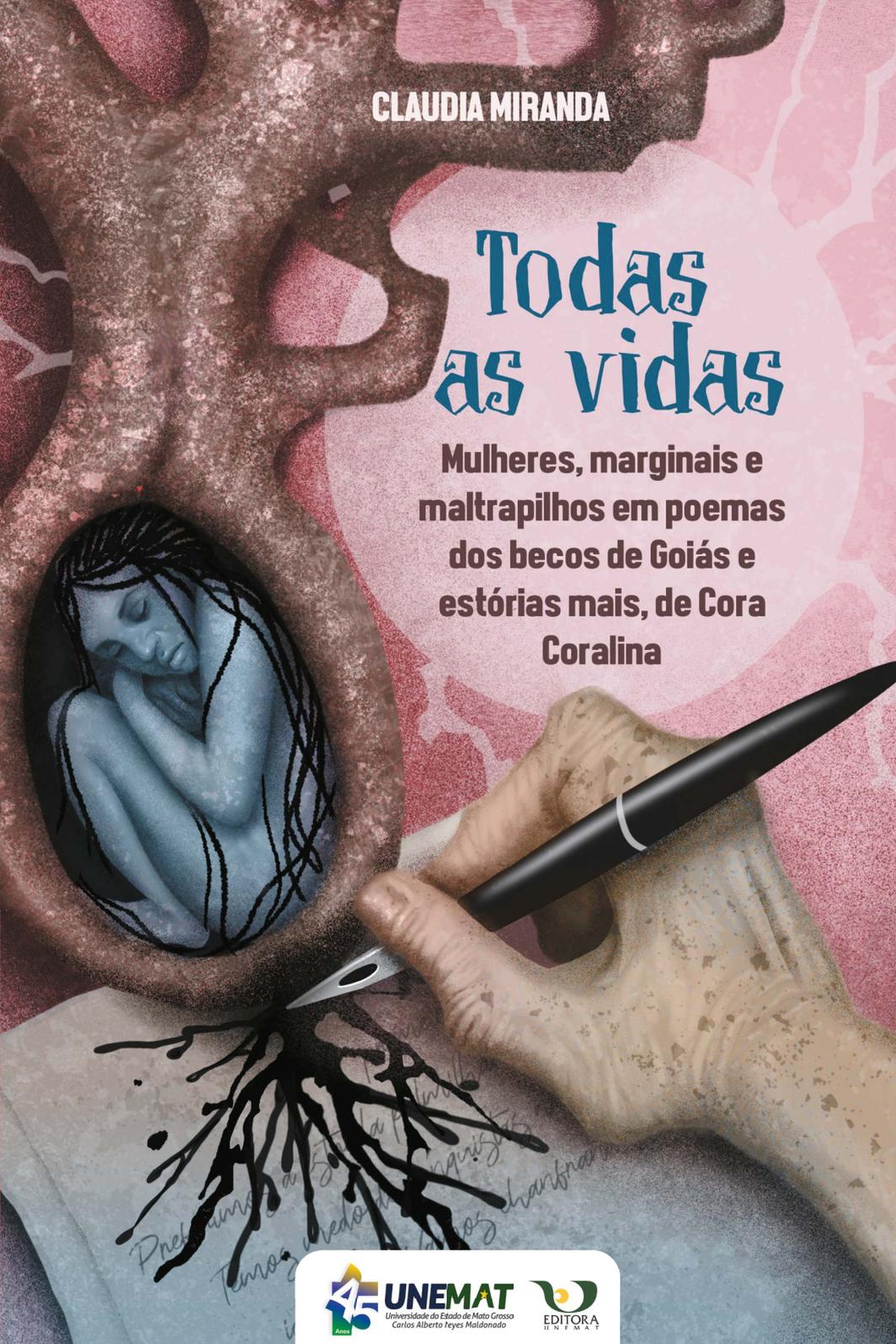


CLAUDIA MIRANDA

# Todas as vidas

Mulheres, marginais e maltrapilhos em poemas dos becos de Goiás e estórias mais, de Cora Coralina



CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

F825t

Todas as vidas : mulheres, marginais e maltrapilhos em Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais, de Cora Coralina / Claudia Miranda da Silva Moura Franco. – Cáceres: Editora UNEMAT, 2023.

189 p.; 14 X 21,6 cm

ISBN 978-85-7911-247-8

1.Literatura. 2. Análise literária. 3. Psicanálise. I. Todas as vidas.  
II. Claudia Miranda da Silva Moura Franco.

CDD: 82.09

Claudia Miranda da Silva Moura Franco

## “TODAS AS VIDAS”

mulheres, marginais e maltrapilhos  
em Poemas dos *Becos de Goiás*  
e *Estórias Mais*, de Cora Coralina



Cáceres - MT

2023

## **CONSELHO EDITORIAL**

Portaria nº 1629/2023

## **PRESIDENTE**

Maristela Cury Sarian

### **TITULARES**

**Josemir Almeida Barros**

*Universidade Federal de Rondônia - Unir*

**Lais Braga Caneppele**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Fabrcio Schwanz da Silva**

*Universidade Federal do Paraná - UFPR*

**Gustavo Rodrigues Canale**

*Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT*

**Greciely Cristina da Costa**

*Universidade Estadual de Campinas - Unicamp*

**Edson Pereira Barbosa**

*Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT*

**Rodolfo Benedito Zattar da Silva**

*Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT*

**Cácia Régia de Paula**

*Universidade Federal de Jataí - UFJ*

**Nilce Vieira Campos Ferreira**

*Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT*

**Marcos Antonio de Menezes**

*Universidade Federal de Jataí - UFJ*

**Flávio Bezerra Barros**

*Universidade Federal do Pará - UFPA*

**Luanna Tomaz de Souza**

*Universidade Federal do Pará - UFPA*

### **SUPLENTE**

**Judite de Azevedo do Carmo**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Rose Kelly dos Santos Martinez Fernandes**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Maria Aparecida Pereira Pierangeli**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Célia Regina Araújo Soares**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Nilce Maria da Silva**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Rebeca Caitano Moreira**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Jussara de Araújo Gonçalves**

*Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat*

**Patrícia Santos de Oliveira**

*Universidade Federal de Viçosa - UFV*

**PRODUÇÃO EDITORIAL**  
**EDITORA UNEMAT 2023**

Copyright © Claudia Miranda S. M. Franco, 2023.

A reprodução não autorizada desta publicação,  
por qualquer meio, seja total ou parcial,  
constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Esta obra foi submetida à avaliação  
e revisada por pares.

---

**Reitora:** Vera Lucia da Rocha Maquêa

**Vice-reitor:** Alexandre Gonçalves Porto

**Assessora de Gestão da Editora e das Bibliotecas:** Maristela Cury Sarian

**Imagens da capa:** Francisco Veiga

**Capa:** Francisco Veiga

**Diagramação:** Estevan Canavarros Melgar

**Revisão:** Solange Correia de Lima

---

Dedico esta obra aos que atravessaram, de alguma forma, o meu caminho. Deixaram muito de si, o que tem se transformado em ensinamentos que procuro executar nessa trajetória que abracei, a Literatura.

# SUMÁRIO

<b>Prefácio .....</b>	<b>9</b>
<b>Apresentação.....</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Cora Coralina: Vida e obra.....</b>	<b>15</b>
1.1. As Faces de Perséfone.....	22
1.2. Os Caminhos de Cora: imaginário e (re)criação das coisas diminutas e as político-sociais .....	31
1.3. A Intelectual Coralina .....	55
<b>Capítulo 2</b>	
<b>“Marginais” nos becos: Manifesto de exclusão .....</b>	<b>71</b>
2.1. A Construção dos espaços de Exclusão.....	96
2.2. Narrativas de Memória e História.....	102
2.3. As mulheres e crianças nos espaços periféricos: os seres sem lugar .....	110
2.4. A criança e os espaços de exclusão .....	114
2.5. O encarcerado .....	118
2.6. A Enxada: a morte no campo .....	124

2.7. Palácio dos Arcos: considerações sobre o indígena e a ancestralidade .....	134
2.8. Um “Pretovelho” no Beco coralineano.....	143

### Capítulo 3

<b>Revisitando os becos de Goiás e espaços mais .....</b>	<b>155</b>
3.1. O prato azul pombinho.....	156
3.2. A resignificação das minorias.....	167
<b>Considerações finais.....</b>	<b>172</b>
<b>Referências.....</b>	<b>176</b>
<b>Sobre a Autora.....</b>	<b>188</b>

# PREFÁCIO

Prefaciар este livro possibilitou-nos ajustar as lentes e “olhar” as representações femininas por meio do livro *Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1965), de Cora Coralina. A partir da leitura de - *“Todas as vidas”: mulheres, marginais e maltrapilhos em Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, de Cora Coralina”, contemplamos o universo literário feminino, através do pinçar de fragmentos que a autora utiliza para as análises empreendidas sobre as representações de sujeitos marginalizados em espaços metafóricos do beco.

Claudia Miranda é atravessada pelos becos de Goiás. Por isso, oferece aos leitores um pouco da vida da poeta Cora Coralina e nos leva a um passeio pelo universo literário, não apenas ficcional e poético, mas em espelho que refrata a realidade opressora e nos lembra das classes desprestigiadas. Diríamos que sua escrita faz ecoar Paulo Freire (1987, p. 30), filósofo da educação brasileira, em sua obra “Pedagogia do Oprimido” e ressalta que

*‘[...]a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter, neste poder, a força de libertação dos oprimidos nem de si mesmos[...].’*

Desfila-se, pela análise literária, a relação entre sociedade e a história e fundamentada em aportes teóricos referencia a temática numa escolha apropriada e certa, ao reportar, a mulher no viés da Psicanálise.

Para análise do *Beco*, a escritora revisita os estudos de Antônio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2000), Alfredo Bosi (2000), em *O ser e o Tempo na Poesia*, e *Dialética da colonização* (1992), Jatay Pesavento (2002) em *O imaginário da cidade: Visões literárias do Urbano*, sem esquecer o caráter histórico da literatura através dos pressupostos teóricos de Hayden White (1985) e Linda Hutcheon (1991).

Observem, leitores, que no capítulo “*Cora Coralina: vida e obra*”, a pesquisadora traz à baila a história de vida e obra de uma das poeta mais reconhecidas na literatura brasileira e, por que não dizer, na literatura mundial. Coralina expressa sua consciência crítica sobre a opressão, a exploração, a desigualdade social, e ao mesmo tempo, acalenta nossa alma com suas tessituras poéticas que vazam a realidade: os “meninos sujos”, as crianças exploradas pelas ruas, pelos becos, pela eternidade dos tempos, explorados e desiguais na essência mesma da desumanização.

“*Marginais*” nos becos: manifesto de exclusão” é o capítulo que nos leva a mares não antes navegáveis, pela Antiguidade greco-romana, pelos filósofos gregos para melhor contemplar e compreender o *Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1965), de Cora Coralina. Esse capítulo divide-se

em partes constitutivas: *A primeira Construção dos espaços de Exclusão, Narrativas de Memória e História, As mulheres e crianças nos espaços periféricos: os seres sem lugar, A criança e os espaços de exclusão, O encarcerado, A Enxada: a morte no campo, Palácio dos Arcos: considerações sobre o indígena e a ancestralidade, Um “Pretovelho” no Beco coralineano, A ressignificação das minorias.*

Entrelaçar diversas temáticas para análise de um poema de Cora Coralina é despertar o processo estético e estésico de uma obra literária. De fato, Literatura é a representatividade da imortalidade da alma, algo atemporal e, ao mesmo tempo, algo que renasce a cada apreciação leitora. Há aqueles que acreditam em um estudo poético que perpassa por processos sinestésicos, metafóricos.

Claudia Miranda nos lembra que a poesia pode se fazer realidade e a subjetividade pode se tornar objetividade. Dessa perspectiva e pela escolha de seu objeto de estudo, a atenção aos problemas sociais e a sensibilidade à realidade dos marginalizados autora e objeto pesquisado tornam-se únicos.

Mikhail Bakhtin (1992, p.33), na obra “Estética da Criação Verbal”, ao reportar-se à criação do autor no romance, reconhece que

O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que ele é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a

visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra.

O que Bakhtin preconiza é o que parece buscar Cora Coralina por meio das personagens protagonizadas em sujeitos que lutam pela sobrevivência diante das mazelas da sociedade desumana, ou seja, as mulheres que sofrem a discriminação, lutam por uma construção identitária feminista.

Assim, entendemos a autora navegando pelo espaço literário e vida de uma escritora que representa a “estória de vida” e desvenda o tempo, refletindo e refratando o *eu poeta-narrador* de sua própria história de vida. Pela linguagem da autora é possível sentir o texto poético coralineano, (re)significado pelos becos que somente a vida é capaz de indicar.

Helenice Faria e Rosana Helena Nunes:  
Inverno de 2023

# APRESENTAÇÃO

“De todos os tempos. De todos os Povos. De todas as latitudes”, assim Cora Coralina se refere à mulher da vida em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1985), versos “narrativos/líricos” que aludem a imagens de tempos idos, no apoio das recordações do eu poético, envolvido pelo emaranhado de teias de seu tempo. Em função disso, a obra *Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, (1985), faz recorrência ao passado como fio condutor entre literatura e sociedade, identificando elementos que justificam eleger a intelectualidade e a memória como recursos para e tecer sua visão crítica, histórica e social.

Aproximamos conceitualmente os poemas de Coralina ao gênero crônica, por evidenciar ligações a fatos circunstanciais, além de eleger o beco, como seu espaço de criação poética, ao mesmo tempo em que fala com/sobre as minorias silenciadas e suas representações. Os núcleos temáticos selecionados na obra formam o eixo de análise que parte de observações sobre a vida e obra da poeta Cora Coralina, identificando mulheres, marginais e maltrapilhos, elementos que compõem o título dessa obra que, inicialmente, como texto de dissertação de mestrado, procurou investigar como as construções imagéticas recorrentes em sua poesia e essência de sua escrita fez desses

seres, eixos metafórico e metonímico, agrupando-os no espaço do beco como sinônimo de lugar de exclusão.

O eu lírico coralineano evidencia o desejo de mudanças e resistência social, pois identifica-se com o povo proletário e excluído; nesse processo, absorve e assimila tempo, espaço e a geografia dos becos: curtos, indecisos e sem saída. À maneira baudelariana, mulheres, marginais e maltrapilhos apresentam-se situados no tempo e no espaço, e seus corpos fazem-se signos que se dão à interpretação.

# CORA CORALINA: VIDA E OBRA

O biografismo, muitas vezes criticado em nível *stricto sensu*, se encontra presente como refúgio para a compreensão da edificação da intelectualidade de Cora, consideramos elementos da sua biografia como aporte para apreciações sobre sua escrita, atentando para as marcas históricas que deixaram pegadas subjetivas em sua composição literária; nela buscou-se identificar elementos que recriam tempos idos e espaços que corroboraram com seu fazer poético.

“A face de Perséfone” dispõe sobre a experiência da vida rural da poeta, bem como os efeitos da vivência próxima à natureza, ouvindo causos dos antigos que influenciarão o escopo da sua escrita. Semelhante ao mito de Perséfone: deusa da mitologia grega que vivia entre o submundo do Hades e a superfície olímpica, o universo coralineano passa a girar entre dois mundos, como Perséfone, entre cidade e campo.

Aqui abrimos espaço para justificar a aproximação da face da poeta à Perséfone, ancorados nos pressupostos de Chistine Downing (1994, p. 2) que aborda o tema explicando como o mito dessa deusa adquire um sentido de mergulho em si mesmo ou descoberta de um sentido mais completo das coisas ao ponderar que: “Perséfone sendo tirada do papel de

filha e ganhando lugar como deusa do submundo. [...] nos inicia em um reconhecimento do submundo como um reino sagrado”.

De modo semelhante, a biografia de Coralina evidencia que a mudança da cidade para o campo e a convivência entre esses dois mundos permitiram uma espécie de isolamento físico e ao mesmo tempo propício para seu desenvolvimento intelectual, afetivo, político e moral. São suas percepções de mundo a partir dessa mudança que favoreceram as construções metonímicas entre o corpo, a casa, a cidade e o país no espaço do Beco. A imagem de Perséfone, colada ao eu lírico, reforça o caráter antagônico de sua trajetória com os avanços e recuos entre memória, lembrança e rememoração. A condição feminina e o universo patriarcal nos ambientes rural e urbano e as relações com a tradição e sua quebra são retomadas como sementes que germinarão na imagem que se completa com a amplitude da semântica do Beco, onde crianças, mulheres, encarcerados, pretos, indígenas e demais excluídos são marginalizados pela sociedade.

Para Antonio Candido (2004, p. 11) “uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de “dar voz”, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor de sua humanidade,” essa percepção só é possível quando se achega intimamente o olhar sob a existência daqueles que a sociedade marginaliza; nesse caso o olhar da intelectual investiga a realidade e o drama vividos pelos marginalizados e desvenda os fenômenos de um de submundo como um

turbilhão de imagens que são traduzidas e absorvidas poeticamente, e assim promovem uma visão de mundo em que tudo parece estar desdobrado em suas percepções íntimas nas quais lembranças e experiências sobre os assuntos tanto cotidianos quanto sociais favorecem a aproximação da sua escrita às crônicas, gênero literário eleito para suas primeiras produções literárias.

Cora Coralina é o pseudônimo de Anna Lins dos Guimaraes Peixoto Bretas, filha do segundo casamento de sua mãe Jacyntha Luiza do Couto Brandão, que, viúva, com apenas 22 anos e uma filha de seu finado marido, volta a casar-se com o desembargador da Província de Goiás Francisco de Paula Lins dos Guimarães Peixoto, natural da cidade de Areia, na Paraíba, e 41 anos mais velho que sua esposa. Eles tiveram duas filhas, Helena e Anna (Cora Coralina), que nasceu em 20 de agosto de 1889 e faleceu em 10 de abril de 1985 aos noventa e cinco anos.

A saúde frágil e a morte do pai marcaram muito a história de vida da pequena Anna (Aninha, como a chamava a família); de acordo com Britto e Seda (2011), tanto a vida quanto a poesia de Cora são marcadas pela perda paterna, e dele a poeta herda características que vão acompanhá-la durante quase todas as poesias de tom confessional, versam sobre sua infância marcada pela rejeição e pelo desamor.

Os eventos de cunho biográfico contribuíram para a formação da sensibilidade poética e da condição intelectual de Cora, que realiza reflexões sobre sua posição subalterna,

durante o crescimento em uma bolha de sentimento de inferioridade, empurrado goela abaixo pelos costumes da família. Revela-se, assim, a criação de um “eu” disposto a romper com as tradições patriarcais. A menina Anna teve pouco acesso ao estudo, e foi na fazenda que:

Aprendeu a gostar de ler, hábito adquirido pela sua Mãe, uma mulher que gostava de leitura. Ainda como Ana, estudou até o terceiro livro, como era chamado na época. Teve como única professora a Mestra Silvina, que havia inclusive ensinado a geração de sua Mãe. Já começa a publicar as suas primeiras crônicas no Jornal O Goyaz, ainda não contando com 14 anos de idade. Aos 14 anos cria o pseudônimo de Cora Coralina e passa desde então a se identificar como Cora Coralina (FRANCO; ALVES, 2019, p. 18).

O terceiro livro corresponde a uma das etapas do ensino fundamental, como era chamado na época e, à Mestra Silvina, Coralina dedica alguns de seus versos sobre a memória desse tempo escolar:

Minha escola primária.../ Escola antiga de antiga mestra. [...]. Nem recreio, nem exames. / Nem notas, nem férias. / Sem cânticos, sem merenda... / [...]. Digo mal – sempre havia / distribuídos / A granel? / Não, que a Mestra era boa / velha, cansada, aposentada. / Tinha já ensinado a uma geração / antes da minha. [...]. Está no céu. / Tem nas mãos um grande livro de ouro / e ensina a soletrar aos anjos (CORALINA, 1985, p. 78).

A menina Anna estudou apenas as primeiras séries iniciais; com 11 anos de idade mudou-se para a fazenda da família, sendo obrigada a abandonar os estudos. O nome Anna

foi escolhido em homenagem à padroeira da Cidade de Goiás, N.S. Sant'Ana, como uma promessa feita a Santa pela saúde do pai que, debilitado, veio a falecer em quinze de outubro do mesmo ano, quando Anna tinha apenas um mês e alguns dias (BRITTO; SEDA, 2011).

Em 1900, deixa a cidade e passa a viver na fazenda, propriedade antiga de sua família:

Um mês e 25 dias após o nascimento da criança, Francisco Lins faleceu, deixando a Casa da Ponte viúva da presença masculina e dona Jacyntha com as filhas para criar. Além disso, com a Abolição da Escravatura, a família, que vivia da mão-de-obra escrava em suas fazendas, começou a se endividar. Aninha nasceu num momento difícil para os Couto Brandão. Para superar essas dificuldades, em 1900 Jacyntha mudou-se com as filhas para a fazenda onde morava seu pai. Mais uma vez a Casa da Ponte foi alugada e os rendimentos auxiliavam-na a quitar parte de suas dívidas. As recordações de Aninha evocaram esse período: 'Entrava-se, decididamente, na linha da decadência econômica e financeira que alguns maus empreendimentos apressaram. Faltava dinheiro para tudo. Minha mãe se escondia, humilhada, mandava dizer que não estava em casa (BRITTO; SEDA, 2011, p. 39).

Sérias dificuldades financeiras e filhas mulheres para criar (um tabu para época) somam-se a outros desafios que seriam enfrentados pela agora viúva Dona Jacintha. Jacintha, a mãe de Coralina, viveu a mocidade nos tempos prósperos da sociedade goiana de extração de ouro e mão de obra escravagista; pertencendo a uma família tradicional, teve acesso à educação, além de aulas de francês em sua própria residência.

Segundo Britto e Seda (2011), Jacyntha lia e falava fluentemente essa língua estrangeira, o que lhe permitia ler livros originais nessa língua e ser ativa frequentadora da Biblioteca Pública de Goiás.

