Frida e Cora transcendem os signos da palavra e da imagem viva, provocando outra resposta que, por sua vez, racai sobre outras consciências que também podem ser ressignificadas a partir da crítica exposta à barbárie; educando – eis a possibilidade da linguagem estética – para a “desbarbarização” (Adorno, 1995).

### **Considerações finais**

A partir do Círculo de Bakhtin a vida e a arte em Frida Kahlo e em Cora Coralina podem ser entendidas num processo dialógico consubstanciado pelo signo ideológico que discursivamente forma ou enforma a mulher latino-americana entre os séculos XIX e XX.

Frida Kahlo nasceu na Casa Azul; Cora Coralina nasceu na Casa da Ponte, ambas se tornaram ícones desses locais, hoje museus; que continuam reverberando os signos ideologicamente constituídos por essas mulheres. Frida nasceu próximo à Revolução Mexicana, e era filiada ao Partido Comunista; Cora, nasceu próximo ao que se denomina no Brasil a libertação dos escravos, e tentou fundar um partido feminino. Frida era apelidada de “perna de pau”; Cora de “perna mole”. Casaram-se com homens com o dobro das suas idades, ambas desaprovadas pelas famílias. Cora estudou até a terceira série primária; Frida não frequentou escola de belas artes. Enquanto artistas, acreditaram-se deslocadas de Escolas: Cora negou em si o Modernismo; Frida, negou o Surrealismo. Cora só foi aceita na Academia Goiana de Letras meses antes de morrer; assim como aconteceu com a Primeira Mostra Individual de Frida no México. A prostituta pintada por Kahlo morre com a chaga de Cristo na mão; a prostituta poetizada por Coralina é absolvida por Ele.

Embora a tela *Umas facadinhas de nada*, de Frida Khalo, não faça o autorretrato explícito da pintora, há nuances da vida entre as camadas de tinta que encarnam a imagem da mulher brutalizada. Igualmente, o poema *Mulher da Vida*, de Cora Coralina, faz um retrato discursivo da mulher discriminada segundo as próprias vivências da literata na sociedade patriarcal que, de certa forma, lhe impôs pena de desterro da Vila Boa (hoje Cidade de Goiás).

Assim, as categorias da linguagem bakhtiniana, como dialogia, discursividade, alteridade, responsividade contribuíram para compreender como, em Frida e em Cora, há a reflexão e a refração do discurso social quanto à “vida mera das obscuras” (Coralina, 2014, p. 33). E, porquanto suas vozes-denúncia ainda reverberem nos signos discursivos sobre a mulher do século XXI, pode-se dizer que as artistas transcendem, pelo signo socialmente construído e pelas relações dialógicas, os seus tempos históricos, sociais e culturais.

### Referências

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ARÁN, Pampa Olga. A questão do autor em Bakhtin. **Bakhtiniana**, São Paulo, Número Especial, p. 4-25, jan./jul. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/17700/14620> . Acesso em: 10 jun. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução e introdução Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRAIT, Beth. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. p. 9-29.

BRITTO, Clovis Carvalho. **“Sou paranaíba pra cá”**: literatura e sociedade em Cora Coralina. 2006. 190f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2006. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=124777](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=124777) . Acesso em: 10 jun. 2025.

BRITTO, Clovis. SEDA, Rita Elisa. **Cora Coralina: raízes de Aninha**. Aparecida: Ideias & Letras, 2009.

CORALINA, Cora. **Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais**. São Paulo: Global, 2014.

CORALINA, Cora. **Vintém de Cobre: Meias Confissões de Aninha**. São Paulo: Global, 2013.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo – As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERREIRA, Maria Auxiliadora de Jesus. **A arte de Frida Kahlo como palimpsesto corporal.** 2016. 303f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26284/1/Tese%20de%20Maria%20Auxiliadora\\_vers%C3%A3o%20final%20para%20entrega%20na%20ufba.pdf](https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26284/1/Tese%20de%20Maria%20Auxiliadora_vers%C3%A3o%20final%20para%20entrega%20na%20ufba.pdf) . Acesso em: 05 jun. 2025.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Contexto, 2022.

HERRERA, Hayden. **Frida, a biografia.** Tradução Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

KHALO, Frida. **O diário de Frida Kahlo:** um autorretrato íntimo. Tradução Mário Pontes. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

RENFREW, Alastair. **Mikhail Bakhtin.** Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2017.

SOUZA, Gilda Sabas de. **Comunicação e constituição do sujeito nas redes de criação:** estudo das cartas de Ana Cristina Cesar, Clarice Lispector e Frida Kahlo. 2013. 149f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4512/1/Gilda%20Sabas%20de%20Souza.pdf> . Acesso em: 05 jun. 2025.

TAHAN, Vicência Brêtas. **Cora Coragem, Cora Poesia.** São Paulo: Global, 2002.

VOLOCHÍNOV, Valentin N. **Marxismo e Filosofia da Linguagem – Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** Tradução Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2021.

## Sobre os autores

### Rúbia Garcia de Paula

Mestra em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Inhumas (PPGE/UEG-Inhumas), licenciada em Letras – Português, Inglês e suas respectivas literaturas (UEG-Inhumas). Professora da Secretaria de Estado da Educação de Goiás (SEDUC-GO). E-mail: rubia.rg@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4367-6871>.

### Wesley Luis Carvalhaes

Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Docente do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Inhumas (PPGE/UEG-Inhumas). E-mail: wesley.carvalhaes@ueg.br . Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4669-5533>.

Recebido em: 05/11/2025

Aceito para publicação em: 28/11/2025