Com a economia em declínio devido a abolição e seus impactos em uma sociedade totalmente dependente dessa mão de obra, a família endividava-se a ponto de precisar se mudar para a fazenda. Essa mudança é um evento de referência na formação da futura poeta Cora Coralina, pois seus desdobramentos contribuem para a construção de um eu lírico que tecerá fios entre lírica, terra e oralidade em seu universo poético:

Lá entrou em contato com a vida na gleba e com uma prática que a acompanharia por toda a vida: a contação de histórias. Foi nessa época que começou a gerar um fio narrativo que, no futuro, percorreria grande parte de seus poemas, evidenciando sua atitude épica. O contato com esse universo certamente contribuiu em suas escolhas e no desenvolvimento das duas formas lapidares que escolheu para narrar poeticamente suas histórias: 'Quando eu era menina', que assinala a dependência da memória épica, e 'Minha bisavó contava', evocando um dos mitos familiares que mais frequenta sua poesia confessional (BRITTO; SEDA, 2011, p. 78-79).

Britto e Seda (2011) ponderam que um ano após a abolição da escravatura agravaram-se as crises financeiras, de modo que se tornou insustentável administrar as imensas propriedades (terras herdadas das Sesmarias). Dessa maneira, as atividades entraram em decadência e a família, incapaz de reagir, começou a se endividar e a empobrecer. O ouro havia

acabado e, sem trabalhadores para a produção agrícola, a saída foi vender e empenhar alguns bens, objetos e propriedades.

Como contraponto à instabilidade, Anna passa a contemplar e a interagir com a vida no ambiente rural, percebendo “a subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis” (SCHILLER, 1991, p. 43), do que nos lembra Schiller ao mencionar os momentos em que na vida se consagra uma espécie de respeito pela natureza “nos costumes da gente do campo e do mundo primitivo” (SCHILLER, 1991, p. 44).

Por meio da leitura de mundo se dá o sobressalto do humano pela natureza quando, diante das artificialidades que lhe são contemporâneas, como a perda dos bens materiais, é possível compreender a sensibilidade do poeta que nasce ao ser “surpreendido pela visão da natureza simples em meio a relações e situações artificiais” (SCHILLER, 1991, p. 44). Nesse sentido, a natureza foi o primeiro *insight* poético de Cora que, ainda menina, retira dali o substrato para seus primeiros escritos. Na fazenda, sem a artificialidade e a ostentação social da cidade, ela lê romances e jornais ao invés de se preparar para o casamento; com a vida na roça, estreita-se seu contato com uma das práticas mais marcantes de sua escrita, ou seja, a contação de histórias. O fio narrativo que alinhava sua obra brota ali nas tardes de prosa dos antigos sobre outros tempos, outras eras. A nuance testemunhal oriunda da contação de histórias realizada por sua bisavó, coloca Cora como apreciadora dos tempos antigos, o que se torna uma vertente temática

de sua poética. Não por acaso, muitos dos versos coralíneos iniciam-se de forma semelhante ao começo de narrativas orais, como se pode perceber em alguns de seus poemas: “Quando eu era menina” (1985, p. 53); “Minha bisavó – que Deus a tenha em bom lugar / inspirada no passado sempre tinha que contar...” (1985, p. 63); esses são alguns trechos do início de poemas que apresentam um tom de reminiscência e experiência, como fala a própria poeta: “Tínhamos ali o nosso Universo. Vivia-se na Paz de Deus. Eram essas coisas na Fazenda Paraíso. E, como todo paraíso, só valeu depois de perdido” (CORALINA apud BRITO e SEDA, 2011, p. 52).

## 1.1. AS FACES DE PERSÉFONE

Filha de Zeus e Deméter, Perséfone fora sequestrada por Hades, deus do submundo, que a obrigava a viver entre dois mundos: na primavera, verão e outono ficava com sua mãe no Olimpo, e no inverno habitava o submundo com Hades (BULFINCH, 2007). Nesta aproximação, tomamos o rapto de Perséfone como um sequestro da memória afetiva de Coralina com a perda do pai. De forma semelhante a personagem do mito grego, suas composições evidenciam um eu poético habitante de dois mundos, o real e o que poderia ter sido, o duelo entre o desejo da filha e o desejo da mãe. Obstinação por uma liberdade, os desejos de Coralina ultrapassam os planos patriarcais de casar e formar família, buscando traçar novo destino ao estabelecer trânsito entre dois mundos, ou seja,

entre o real e o que se quer construir. O mito se aproxima tanto da vida quando da escrita de Cora, que realiza esse movimento cíclico, de retorno, seja à pequena cidade, à antiga casa ou via personagens, regida pela memória, evidenciando ciclos semelhantes aos atribuídos ao mito, revelando suas percepções e intangibilidade de mundo.

Como no mito de Perséfone, o universo de Cora passa a girar entre dois mundos; com sua experiência da vida em meio a natureza e provida de uma consciência precoce para sua idade, Anna mostrou-se à frente de seu tempo, escrevendo crônicas para a publicação no Jornal O Goyaz (1884), um dos dez jornais mais antigos do país, além de se mostrar politizado, a favor do abolicionismo, da liberdade de culto e de religião. Talvez esse mundo em que atuava a poeta Cora Coralina, crítico e defensor de direitos sociais, e também tido como “subversivo” pela sociedade da época, possa ser aproximado do submundo em que vivia Perséfone, assim como as regras e os lugares sociais impostos à mulher e esposa Anna poder-se-iam aproximar-se do “Olimpo” mitológico.

Em uma dessas crônicas resgatadas pelos estudiosos Britto e Seda, Coralina escreveu: “Abençoada seja a Natureza, em cujo templo a minha alma comunga com devoção, a hóstia branca e benta da poesia... Cora Coralina - Paraíso – 10-11-1908”. (CORALINA apud BRITTO e SEDA, 2011, p. 99). A relação da poeta com o meio rural é representada em seus escritos iniciais entre 1889 e 1911, possivelmente como fruto dos momentos de relações familiares, o que proporcionou o

contato com a tradição oral, ou seja, com histórias contadas pelos antigos nos finais de tarde. Essas narrativas fazem parte das memórias apresentadas pelo eu lírico em vários poemas, que contam também sobre o momento da decadência financeira da família. Pode-se considerar que esses acontecimentos biográficos que tanto influenciaram na poesia de Cora aproximaram-se do que Bosi (1977) propõe como “a experiência da imagem anterior à da palavra” (BOSI, 1977, p. 13). O teórico fala de experiências enraizadas no corpo que, quando assimiladas, tornam-se uma espécie de realidade de presença por meio das experiências vividas: “o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência” (BOSI, 1977, p. 13).

Essa ideia de coexistência entre lembrança, tempo e memória permite que o agora refaça o passado, como é possível observar no poema “Moinho do Tempo” do Livro *Vintém de Cobre*:

Pé de meia sempre vazio. Vazios os armários.  
Seus mistérios desmentidos. Os abastos resumidos/  
A fornalha apagada. / Economizando o pau de lenha. /  
Pelos cantos as aranhas/ dirigentes, pacientes, emaranham teias. /  
E a casa grande se apagando. [...] A pobreza em toda volta, a luta obscura /  
de todas as mulheres goianas. No pilão, no tacho, / fundindo velas de sebo, no ferro de engomar. /  
Aceso sempre o forno de barro. / As quitandas de salvação [...]. Tudo ajudava a pobreza daquela classe média, coagida, forçada, /  
a manter as aparências de decência, compostura, preconceito, / sustentáculos da pobreza disfarçada. /  
Classe média do após treze (13) de maio. / Geração Ponte eu fui, posso contar [...] (CORALINA, 2011, p. 18).

Cora, na condição de parte da “geração ponte” (termo relacionado às percepções da mulher que atravessa o Século XIX para o Século XX), percebe as transformações histórico-sociais à sua volta. Nesse sentido, o eu poético dos versos acima apresenta vários símbolos que remetem à decadência financeira e também cultural daquela época. O “fogo morto” da casa ilustre que se deteriora revela acontecimentos vividos no momento, realizando uma referência às mulheres que dali em diante surgem e se igualam às demais “na luta obscura/ de todas as mulheres goianas”. Sem privilégio de classe social, o novo destino seria “o pilão, no tacho, / fundindo velas de sebo, no ferro de engomar. / Aceso sempre o forno de barro” (IDEM, 2011, p. 18).

Como “as aranhas dirigentes, pacientes, emaranham teias”, existe uma “ambivalência simbólica da aranha [...] e igualmente a dialética essência/existência” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 71), os elementos que simbolizam a decadência da cultura ao autoafirmar o declínio social e o fato de ceder espaços à natureza. Esse processo da aranha que constrói sua teia pode ser considerado uma metáfora, na medida em que alude ao trabalho silencioso e de resistência da escrita poética, assim como do próprio fio condutor da postura e escolhas intelectuais de Cora em uma aproximação com o exposto por Deleuze (1987, p. 182) sobre sensibilidade e memória involuntárias, aranha e teia são a mesma substância.

Como “tecelã do mundo sensível”, ideia proposta por Verlag (1991, p. 21), a aranha que produz de si mesma e

autossuficientemente é artesã, retirando de seu fazer a própria subsistência, assim como o poeta que constrói a partir de sua capacidade criativa, tecendo seu texto pelo fio da palavra. Nesse caso, o fio fino da poesia de Cora trama transformações sociais que pretendem estabelecer, nessa teia de relações, o destino das mulheres entre “pilão, tacho, forno de barro”, construindo, também, uma imagem da mulher doceira que surgirá futuramente, pois se mostra como um dos fios condutores da poética coralínea. Semelhante à aranha e sua teia, a poeta e sua poesia tecem posições sociais da mulher da época.

Por meio do eu lírico, consciente de todo movimento social que o cerca, os versos revelam uma postura crítica quanto à classe social a que pertence, pois coloca o dedo na ferida dos costumes patriarcais e torna possível identificar elementos que delineiam seu perfil intelectual em processo de construção. Ao assumir uma postura crítica diante dos preconceitos e da insistência de seus familiares em manter aparências sociais, o eu lírico em deslocamento critica a pobreza ocultada pelo orgulho e pelo pretensão pertencimento a uma aristocracia.

De forma semelhante ao mito de Perséfone, “deusa essencialmente da vegetação” (BRANDÃO, 1997, p. 113), no qual estabelece relação íntima com sua mãe Deméter, a jovem Cora também se relaciona no ambiente em que predominam sua mãe e sua bisavó, personificações femininas que exerceram grande influência na passagem de Anna para Coralina. No ambiente rural cercado de natureza, seu vínculo com a cidade passa a ser por meio da chegada das boiadas e dos tropeiros:

–quatro dias ida e volta, receber a lista das encomendas, levar brucacas de couro por cima do taboado com os presentes que a fazenda oferecia a parentes, era a rotina da vida no Paraíso e nós, jovens, ansiando já pela volta do carro, cartas e jornais do Rio de Janeiro. Minha mãe era assinante do ‘Paiz’ e para nós vinham os romances do Gabinete Literário Goiano.

Esperar a volta do carro, imaginar as coisas que viriam da cidade, tomava a imaginação desocupada das meninas-moças. **Acostumei a ler jornais** com a leitura do ‘Paiz’. [...] Meus primeiros escritinhos foram publicados no suplemento desse jornal.

Acompanhei, na sua leitura, fatos e acontecimentos universais. O casamento de Afonso XIII com a princesa de Betenberg, neta da rainha Vitória, um atentado anarquista, uma bomba atirada no cortejo nupcial.

E mais todo o desenrolar da guerra russo-japonesa no começo deste século [...] (CORALINA, 2011, p. 56).

Segundo Cavallo e Chartier (1999, p. 7), “uma história sólida das leituras e dos leitores deve, portanto, ser a da historicidade dos modos de utilização, de compreensão e de apropriação dos textos”. Nessa esteira percebe-se a leitora Coralina atenta às notícias contemporâneas a ela, trazendo, para sua produção literária, olhares de outros tipos de textos, como o jornalístico. Para os teóricos, o “mundo do texto” é um mundo de objetos, de formas e rituais cujas convenções e disposições “incitam e obrigam à construção do sentido” (NUNES, 2010, p. 17).

Benedito Nunes afiança que o próprio tempo se especializa quando divide os ciclos da vida e da natureza. Em suma, a divisão em níveis, planos, dimensões, setores e esferas parece construir um requisito da inteligibilidade do mundo. Seria essa inteligibilidade do mundo ataviada à transição da menina para a mulher e da cidade para o espaço rural, indicação de um provável caminho para a compreensão da escrita dessa poeta que experienciou grandes processos de mudanças sociais, como por exemplo conhecer de perto um tempo em que a sociedade limitava o acesso das mulheres ao ensino, como Perséfone que transita entre dois mundos, Cora também desloca-se por realidades sócio-espaciais diferentes, participando do movimento de transformações sociais que lhes foram contemporâneas.

Coralina viu na leitura de jornais uma fonte de alimento para fomentar o saber intelectual. Para Cavallo e Chartier (1994, p. 8), “as conquistas da leitura silenciosa não podem, portanto, ser separadas da mutação maior que transforma a própria função da escrita”. Ao se referir à passagem das experiências de oralidade até chegar a materialidade dos textos, o teórico alude à transmutação da experiência de leitura para o exercício da escrita. Dessa maneira, a experiência da leitura de jornal evidencia uma conexão íntima de sua poesia com outros textos, inclusive com a imprensa oficial da época ao apontar questões históricas e literárias como “o casamento de Afonso XIII com a princesa de Betenberg, neta da rainha Vitória, um atentado anarquista, uma bomba atirada no cortejo

nupcial anarquista”. Estes elementos históricos em sua escrita rememoram o atentado a bomba ocorrido no casamento<sup>1</sup> de Afonso XIII com a Princesa Victória Eugenia, que enfrentou grande furor popular por renunciar à sua religião. Ela era protestante, e confessar a fé católica permitiria que contraísse boda com Afonso XIII, o que provocara o atentado no dia de seu casamento, em 31 de maio de 1906:

La princesa británica Victoria Eugenia de Battenberg se casó el 31 de mayo de 1906 con el rey español Alfonso XIII. Para esta mujer su llegada al trono de España estuvo plagada de dudas porque había muchas dificultades para ser admitida como reina de España. En primer lugar era extranjera y desconocía por completo la lengua castellana; en segundo lugar era de religión protestante, algo que contrastaba radicalmente con la religión católica de su futuro país y que, por tanto, hacía muy complicado su papel como reina de España; y en tercer lugar su matrimonio debía ser aprobado por las Cortes españolas, para demostrar así que el monarca aceptaba sus funciones constitucionales (PÉREZ, 2019, p. 131)<sup>1</sup>.

Não por acaso, a história da rainha que renega sua fé em favor dos interesses de Estado e de Afonso XIII apresenta semelhanças com a vivida por Coralina, que enfrenta preconceitos

---

1 Disponível em: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19060601-12.html>: A princesa britânica Victoria Eugenia de Battenberg casou com o rei espanhol Alfonso XIII em 31 de Maio de 1906. Para esta mulher, a sua adesão ao trono de Espanha estava cheia de dúvidas porque havia muitas dificuldades em ser admitida como Rainha de Espanha. Em primeiro lugar, era estrangeira e completamente desconhedora da língua castelhana; em segundo lugar, era protestante, o que contrastava radicalmente com a religião católica do seu futuro país, o que tornava o seu papel como Rainha de Espanha muito complicado; e em terceiro lugar, o seu casamento tinha de ser aprovado pelas Cortes espanholas para demonstrar que o monarca aceitava as suas funções constitucionais. (PÉREZ, 2019, p. 131).

e tabus para sua época. Este fato chama a atenção para a postura feminista precursora de Cora ante os tabus sociais e morais daquele momento, pois sua atitude ousada a coloca como uma mulher consciente de seu tempo; porém, suas escolhas foram muito mal vistas nesse período. O caráter histórico e intertextual também é reforçado pela menção ao “desenrolar da guerra russo-japonesa” que, de acordo com Gabriel Adam (2011), no artigo “As relações Russo-Japonesas no início do século XX”, tratou da disputa envolvendo as Ilhas Kurile do Sul, hoje propriedade russa, mas reclamadas pelos japoneses em 1905. A guerra terminou com a vitória dos japoneses, que adquiriram vantagem com suas modernas técnicas de combate frente a arcaica tática Russa de 1905. Essa batalha provocou transformações em relação ao direito internacional na condução de ações de guerra.

Aludir à guerra, logo após a menção ao atentado a bomba no casamento de uma princesa não são fatos corriqueiros quando se reflete sobre as posições femininas da época, pois o comum às moças daquele tempo era pensar em casamento e se preparar para isso. A postura de Coralina, no entanto, era outra, pois percebia o universo ao seu redor de forma atenta aos desdobramentos dos acontecimentos que lia nos jornais, o que indicaria um eu inquieto, observador e curioso a respeito das relações humanas e das complexidades exteriores.

## 1.2. OS CAMINHOS DE CORA: IMAGINÁRIO E (RE)CRIAÇÃO DAS COISAS DIMINUTAS E AS POLÍTICO-SOCIAIS

A consciência crítica de si e da realidade afetam o estilo da escrita de Cora Coralina. Nessa perspectiva, sua escrita pousará em dois diferentes planos, nas coisas diminutas e aparentemente sem importância, e nas questões político-sociais de seu tempo, puxando daí o seu fio poético, o qual se mostra, muitas vezes, imperceptível para o senso comum. Foi por meio da leitura de jornal e de suas publicações nesse meio de comunicação que ela começa sua trajetória como poeta, criando, nesse contexto, o seu pseudônimo:

Cora Coralina é um coração vermelho. Minha única intenção era não ter xará na cidade. Santa Ana é padroeira de Goiás e, naqueles tempos religiosos, muitas moças se chamavam Ana. E eu não queria que meus escritos fossem atribuídos a alguma Ana goiana mais bonita que eu (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, p. 68).

Na volta para a cidade, depois de muito tempo na roça, Cora segue sua veia lírica, participando ativamente do cenário cultural goiano ainda adolescente, como na criação do *Jornal A Rosa* (1907), juntamente com outras mulheres que experimentavam o fervilhar intelectual feminino numa época incomum para o gênero. Britto e Seda (2011, p. 110) asseguram que o *Jornal A Rosa*, de que Coralina foi redatora, foi considerado um importante veículo de divulgação das ideias dos intelectuais da época. O *Jornal* era impresso em papel cor de rosa, e oferecia bailes

nos quais as moças apareciam vestidas de cor de rosa. Do jornal restaram poucos exemplares; alguns estão ainda arquivados na Biblioteca Frei Simão Dorvi na Cidade de Goiás. Ao consultarem um dos exemplares, os teóricos observaram que:

O jornal era publicado nos dias 10, 20 e 30 de cada mês e o primeiro exemplar saiu em agosto de 1907: ‘Temos sobre a mesa o primeiro número da ‘Rosa’ órgão literário ‘A Rosa é órgão literário e tem por fim único e exclusivo desenvolver as belas letras em nosso meio. Sai três vezes por mês e é propriedade de seu gerente’ (BRITTO; SEDA, 2011, p. 112).

Apesar de sua baixa formação escolar, Coralina consegue ajudar a construir, juntamente com outros literatos e escritores, um jornal relevante para a região de Goiás, o que alude à sua formação intelectual autodidata. Britto e Seda (2012, p. 107) apontam para aspectos importantes sobre o alargamento do universo intelectual da poeta, revelando sua movimentação nesse cenário literário, como o contato diário com o Gabinete de Leitura no Grêmio Literário, além de participações ativas nas tertúlias dos casarões. Coralina viveu na adolescência intensas atividades intelectuais, o que resultou nos seus primeiros trabalhos como escritora de textos jornalísticos e, em certa medida, literários. Nesse fervilhar cultural conheceu seu futuro marido, Cantídio, com quem partiu para São Paulo numa fuga no meio da noite. Cantídio representa o ideal que se formou em seu coração: “encontrar um companheiro que aprovasse sua vocação literária”, pois assim “continuará fazendo o que gostava e sairia da limitação imposta por sua família” (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, 2012, p. 142):

Nessa busca, em meio às tertúlias e conferências literárias que mobilizavam a vida cultural da então capital de Goiás, surgiu a figura de Cantídio Tolentino de Figueiredo Brêtas, por quem a jovem se apaixonaria e que viria a ser seu companheiro e grande amor. [...] Cantídio teve importância fundamental na trajetória de Cora Coralina, não apenas por ter sido seu esposo e o pai de seus filhos. Foi ele quem descortinou São Paulo para a moça interiorana, quem contribuiu para que ela se afastasse 45 anos de sua cidade natal e, dessa forma, construísse um novo olhar sobre a gente e as coisas de sua terra (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, 2012, p. 142).

Quarenta e cinco anos depois de sua partida, Cora retorna para Goiás. O aparente silêncio escondido nessas décadas é explicado pela própria Cora Coralina no estudo realizado por Mariana Salles (2004), em *Cora Coralina: uma análise biográfica*:

Para ela, o ato de **escrever estava ligado diretamente à publicação**. Assim, teria uma resposta ao seu texto. Essa interação escritor/leitor norteava a conduta da escritora. Mesmo sem incentivo de Cantídio, **tendo seus textos salvos, às vezes, pelos filhos, Cora Coralina nunca deixou a escritora adormecer**: ‘Quando casei, meu **marido era muito ciumento. Não aceitava** que eu publicasse, aceitava apenas que escrevesse, mas não que publicasse. Mas durante **quase que toda a minha vivência da vida conjugal, eu muito pouco escrevia**, porque escrever para mim é uma forma de publicidade, eu sinto a dificuldade da publicidade para o que eu escrevia naquele tempo. **E ele não querendo que eu publicasse, eu também não tinha ânimo, não tinha espírito para escrever, não tinha inspiração**. Eu precisava da publicidade, precisava que viesse até mim uma crítica do que eu escrevia, uma apreciação, uma amostra de defeitos

de volta para me corrigir. **Sempre eu necessitei muito de mestres.** Meu marido que podia ser mestre porque era mais velho do que eu e era um homem formado, **quando eu escrevia qualquer coisa e mostrava para ele,** ele olhava para mim de uma forma como quem estivesse dizendo: foi ela mesmo que escreveu isso? Depois **dizia para mim: ‘Você não sabe português!’.** Eu não pedia a ele para me mostrar o erro e ele também não me mostrava. E isso ficava. **Eu pegava aquele papel que tinha escrito, metia numa gaveta e, no dia de faxina, de arrumação, rasgava, ia pro lixo** (SALLES, 2004, p. 76, grifo nosso).

A extensa citação revela Cora sendo limitada pelo marido; as partes em negrito acima acentuam os aspectos que a colocam na condição de silenciada e, portanto, de marginalizada intelectualmente, de acordo com o lugar social reservado à mulher da época. A imagem idealizada pela poeta de seu marido como um “incentivador” de seu desenvolvimento intelectual cai por terra, pois ele se torna sua maior barreira, o que acarreta o adormecimento de sua produção literária por mais de 40 anos. Sobre o exercício do silenciamento praticado pelo homem sobre a mulher, Mary Del Priore (2011) alega que:

A mulher era considerada altamente incapaz de exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido. Complementaridade de tarefas sim. Igualdade entre homem e mulher, nunca. [...] A ela cabia a identidade doméstica; a ele, a pública (PRIORE, 2011, p. 249).

Sobre essa sujeição ao homem, Del Priore (2011) observa: “É o homem que deve mandar, a mulher somente criada para obedecer, mas como seja em todos natural a repugnância

da sujeição, todo o seu empenho é serem no mando iguais, quando não podem aspirar a superiores” (PRIORE, 2011, p. 29). De acordo com o comportamento machista predominante nas últimas décadas do Século XIX e primeiras do Século do XX, mulheres eram destinadas ao o ambiente doméstico como se fosse algo “natural”. O homem se distinguia da mulher através de uma espécie de teologia, que pregava a autoridade masculina, reforçando, assim, a submissão da esposa como algo equivalente à obediência divina, ou ainda, tendo negada sua autonomia, à mulher caberia somente sacrificar-se para promover uma vida de servidão à família.

O silenciamento de Cora mostra que a escritora se sujeitou à autoridade do marido, chegando ao ponto de jogar fora muitos dos seus escritos. Sobre a instituição do casamento, mesmo que à revelia da autorização formal dos pais, como possibilidade de escapar de imposições familiares, Priore (2011, 148) aponta que “a fuga e o rapto podiam, sim, significar ideias de liberdade”, o que contribui para a construção de uma imagem idealizada de casamento como possibilidade de emancipação da mulher.

Cora fora silenciada, porém não permanecera em silêncio, graças à personalidade que não cedia às muitas dificuldades da vida, conseguindo, assim,

driblar os afazeres e, nas dobras do tempo, escrevia. Sabia o que escrever e onde publicar. Para A Informação Goyana, enviava suas reminiscências sobre Goiás. Para o jornal O Democrata, coisas

sobre Jaboticabal. No Estado de São Paulo, crônicas pertinentes a um jornal com ampla área de leitores. Para ela, o ato de escrever estava ligado diretamente à publicação (BRITTO; SEDA, 2011, p. 187).

O marido faleceu em abril de 1934, e sobre sua morte Coralina escreveu: “Ano a ano. Limpo o tempo inexorável. [...] **muda, poluída, machucada, espoliada, humilhada.** Assim decorreu minha vida de 12 a 34” (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, 2012, p. 244 – grifos nossos). Esse discurso desponta a mulher e esposa Cora subordinada ao machismo e limitada como artista pelo matrimônio, trazendo em seu veio literário um tom melancólico e revelador de seus 32 anos de casada. A sequência de substantivos femininos, propositalmente grifados, cria um efeito de sentido que sugere ações “subentendidas” pelo encadeamento de rotina dessas sensações.

A partir da morte do marido, a poeta assume a posição de provedora da família ao trabalhar diuturnamente, deixando de lado, ainda nesse momento, as atividades de escritora para exercer outras que lhe rendem recurso financeiro; para tanto, abre uma pensão, mas depois de três anos decide abandonar o empreendimento, pois não lhe dera o retorno esperado. Segundo Britto e Seda (2011, p. 251), após vender a pensão, e por meio da amizade com a família Olímpyio, começa a vender livros para a Editora de mesmo nome, de porta em porta: “Nesse tempo, era a minha luta. A pensão se acabou, não deu certo. A luta de vender livros pelas ruas de São Paulo foi necessária” (BRITTO; SEDA. 2011, 256). Assim criava Cora seus filhos, até que em 1936 um deles passou em um concurso para dar aulas

no interior de São Paulo, em Penápolis, onde vendia mudas de rosas e também tecidos para sobreviver.

Cora Coralina muda com toda a família para Penápolis, e lá recebe notícias da morte de sua mãe; em decorrência desse acontecimento, um documento enviado pelo juiz da comarca de Penápolis intima-a a retornar à cidade de Goiás e se apresentar como testamenteira de sua mãe. Ela responde, solicitando que seja essa intimação protelada devido a sua impossibilidade de se locomover até Goiás naquele momento. Cora viveu em Penápolis até 1938.

A poeta morou ainda em Andradina (SP) em 1941, e lá abriu um comércio, a Casa de Retalhos Borboleta: “Lá em Andradina eu tinha um bazar que era uma casa de retalhos – bazar Borboleta. Levei de Penápolis para Andradina” (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, 2012, p. 295). Também nesse município Cora mantinha uma pousada para os tropeiros daquele tempo, além de desenvolver atividades de comércio de produtos plantados em um pequeno sítio que possuía. Em 1956, Coralina decide voltar para sua terra natal; sobre isso Britto e Seda (2011, p. 347) asseveram: “Goiás se despediu de uma jovem de 22 anos e, quase meio século depois, recebeu uma senhora de 67 primaveras”. A respeito desse retorno, a poeta revela:

A minha ida para São Paulo em 1911 demorou 16 dias, 14 dias a cavalo de Goiás a Araguari, dois dias de trem de Araguari a São Paulo e a minha volta demorou 45 anos. E, quando ia, eu já voltava. Voltava nas patas do caranguejo: um passo para frente e dois para trás (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, 2012, p. 348).

A mulher Coralina reencontra, pelo fluxo da memória, a menina Aninha, na volta a suas raízes: “menina que passa na ponte, para, espia o rio, pequena, magriça, feia, despenteada, de jeito rebelde, reencontro em você, pequena goiana, incerta, desgraciosa, marcada pelo ferro em brasa de um destino duro” (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, 2019, p. 349). Nesse sentido, em estudo sobre a biografia de Cora, Britto e Seda (2011) trazem informações importantes para o entendimento desse processo de retorno da poeta na sua própria voz:

deixei mais do que cidades, deixei filhos, netos, bisnetos, nora e genros, gente que me queria bem e me quer bem e me respeita e voltei para minha terra chamada pelas raízes, as minhas raízes ancestrais. Eu ouvi um chamado das pedras da minha cidade. E eu acabei voltando. E aqui estou integrada. Não quero nada mais do que esta casa velha, estas pobrezaas que me cercam e as minhas raízes que me cercam e que eu me liguei de novo. [...]. Quando eu me afastei da família eu tinha dado a essa família 45 anos de minha vida, portanto nenhum sentimento de culpa, apenas um sentimento de quem cumpriu um dever. Eu tinha me dado aos filhos durante 45 anos. **Chega. Tinha também o direito de viver a minha vida'** (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, 2012, p. 357, grifo nosso).

A volta à casa velha da ponte representa um resgate de si, realizando seu desejo de “viver a sua vida” e fincar os pés de vez na pequena Goiás. A partir daí, entre doces e poesia, a poeta passa a reescrever sua “história” entrelaçada de lírica e memória. Dessa maneira, ela publica seu primeiro livro intitulado *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* em 1965, cuja temática

maior é de dar voz aos excluídos da sociedade (ao mesmo tempo em que dá voz a si própria) (FRANCO; ALVES, 2019, p. 19), sendo essa a obra objeto de pesquisa deste trabalho. *Meu Livro de Cordel* (1976) é a segunda obra da autora, seguida de *Vintém de Cobre: Meias Confissões de Aninha* (1983); um livro de contos intitulado *Estórias da Casa Velha da Ponte* (1985), um livro infantil chamado *Os Meninos Verdes* (1980, e a obra póstuma intitulada *Tesouro da Casa Velha*, de 1996.

Em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, é possível encontrar “relatos” de um eu lírico que observava a decadência que alcançava a família, como no poema “Antiguidades” (1985, p. 53):

[...] quando eu era menina/ bem pequena, / em  
nossa casa, / certos dias da semana/ se fazia um  
bolo, / assado na panela/ com um resto de borra-  
lho em cima. Era um bolo econômico, / como tudo,  
antigamente. / Pesado, grosso, pastoso. / (Por sinal  
que muito ruim.) [...] (CORALINA, 1985, p. 53).

Observa-se que, ao ressaltar o bolo, algo geralmente atraente aos olhos e tido como um objeto de desejo, nesse caso passa a representar a decadência social/econômica da família, pois é “pesado e grosso”, como a vida que se transmutava naquele momento. A memória da mingueta do passado é evocada. Também os versos do poema “Vintém de Cobre (Freudiana)” (1985) evidenciam elementos que caracterizam a crise financeira familiar que, para o eu lírico, pode representar a necessidade de transformação de preceitos e superar o anacronismo do passado:

[...] Vintém de cobre:/ Economia. Poupança. / A casa pobre. / Mandrião de saias velhas. / Timão de restos de baeta. / Colchas de retalhos desbotados. / Panos grosseiros, encardidos, emendados. / Vida sedentária. / [...]. Pé de meia sempre vazio. / E o sonho de ajuntar. / Melhoras de vida, prosperar, / num esforço inútil e tardio. / De velhos preconceitos / - Orgulho e grandeza do passado / Oportunidade. Posição social. / Sesmarias. Escravatura. / Caixas de lavrado [...]/ Parentes emproados. / Brigadeiros. Comendadores, / visitando a corte, / recebidos no paço. / Decadência... / Tempos anacrônicos, superados[...] (1985, p. 59)

O lirismo aqui se estende por meio da memória, a experiência vivida naquela sociedade e seus desdobramentos, como o desandar dos negócios da família e a chegada das dívidas. Interessante observar que a “casa”, além de célula nuclear primordial das sociedades patriarcais, pode também ser considerada extensão do corpo e de seu interior, entrando ambos em sintonia (SENNET, 1994).

Sobre os significados simbólicos de “casa”, este elemento recorrente na poesia coralínea, pode ser mimeticamente observado como face do eu lírico: O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem e seu interior pode representar as transformações pessoais e psíquicas. Nesse sentido, os versos evocam metonímias que reforçam a ideia de interior (da casa, do corpo, da família) em decadência: “casa pobre; saias velhas; restos; desbotados; grosseiros; encardidos; emendados, como a nova vida sem opulências ou regalias de outrora que se metamorfosearam em decadência e anacronismos.

A sequência dos elementos poéticos “grandeza do passado / Opulência. Posição social. / Sesmarias. Escravatura. / Decadências” é concisa e remete à ideia de falência inexorável de uma estrutura social “(ultra)passada”, mas que deixa suas marcas na casa e seus objetos internos, assim como na memória e nas emoções (interiores do corpo), contrapõe as faces da casa patriarcal em decadência, sua interioridade e subjetividade.

No poema “Vintém de Cobre (freudiana)” (1985), como a moeda velha e sem valor, os membros da família abastada de antepassados opulentos e renomados se veem “obrigados a vender o necessário, além de serem perseguidos por credores, tendo que penhorar a casa”. O eu lírico evidencia a inexorabilidade do tempo que levou seus pais, sua bisavó e irmãs, mostrando o comprometimento de suas referências emocionais e familiares causado pela falência de certos valores anacrônicos e da posição social que os sustentavam: “velhos preconceitos / de cor, de classe, de família”. Tais elementos contribuíram para que a poeta afirmasse: “a minha terra sempre esteve presente no meu emocional”, e, complementando ainda, diz: “nunca me apaulistei, nunca deixei de ser mulher goiana e mais que tudo, mulher sertaneja, com todas as marcas de uma mulher sertaneja que me orgulho” (CORALINA *apud* BRITTO; SEDA, 2012, p. 192). No período em que viveu em São Paulo, Cora Coralina acompanhou de perto movimentos importantes, como os atos revolucionários em 1924. Até mesmo seu filho participou da Revolução Constitucionalista de 1932. Após a Semana de Arte Moderna de 1922, marco na liberdade de

criação estética na literatura e nas demais artes, ela assume-se como poeta, mas só publica o seu primeiro livro em 1965, já com 76 anos de idade (VELLASCO, 2016).

A volta para a pequena cidade também foi o retorno para a escrita literária que teve início com a publicação de contos, poemas e crônicas nos jornais locais, estreitando laços com os literatos de seu tempo. A poeta enfrentou certa resistência devido a sua postura de coragem e liberdade para dizer o que pensava, o que a aproximou dos jovens. Britto e Seda (2011) afirmam que “foram os jovens que promoveram a primeira aparição pública da intelectual”. Assim, obteve suporte para realizar um antigo sonho, ou seja, publicar *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, obra poética fruto de suas experiências, andanças e vivências acumuladas. Porém, “o livro só foi publicado em junho de 1965, depois de muitas recusas. Sobre sua escrita e a demora em publicá-las, Coralina afirmou:

Recusada tantas vezes, até o encontro com a José Olympio em 1965. / [...] Leitores e promoção. / Meu respeito constante, gratidão pelos jovens. / Foram eles, cheios de um fogo novo/ que me promoveram a primeira noite de autógrafos/ na antiga livraria Oió: jamais os esquecerei (CORALINA, 2012, p. 53).

A Livraria/Bazar Oió ofereceu apoio para o lançamento de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. Sobre o lançamento, destacam-se alguns apontamentos feitos por Lúcia Torminn Mollo (2009, p. 52-58): “É um dia marcante, a escritora está sendo apresentada à nata literária de Goiás”. Cora foi trazida pelo GEN (Grupo de Escritores Novos) que

focava nos problemas sociais, miséria e violência, o que fugia de predominantes movimentos regionalistas, valorizando assim uma escrita de vanguarda. Coralina não pertencia à nata cultural, pois por muitas vezes encontra-se, em sua biografia, relatos de que os intelectuais de seu tempo lhe “viravam a cara”; porém, com a atuação do GEN, a poeta consegue realizar o seu desejo de publicar um livro. A partir daí, Cora não parou mais, assumindo de vez o seu lugar de relevância na produção literária goiana. Foi na atividade operária dos doces que Coralina encontrou subsídios para sua escrita poética, na qual se percebe um certo tom de amargura que contrasta com o sabor dos doces. A poeta sentia-se esquecida pelos amigos que, segundo ela própria, “não pediam uma crônica sequer”, e sobre esse sentimento de frustração ela afirmou:

Eu poderia ter colaborado e muito. Havia muita coisa a ser escrita dentro da história de Goiás. Preferiram encomendar crônicas de fora, [...]. Eu fui ficando de lado, angustiada, aborrecida, frustrada. Por isso dediquei-me de corpo inteiro a fabricação de doces, sem deixar de escrever meus contos e poemas. É uma espécie de revolta que tenho comigo. Escrevi bastante naquela época, mas nunca bati na porta de ninguém para a publicação de meus trabalhos. [...] Aí está o motivo de meu apego aos doces, é uma réplica a esse alheamento que os jornais fizeram da minha pessoa literária’ (CORALINA *apud* BRITTO E SEDA, 2011, p. 401).

Coralina, artífice dos doces, desenvolveu uma forma de sair da estreiteza imposta e buscou romper as limitações: utilizou suas mãos para criar e transmitir uma poética do sabor. Sobre seus doces a poeta escreveu em *Meu Livro de Cordel*

(2012): “Minhas mãos doceras... Jamais ociosas. Fecundas. Imensas e ocupadas. Mãos laboriosas. Abertas sempre para dar, ajudar, unir e abençoar” (CORALINA, 2012, p. 480). Sua poesia baseada na simplicidade rotineira da feitura de seus doces, inicia também sua colheita nos ditos frutos podres e marginalizados da sociedade, sua matéria de poesia: “Sou poeta por acaso e doceira por convicção e necessidade”, ela dizia.

Cora foi reconhecida primeiramente como doceira de mão cheia, recebendo turistas em sua casa que vinham à procura de doces e acabavam conhecendo a sua face poeta. Políticos e escritores como Rachel de Queiroz e Jorge Amado (BRITTO; SEDA, 2012, p. 418) visitaram sua casa, experimentando doces e poesia. O marco referencial para seu reconhecimento como poeta se deu pela crônica dedicada a ela por Drummond; a crítica atribui a esse texto a abertura nacional de sua escrita, que até então permanecia ecoando nos círculos literários goianos. Sobre sua escrita Drummond escreveu:

Não tenho o seu endereço, lanço estas palavras ao vento, na esperança de que ele as deposite em suas mãos. Admiro e amo você como alguém que vive em estado de graça com a poesia. Seu livro é um encanto, seu verso é água corrente, seu lirismo tem a força e a delicadeza das coisas naturais. Ah, você me dá saudades de Minas, tão irmã do teu Goiás! Dá alegria na gente saber que existe bem no coração do Brasil um ser chamado Cora Coralina (DRUMMOND, *apud* BRITTO; SEDA, 2011, p. 672).

A terra (goiana) na poesia coralineana faz-se metáfora de sua trajetória e potencialidade criadora, pois, feminina e fecunda, dela retirou seu sustento e encontrou substância

para sua poesia: “mulher sertaneja, afeita à terra e ao trabalho” (BRITTO; SEDA, 2011, p. 451). Nesse sentido, sua escrita é a favor das coisas tidas como menores, dos marginalizados, dos maltrapilhos, do beco, da terra e das coisas aparentemente rasteiras. A terra, como apontam Chevalier e Gheerbrant (2001), diz respeito ao feminino:

Ela sustenta, enquanto o céu cobre. Todos os seres recebem dela seu nascimento, pois é mulher e mãe [...] suas virtudes são doçura e submissão, firmeza e calma duradoura. Seria necessário a humildade, etimologicamente ligada aos húmus, na direção do qual a terra se inclina e de que foi modelado o homem (2001, p. 879).

Tal citação, traduz com fidelidade a cosmogonia da poesia de Coralina, na qual o feminino, simbolizado pela terra como ventre e fecundidade, recebe a semente (literária) e a devolve em forma de criação (poética) de vida e morte ao mesmo tempo, entrando em sintonia com o caráter primitivo que a terra representa em sua escrita. A terra, assim, seria seu espaço de identidade em que conflui eu poético, corpo matéria e corpo onírico: ferido, endurecido, porém renascido, como as pastagens que se queimam conforme as tradições milenares para renovação da terra, o eu feminino se renova e renasce com todos os sentidos; essa é sua estética.

Para abordar o percurso intelectual de Cora Coralina, torna-se necessário evidenciar alguns fatos relevantes de sua biografia, já que, estilisticamente falando, em sua poesia percebe-se um íntimo envolvimento entre a existência e a lírica; o eu lírico se apresenta ora como criança, idosa, jornalista, doceira,

poeta, enfatizando, inclusive, a própria infância, como se vê no recorte do poema *Minha Infância (freudiana)*:

[...]

Eu era triste, nervosa e feia.  
Amarela, de rosto empalamado.  
De pernas moles, caindo à toa.  
Os que assim me viam – diziam:

**‘– Essa menina é o retrato vivo  
do velho pai doente’. [...]**  
(1985, p. 175, grifo nosso).

Esse fragmento do poema revela a infância “freudiana”, como o próprio eu lírico exprime, evidenciada pela rejeição por parte de sua família, já que seu nascimento marca uma era de infortúnios familiares, tornando a pequena Anna representante desses problemas. Percebe-se, ainda, que as características do corpo da menina apresentada pelo eu lírico, como “pernas moles, caindo à toa” e “amarela, de rosto empalamado”, a aproximam do corpo do “velho pai doente”, ou seja, haveria uma sintonia entre as marcas do corpo da menina, que indicariam certa decadência mesmo em tenra idade, e as do corpo do pai idoso e enfermo, que já trariam a proximidade da finitude imposta pela morte.

José Carlos Rodrigues (2014), em sua obra intitulada *Tabu da morte*, aponta para o fato de que a decadência física de um idoso já seria indício da presença da morte mesmo em vida, o que causaria certo repúdio aos membros de determinadas culturas, como em algumas do ocidente, que estabelecem fronteiras definidas entre o mundo dos vivos e o dos

mortos. Dessa forma, as marcas corporais da velhice seriam percebidas como certa “transgressão” entre essas fronteiras, o que acarretaria a desvalorização física e social dos idosos, além de apontar para certa obsessão moderna pelo corpo jovem<sup>2</sup>. Nesse contexto e momento familiar, a menina Anna significaria decadência antes do apogeu, o que negaria sua potencialidade social como membro daquela família. Paradoxalmente, essa negação imposta à criança, que se faz símbolo de potencialidade futura e de construção de nova geração, torna-se incentivo e material para a criação poética, como se vê nas estrofes do mesmo poema:

Éramos quatro as filhas de minha mãe.  
Entre elas ocupei sempre o pior lugar.  
Duas me precederam – eram lindas, mimadas.  
Devia ser a última, no entanto,  
Veio outra que ficou sendo caçula.

Quando nasci, meu velho Pai agonizava,  
Logo após morria.  
Cresci filha sem pai,  
Secundária na turma das irmãs. [...]

Tinha medo das estórias que ouvia, então, contar:  
assombração, lobisomem, mula sem-cabeça.  
Almas penadas do outro mundo e do capeta.  
Tinha as pernas moles  
e os joelhos sempre machucados, feridos,  
esfolados [...]  
Contenção...motivação...  
Comportamento estreito, limitando,  
estreitando exuberâncias,  
pisando sensibilidades.  
A gesta dentro de mim...

2 Basta lembrar da busca pelas cirurgias plásticas e por procedimentos estéticos que prometem atenuar ou acabar com as marcas da velhice.

Um mundo heroico, sublimado, superposto,  
insuspeitado, misturado à realidade.

E a casa alheada, sem pressentir a gestação,  
Acrimoniosa repisava:  
'- Menina izoneiral!  
O sinapismo do ablativo  
Queimava. [...] (CORALINA, 1985, p. 175)

Em “Minha Infância (*Freudiana*)”, o eu lírico se autorretrata, traça sua trajetória na antiga casa da família como desprezada e menos valorizada entre as irmãs, o que geraria sentimento de precário pertencimento ao núcleo familiar. Tal situação é percebida principalmente quando se observam os diversos adjetivos que a pejoravam: “moleirona, pandorga, idiota, triste, chorona, feia, espezinhada, domada”. A referência às estruturas que sustentam o corpo, como em “as pernas moles” e “joelhos sempre machucados”, simbolizam não somente a falta de firmeza exterior e física, mas também psíquica. A ausência da referência paterna, somada à falta de identificação com seu núcleo familiar, revela um certo comprometimento de estruturas emocionais fundamentais, já que, cultural e psiquicamente, o pai representa a ordem, a lei e a proteção da família. A morte do pai acarreta um abalo primordial à criança, uma vez que, ao não dispor do necessário espelho paterno para formar uma imagem de si, desenvolveria esses sentimentos de medo, inadequação e baixa autoestima.

O recurso à memória é recorrente na poesia coralínea. Alfredo Bosi, em *O Ser e o Tempo da Poesia* (1977), estabelece que a imagem pode “ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a

ocorrer o processo de coexistência de tempos que marca a ação da lembrança: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 1977, p. 13). Para o teórico, a força da memória para a poesia está na intensidade em relação a “qualidade dos afetos que secundaram o momento de sua fixação” (*idem*). Assim, a ausência paterna, tão reforçada pelo eu lírico, exemplifica a rememoração da imagem do pai pela força do afeto ausente, ou seja, o pai se manifesta pela imagem sublimada pela filha: “vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão” (*ibidem*). No poema “*Minha Infância*”, o eu lírico realiza autoanálise, o que, de acordo com Britto e Seda (2012, p. 268), estende um fio psicanalítico e pondera sobre sua educação e sua aparência, “transpondo o fato de ser filha de pai doente para chegar ao entendimento de seu Destino.”

Os acontecimentos ligados à morte do pai e à indiferença da família contribuem para a gestação da intelectualidade coralínea: “A gesta dentro de mim.../ Um mundo heróico, sublimado, / superposto, insuspeitado, / misturado à realidade”. Justamente por ser “inzoneira”, que carrega em si tanto o sentido de intrigueira quanto de comportamento afetado pelas sucessivas limitações que sofreu, que as condições artísticas favoráveis à poesia foram sendo edificadas em sua subjetividade, ou seja, seria justamente a infância difícil elemento frutificador do seu trabalho poético. Nesse sentido, o “sinapismo ablativo”, uma referência às limitações e contenções que sofreu, e a casa contribuíram para o desenvolvimento desse processo, criando à gesta poética, mas, ao mesmo tempo, sentimentos

de solidão familiar e sofrimento psíquico. Esse contexto faz nascer e crescer um eu lírico sensível, crítico e percebedor de seu lugar familiar e social, talvez por isso essa transmutação de amargura em doces, como ação de um mundo sublimado, depurado no fazer culinário e porque não, também no poético.

O papel exercido pela falta do pai faz-se fundamental para a compreensão de parte da poesia coralínea por mostrar que a ausência de sua aprovação (e conseqüentemente da aceitação positiva da família) funcionaram como mecanismo propulsor de sua criação poética, como se Cora tentasse “compensar” suas carências e sentimentos de falta através da própria poesia:

Intimidade, diminuída. Incompreendida.  
 Atitudes impostas, falsas, contrafeitas.  
 Repreensões ferinas, humilhantes.  
 E o medo de falar...  
 E a certeza de estar sempre errando...  
**Aprender a ficar calada.** (Grifo nosso).  
 Menina abobada, ouvindo sem responder.  
 (CORALINA, 1985, p. 173).

E ainda no mesmo poema:

[...] Daí, no fim da minha vida,  
 esta cinza que me cobre...  
 Este desejo obscuro, amargo, **anárquico**  
 de me esconder, mudar  
 o ser, não ser, sumir,  
 desaparecer, e  
 reaparecer  
 numa anônima criatura  
 sem compromisso de classe, de família  
 (CORALINA, 1985, p. 173).

Os signos indicadores de ausência estilisticamente apresentados por Coralina, como “diminuída, incompreendida, repreensões ferinas, humilhantes” transmuda-se na imagem particularizada e sublimada a partir do pai ausente, evocando as situações de humilhação, sentimentos de inferioridade e de inadequação, além do silenciamento que, ironicamente transforma-se em voz poética. É interessante aqui atentar para o fato de que a imagem do pai é, conforme a visão psicanalítica, uma figura “inibidora; castradora”. Para Freud, o artista produz ou oferece forma aos seus fantasmas e desejos, pois:

a natureza deu ao artista a capacidade de exprimir seus impulsos mais secretos, desconhecidos até por ele próprio, por meio do trabalho que cria; e estas obras impressionam enormemente outras pessoas estranhas ao artista e que desconhecem, elas também, a origem da emoção que sentem. (FREUD, 1910, p. 64)

Ao mesmo tempo em que a economia psíquica reelabora essa ausência, transformando-a em metáfora de proteção: “o pai atinge uma grandeza cultural nos mitos sobre origem” (Idem, 1910); o pai é uma “imagem da transcendência ordenada” (Ibidem), sábia, justa, ele é um herói ideal. Processos de compensação psíquica semelhantes a esse descrito podem ter dado a força necessária a essa ausência para viabilizar o fazer poético e outras produções intelectuais de Cora. Nesse sentido, faz-se possível aproximar o “desejo obscuro, amargo, anárquico” do eu poético aos pressupostos de Ferreira (2014, p. 45) sobre o anarquismo, definido como uma categoria em si a-histórica, que “nega a autoridade”, o que configuraria uma dialética entre a ação e a reação combinadas, dando origem

às insurgências também nomeadas de anarquias. Para Ferreira (2014, p. 87) o anarquismo “está radicado na natureza humana, em “uma luta eterna” baseada num “ímpeto para a liberdade”, o que viria de encontro ao perfil biográfico de Coralina, numa “necessidade humana profundamente sentida”.

Dessa forma, pode-se dizer que, no trecho do poema citado anteriormente, haveria um caráter insurgente e libertário no termo “anárquico” semelhante ao apontado por Ferreira (2014), pois, mesmo que em ambiente menos social que íntimo e subjetivo, poder-se-ia classificá-lo, em certa medida, libertário de amarras várias, como assegura o eu poético coralineano: “e reaparecer/ numa anônima criatura/ sem compromisso de classe, de família”. Entretanto, deve-se ressaltar que, no poema, o termo adquire o sentido de desejo de libertação no âmbito existencial, pessoal e íntimo, e não no ambiente social e coletivo a ponto de promover embates políticos por uma sociedade baseada na libertação anárquica.

Alfredo Bosi, em *Leitura de Poesia* (200, p. 29), certifica que “arte e vida, postos em contraste”, possibilitam que a linguagem cotidiana e linguagem poética criem uma ponte, ou seja, uma passagem para o território da criação estética, o que pode ser exemplificado no final do poema *Minha Infância (freudiana)*:

Sem carinho de Mãe.  
 Sem proteção de Pai...  
 — melhor fora não ter nascido.  
 Eu nunca realizei nada na vida.  
 Sempre a inferioridade me tolheu.  
 E foi assim, sem luta, que me acomodei  
 na mediocridade do meu destino  
 (CORALINA, 1985, p. 177)

A contribuição freudiana acerca do forte vínculo entre o pai (neste caso ausente) e o sofrimento psíquico da filha, é uma evidência, chegando o eu poético a relacionar uma possível felicidade à figura paterna caso fosse presente. Esses eventos biográficos no poema fazem com que Cora revele o tom de sua lírica, posicionado, desde cedo, fora do senso comum e dos padrões pré-estabelecidos. Sua estilística é projeção de sua personalidade autoral, questão que vem ao encontro da teoria de Rodrigues Lapa sobre o estilo literário, que seria resultado da transmutação da linguagem cotidiana para a expressividade literária. Para Lapa (1977), “a arte do estilo consiste em escolher [...] os termos justos que hão de dar forma e cor aos nossos pensamentos” (LAPA, 1977, P. 25). Dessa forma, é possível identificar e considerar os elementos biográficos como signifi-cante interpretativo, como se pode observar no último verso do mesmo poema. Assim também, Bosi (1996) aponta para essa questão ao reiterar que: “A abordagem do texto poético oscila entre um enfoque biográfico, às vezes brutalmente projetivo, e uma leitura erudita saturada de remissões e mediações de todo tipo” (BOSI, 1996, p. 39 - 40).

O eu lírico apresenta a visão negativa de si mesmo (absorvida no processo de espelhamento psíquico) através das expressões “triste, nervosa e feia”, “Amarela de rosto empalorado”, “retrato vivo do velho pai doente”, “moleirona, pandorga, perna- mole”, além do verbo “levantar” repetido três vezes no mesmo poema:

‘ – Levanta, moleirona’ [...]

‘ – Levanta, pandorga’ [...]

‘ – Levanta, perna mole...’

E a moleirona, pandorga perna mole  
se levantava com seu próprio esforço  
(CORALINA, 1985, p. 174).

E ainda seguido de adjetivações que a pejoram, destacando, ainda, as aspas que indicam as vozes autoritárias externas, que podem ser tanto da mãe, da família ou ainda da própria sociedade. As reticências podem indicar o silenciamento, a reflexão ou a demora/falta de reação do eu lírico diante das falas depreciativas:

Para Milton H. Rodrigues, em *Abordagem Estilística* (2009, p. 169), as repetições na poesia podem ser caracterizadas como recurso estilístico “potencializador do tema e da afetividade”, e ainda Micheletti, em *Repetição e Significado Poético* (1997, p. 158), “como efeito de sentido, a repetição em geral é apontada como intensificadora de determinado traço criando expectativa e tensão, vejamos a exemplo as repetições que constroem toda a atmosfera de desprezo em torno do eu poético em forma de menina desajeitada, ou fora dos padrões para a família. Mais que expectativa e tensão, ela gera o próprio significado” (1997, p. 158).

De modo semelhante ao apontado tanto por Rodrigues (2009) quanto para Micheletti (1997), nos versos de *Minha Infância* (Freudiana) a intensificação dos traços que desqualificavam a menina tornam-se elementos evidentes quando comparados aos eventos biográficos de Cora:

**sem a mão-de-obra escrava em suas fazendas** e devido a **uma série de maus empreendimentos, começaram a endividar-se.** [...] as dificuldades financeiras rondavam a família Couto Brandão. O excesso de figuras femininas no casarão e a ausência de um filho homem contribuíram para que Senhora vivenciasse uma série de dificuldades, já que não tinha um herdeiro que no futuro provesse a família: ‘Ao nascer frustrei as esperanças de minha mãe [...]’ (BRITTO; SEDA, 2012, p. 64).

Ao expor: “Ao nascer frustrei as esperanças de minha mãe” Coralina reflete o pensamento patriarcal da época, que valorizava mais os filhos meninos que meninas. Para os membros da família de Cora, até então, importavam questões econômicas e sociais, ressaltando o fato de pertencerem à linhagem do Bandeirante Anhanguera, herdeiros de terras Sesmarias, escravizados, e, por fim, o pai desembargador que, por força dos grandes acontecimentos da época, como a Abolição da Escravatura, cai em infortúnios financeiros, afetando o destino de toda a família.

### 1.3. A INTELLECTUAL CORALINA

Em um tempo em que às mulheres eram negados certos espaços sociais, como o exercício da escrita, Cora antecipa uma conduta que não lhe era contemporânea ao participar ativamente da criação e desenvolvimento do Jornal *A Rosa*, contribuindo para sua fundação. Caprichosamente impresso em papel cor-de-rosa, o jornal fora dirigido especialmente por

um grupo de senhoritas: Cora Coralina, Leodegária de Jesus, Rosa Godinho e Alice Santana (DENÓFRIO, 1996, p. 12). Nesse contexto, observa-se que o comportamento de Cora era libertário, e, “libertária por temperamento, sua poesia só poderia mesmo assumir este rosto” (DENÓFRIO, 2008, p. 9). Cora parece adiantar-se no tempo. Quando a poeta volta à casa velha da ponte em 1909 ainda adolescente, faz contato com intelectuais e escritores dela contemporâneos, recebe romances e jornais e envia crônicas para a publicação. Sua crônica mais antiga é datada de 1905, mas fora publicada em 1909 no jornal *Tribuna Espírita do Rio de Janeiro*, que tratava sobre o pioneiro espiritismo em Goiás, religião da qual era adepta:

*Apud* Tribuna Espírita, Rio de Janeiro, 15 fev. 1909.

O nome de José Olympio Xavier de Barros está profundamente enraizado em Goiás e nunca será esquecido. Foi ele quem primeiro difundiu o Espiritismo entre os goianos; com uma teimosia admirável procurava fazer adeptos, combatendo o inferno e os demônios, explicando os fenômenos psíquicos atribuídos ao espírito do mal, desfazendo as dúvidas de um, esclarecendo a crença abstrusa de outro. Ninguém ignora quão arriscado é procurar incutir outras ideias especialmente de religião, em pessoas vividas e imbuídas do catolicismo romano, e amarradas às antigas tradições (BRITTO; SEDA, 2011, p. 116).

Este ponto de vista é acentuado, já que se trata do olhar da mulher inserida em uma sociedade católica e que expõe seu modo de ver o mundo pelo viés religioso; a poeta alerta sobre os perigos de se “incutir” novas ideias em pessoas “amarradas em antigas tradições”. Coralina “apresenta um eu lírico “desejoso de resistência social” pela maneira como

“absorve e assimila o tempo e a geografia” de sua terra, transmutando-a para qualquer tempo, em qualquer lugar. Coralina falava pelos que até então não tinham permissão para dizer. Essa postura intelectual moderna aproximar-se-ia do que proferiu Beatriz Sarlo (1997, p. 161):

Homens e mulheres que tomavam a palavra *em nome* de outros homens e mulheres. E por isso, acreditaram que essa representação, esse dizer o que os outros não podem nem sabem dizer, era um de seus deveres. Deviam então libertar os outros das travas que lhes impediam de pensar e agir; enquanto isso, enquanto essa nova consciência não se impusesse a seus futuros portadores, falaram em nome deles (SARLO, 1997, p. 161).

Sarlo (1997), em *Cenas da Vida Pós-moderna*, aborda o papel do intelectual do século XX. Segundo a teórica, os intelectuais falavam dos oprimidos às classes dominantes, e aos oprimidos falavam de um caminho possível para a “libertação de suas correntes” (SARLO, 1997, p. 162). Munidos de espírito anti-conformista, buscavam abrir passagem na sociedade para as vítimas sociais. Essa questão se evidencia na obra coralínea em sua bandeira de solidariedade às minorias, e também a escrita de cunho social realiza um chamamento àqueles que Bauman (1998, p. 244) conceituou como “produtos das práticas iliberais do estado”, ou seja, ao sujeito pária<sup>3</sup>, sem lugar, sem espaço e sem proteção.

3 Conceito adotado por Bauman (1998) em **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**, no Capítulo Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade. Pária, segundo Bauman, é aquele que “nem por um momento o herói deixou de ser uma vítima potencial”, utilizando o conceito referente às minorias nas castas indianas (BAUMAN, 1998, p. 100).

Na condição de material poético, a prostituta, o espaço excludente do beco, a criança abandonada, o presidiário, o indígena e o negro já idoso são apresentados pelo eu poético como elementos socialmente periféricos, aludindo ao dizer de Manoel de Barros: “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para a poesia” (BARROS, 2013, p. 136). Paulatinamente, e de postura mais atuante, Coralina desdobra seu aprendizado intelectual no embate social, configurando seu ponto de vista a favor dos desvalidos que serão tema profundamente observados mais adiante nesse estudo.

A casa velha da ponte representa um marco para seu desenvolvimento intelectual, pois é quando retorna para a cidade, entre leituras, tertúlias dos casarões e o Gabinete de leitura, que Coralina participa das atividades intelectuais da época. Ativa, a jovem Cora desenvolveu um papel importante no cenário cultural goiano da primeira década de 1900. Vale ressaltar que todo esse movimento em meio ao universo cultural data da primeira década do século XX em uma época em que “as restrições à mulher eram infinitamente superiores às de nosso tempo”, como profere Denófrio (1996, p. 12), o que, no entanto, não se tornou barreira para que a poeta limitasse a difusão de suas ideias.

Em Goiás, a literatura de autoria feminina foi estimulada com a criação da Academia de Letras dos doze integrantes; um deles era uma mulher, a escritora Eurídice Natal. Ao contrário da Academia Brasileira de Letras, que seguia o modelo francês que não abria as portas para as mulheres,

a outra Academia, “modesta congênere de Goiás não só admitia uma mulher como a elegia, por aclamação, presidente do cenáculo” (BRITTO, SEDA, 2012, p. 15). Nesse período, Cora, entre seus 16 e 21 anos, desenvolveu seu talento não só como escritora, mas também como conferencista, declamadora, jornalista, conhecendo também nessa época aquele que seria seu marido, Cantídio Bretas:

Foi ele quem descortinou São Paulo para a moça interiorana, quem contribuiu para que ela se afastasse 45 anos de sua cidade natal e, dessa forma, construísse um novo olhar sobre a gente e as coisas de sua terra. Com ele, Cora Coralina recomeçou um novo caminho e uma nova vida (BRITTO & SEDA, 2012, p. 19).

Como já se afirmou, Cora parte para São Paulo em uma madrugada de novembro de 1911. Esses eventos biográficos podem ser evidenciados no seguinte poema:

Rio Vermelho – meu rio.  
Rio que atravessei um dia  
(Altas horas. Mortas horas.)  
Há cem anos...  
Em busca do meu destino (1985, p. 94).

Partindo em uma comitiva em uma madrugada, Cora buscou maior liberdade ao se casar, na esperança de romper com o sistema cíclico que cercava a vida das mulheres de seu tempo; por seus ideais enfrenta críticas e preconceitos. Cantídio era um homem divorciado, bem mais velho que ela. Cora, no Livro de *Estórias da Casa Velha da Ponte*, expõe o que esperava deste passo dado por ela: “Meus anseios extravasaram a velha casa. Arrombaram portas e janelas, e eu me fiz ao largo da vida.

Andei por mundos ignotos e cavalguei o corcel branco do sonho” (CORALINA, 2012, p. 7). A travessia do rio na madrugada, nas horas mortas, pode ser considerada como mais que um relato, pois se assemelha a uma certidão, uma assinatura de renúncia de uma vida e início de outra que acreditava ser melhor, mais livre, mais liberta das amarras da tradição patriarcal e social tão impregnada no reino da pequena e provinciana Goiás.

O nascimento de Cora Coralina como intelectual se dá no contexto das profundas transformações sociais ocorridas na sociedade em que estava inserida. Para Jean-Paul Sartre, na obra *Em defesa dos intelectuais* (1994):

O intelectual é alguém que se mete no que não é de sua conta e que pretende contestar o conjunto das verdades, e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção universal do homem e da sociedade (SARTRE, 1994, p. 14).

Os manifestos parisienses sobre “a morte do intelectual” levaram o filósofo a realizar uma série de palestras e reflexões sobre o papel do intelectual na sociedade moderna. Para Sartre, o intelectual não deveria ser alguém “encastelado”, avesso ao público; para ele, o rompimento com a ideia de casta ou de superioridade seria essencial, pois se faria necessário o contato com o povo para compreendê-lo e realizar um verdadeiro engajamento com setores da sociedade e suas questões mais profundas. Nesse sentido, o intelectual sartreano seria universal. Sua obra discorre sobre sua função de combater as injustiças sociais como fator substancial para ser verdadeiro intelectual; caso contrário, será apenas mais um falso intelectual.

O verdadeiro intelectual, assim, seria um contestador do domínio das classes privilegiadas sobre oprimidos, levantando suas bandeiras ao mesmo tempo em que utiliza sua escrita como arma.

No trajeto de Cora Coralina, considerando sua pouca instrução escolar, seu curso primário incompleto, seu engajamento, envolvimento e representatividade cultural, percebe-se uma série de quebras de paradigmas. Ela supera a deficiência de escolarização básica a ponto de ler, refletir sobre o que lê e escrever sobre suas percepções de mundo. Para Heloisa Miguel, em *A Enumeração Categorical em Cora Coralina* (2006, p. 86), “o caso de Cora é correlato e bastante similar aos de outros autores contemporâneos que “fizeram da realidade do cotidiano, das coisas humildes, simples e essencialmente brasileira matéria poética”. O uso dos versos livres propagados pela Semana de 1922 forneceram subsídios para que ela pudesse poetizar. A liberdade estética foi sem dúvida um dos fatores primordiais para a superação das defasagens estruturais que acometiam sua escolaridade. Essa superação pode ser considerada como uma marca específica de seu processo de construção como poeta e intelectual.

A criação literária foi sua principal forma de comunicação com a intelectualidade. Como se observou anteriormente, a atuação intelectual de Cora se deu principalmente por meio de suas percepções críticas e envolvimento com a escrita, o que possibilitou sua atuação em jornais ainda tão jovem e participação em atividades literárias, seja no Gabinete Literário

Goiano, no Clube Literário ou como vendedora de livros pela Editora José Olympio em São Paulo, a qual publicou seu primeiro livro *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais* em 1965. Isso evidencia que o desenvolvimento intelectual é um processo, não se dando de uma hora para outra, ou seja, o intelectual é uma “(auto)construção” permanente. O posicionamento intelectual de Cora se auto evidencia quando ela mesma, sobre o seu primeiro livro conta que:

Este livro: [...] que mãos operárias repassem essas páginas e sintam-se presentes, junto à mulher operária que as elaborou. Que possa ultrapassar cidades e alcançar a alma sertaneja, [...] aos enxadeiros [...] em casa de mulheres marcadas de luz vermelha [...] nas prisões (CORALINA, 1985, p. 38).

Observa-se que Cora avança até mesmo em relação aos intelectuais modernos quando busca uma parceria, ainda que simbólica, com os oprimidos. Também em “Ao Leitor”, Cora alega: “[...] assinar os autos do passado para que ele não passe a raso. É o que procuro fazer, para a geração nova, sempre atenta e enlevada nas estórias, lendas, tradições, sociologia e folclore de nossa terra” (CORALINA, 1985, p. 41).

Sobre o intelectual moderno, Sartre expõe ser este: “[...] produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico” (SARTRE, 1994, p. 31). Na medida em que faz das contradições sociais as suas próprias, Cora constrói a si mesma e sua história, quando assume voz e postura ativas nos processos em que se encontra envolvida.

Dessa maneira, a poeta intelectual dirige-se a determinados grupos periféricos, revelando seu propósito combativo e de resistência ao reconhecer as mazelas sociais de seu tempo, além de suas consequências para as gerações futuras. Nesse sentido, Cora combate as ideologias dominantes, desejando que seu livro alcance as camadas mais inferiores da sociedade, bem lá onde é necessário ‘remover pedras e plantar flores’, pois:

Ao se apropriar do particular através de exigências universais e ao reduzir universal a um movimento de singularidade no sentido de universalização, que o intelectual, definido como tomada de consciência de sua contradição constitutiva, pode ajudar na constituição da tomada de consciência proletária (SARTRE, 1994, p. 47).

Cora apresenta críticas à própria classe burguesa que a criou, distanciada dos ideais familiares tradicionais ao se colocar contra a aristocracia falida e essa classe burguesa emergente, refletindo, assim, (sobre) sua contradição de intelectual. O senso crítico, aliado a leitura literária, faz-se arma capaz de promover interferência social, consciência de classe e das contradições da sociedade. Mas a mudança de atitude frente às injustiças sociais dependerá dos componentes dos grupos desfavorecidos e suas lideranças, o que nem sempre acontece. Nesse contexto de modernidade, o intelectual seria aquele que busca ser um incentivador ou até mesmo uma liderança para que haja ações desses grupos no combate à opressão.

É possível compreender a noção de “verdadeiro intelectual” proposta por Sartre, que levanta a bandeira dos excluídos socialmente e sai para as ruas, ao contrário do “falso

intelectual”, que se mostra mais como um “cão de guarda da burguesia” e seus interesses. Sartre (1994) propõe uma distinção entre cientista e intelectual: um físico que construisse uma bomba atômica seria um cientista, já um físico que contestasse em termos políticos, éticos e morais a construção da mesma bomba seria um intelectual, ou seja, o intelectual, segundo Sartre, é aquele que participa e se posiciona concretamente diante do ponto de vista dos desfavorecidos como meio de compreender a sociedade. Coralina “sai” para a rua poeticamente, e o beco seria o lugar de movimento social em que se conecta às minorias; assim, o eu lírico entra “nas casas de luz vermelha”, que é uma referência aos bordéis. Segundo Eliade (1998, p. 47), a casa seria o centro do mundo que, juntamente com a simbologia da luz vermelha, adquire o sentido de convite “à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2001, p. 945).

Nos versos de Cora, poder-se-ia dizer que o eu lírico entra em sintonia com a mulher da vida, “abrigando-a” dentro de si através de uma identificação empática, como se a poeta fosse uma “casa” simbólica. Interessante observar que a casa pode ser considerada como extensão ou projeção do próprio corpo, o que reforçaria a ligação e a confluência entre o eu lírico e a prostituta: “Vive dentro de mim / a mulher da vida. / Minha irmãzinha .../ tão desprezada, / tão murmurada... / Fingindo alegre seu triste fado (CORALINA, 1985, p. 46). Nesses fragmentos do poema *Mulher da Vida*, Cora se irmana às prostitutas, às proletárias,

à mulher “roceira e analfabeta de pés no chão”; nesse processo o eu lírico se desdobra na representação da realidade de ser várias mulheres e suas lacerações cotidianas.

O típico sujeito/personagem coralineano representa figuras periféricas da sociedade da época. No poema *Ressalva* lê-se: “Este livro foi escrito por uma mulher que no tarde da Vida recria e poetiza sua própria vida” (CORALINA, 1985, p. 41); e ainda nos versos do poema *Minha Cidade*: “Eu sou aquela amorosa de tuas ruas estreitas, curtas, indecisas, entrando e saindo umas das outras. Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa. Eu sou Aninha” (1985, p. 47). Aqui há uma transmutação do eu lírico que, em um primeiro momento, refere-se à “menina” curta, indecisa, que se assemelha à Cora quando criança, pois é apresentada como franzina e “feia”; entretanto, o eu lírico volta à forma da “velha esquecida”:

Eu sou aquela mulher  
Que ficou velha, Esquecida,  
Nos teus larguinhos e nos teus becos tristes,  
Contando estórias,  
Fazendo adivinhação.  
Cantando teu passado.  
Cantando teu futuro  
(CORALINA, 1985, p. 47).

Vive dentro da memória da “velha esquecida” a menina inzoneira e o novo presente; a mulher envelhecida que volta e já apresenta as marcas físicas de sua vivência carregadas por seu corpo como templo testemunhal de sua história de vida. José Carlos Rodrigues (2006) aborda o corpo como um espaço onde se fixam “crenças e sentimentos que estão na

base da nossa vida social” (RODRIGUES, 2006, p. 49), e desse modo constrói a ideia de que “tudo o que for expressivo no corpo” oferece uma compreensão social.

Coralina agora se identifica como a velha que conta histórias, cantando o passado e o futuro com uma clarividência oferecida pela experiência e pelo senso crítico. Semelhante a uma casca agora dura, que esconde o fruto do conhecimento dos tempos, o corpo velho é estigmatizado. Rodrigues (2006, p. 52), sobre o caráter indesejável dos corpos velhos, ratifica que: “se afastam os velhos, porque estes seres enrugados, curvados, decrépitos são capazes de transmitir a ideia de decadência e morte”. Porém, Coralina combate essa ideia, configurando o corpo do velho como lugar de vivências e experiências, suas marcas são memórias significativas, pois construiu sua própria história em consonância com a imagem dos “becos tristes”, dos espaços da cidade que, por serem periféricos e menos valorizados socialmente, assemelham-se ao corpo envelhecido e degradado do eu poético.

Corpo e cidade entram em sintonia na medida em que os espaços degradados da periferia poderiam ser considerados como extensões dos corpos de personagens como a mulher da vida, a criança pobre e o velho pedinte, por exemplo. E como o eu lírico se identifica com esses personagens e com o beco, também entra em consonância corporal com as marcas de seus corpos e suas extensões aos espaços urbanos decrépitos, ou seja, as corporeidades projetam-se nos ambientes periféricos via degradação. Nesse sentido, a imagem da velha

no poema aproximar-se-ia do que evidencia Rodrigues sobre o corpo do idoso (2006, p.149), pois também se mostra ambíguo na medida em que à natureza (a ação biológica do tempo sobre o corpo) sobrepõe-se a cultura, a qual prega eterna e ilusória busca pela juventude. Sendo assim, o eu lírico assume as marcas da velhice, da marginalização social e da morte simbólica como parte inegável da própria vida na medida em que constrói histórias dignas de serem assumidas, e não negadas ou escondidas.

Os versos do poema *Minha Cidade* refletem a decadência, o eu lírico se identifica e tem sua corporeidade expandida pelo chão dos becos, pelas paredes velhas e pelos muros cobertos de avença:

Eu sou aquele velho muro  
verde de avencas  
onde se debruça  
um antigo jasmineiro,  
cheiroso  
na ruinha pobre e suja  
(CORALINA, 1985, P. 48).

Os elementos “velho muro” e “ruinha pobre e suja” evidenciam abandono, degradação e solidão, mas neles apresenta-se o sinal da renovação da vida na imagem do jasmineiro cheiroso, uma metáfora de esperança. Os versos expressam as dimensões coletivas dos seres marginalizados quanto ao espaço pobre e sujo que ocupam, reforçando, com a presença do termo “ruinha”, a pequenez e insignificância social desse espaço urbano. A fala da mulher, nesse momento, importa muito para compreensão da intelectualidade de Coralina, pois no mesmo poema o eu lírico feminino se define:

Minha vida,  
meus sentidos,  
minha estética,  
todas as vibrações de minha sensibilidade de  
mulher, têm aqui suas raízes  
(CORALINA, 1985, P. 49).

O eu poético fala de sua experiência de vida e leitura de mundo expostas e abertas de forma lírica, das quais escorrem os pedaços memoriais de tempos passados, preconceitos e vidas. Para Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2000, p. 5), a análise estética precede as considerações quando se busca analisar a relação entre vida e obra; no caso dos poemas de Cora, a menina/mulher/velha estabelece o vínculo com o espaço do beco como traços estéticos de sua escrita.

Seu amadurecimento intelectual se dá em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1965), que é seu primeiro livro, como ela mesma já mencionou, como sendo um “livro liberto da métrica e da rima”. A gestação de seus escritos poéticos se dá na mente fervilhante que percorreu estradas e, por meio de sua sensibilidade, apresenta um eu lírico que elege o beco, ou seja, um espaço marginalizado socialmente povoado de seres periféricos como cenário para suas releituras e reminiscências.

Para Sartre<sup>4</sup>, a liberdade é condição do ser humano, pois “está perpetuamente em questão em meu ser; não se

---

4 De acordo com Sartre, homem é livre porque não é si mesmo, mas presença a si. O ser que é o que é não poderia ser livre. A liberdade é precisamente o nada, que tendo sido no âmago do homem, obriga a realidade humana a fazer-se em vez de ser (SARTRE, 1998, p. 545).

trata de uma qualidade sobreposta ou uma propriedade de minha natureza; é bem precisamente a textura de meu ser... (SARTRE, 1998, p. 542/543). Dessa forma, a existência precederia a essência, e o homem seria condenado à liberdade, a qual seria angustiante, pois implicaria na tomada de decisões responsáveis na medida em que envolveria a si e os outros.

Em *Entrevista a Vicente Fonseca e Armando Lacerda*, na fase de prospecção para o filme “Cora Doce Coralina”, Cora afirmou: “Eles me põem de lado. Eles têm medo da minha opinião porque eu falo o que os outros querem dizer e não têm coragem e como eu não tenho ninguém em Goiás, eu tenho a **liberdade** para dizer o que eu quero (FONSECA; LACERDA, 1982, p. 442, grifo meu). “Eles”, na citação anterior, refere-se à sociedade local que muito contribuiu para construir um perfil de “passado de pedras atiradas sobre a mulher que fugiu com homem casado”. Essa declaração de Cora a aproximaria mais uma vez do intelectual sartreano, pois ela assinala o que a sociedade precisaria ouvir, e não o que gostaria de escutar por conveniência social. Portanto, Coralina utiliza-se de um conceito de liberdade ética que se percebe em sua fala ao ponderar percepções e consequências na rude sociedade daquela época.

A intelectual Cora Coralina alarga um pouco seu espaço público de intelectual ao realizar críticas sociais e participar da história por meio de entrevistas, textos jornalísticos, cinema e, claro, pela poesia, tocando em feridas sociais concretas ao se posicionar em relação aos marginalizados:

Becos de Goiás: [...]
E aquele menino, lenheiro ele, salvo seja.
Franzino, maltrapilho,
pequeno para ser homem,
forte para ser criança.
Ser indefeso, indefino,
que só se vê na minha cidade
(CORALINA, 1985, P. 49)

A presença do menino maltrapilho não se refere a uma questão exclusiva de sua cidade, pois a universalidade da postura intelectual conecta àquela imagem todos os meninos sujeitos e explorados de ruas diversas do país.

Em razão do engajamento social via poesia e postura ética, Cora Coralina toma consciência, opressão e exploração gerada pela desigualdade, movendo seu intelecto e seu afeto a favor da universalização, como quem constrói um discurso que tenta contribuir para uma tomada de consciência de grupos populares, sem deixar de assumir as vozes desses excluídos e, por consequência, realizar reflexões profundas a respeito das injustiças sociais. Cora, nesse sentido, apresenta esse caráter de intelectual moderno, que levanta a bandeira dos excluídos, principalmente via poesia sem ser panfletária, defendendo, assim, valores considerados universais.

# “MARGINAIS” NOS BECOS: MANIFESTO DE EXCLUSÃO

“Marginais nos Becos: Manifesto de exclusão”, é o capítulo que aponta o beco como um espaço em desarranjo, pois a paisagem se mostra triste e suja, e o beco aparece estreito, afunilado e torto. Esse espaço será evidenciado como símbolo de lugar de exclusão geográfica e social, estruturalmente organizado para conceber as vidas marginalizadas que por ali transitavam e habitavam, como mostram os monturos que nascem ali, acolhendo os desvalidos que misturam sua existência ao lodo, ao lixo, ao lirismo e às galinhas mortas.

“A construção do Espaço de Exclusão” revelará um ambiente canhestro, dado como desprovido de organização, mas que abrigam o que o eu poético chamará de “plantinhas desvalidas”, o que constrói uma metáfora dos marginalizados e seu espaço de existência. “As Narrativas de Memória e História” aportam a perspectiva da lembrança como fonte em que bebe o eu lírico coralineano, e focalizará o encontro do eu lírico com o eu social, formando as representações dos marginalizados e seus significados.

A concepção da origem do mundo anuncia, por seu caráter cosmogônico, características difusas, pois a criação do universo

envolve semânticas místicas e/ou religiosas, oriundas do credo e história de várias civilizações. Existe, porém, um elemento que unifica várias das teorias de surgimento do mundo: a divisão. Sobre isso, Mircea Eliade (1998) certifica que:

Mesmo quando se procura explicar como, a partir de um estado diferente de coisas, se chegou à situação atual (de como, por exemplo, o Céu se apartou da Terra, ou de como o homem se tornou mortal), o 'Mundo' já existia, embora sua estrutura fosse diferente, embora ainda não fosse o nosso Mundo. Todo mito de origem conta e justifica uma 'situação nova' — nova no sentido de que não existia desde o início do Mundo (1998, p. 20).

Pelo processo de ruptura e diferenciação originaram-se os primeiros povos, as primeiras tribos. O conceito proposto por Eliade (1998) fundamenta a noção de mundo e homem partidos. De Platão e sua cosmogonia até a física de Einstein, os mistérios sobre tempo e espaço permanecem ainda obscuros para o homem. Uma das mais conhecidas cisões, de acordo com o mito cristão, é o rompimento dos paradigmas paradisíacos do Éden, o conhecimento do fruto proibido e a expulsão do paraíso. Já a Ciência apresenta a teoria do *Big Bang*, que implica em um movimento de massas que se dividira, gerando a criação do universo através de uma imensa explosão.

Isso posto, ao adentrar a primeira obra literária de Cora Coralina, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1965), distingue-se o caráter atemporal literário que, por meio da narrativa de mundos idos e de outros tempos, é condensada em uma visão de evocação. Eliade (1998, p. 21), em *Mito e*

*Realidade* (1998), reitera que os cantos entoados servem para recapitular a cosmogonia da história dos povos e que, ao cantar, “o mundo é simbolicamente refeito”. Nesse sentido, “O Cântico da Terra” (1985, p. 201), de Cora Coralina, apresenta-se da seguinte forma:

Eu sou a terra, eu sou a vida  
 Do meu barro primeiro veio o homem.  
 De mim veio a mulher e veio o **amor**.  
 Veio a árvore, veio a fonte.  
 Vem o fruto e vem a **flor**.

Eu sou a fonte original de toda **vida**.  
 Sou o chão que se prende a tua casa.  
 Sou a telha da cobertura do teu lar.  
 A mina constante de teu **poço**.  
 Sou a espiga generosa de teu gado e certeza  
 tranquila ao teu **esforço**.  
 Sou a razão de tua vida.  
 De mim vieste pela mão do **criador**,  
 E a mim tu voltarás no fim da **lida**.  
 Só em mim acharás descanso e Paz  
 (CORALINA, 1985, p. 201, grifonosso).

*O Cântico da Terra* (1985, p. 201) é um hino composto de cinco versos e um estribilho que exalta a simbologia feminina da terra, dando a ela voz em primeira pessoa. Existe um sistema de rimas que produz o sentido de canção, como se vê na primeira estrofe em amor/flor, na segunda estrofe em vida/lida e poço/esforço, e que se tornam espaçadas nos três versos que se seguem; porém não acompanham regras de terminações quanto às sílabas tônicas, o que não torna diminuta a força do cântico.

A terra faz-se metáfora do substrato dos versos, semelhante aos cantos genealógicos propostos por Eliade (1998, p. 22), que buscam nos elementos naturais a evocação do início de tudo, como se fosse uma espécie de genealogia do tempo: “O canto, efetivamente, começa por evocar: O tempo em que a terra foi violentamente modificada, o tempo em que os céus separadamente se modificaram, o tempo em que o sol nascia para dar luz à lua” (ELIADE, 1998, p. 22). No poema, a origem primitiva do homem é evocada pelo eu lírico, que reconhece na terra sua gênese e o tempo que percorre do nascimento até a morte ao reiterar: “eu sou a terra, e do meu barro primeiro veio o homem”.

Eu sou a grande Mãe universal.  
 Tua filha, tua noiva e desposada.  
 A mulher e o ventre que fecundas.  
 Sou a gleba, a gestação, eu sou o **amor**.  
 A ti ó lavrador, tudo quanto é meu.  
 Teu arado, tua foice, teu machado.  
 O berço pequenino de teu filho.  
 O algodão de tua veste  
 E o pão de tua casa.  
 E um dia bem distanta  
 mim tu **voltarás**.  
 E no canteiro materno de meu seio  
 tranquilo **dormirás**.

(Estrilho) Plantemos a roça.  
 Lavremos a gleba.  
 Cuidemos do ninho,  
 do gado e da tulha.  
 Fatura teremos  
 E donos de sítio  
 felizes seremos  
 (CORALINA, 1985, p. 201).

No poema, a genealogia primitiva do homem é invocada pelo eu lírico feminino nas repetições do verbo vir: “veio a mulher e veio o amor. / Veio a árvore, / veio a fonte/ Vem o fruto e vem a flor. ”: o ritmo é evidenciado pelas repetições sintáticas, e na sequência de repetições “eu sou”, que constituem um paralelismo entre fonte/chão/telha, sujeito e predicado nominal oferecem o sentido de origem, sustento e proteção. O reconhecimento da terra, sua gênese, como tempo que percorre o nascimento até a morte são textualizados no poema, e corroboram na compreensão da terra em uma relação metonímica com a mulher, que recebe a semente, dá frutos, é lavrada (evidência pelos instrumentos de corte: arado, foice): “eu sou a terra, e do meu barro primeiro veio o homem”.

O envolvimento embriológico entre terra e homem são conduzidos pelos elementos vida e morte correlatos, ou seja, a mesma terra que gera a vida e a subsistência é também quem acolhe a morte. Os versos não apresentam rimas definidas; são versos brancos que, além do estribilho composto em redondilha menor (possui cinco sílabas métricas), apresentam rimas soantes diluídas. (CORTEZ; RODRIGUES, 2009). As rimas presentes evidenciam um jogo de vozes em que ora o eu lírico se torna a voz da própria terra, que dialoga com o lavrador no estribilho, ora voz coletiva dos lavradores que, **em** unísono, convidam a tirar dela seu sustento.

A simbologia do feminino presente na sequência “mulher filha, noiva, desposada e gestação” evidenciam a função

alimentadora, provedora, tanto no sentido de ventre como também de abrigo da vida e da morte. A transposição mítica da mulher até a gestação é narrada, e exhibe ambivalência entre mulher e terra como vida e morte correlatas.

Na cosmogonia da criação humana pelo barro, tudo se fez perfeito como na criação divina; as dissonâncias de métrica que seguem aludem à heterogeneidade, insegurança e potencial desarmonia na constante interação homem/terra, a qual requer a lida, o esforço e o suor de quem plantará sob dor para adquirir seu alimento; dessa forma, “o Mundo é simbolicamente ‘refeito’” (ELIADE, 1998, p. 23).

O eu poético religa o homem à terra em um sentido religioso: *re-ligare*, o que resgata o significado mítico da vida e da morte, conectados ao todo universal. O Canto é uma forma arcaica (é anterior à poesia) de expressar uma ligação mítica com o cosmos, assim o eu lírico vê em si mesmo esse todo universal, já que estaria tão avultado pelas ações e linguagem mudanças que aparecem reforçadas no estribilho: “Plantemos, Lavremos, Cuidemos, Teremos, Seremos”, elementos que permitem observar um percurso existencial do eu lírico, o que justifica alguns aspectos biográficos projetados na lírica coralinenana e a presença do eu poético que se aproxima de caminhos, estradas, ruas, becos e terra, imagens recorrentes.

Cora Coralina reescreve as narrativas judaico-cristãs, iniciando um processo de recriação do mundo como lugar religioso. Talvez possa, por isso, ser definida como uma poeta-profeta, iniciadora de um projeto cosmogônico que redesenha as linhas da tradição cristã (VESPUCCI, 2020, p. 2020).

Escolhendo a Terra, matéria/origem do homem, resgatam-se os primórdios da vida e da morte: “do pó viestes e ao pó voltarás”, ciclos nascimento, renascimento. A Terra representa então renascimento, dela tudo vem e para ela tudo retorna. O urbano aparece nesse ciclo como metáfora da intervenção humana, em quase todo o poema a natureza está em constante interação, semelhante ao descrito por Frye (2002) sobre os níveis de interação entre homem e terra: os níveis inferior e superior oferecem imagens do mundo do trabalho, do pastoreio, da agricultura e imagens urbanas que sugerem uma natureza transformada em forma humanamente inteligível. (FRYE, 2004, p. 139).

Destaca-se o poema “O Cântico da Terra” também por compreender que a poesia de Cora Coralina possui raízes sertanejas, como ela mesma disse ao se referir à sua memória, daí o tom telúrico, a terra, a lida, os afazeres da roça, as mãos operárias que arregaçam as mangas e trabalham buscando sobrevivência. Cora conheceu esse modo de viver da terra de perto, ora aprendendo com suas antepassadas, ora pelos caminhos que ela mesma escolheu trilhar: [...] “cigarra cantadeira e formiga diligente, colocar sua pena a serviço dos que não possuíam uma oportunidade de trabalho na gleba, facetas da mulher roceira, que vivia dentro de Cora Coralina” (BRITTO; SEDA, 2011, p. 452).

É a existência matuta que alimenta seu fazer poético; a terra é seu meio, e é por ela que germina o mundo da escrita de Coralina. Observa-se assim como o mundo cotidiano

alimenta-se do plano mítico, que, ao lado do existencial, faz-se base da escrita. O espaço literário é habitado pela imagem de figuras dadas como párias. Bêbados, andarilhos, vagabundos, prostitutas, doentes, loucos e aqueles que fogem do padrão imposto pela sociedade são matéria de poesia. Os poetas modernos, após a proposta de Charles Baudelaire, em *As flores do mal* (1821-1867), de acumular o que a vida natural possui de efêmero e terrestre e transformar em matéria de poesia, lançam um olhar especial para as figuras marginalizadas pela sociedade. O eu lírico, exilado no turbilhão de fugacidades, imerge na solidão dos marginalizados e extrai daí a beleza que se pode captar das mazelas humanas, elevando esses elementos à poesia. Grupos humanos universalmente marginalizados e socialmente invisíveis são alçados à condição de matéria poética de forma semelhante ao que faz Baudelaire, na medida em que Cora também traz para o cenário de seus poemas temáticas e grupos sociais desprezados pela sociedade burguesa de seu tempo. Na poesia coralínea, então, os seres desprezados e que estão à margem ocupam o espaço metafórico do “beco”, a partir do sentido que, Britto e Seda (2011), lhe conferem:

os becos eram construções para facilitar o acesso às ruas, geralmente surgindo na confluência dos quintais e funcionando como depósito daquilo que a sociedade desejava evitar. O beco se tornou o espaço das vidas obscuras privilegiadas em sua poesia (BRITTO; SEDA. 2011, p. 338).

Sendo assim, a lírica de Coralina elege o ambiente obscuro do beco para a existência de “todas as vidas” e dos

seres marginalizados, como nos versos do poema “Becos de Goiás” (1985, p. 103), nos quais se apontam alguns elementos que identificam as vidas dos excluídos e marginalizados. No poema composto de doze versos livres; as primeiras três estrofes apresentam a paisagem do beco:

Beco da minha terra...  
 Amo tua paisagem **triste, ausente e suja**.  
 Teu **ar sombrio**. Tua velha **umidade andrajosa**.  
 Teu **lodo negro, esverdeado, escorregadio**.  
 E a réstia de sol que ao meio-dia desce fugidia,  
 E semeia polmes douradas no teu **lixo pobre**,  
 Calçando de ouro a **sandália velha**,  
 Jogada no teu monturo.  
 Amo a **prantina silenciosa** do teu fio de água,  
 Descendo de **quintais escusos**  
 Sem pressa,  
 e se sumindo depressa na brecha de **um velho cano**.  
 Amo a avenca delicada que renasce  
 no agasalho de tua **sombra** úmida e **calada**.  
 Amo esses burros-de-lenha  
 que passam pelos becos antigos.  
 Burrinhos dos morros,  
**secos, lanzudos, malzelado, cansados, pisados**.  
 Arrochados na sua carga, sabidos, procurando  
 sombra, no range-range das cangalhas  
 (1985, p. 103).

Ao delinear o beco, o eu lírico o caracteriza como um espaço urbano em desarranjo em relação ao restante da cidade. Sua paisagem é “triste e suja”, na medida em que se apresenta como um elemento espacial em que atividades e relações de trabalho subalternas ocorriam. O beco, nesse contexto, dava acesso aos fundos das grandes casas por onde se despejava o lixo e por onde o lenheiro tinha acesso para abastecer as senhoras e suas cozinhas. É importante ressaltar que o eu poético delineia, como pano de fundo, uma construção colonial

em uma sociedade escravagista que traz muitas vezes o olhar hegemônico do colonizador, como por exemplo, o próprio acesso pelos fundos às casas dos senhores e senhoras. O beco é assim revelado como estreito, afunilado e torto. Pesavento (2014), sobre esse espaço urbano, assevera que:

Como via ou espaço aberto da cidade, tanto no registro linguístico português quanto no brasileiro, o beco apresenta duas significações distintas, uma espacial, topográfica e uma social, moral. No primeiro significado, remontaria origens latinas da palavra, o beco aponta para um tipo especial de rua, seja pelo seu traçado, seja pelas suas características enquanto elemento estruturado da *urbs*: curto, estreito, às vezes sem saída (PESAVENTO, 2014, p. 126-127).

Para a autora os becos surgem do traçado extraoficial e, de maneira espontânea, formam uma “abertura secundária ou interseção entre ruas principais”, assumindo o equivalente a “viela, travessa ou atalho”. (PESAVENTO, 2014, p. 127). Na poesia de Coralina, sua existência representa o lado (i)moral da significação de espaço. Esse ambiente, embora canhestro, desprovido de salubridade, sujo, escuro, úmido e com acúmulo de lixo, representa vida, pois o monturo forma esculturas nas quais as “plantinhas desvalidas” se agarram e adquirem substrato para existir, construindo, assim, uma metáfora, na medida em que seres marginalizados encontram ali também sua fonte de existência.

O beco como via secundária oferece, ao eu lírico, a “sujeira”, o “lodo”, o “lixo podre” e a “sandália velha”. Pesavento (2002, p. 20) reitera que “indícios e pistas (que) combinados

permitem oferecer deduções e desvelar significados”. Nesse sentido, esses elementos do beco sugerem significados sociais coletivos que apontam para sua ambiguidade: ao mesmo tempo em que seria ligado à periferia urbana e visto de forma pejorativa, anuncia vida e revela o cotidiano dos moradores e transeuntes que ali circulam. Nesse contexto, o eu poético coralineano assegura sua identificação com o beco e com as coisas que nele há. Essa identificação oferece proximidade com o beco por meio da adjetivação que exalta, descreve, desenha o objeto e a construção de sua imagem, como é possível perceber nas adjetivações: “triste, suja, escorregadio, andrajosa, prantina silenciosa, escusos, empenados, desvalida, úmida, mal-assombrados”, que exemplificam o esforço lírico de exprimir a importância do beco para sua construção poética. De maneira semelhante a Baudelaire, Cora promove experiência estética a partir da matéria orgânica em decomposição, da água suja que escorre, da avenca à sombra, dos personagens andrajosos e demais seres que circulam pelo beco.

O Poeta Charles Baudelaire, na emblemática obra “*As Flores do Mal*”, passou a explorar as efemeridades da vida natural; o terrestre e o imundo lhe interessavam, e por força de concordância espacial, o que vive em meio ao caos também interessa. Para Baudelaire, o poeta se encontra na solidão dos párias, no lixo da sociedade, e desse encontro ocorre a elevação do impulso criativo despido de si mesmo e disposto a encarar as contradições do mundo, além de as suas próprias.

É possível aqui realizar uma aproximação entre os versos de “A Carniça”, de Baudelaire, com o beco do eu poético coralineano, que confirma esse elo ao evidenciar o dualismo estético que pode ser observado, por exemplo, nos versos de *Meu Coração a Nu*: “Em que consiste a queda? Se é a unidade feita dualidade, [...] Há em todo o indivíduo duas postulações simultâneas: uma em direção a Deus, outra a Satã” (BAUDELAIRE, 1995, p. 529). E ainda: “Desde criança que sinto em mim dois impulsos contraditórios: um de horror e outro de exaltação pela vida” (1995, p. 546). São esses impulsos contraditórios que irão alimentar o fazer poético baudelariano, numa mescla de miséria e sordidez, assim como o de Cora. De modo semelhante à “carniça” baudelaireana, o eu poético coralineano representa os odores repulsivos na representação da “galinha morta, escandalosa, malcheirosa”.

O tema aparentemente banal assume, por meio da reflexão poética, ponderações sobre o caráter materialista da sociedade, expressando uma visão existencialista de si mesmo e do outro, o que pode ser compreendido como uma forma de protestar, trazer à tona a hostilidade social e seus frutos podres: a desordem, a devassidão, e o abandono, Baudelaire revela uma Paris de renegados e subalternos, Coralina realiza esse mesmo percurso, o que se aproxima do que foi dito por Octávio Paz (1984) sobre o momento em que os poetas puderam se perceber como críticos, e mais ainda, introduzindo essa noção de crítica dentro da criação poética. (PAZ, 1984, p. 53). O eu lírico entra em consonância e se identifica com

esses elementos do beco, retirando deles beleza e traços de afeição. Escatologicamente falando, o beco poderia ser considerado como um espaço rico em formas de vida pertencentes ao submundo urbano, mas que se faz metáfora da própria potencialidade criadora da poética de Cora.

Após construir o espaço lírico do beco no poema *Becos de Goiás* (1985, p. 103), o eu lírico indica o perfil dos seus habitantes. Na quarta estrofe lê-se:

E aquele menino, lenheiro ele, salvo seja.  
Sem infância, sem idade.  
Franzino, maltrapilho, [...]

Em seguida no oitavo verso:

[...] Conto a estória dos becos da minha terra,  
onde família de conceito não passava.  
'lugar de gentinha' – diziam, virando a cara.  
De gente de pote d'água  
De gente de pé no chão.  
Becos de mulher perdida.  
Becos de mulheres da vida (1985, p. 103).

Essa “gentinha” que povoa o espaço do beco aproximar-se-ia daqueles que Walter Benjamin (1986, p. 10), ao se referir à poética de Baudelaire, chama de “massa indefinida, diluída e disseminada por toda parte”. Os termos “gentinha”, “maltrapilhos” e “de pé no chão” nos becos de Goiás podem ser considerados semelhantes aos personagens e espaços da periferia de Paris: “num antigo arrebalde, informe labirinto, / Onde ferve o povo anônimo e indistinto (BAUDELAIRE, 1985, p. 379).

No Brasil, a escrita do período de 1970 adota de modo semelhante um tom crítico quanto a massificação e a ordem tanto econômica quanto social, por meio das representações literárias os marginalizados e maltrapilhos tornaram-se matéria de poesia, o *locus* periférico sob o olhar da intelectualidade irrompeu com as tradicionais representações literárias e trouxe da margem assuntos, objetos, seres marginais, tudo aquilo que incomoda os padrões sociais como uma marginalidade que se aproxima aos moldes de Hollanda (2004): “a marginalidade desse grupo não é apenas literária, mas revela-se como uma marginalidade vivida e sentida de maneira imediata frente à ordem do cotidiano” (HOLLANDA 2004, p. 113).

Essa marginalidade sentida pousa sobre a visão do intelectual sobre o espaço social e moral do beco e vielas, e aqueles que carregam a marca da pobreza passam a permear o universo literário. Sobre esses seres Marginalizados e maltrapilhos Pesavento (2014) assegura que:

pululam os tipos vulgares, debochados, a murmurar uma língua babélica, o habitante do beco é o esquecido, aqueles que carregam a marca da cor ou da pobreza, sem salvação possível. Não agem por conta própria, sofrem e são arrastadas pelas circunstâncias do meio, como o elo mais fraco de uma cadeia de injustiças. [...]. Trata-se de uma violência surda, silenciosa (2014, p. 207).

A junção da adjetivação do espaço com a caracterização das personagens que habitam o beco revela uma mistura de fronteiras físicas e sociais, além de muitas vezes psíquicas, pois os habitantes se identificariam e estenderiam a degradação de

seus corpos à do espaço. No poema *Becos de Goiás* (1985, p. 103), resíduos constroem a estética, pois “restos” espaciais se unem aos corporais; assim, sujeira e sujeito se entrelaçam à degradação do beco, rompendo com marcas simbólicas instituídas socialmente que pretendem organizar os espaços urbanos e o funcionamento dos corpos de acordo com as propostas ditas civilizatórias da modernidade.

Assim, os aspectos simbólicos do beco estendem-se aos corpos de seus moradores e vice-versa, pois ambos se misturam, causando reações de nojo e conotação pejorativa de ruína ou resto social. José Carlos **Rodrigues (2011)**, em *Higiene e ilusão*, assegura que a sensação de nojo está relacionada com a transgressão de fronteiras corporais e espaciais instituídas, e busca reafirmar a validade das marcas simbólicas e seus significados, ou seja, a ordem social que determinada cultura estabelece. Rodrigues, em *Tabu da Morte* (2006, p. 61), esclarece que:

também por que as prisões, os elevadores, os banheiros, os velhos, as crianças, os mendigos, os estrangeiros etc., por estarem simultaneamente em contato com a sociedade, mas em certos planos isolados dela, requerem do indivíduo uma atitude especial. Aí está a razão de serem as doenças e os doentes vistos como perigosos na nossa sociedade e em muitas outras: porque são uma categoria intermediária, ambigualmente situada entre a condição de vida e a condição de morte. Eis, a razão de as sociedades se cercarem de proteções simbólicas[...] para protegerem a si **mesmas** (RODRIGUES, 2006, p. 61, grifo nosso).

No poema, o eu lírico descreve os elementos do beco, trazendo personagens que carregam ambiguidade simbólica

semelhantemente ao que fala Rodrigues (2006) e, por isso mesmo, são vistos com receio, desconfiança e até mesmo aversão pela sociedade da época; porém, com empatia pelo eu lírico. O sol como elemento da natureza, mesmo ao meio dia (seu auge), anuncia-se em forma de réstia, ou seja, o sol, mesmo que para todos, ilumina pouco o beco; porém, enriquece-o e se identifica com ele ao calçar de ouro a sandália velha:

Beco da minha terra...  
 Amo tua paisagem triste, ausente e suja.  
 Teu ar sombrio.  
 Tua velha umidade andrajosa.  
 Teu lodo negro, esverdeado, escorregadio.  
 E a réstia de sol que ao meio-dia desce, fugidia,  
 e semeia polmes dourados no teu lixo pobre,  
 calçando de ouro a sandália velha,  
 jogada no teu monturo.

Na continuação do poema logo abaixo, o eu poético anuncia o beco como lugar mal-assombrado não por fantasmas, mas pela “alma penada” que atesta a presença do Capitão-mor. A alma simboliza, de acordo com mitos e religiões diversos, o princípio da vida, mas sugere, aqui um tipo de poder vinculado a uma presença maligna. No caso do poema, o capitão “alma-penada” se configura também como um elemento que traz a morte para perto do mundo dos vivos no beco, na medida em que “aparece” montado em um cavalo que chispa fogo, causando o terror até mesmo nos soldados; essa imagem remete mais uma vez à simbologia da morte, vinculando essa aparição a um cenário infernal:

[...]

Becos mal assombrados.  
 Becos de assombração...  
 Altas horas, mortas horas...  
 Capitão-mor, alma penada,  
 terror dos soldados, castigado nas armas.  
 Capitão-mor, alma penada,  
 num cavalo ferrado, chispando fogo,  
 descendo e subindo o beco,  
 comandando o quadrado - feixe de varas...  
 Arrastando espada, tinindo esporas...

A presença maléfica do Capitão, representante da ordem imposta, é confirmada nos versos seguintes, quando entra em cena as prostitutas:

Mulher-dama.  
 Mulheres da vida, perdidas,  
 começavam em boas casas,  
 depois, baixavam pra o beco.  
 Queriam alegria.  
 Faziam bailaricos.  
 - Baile Sifilítico - era ele assim chamado.  
 O delegado-chefe de Polícia - brabeza -  
 dava em cima...  
 Mandava sem dó, na peia.  
 No dia seguinte, coitadas, cabeça  
 raspada a navalha,  
 obrigadas a capinar o Largo do Chafariz,  
 na frente da Cadeia.  
 Becos da minha terra...  
 Becos de assombração.  
 Românticos, pecaminosos...  
 Têm poesia e têm drama.  
 O drama da mulher da vida,  
 antiga, humilhada, malsinada.  
 Meretriz venérea,  
 desprezada, mesentérica, exangue.  
 Cabeça raspada a navalha,  
 castigada a palmatória,  
 capinando o largo, chorando.  
 Golfando sangue.

A figura da mulher da vida vista no beco, de “cabeça raspada a navalha, obrigada a capinar o Largo do Chafariz, na frente da cadeia”, é apresentada no poema *Becos de Goiás* (1985, p. 107) como uma personagem não apenas excluída, mas também “morta” de modo figurativo. Nesse sentido, a personagem causaria aversão à sociedade, pois carrega signos da morte, mesmo que de modo alegórico. Essa personagem feminina da prostituta pode ser envolvida pela metáfora do corpo subalterno que é combatido por fazer alusão ao poder de contaminação e por consequência, também de questionamento da ordem social. Afinal, as “mulheres direitas” precisavam das prostitutas para afirmarem suas fronteiras que as colocam do lado das mulheres sérias e respeitáveis socialmente. Sobre o corpo marginalizado, Foucault (2013) elucida o modo de exclusão e repressão:

Corpo incompreensível, corpo penetrável e opaco, corpo aberto e fechado: corpo utópico. Corpo absolutamente visível, em um sentido: sei muito bem o que é ser olhado por alguém da cabeça aos pés, sei o que é ser espiado por trás, vigiado por cima do ombro, surpreso quando percebo isso, sei o que é estar nu; no entanto, este mesmo corpo que é tão visível, é afastado, captado por uma espécie de invisibilidade da qual jamais posso desvencilhá-lo (FOUCAULT, 2013, p. 10-11).

O corpo categoricamente visível da mulher prostituta, vigiado e expurgado, é invisibilizado devido a sua categorização como “menos coisa”; visível às necessidades, mas invisível quanto à existência social, fazendo-se assim corpo humilhado, “malsinada” ou seja, condenada a sua condição de

meretriz. Seu corpo aparece e desaparece, pois é habitante de um lugar “fora de todos os lugares” (2013, p. 8), atravessado pela violência e arquitetadamente arruinado. Nesse sentido, a mulher da vida oferece a ideia de inferioridade que permeia o universo do corpo/feminino/prostituído, e sua condição contraditória que fascina e ao mesmo tempo causa repulsa; são humanas, sangram, mas também possuem alguma divindade (saciam desejos), é ao mesmo tempo livre, cativa e ambígua. No fazer literário coralineano, a prostituta emerge como elemento estigmatizado, mas também ligado ao sagrado; sua presença impõe um receptáculo de representações quase míticas, apresentando seu ápice no encontro com a morte:

(ÚLTIMO ATO)

Um irmão vicentino comparece.  
Traz uma entrada grátis do São Pedro de Alcântara.  
Uma passagem de terceira no grande coletivo  
de São Vicente.  
Uma estação permanente de repouso –  
no aprazível São Miguel.  
Cai o pano (CORALINA, 1985, p. 107).

Os versos encerrados pela expressão “Cai o pano” remetem ao momento final de uma peça teatral; porém, aqui a mesma expressão ganha o sentido de morte, como um véu que cai e revela a morte como saída para solucionar a presença tida como indesejável do ser marginalizado do palco da vida. Os Becos aproximam instâncias da vida e da morte, e a confluência da individualidade com esse espaço justifica sua condição marginal, pois a morte é considerada tabu em nossa cultura, devendo ficar separada dos espaços reservados aos vivos,

como proferiu Rodrigues (2006, p. 49-50). Em *Tabu do Corpo*, o teórico explana a exaltação da morte dissimulada na vida cotidiana como “coisas insólitas, anormais ou ambíguas, [que] constituem um ser impuro, cujo contato representa perigo para o mundo das normas” (RODRIGUES, 2006, p. 50).

A violência também está presente no beco, personificada na maldade do “Capitão- mor, alma penada, / terror dos soldados, castigado nas armas. / Capitão-mor, alma penada num cavalo ferrado.” É importante resgatar esse personagem que fora recriado nas narrativas coralíneas em sua habilidade de contar “estórias”. Para Britto e Seda, Coralina resgata uma história (2012, p. 502): “escavando o porão da casa velha da ponte atrás do ouro do capitão-mor – que ela contava ter sido escondido por um escravo de confiança do inconfidente”. Sobre esse fato, Britto e Seda, em *Raízes de Aninha* (2011), afirmam a existência do Capitão-Mor Antônio de Souza Telles e Menezes, por volta de 1770, de acordo um juiz da Câmara de Vila Boa:

‘Era o comerciante Telles o capitão-mor de Vila Boa, espécie de seu delegado chefe de polícia. Daí a denominação antiga de Ponte do Telles, em 1782. [...] Telles e Menezes, correspondente comercial em Goiás do inconfidente mineiro João Rodrigues de Macedo, pode ter sido um dos primeiros maçons, pedreiros livres de Goiás, cuja loja pública inaugurou-se em 1831, Asilo da Razão’. Talvez, por isso, as cogitações de que a Casa da Ponte teria abrigado a primeira loja maçônica do Brasil Central, de propriedade do Grão-Mestre e Capitão-Mor Telles e Menezes. Com a morte do capitão Telles, até ser colocada em hasta pública, a casa esteve com o capitão José Joaquim Pulquério dos Santos, dono de várias casas de aluguel

em Vila Boa e foi alugada em 1811, por 57.600 réis, ao secretário do governo da capitania coronel José Amado Grehon. Depois disso, os historiadores não informavam sua destinação deixando um vácuo documental até 1854 quando a indicavam como propriedade do cônego Couto, ascendente de Cora Coralina. Conferindo o acervo da Real Fazenda da Província de Goiás, sob a guarda do Museu das Bandeiras na cidade de Goiás, localizamos um documento datado de 1825 indicando a avaliação de uma morada de casas pertencentes à herança do Capitão Telles de Menezes (BRITTO; SEDA, 2012, p. 301).

A presença do Capitão-Mor evidencia a representação de uma personagem histórica na poesia, recriada ficcionalmente pelo viés da reminiscência. Nesse sentido, Silva (2002) alega que: “Os deslocamentos do passado sobre o futuro explicam, muitas vezes, os problemas ligados à transmissão da memória: visando a um tempo futuro, a recordação se conserva no tempo contra o próprio tempo (o esquecimento e o apagamento)” (SILVA, 2002, p. 437). O eu poético coralineano realiza esse percurso de rememorar, ratificando a violência corporal, moral e emocional sofrida pelas mulheres de “cabeça raspada a navalha, obrigadas a capinar o Largo do Chafariz, chorando. Golfando sangue”. O sangue, compreendido como expressão máxima da vida, literariamente pode ter seu signo ligado também à redenção, como na mitologia bíblica em que o Cristo verte seu sangue pelos pecados do mundo, ou em mitos pagãos nos quais o sacrifício com sangue também representa expiação para absolvição dos pecados.

O sangue que verte da mulher prostituta pode ser visto como sinal de redenção e, no caso do poema de Cora, como sinal de heroicidade., o sangue como elemento vital exprime entre seus muitos significados a ideia de sofrimento, paixão e morte e também remete ao sagrado como símbolo de comunhão e/ou de pacto, como a salvação na cruz pelo Sangue do Filho de Deus, ou os bezerras e pombos sacrificados pelos pecados na antiguidade.

Na violência corporal metaforizada no trabalho forçado, tido como forma de castigo para promover disciplina moral e emocional às mulheres, a perda do cabelo representa a perda de sua sensualidade vital. A sexualidade sempre representou um tabu para a sociedade, numa visão retrógada sua condição sempre pairou dentro da normalidade desde que seja limitada dentro do casamento, uma visão construída pela igreja e que ganhou força como poder social. Para Foucault (1982, p. 221), esse tipo de exercício de poder arraigado “é exercido somente sobre sujeitos livres e apenas enquanto são livres” e ainda considera que “a liberdade precisa existir para o poder possa ser exercido” (1982, p. 221). Deste modo é possível compreender a força disciplinadora do poder manifestado não só como violência física, mas, e sobretudo de forma subjetiva, exercendo interdições e mutilações tanto no corpo quanto na essência. A expressão “cabeça raspada à navalha” reforça a violência e ameaça ao corpo da mulher com o objeto cortante que pode mutilar e até mesmo matar, construindo mais um símbolo de morte social ao se submeterem às imposições

da autoridade policial representante do Estado. O ato de ter o cabelo raspado ganha ainda mais força ao evocar uma metáfora de rendição, como se lhe tirassem a própria personalidade dado o significado moral dos cabelos e sua subjetividade nas mais variadas iconografias religiosas e sociais.

Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1999), apresenta o corpo como fruto de um combinado de forças que antes de tudo representam dominação e individualidade, e ele pode, de acordo com o teórico (1999), ser submetido, utilizado, transformado e “aperfeiçoado”. Ao ferir o corpo, fere-se também a dignidade, e a personagem da prostituta de cabeça raspada tem sua dignidade e sua feminilidade agredidas, pois lhe tiram a autoestima ao raspar seus cabelos, subjugando-a também por ser mulher. A prostituta pode ser considerada como uma representação dos marginalizados que violam os padrões morais de dominação social.

A mulher assim retratada simboliza mais um assassinato social, e é nesse ambiente de degradação humana que se manifestam as relações de dominação e poder. É o que acontece com a domesticação dos corpos das prostitutas nos versos de “Baile Sifilítico”, ameaça de doença à sociedade dada como sadia. Nele, a polícia “dava em cima... Mandavam sem dó, na peia”, ou seja, espancavam e humilhavam, castigando aquelas que não tinham ninguém para ampará-las. Foucault (1999, p. 65), ao se referir ao corpo punido, afiança que: “produziu e reproduziu a verdade do crime”. Nesse sentido, as prostitutas “mereciam” ser cruelmente castigadas,

recebendo punição pela ambiguidade de serem ao mesmo tempo objetos de prazer e de desconfiança, lugar de doença física e social. Tornam-se, então, foco de agressão e controle do Estado, tendo sua individualidade e subjetividade violentamente mutiladas por um severo processo de sujeição. Ao punir a prostituta “com prazer”, a figura do delegado-chefe, representante do poder estatal, exerce a docilização e domesticação do corpo social representado por ela.

O sangue como uma parte interna do corpo, que deveria estar dentro dele, exterioriza-se, transgredindo as fronteiras corporais em direção aos espaços exteriores. A identificação entre corpos e espaços estabelece-se quando a corporeidade dessas mulheres se estende para os espaços em frente a cadeia, misturando-se a eles, em certa medida. A antiga cadeia da cidade é hoje o Museu das Bandeiras, situado no Largo do Chafariz na Cidade de Goiás, o que aponta para elementos históricos no poema. A agressão reforça a fragmentação da identidade e a subjetividade docilizada da personagem feminina. A punição representa bem o tipo da convivência na sociedade contemporânea. De acordo com Foucault (1999):

Fazer da punição e da repressão das ilegalidades uma função regular, coextensiva à sociedade; não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade; inserir mais profundamente no corpo social o poder de punir (FOUCAULT, 1999, p. 102).

Como “último ato”, o poema traz elementos importantes para a compreensão do espaço destinado ao marginalizado socialmente:

(ÚLTIMO ATO)

Um irmão vicentino comparece.  
Traz uma entrada grátis do São Pedro de Alcântara.  
Uma passagem de terceira no grande coletivo  
de São Vicente.  
Uma estação permanente de repouso –  
no aprazível São Miguel.

Aqui aparecem as instituições da Igreja, que tentam mitigar os efeitos da exclusão social. A “entrada grátis” do São Pedro de Alcântara já indica um elemento que aproxima essas personagens da morte, pois “São Pedro” remete ao santo que possui às chaves do céu e nomeia o hospital mais antigo da cidade, fundado por Carta Imperial de Dom Pedro em 1825. Sônia Magalhaes (2004, p. 663) em artigo *Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara: assistência e saúde em Goiás ao longo do século XIX*, reitera a existência de estudos que tratam do Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara como espaço privilegiado para o desenvolvimento das estratégias sanitárias que interferiram em todo o ambiente urbano da cidade de Goiás no século XIX. Segundo Magalhaes (2004, p. 664), o hospital destinava-se a “recolher alienados e menores abandonados, assistia ainda aos encarcerados, doentes e necessitados se encarregando inclusive de enterrar os indigentes”. O verso “Uma passagem de terceira no grande coletivo de São Vicente” (o Santo Pai dos pobres) faz alusão o Asilo São Vicente de Paulo, (hoje um Lar para idosos),

mas que para a época indica a “passagem de terceira classe” , com menor valorização social das pessoas pobres. Thaise Prudente, em *Cotidiano e Preservação: Asilo São Vicente de Paulo da Cidade de Goiás* (2006), assevera que a instituição foi fundada em 1909, administrada por vicentinos, e tinha como objetivo inicial receber mendigos e indigentes. O “aprazível São Miguel” faz referência ao cemitério São Miguel da Cidade de Goiás, construído em 1842, sob administração do Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara. Pelo viés poético, Coralina reconfigura elementos históricos, denunciando o processo de exclusão, degradação e morte a que eram submetidos os corpos marginalizados, tendo o próprio estado como agente de violência e opressão social.

## 2.1. A CONSTRUÇÃO DOS ESPAÇOS DE EXCLUSÃO

A história costuma revelar a formação das sociedades a partir de um mecanismo de divisão. Em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (19285), como já se vem mostrando, o beco é o espaço eleito como alegoria da exclusão social e dos marginalizados, apresentando-se como local de passagem e contraposição ao largo e aos monumentos:

Enquanto os largos eram ligados pelas ruas principais, onde viviam as famílias da sociedade reconhecida, os becos eram construções para facilitar o acesso às ruas, geralmente surgindo na confluência dos quintais e funcionando como depósito daquilo que a sociedade desejava evitar (BRITTO; SEDA, 2012, p. 383).

O beco é o lugar de “todas as vidas” obscuras que couberam no eu lírico coralineano, ou seja, no espaço do beco inseriram-se os marginalizados eleitos para habitar seu universo lírico. Nesse espaço, as lavadeiras, prostitutas, “a gatinha”, povo sem vez e voz, povoam os becos “mal afamados” onde ‘gente de bem não passa’. Sobre os seres marginalizados, é preciso recorrer a alguns conceitos, como o de marginalidade proposto por Jean Claude Schmitt (1990, p. 264): “implica um estatuto mais ou menos formal no seio da sociedade e traduz uma situação que, pelo menos teoricamente, pode ser transitória.” O teórico ainda certifica que:

A marginalidade, que implica um estatuto mais ou menos formal no seio da sociedade e traduz uma situação que, pelo menos teoricamente, pode ser transitória; aquém da marginalidade, a noção de integração (ou reintegração) que indica a ausência (ou a perda) de um estatuto marginal no seio da sociedade; e, ao contrário, além, a noção de exclusão, que assinala uma ruptura – às vezes ritualizada – em relação ao corpo social’ (SCHMITT, 1993: 264).

Assim, a marginalidade pode ser compreendida por dois pressupostos basilares: os valores socioculturais e as relações socioeconômicas. Será a sociedade quem irá codificar a passagem da condição de marginal à de excluído, como na noção de margem presente na análise dos “ritos de passagem”, que apresenta as etapas de separação, de margem e de agregação (SCHMITT, 1993,264); o beco também seria configurado como espaço de exclusão.

Os seres marginalizados metaforicamente se transformam em ponte; eles se tornam materialização do movimento de passagem para a condição sub-humana, transitam nas margens, habitam os becos tanto na existência física como na subjetiva; dessa maneira, beco e marginalizados se fundem, tornam-se um só e juntos transformam-se num texto, como assinala Gomes (1994)

O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 1994, p. 24).

Aqui, o estudioso aborda a dinamicidade das cidades contemporâneas representadas em textos, que inclui, também, o processo de articulação entre marginalizado e ambiente urbano, e identifica essa mistura na formação do espaço de exclusão na construção de um mundo sensível que alude a um “entre-lugar” de difícil legibilidade devido aos conflitos e complexidades desse espaço/lugar que acaba concedendo identidade a uma extensa camada da sociedade. Dessa forma, o cruzamento desse lugar físico e metaforicamente colocam marginalizados e maltrapilhos sobre uma via estreita, onde nela inexoravelmente não há a possibilidade de escolha. Nesse lugar não há expectativas de melhorias os seres apenas transitam pelos ambientes periféricos/estritos, poesia e realidade são confrontadas com a utilização desses espaços pelos corpos marginalizados que se movimentam à procura de sobrevivência.

Em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1985) os becos são retratados como espaços estreitos e carregados de ambiguidade, pois neles circulavam os prestadores de serviço das grandes casas, transitavam por ali os subalternos que trabalhavam no exercício da subserviência aqueles que possuíam poder econômico e político. Foucault (2013) afirma existir um espaço “reservado aos indivíduos cujo comportamento é desviante à norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 22). Na poesia coralínea esse espaço é espelhado no beco, no campo e na exploração do trabalho. São aspectos intrínsecos que ligam personagens e espaço a um tempo memorial, mas que insiste em deixar suas marcas ainda na contemporaneidade.

O espaço de que fala Foucault (2009, p. 23) é esquadrinhado, recortado, multicolor, não linear, “com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus, cavidades, protuberâncias, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas”. Nesse sentido, a cidade de Goiás possui em sua primeira estrutura um conjunto arquitetônico alinhavado por becos. Considerando a arquitetura colonial nas primeiras décadas do século XX, seu espaço urbano permite interpretá-los como recinto evidenciador de desigualdades. O desenho das Ruas e Becos se aproximavam do relato de Bachelard (1993):

No centro da cidade fortificada, haverá uma praça quadrada que será a moradia do governador. A partir dessa praça começa uma rua única que fará quatro vezes a volta da praça, a princípio em dois círculos que seguem a forma do quadrado, depois em dois outros que têm forma octogonal. Nessa rua, quatro vezes cercada, todas as portas e janelas dão para o interior do forte, de modo que

os fundos das casas formam uma única muralha contínua. A última muralha das casas encosta na parede da cidade que forma assim um caracol gigantesco (BACHELARD, 1993, P. 281).

É claro que esses ambientes, nos dias de hoje, sofreram muitas transformações em seus significados, pois hoje em dia numa pequena cidade é possível observar a presença de bares, pizzarias, cafés e música. Porém, por muito tempo os espaços dos becos foram ambientes de exclusão e os fundos como veias abertas por onde escoava tudo aquilo que deveria permanecer fora dos círculos principais. Os becos dos séculos XVIII e XIX surgem na época áurea da extração de ouro, nos fundos dos grandes casarões com seus gigantescos quintais, e todos apresentam sempre uma pequena porta nos fundos de acesso ao beco, que era um espaço escuso, por onde transitavam a “gentinha”, e Coralina os evoca, um a um, nomeando-os: “Beco do Cisco, Beco do Cotovelo, Beco do Antonio Gomes, Beco das Taquaras, Beco do Seminário, Bequinho da Escola, Beco do Ouro Fino, Beco da Cachoeira Grande, Beco da Calabrote, Beco do Mingu, Beco da Vila Rica”; todos eles são espaços ainda presentes na arquitetura da cidade e tidos como lugares “suspeitos... mal-afamados” ou frequentado pela gente boemia do lugar.

Atualmente os becos da Cidade de Goiás ainda guardam traços e até mesmo conteúdos históricos, seja nas pedras ou nas plantinhas que insistem em brotar em meio ao lixo que continua sendo despejado nesse espaço escuso; no imaginário urbano a fama de lugar de descarte ainda é uma vertente.

Parafrazeando Coralina, nos becos de hoje “tem sempre uma TV velha, um sofá velho, o lixo incomum, aquele que não pode ser descartado na coleta corriqueira dos caminhões”. Nos poemas, os becos abarcam o passado da cidade, evocam o lugar do excluído eleito pelo eu poético coralineano como representante dos seres marginalizados, apresentando-se como abertura secundária ou interseção entre as ruas principais.

A fortuna crítica da poeta traz inúmeros estudos realizados sobre o tema do beco, cuja presença é muito importante na obra. Ao se refinar a busca no Catálogo de Dissertações e Teses da Capes, aplicando os filtros “Letras” para a área de conhecimento e o período de 2018 a 2021, apareceram 24 pesquisas. Dentre elas destaca-se o trabalho de Jossier Boleão (2019), com um estudo comparativo sobre a questão do espaço e interculturalidade em Coralina e Conceição Evaristo. Boleão (2019, p. 27) alega existir múltiplas vozes que ecoam no espaço relegado às vozes silenciadas e marginalizadas, além de considerar o posicionamento político e epistemológico de quem conduz a investigação.

Boleão (2019) considera que os elementos poéticos contribuem para a formação e o conhecimento de mundo, pois esse sistema permite que as narrativas visuais, de experimentação, como em Coralina e Evaristo, formem uma dialética intercultural em que ambas as poetisas passam a contar histórias de suas experiências, vivências de seu próprio corpo ou aquelas que subjetivamente brotaram no imaginário poético como fruto das histórias lidas, vividas, ouvidas e observadas. Essa presença

de vozes mencionada pelo autor, confirma-se, por exemplo, no poema *Todas as Vidas* (CORALINA, 1985, p. 45), quando o eu poético canaliza as vozes das mulheres marginalizadas como que gestadas em seu interior. “Vive dentro de mim uma cabocla velha/ Vive dentro de mim a lavadeira/ Vive dentro de mim a mulher roceira. / Vive dentro de mim a mulher da vida./ Todas as vidas dentro de mim”.

Octavio Paz elucida, em *Signos em Rotação* (1996), que as imagens poéticas convidam a recriá-las e “a revivê-las. [...] A imagem transmuta o homem e converte-o por sua imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se faz outro (PAZ, 1996, p. 50). Nesse sentido, Cora se identifica e se “(re)faz” no seu processo poético de recriação dos becos e dos marginalizados, recusando-se ao silêncio que historicamente a eles foi imposto.

## 2.2. NARRATIVAS DE MEMÓRIA E HISTÓRIA

Coralina, ao compor versos narrativo-líricos, alude a imagens e objetos de seu tempo. De acordo com os pressupostos de Bergson (1990, p. 50), que conceitua a memória como percepções impregnadas de lembranças, enquanto, inversamente, uma lembrança não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere, compreende-se que a memória é fruto das experiências

vivas; portanto, uma escrita nela ancorada pode ser também compreendida como “escrevivência”, termo cunhado por Conceição Evaristo em seu “Becos da Memória” quando compreende a escrita de Becos, mesmo que de modo quase que inconsciente, como uma “busca em construir uma forma de escrevivência” acrescenta: “Arrisco-me a dizer, também, que a origem da narrativa de Becos da memória poderia estar localizada em uma espécie de crônica” (EVARISTO, 2018, p. 9).

O Sentido de história mencionado nesse tópico está inserido na ideia também de Bergson (1990) quanto à lembrança:

O passado sobrevive de duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes. Com isso, a operação prática, e consequentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento enfim, deve realizar de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual (BERGSON, 1990, p. 59-60).

A tomada de consciência das imagens (mundo real) e a percepção (mundo imaginário) articulam a memória como reservatório no qual circulam passado e presente, formando o receptáculo das lembranças que por sua vez abrigam as histórias das quais o eu poético se alimenta e extrai delas as abstrações que gerarão efeitos no escritor, semelhante a assertiva de Combe (2010, p. 127) quanto ao sujeito lírico que abstraído do espaço temporal, e imbuído de sua história

pessoal, seu estado social e de sua psicologia formam a lírica que superará o aspecto simplesmente biográfico e oferecerá a elas a ficcionalidade alegórica.

Nesse sentido, os versos coralineanos se aproximam das “crônicas” por narrar um tempo e pelo caráter de experiência cotidiana que se próxima do dia-a-dia nos moldes do que assegura Antonio Candido (1984) a respeito desse gênero literário em *A vida ao rés-do-chão*: “[...] porque ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, permitindo que o leitor a sinta na forma dos seus valores próprios” (1984, p. 5).

Aproximar os versos coralineanos da Crônica requer reconhecer algumas características e propriedades desse tipo de gênero textual. Um dos elementos mais marcantes da crônica é justamente trazer para a escrita hábitos e costumes da sociedade. Já foi mencionado anteriormente que Coralina lia jornais e suas crônicas, o que certamente contribuíra para a construção de seu arcabouço cultural e, conseqüentemente, para a gestação de seus poemas.

Com raízes etimológicas no termo grego “Khrónos”, a crônica se aproxima dos relatos de um tempo. Sobre a crônica, Ivete Walty *et al.* (2001, p. 113-114) reitera que o gênero “trabalha com as quinquilharias, os acontecimentos miúdos, como pretexto para reflexões de caráter universal.” Nesse sentido, as crônicas podem ser consideradas retratos dos acontecimentos rotineiros e comuns. Nessa esteira, os poemas escolhidos para compor esse estudo trazem personagens

e acontecimentos cotidianos da cidade de Goiás, universalizando-os, dessa forma, poder-se-ia aproximar os gêneros poético e crônica em relação às suas semelhanças temáticas.

Coralina escreveu suas primeiras crônicas no Jornal O Goyaz quando ainda morava na fazenda, antes dos 14 anos de idade. Quando menina, certamente lia, quando autorizada, os romances e jornais enviados à sua mãe. Segundo Britto e Seda (2011):

o poema 'O longínquo cantar do carro' informa-nos também que seus primeiros textos foram escritos quando ela ainda residia na Paraíso. Das produções desse período, duas crônicas publicadas no jornal O Goyaz em 1909, Anna Lins fez questão de destacar que as havia escrito na fazenda. Foi também nessa época que optou pelo pseudônimo Cora Coralina. O convívio com a terra, certamente, contribuiu para essa escolha. A despeito das inúmeras tentativas de interpretação de seu pseudônimo, é importante reconhecermos que na mitologia grega Cora era o nome de Perséfone, que representava as mudanças na natureza e era a deusa da agricultura, da fecundidade, dos trigais e das colheitas. O que importa é verificar como a estadia na fazenda Paraíso influenciou sobremaneira sua literatura (BRITTO; SEDA. 2011, p. 95).

Do contato com a terra, “ao rés do chão” brotam as primeiras obras literárias coralineanas, aos moldes da assertiva de Candido quanto a Crônica estar “sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos [...] pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada (CANDIDO, 2018, p. 5).

Coralina o faz de modo semelhante ao esmiuçar a terra, à maneira baudelariana, e extrai dali o lirismo das coisas ínfimas que rastejam pelo chão: seu espaço é o beco, o lodo, sandálias velhas, galinhas mortas, sangue, cacos, castigo, escarro. Seu eu poético perscruta a poesia no lixo e de lá resgata as figuras párias, e sua escrita faz-se de vivências. Assim, tanto a poesia de Cora quanto determinadas crônicas acabam “reproduzindo o mundo dos marginais, dos viciados, frutos das desigualdades do sistema social brasileiro.” (WALTY *et al.*, 2001, p. 114).

O teórico Antonio Manoel dos Santos Silva, em seu livro *Os Bárbaros Submetidos* (2006), ao discorrer sobre a crônica, reitera que:

a Crônica nasce de uma situação real; se não se desprende dela, vira reportagem, vira documento, vira historiografia, vira história ou, monumentalmente, História. Caso se desprenda da situação real, vira poema em prosa, vira, até mesmo, poema, vira conto ou narrativa curta ou, monumentalmente, romance (SILVA, 2006, p. 17).

Nos poemas selecionados para essa seção do estudo, elementos factuais funcionam como material poético, ou seja, nesse jogo entre factual e ficcional, fatos históricos e cotidianos são apropriados pela poesia de Cora, fazendo parte de seu processo criativo onde tudo se torna ficção. Nesse sentido, tudo se ficcionaliza em forma de poesia e seus recursos estéticos, suscitando deslocamentos de significados vários capazes de questionar o senso comum, preconceitos e verdades que se querem cristalizados e instituídos. A escrita poética coralineana realiza esse processo, na medida em que suas releituras do

cotidiano fundam referências históricas à criação literária para “inventar um jeito novo de contar velhas estórias”. Para Santos Silva (2006), a crônica contém a

potencialidade de muitos gêneros; daí porque costuma gerar o ensaio informal, o discurso lírico ou poético, o conto de ação e de clima, podendo mesmo (caso já não chegou a isso) definir-se pelo gênero do ‘quase’ (um texto que é quase conto, quase poema, quase ensaio curto, quase reportagem). Talvez seja um belo exercício de liberdade criadora provocado pelas circunstâncias concretas da vida e que demanda do leitor a despreocupação com a literatura, ou melhor, com os sistemas teóricos que ficam nos importunando, mediante artigos e livros herméticos, para enquadrar em modelos aquilo que originalmente é arte (SILVA, 2006, p. 19).

Essa abordagem pode ser contemplada nos versos que marcam a presença da mulher marginalizada, como em “A Lavadeira” (1985, p. 207):

Essa Mulher...

Tosca. Sentada. Alheada...  
Braços cansados Descansando nos joelhos...  
olhar parado, vago,  
perdida no seu mundo  
de trouxas e espuma de sabão  
– é a lavadeira.

Mãos rudes, deformadas.  
Roupa molhada.  
Dedos curtos.  
Unhas enrugadas.  
Córneas.  
Unheiros doloridos  
passaram, marcaram.  
No anular, um círculo metálicobarato, memorial.

Seu olhar distante, parado no tempo.  
À sua volta  
– uma espumarada branca de sabão.

Inda o dia vem longe  
na casa de Deus Nosso Senhor  
o primeiro varal de roupa festeja o sol  
que vai subindo. vestindo o quaradouro  
de cores multicores

Essa mulher  
tem quarentanos de lavadeira.  
Doze filhos  
crescidos e crescendo.

Viúva, naturalmente. Tranquila,  
exata, corajosa.

Temente dos castigos do céu.  
Enrodilhada no seu mundo pobre.

Madrugadeira.

Salva a aurora.  
Espera pelo sol.  
Abre os portais do dia entre trouxas e barrelas.

Sonha calada.  
Enquanto a filharada cresce  
trabalham suas mãos pesadas.

Seu mundo se resumena vasca, no gramado.  
No arame e prendedores. Na tina d'água.  
De noite – o ferro de engomar.

Vai lavando. Vai levando.  
Levantando doze filhos  
Crescendo devagar,  
enrodilhada no seu mundo pobre,  
dentro de uma espumarada branca de sabão.

Às lavadeiras do Rio Vermelhoda minha terra,  
faço deste pequeno poema  
meu altar de ofertas (CORALINA, 1985, p. 207).

“Essa mulher...Tosca/ alheada/ braços cansados/olhar parado/perdida no seu mundo de água e sabão/[...] madrugadeira / vai lavando. Vai levando/ dentro de uma espumarada branca de sabão.” São os versos de um cotidiano duro, de serviços pesados, de um dia-a-dia das mulheres proletárias. A personagem da lavadeira é tomada por uma espécie de anestesia, dando a impressão de estar, em parte morta ou alienada de si.

Essa mistura mulher/espuma e a espuma/espumarada causam uma ruptura na carga semântica do trabalho pesado, enfadonho, do feminino anestesiado, perpetrando uma aproximação à deusa Afrodite, que tem sua origem no sêmen de Urano (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 14); porém, a lavadeira “Afrodite” que surge das espumas de sabão tem sua fecundidade e femininidade contidas pelo meio social hostil e feroz que a aprisiona no mundo do trabalho, restando-lhe a castração do desejo, do prazer e da potencialidade humana. Seus muitos anos, o mundo pobre e as muitas rugas vão sendo lavados, levados pelas águas.

Para o Filósofo Bachelard a água é “elemento mais constante que simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais significantes” (BACHELARD, 2013, p. 6) e ainda “serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade à nossa contemplação íntima”; nesse sentido, mais uma vez o eu lírico retira da contemplação, nesse caso do “ritual das lavadeiras”, o mote para contrastar a atuação da mulher e o conceito de subalternidade que, aplicado à existência (e “essência”) dessa

personagem, retrata as considerações intelectuais da poeta sobre essa condição concreta da vida, transformando-a em arte.

### **2.3. AS MULHERES E CRIANÇAS NOS ESPAÇOS PERIFÉRICOS: OS SERES SEM LUGAR**

Captar a essência (compreendendo-a como uma camada de máscara social, e não como uma identidade inata, fruto de interações socioculturais) dos seres marginalizados pela sociedade não é tarefa das mais faciais, pois é preciso sensibilidade e criticidade para fazê-lo, de forma que os excluídos não sejam apenas matéria da escrita e possa impactar essas vidas de alguma maneira positiva, promovendo a percepção de que muitos desses modos de vida afetam a dignidade humana, e, portanto, carecem de uma revisão social e crítica. A poesia coralínea oferece elementos testemunhais de tempos idos, e nesses tempos o lugar feminino em sociedade conseguiu ser, à semelhança do pensamento de Beauvoir: “fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”. (BEAUVOIR, 2017, p. 10).

Já no poema inicial de seu primeiro livro, revela-se o olhar telúrico destinado à mulher, como se observa no poema *Todas as Vidas*, retomado aqui como um referencial que subsidiará as reflexões quanto a condição subalterna e, logo, marginalizada da mulher. A identidade entre o eu lírico e a mulher da vida

é sensível, estabelecendo um contraste entre a aparência e as relações sociais de prostituta (fingindo-se alegre e sedutora para atrair fregueses), além da difícil realidade pessoal e portadora de sofrimentos devidos ao lugar social discriminado que ocupa. Nesse sentido, o eu poético assume a voz em primeira pessoa da mulher prostituta, desprezada e obscura:

Vive dentro de mim mulher da vida.  
 Minha irmãzinha...  
 tão desprezada,  
 tão murmurada...  
 Fingindo ser alegre seu triste fado.  
 Todas as vidas dentro de mim:  
 Na minha vida – a vida mera das obscuras  
 (CORALINA, 1985, p. 45).

O eu lírico identifica-se com os dramas de todas as mulheres da vida, como se os sofrimentos delas lhe fossem próprios ao carregar todas em si, como se todo o “sentimento do mundo” lhe fosse possível e cabível. De acordo com Eurídice Figueiredo (2019, p. 139), “não se trata de postular que escritoras representam, de maneira autêntica e realista, as situações reais vividas por elas”, já que as mulheres recriam em suas obras um imaginário que está ancorado no local e no momento histórico em que elas vivem.

Na poesia coralineana, é possível observar a presença de um eu feminino ambíguo pois, de um lado, aparece a mulher testemunha de tempos antigos, que viveu de 1889 a 1985, e que presenciou grandes transformações no comportamento feminino, já que a elas era destinado o “espaço privado da casa, zelar pela família, guardar a moral, exemplos

de força do discurso patriarcal (TEIXEIRA, 2006, p. 44). De outro lado, surge uma identidade feminina contestadora, que evidencia suas inquietações no que se refere aos dilemas de seu tempo. Neste caso, a violência contra o corpo feminino é evidenciada na sua lírica que traz elementos que configuram marginalidade aos seus corpos, como é possível observar no poema citado acima. Em *Todas as vidas* couberam: “a cabocla velha, a lavadeira, a cozinheira, a mulher do povo, proletária e linguaruda, **desabusada, sem preconceitos**, cheia de filhos, roceira, casmurra, trabalhadeira, madrugadeira, **analfabeta**, parideira, a mulher da vida, desprezada e triste”.

Nas expressões escolhidas pela poeta ecoam vozes silenciadas das mulheres diversas, colocando em um mesmo plano tanto aquelas que vivem do e no lar quanto aquelas tidas como mulheres “da vida”, encontrando nessa ambiguidade as similaridades, como o analfabetismo. Embora em papéis femininos distintos, Coralina subtrai do cotidiano dessas mulheres a característica que as assemelham a opressão pelo patriarcalismo e todas as complexidades oriundas do sistema machista e patriarcal. Segundo Teixeira (2006, p. 47), quanto à literatura de Cora, seus poemas que versam sobre o feminino permitem:

Contribuir para a interpretação histórica de uma cidade e de seus perfis femininos, o que ajuda a configurar um certo ‘dever ser mulher’ no Brasil. Evidentemente, a abolição da escravatura suprimiu os laços de subordinação e as possibilidades de castigos às escravas, de restrições e imolações à mulher, mas esse modelo continuou a sobreviver no imaginário patriarcal, no machismo do início da modernidade (TEIXEIRA, 2006, p. 47).

O sujeito feminino em Coralina é a mulher das transformações do final do século XIX e boa parte do XX, recém libertas do sistema escravagista, no caso do Brasil. No poema *Becos de Goiás*, o eu lírico evidencia e reforça seu descontentamento ao perceber o beco como espaço periférico e discriminado, onde vivem precária e doentemente as mulheres da vida:

[...]  
 Becos da minha terra,  
 Discriminados e humildes,  
 Lembrando passadas eras...[...]  
 ‘Lugar de gatinha’ --- diziam, virando a cara.  
 De gente do pote d’água.  
 De gente de pé no chão.  
 Becos de mulher perdida.  
 Becos de mulheres da vida.  
 Renegadas, confinadas na sombra triste do beco.  
 Quarto de porta e janela.  
 Prostituta anemiada,  
 Solitária, hética, engalicada,  
 Tossindo, escarrando sangue  
 Na humidade suja do beco.  
 [...] (CORALINA, 1985, p.104).

Escarro e sangue são parte do corpo da mulher da vida que se estende à sujeira do beco, ou seja, a corporeidade dita impura e adoecida da prostituta mistura-se ao espaço degradado do beco, corpo e espaço confluem, nesse momento. Com criticidade e percepção aguçadas pelo saber construído por meio do tempo, o eu lírico engendra “as casas de luz vermelha” e as internaliza: Vive dentro de mim / a mulher da vida. / Minha irmãzinha .../ tão desprezada, / tão murmurada... / Fingindo alegre seu tristefado (CORALINA, 1985, p. 46). Ao se irmanar às mulheres da vida, o eu poético desmancha fronteiras quando se iguala a elas e às outras mulheres em sua luta

por sobrevivência. Talvez pelos eventos de cunho biográfico, Coralina encontra similitudes entre ela própria e as prostitutas, pois fora rechaçada por muito tempo na pequena cidade por fugir de casa com um homem separado, em uma época em que não existia divórcio, algo tido como inconcebível para uma verdadeira “moça de família”.

## 2.4. A CRIANÇA E OS ESPAÇOS DE EXCLUSÃO

Na medida em que a criança marginalizada é apresentada como questão, o estandarte em sua defesa passa a ser levantado, pois o eu lírico dá visibilidade a essa realidade, mostra sensibilidade pela situação de forma crítica e em sintonia com as camadas mais desfavorecidas da sociedade da época; evidencia os limites sociais da própria poesia. Nesse sentido, Cora reconhece que apenas a poesia não é capaz de modificar diretamente a realidade dura desses grupos sociais de desvalidos.

Cora, em seu poema *Menor Abandonado*, refere-se a uma criança marginalizada como um “pária” de sua época:

De onde vens, criança?  
 Que mensagem trazes de futuro?  
 Por que tão cedo esse batismo impuro  
 Que mudou teu nome?  
 [...]  
 Criança periférica rejeitada...  
 Teu mundo é um submundo.  
 Mão nenhuma te valeu na derrapada.[...]  
 Pudesse eu te ajudar, criança-estigma.

Defender tua causa, cortar tua raiz Chagada...  
 És o lema sombrio de uma bandeira  
 Que levanto,  
 Pedindo para ti - Menor Abandonado,  
 Escolas de Artesanato – *Mater et Magistra*  
 Que possam te salvar, deter a tua queda...  
 (CORALINA, 1985, p. 228).

O eu lírico manifesta sua sensação de impotência para efetivamente atuar como um agente capaz de mudar a realidade da criança: “Pudesse eu te ajudar, criança-estigma/ Defender tua causa, cortar tua raiz / Chagada... / És o lema sombrio de uma bandeira / Que levanto”. Como dito anteriormente, Cora Coralina apresenta características do intelectual sartreano devido ao olhar que lança sobre as minorias em sua poesia, oferecendo, por meio do espaço literário, visibilidade ainda negligenciada em um tempo em que as minorias não falavam por si; dessa forma, o eu lírico observa de forma sensível esses ditos párias da sociedade, como nos versos do poema *Menor Abandonado*:

De onde vens, criança?  
 Que mensagem trazes de futuro?  
 Por que tão cedo esse batismo impuro  
 Que mudou teu nome?  
 [...]  
 Criança periférica rejeitada...  
 Teu mundo é um submundo.  
 Mão nenhuma te valeu na derrapada.[...]  
 (CORALINA, 1985 p. 228).

Nesses versos, o eu lírico revela uma preocupação com a criança, e assume sua posição ao lado dos pequenos marginalizados ao emprestar sua voz aquelas que ecoam no espaço

metafórico e excludente dos becos. Encontra-se a criança-marcada pela exclusão, como ao compor os *Versos Amargos dedicados ao menor abandonado* (1985):

[...]

Escolas de Artesanato para reduzir  
o gigantismo enfermo da criança enferma  
é o meu perdido S.O.S.[...]  
Há um fosso de separação entre três mundos.  
E tu – Menor Abandonado,  
és a pedra, o entulho e o aterro desse fosso.  
Quisera a tempo te alcançar, mudar teu rumo.  
De novo te vestir a veste branca[...]  
'Escolas de ofícios Mãe e Mestra' para tua legião.  
Mãe para o amor. Mestra para o ensino.  
Passa, criança...  
Segue o teu destino.  
Além é o teu encontro.  
Estarás sentado, curvado, taciturno.  
Sete 'homens bons' te julgarão.  
Um juiz togado dirá textos de  
Leique nunca entenderás.  
– Mais uma vez mudarás de nome.  
E dentro de uma casa muito grande  
muito triste – serás um número.  
E continuará vertendo inexorávela  
fonte poluída de onde vens.  
Errante, cansado de vagar,  
dormirás como um rafeiro enrodilhado,  
vagabundo, clandestinona sombra  
das cidades que crescem sem parar.  
O ANO INTERNACIONAL DA CRIANÇA  
(CORALINA, 1985 p.229).

O eu lírico estende seu olhar às crianças marginalizadas, conferindo a elas o sentido de “pedra”, que pode ser relacionada à ideia de obstáculo, já que são indesejadas pela sociedade, e também de material que se faz caminho para redenção:

“Escola, Mãe, Mestre”, três símbolos femininos que podem ser traduzidos como a necessidade de cuidar do olhar sensível e maternal do eu lírico, assim como de ser cuidada, se se tomar o ponto de vista da criança. O pedido “perdido de SOS” é negligenciado pela falta de humanidade, o que é reforçado pelo “fosso da separação entre os mundos”. O eu poético fala em segunda pessoa, o tom da sua lírica é de conselho, como se assentasse ao lado da criança e pudesse ali materializar todos os seus intuitos. Ao caracterizar a criança como “pedra”, a metáfora evoca o sentido de pedra fundamental, **de** marco, **de** início de tudo **e** base para a construção da atividade humana.

Philippe Ariès, em seu estudo intitulado *História Social da Criança e da Família* (1981) evoca a simbologia da infância como expressão de passagem da vida: “Até hoje nós não falamos em começar a vida no sentido de sair da infância?” (1981, p. 45). Essa questão problematiza a infância e a sociedade ao mesmo tempo, pois “indiferença com relação a uma infância demasiado frágil, em que a possibilidade de perda é muito grande, no fundo não está muito longe da insensibilidade das sociedades” (1981, p. 45). Percebe-se, na voz lírica do poema, a insensibilidade que não enxerga a responsabilidade social na formação das crianças que vivem à margem, mostrando-se doente ao se fazer de cega, pois esconde, nos becos (metáfora de espaço de exclusão), tudo aquilo que rejeita e, ao mesmo tempo, que ela mesmo produz, o que se configuraria como uma ilusão de solução do problema.

A criança simboliza, em um sentido geral, a possibilidade de renovação social, indicando esperança; porém, no caso do poema, isso estaria comprometido. Por esse motivo, o eu lírico simbolicamente evoca “batismo impuro” como predestinação, ou seja, do nascimento à morte, a criança estaria destinada à condição de marginalizada (morte social ou simbólica). Sendo assim, os versos realizam a constatação do descaso e incompetência da sociedade (a “mão”, neste caso, se faz presente pela falta dela estendida) para evitar o processo de marginalização do menor, ou seja, a “derrapada”.

## 2.5. O ENCARCERADO

Nesses versos selecionados, em que fala o próprio presidiário, observa-se uma poeta engajada que se move em direção aos “párias” e marginalizados, assumindo as vozes que ecoam no espaço metafórico e excludente dos becos como se fossem suas. Sua poesia percebe o menor abandonado e o presidiário como frutos que uma raiz doente pode produzir, expressando desejos de mudança e transformação. O olhar crítico e intelectual, nesse momento, evidencia sua voz a favor de uma intervenção social em prol dos excluídos, como observa-se na *Oração do Presidiário*:

[...]  
 Senhor, dai-me os dons do Espírito Santo para  
 Esclarecimento de minha personalidade oclusa:  
 Fortaleza para viver como ser humano dentro de  
 uma Prisão.

Sabedoria para aceitar a Justiça com que fui julgado.  
Bom conselho para orientar meus companheiros  
obcecados,  
Sem o sentimento da própria culpa [...]  
(CORALINA, 1985, p. 236).

Segundo Britto e Seda (2011, p. 512), em março de 1977, Cora enviou uma carta a um desconhecido que estava preso na Casa de Detenção de São Paulo que não possuía meios de provar sua inocência. As acusações foram divulgadas nos jornais e, como leitora assídua deste meio, ao ler um deles, a poeta tomou conhecimento do fato, e enviou uma carta para o então diretor do Presídio Militar Romão Gomes, o qual encaminhou a correspondência ao destinatário preso. O presidiário prontamente respondeu:

‘D. Cora, com sinceridade, os termos da sua inesperada cartinha tocaram-me profundamente, não encontrando, pelo menos no momento, palavras adequadas para registrar o meu contentamento em saber que alguém ainda se preocupa com a desgraça alheia. [...] Fique certa de que a sua carta me trouxe um grande benefício espiritual, em saber que ainda existe neste mundo pessoas ‘humanas’ e que se preocupam com o seu semelhante, ainda que totalmente desconhecido e a distância, se propondo para tal fim, ajudar e colaborar na recuperação e orientação de um desconhecido presidiário’ (*Apud.* BRITTO; SEDA, 2011, p. 512-513).

As correspondências fazem parte do acervo do Museu Casa de Cora e, segundo Britto e Seda (2011), mostram uma amizade que perdurou por um bom tempo. O presidiário amigo contava o dia a dia na carceragem em detalhes, narrando inclusive “os desrespeitos e agressões vivenciados por muitos dos presos

em plena repressão imposta pela ditadura militar (idem, p. 513). A primeira correspondência explicava que as cartas eram censuradas, tanto as que chegavam quanto as que saíam por intermédio do Serviço Postal, e por esse motivo ele enviava suas cartas através das visitas que recebia: “se tivesse de mandar pela casa, esta carta não teria condições de sair em decorrência dos termos relatados que, embora verdadeiros, seriam considerados como críticas, o que estaria vedado” (Ibidem).

Dessa correspondência surgiu o poema *Oração do Presidiário* (1985, p. 235), acrescentado à segunda parte do Livro *Poema dos Becos de Goiás* em seu segundo volume:

Senhor Deus, dai-me o que preciso, elhor sabeis do que eu, perdido esó na malha dos meus erros, cego para o conhecimento da Vossa Vontade.

Acertai, Senhor, os meus passos como acertastes um dia os passos errados de Paulo de Tarso, na estrada de Damasco.

Fazei com que, dentro desta casa de espera e correção, eu possa ter aberto os olhos da minha inteligência para os ensinamentos que recebo, que eu possa alcançar o benefício da minha condenação cumprindo a pena que me foi imposta.

Fazei que eu sinta a Vossa Misericórdia presente me trazendo a esta reclusão que me salva de continuar no crime e me assegura a esperança da liberdade, me ajuda, me alimenta e me concede um ambiente de saúde, asseio, ordem, disciplina, aprendizado e recuperação (1985, p. 235).

O eu poético, nesse “poema-crônica”, assume a condição de pária social, pois mostra arrependimento e desejo

de redenção. Para as religiões cristãs, o arrependimento faz-se instrumento da salvação; nesse sentido, o presidiário nutre esperanças de se redimir tanto social quanto espiritualmente. O poema, assim, critica indiretamente o tratamento embrutecido que os presidiários da época recebiam na instituição penal, pois, ao assim proceder, ela não estaria contribuindo para a recuperação e humanização de seus detentos. Ao edificar sua oração a autora confere características ao perfil do encarcerado que se projeta como uma espécie de relação consigo mesmo, o eu lírico privado de sua liberdade intenta encontrar na boa vontade divina alento para combater a sua “cegueira” em relação à Vontade Divina.

Paulo de Tarso, segundo o mito cristão, torna-se “cego” devido as perseguições e violências que realizava; porém, ele tem as “vendas” de seus olhos retiradas após ouvir o chamado divino. No livro Bíblico de Atos dos Apóstolos, no Capítulo 9, a história do perseguidor que inspirava ameaças de morte contra os discípulos de Jesus chega diante da Sinagoga em busca de permissão perante o Sumo Sacerdote para prendê-los. É no enalço dos Cristão que Paulo se vê diante daquele que perseguia. Desse modo o eu lírico deseja o mesmo arrependimento e impetra-o na voz resignada do encarcerado.

Observa-se que o desejo de encontrar misericórdia via castigo (condenação), para além dos desejos de justiça da sociedade, constrói uma crítica ao sistema penitenciário, o qual estabelecia apenas punição física e cerceamento de liberdade para adestramento dos corpos. O perdão alcançado pelo

arrependimento, segundo o cristianismo, seria suficiente para a salvação da alma, ao contrário do mero castigo corporal, que apenas desumaniza e embrutece. Por outro lado, a religião cristã também funcionaria como uma forma de controle social por meio de discurso (FOUCAULT, 1987), na medida em que exerceria, via relações de poder, influências no comportamento do preso, no sentido de fazê-lo aceitar sua penitência e controlar suas revoltas, frustrações, agressividade e sexualidade.

Nesse sentido, a doutrinação cristã contribuiria para a docilização dos corpos de forma muito mais eficaz do que o mero castigo corporal. Na medida em que se estabelecem nos presídios relações de poder mais modernas, como o poder panóptico, alcança-se também maior docilização das mentes e corpos em nível mais profundo. Nesse sentido, não seria Deus, também, um poder panóptico que tudo vê e sabe, produzindo arrependimento.

O eu poético se manifesta em tom de contrição, como é possível observar nesses fragmentos do poema:

concedei à minha consciência obtusa compreender de que devo cumprir com exatidão a pena a que fui condenado e tentar sempre minorar essa pena pelo comportamento exemplar. /[...] Que possa esclarecer aos meus companheiros que a fuga nem sempre alcança o fim desejado.

/[...] Dai-nos a compreensão de que o detento que alcançou a evasão e volta recapturado não estava preparado para fazer válida sua Liberdade (1985, p. 235).

Percebe-se que a voz do eu lírico encarcerado não é de rancor ou de revolta, e sim de um regenerado que se aproxima daquele que Foucault define: “o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e/ou corpo submisso” (1987, p. 30). Porém, essa voz dialoga com o eu condenado que realiza ponderações sobre seu comportamento e a necessidade de compreender sua punição como algo merecido. Deste modo, subjetivamente o corpo encarcerado está diretamente mergulhado em um campo político, e as relações de poder têm alcance imediato sobre ele, pois o marcam, dirigem e o sujeitam, fazendo desse corpo um objeto dominado que cede ao arrependimento.

O poema apresenta um corpo aparentemente doutrinado que naturaliza sua condição de privação de liberdade e justifica a obediência. Neste processo, a criação literária permitirá ao eu poético assumir uma postura crítica diante da coisificação do homem. Por meio das reflexões sobre seu tempo, o poeta se alimenta dos resíduos extraídos dessas ponderações, devolvendo suas percepções na forma da escrita lírica que reconecta as partes fragmentadas da realidade ao todo, e assim se torna intimista e ao mesmo tempo universal. Refletir sobre esse paradoxo é uma das inquietações da escrita coralineana, que possibilita ao leitor, por meio de uma abordagem interpretativa baseada na estilística, perceber elementos biográficos de Cora que, juntamente com a temática dos marginalizados, são utilizados para construir críticas à sociedade.

## 2.6. A ENXADA: A MORTE NO CAMPO

Cora Coralina, devido a seu caráter intelectual, compreendia a terra inclusive no seu sentido mais amplo, como espaço de conflito social. Em sua estada, em São Paulo, trabalhou ativamente como agricultora em Andradina – SP, ainda em fase de criação deste município, Cora viveu de perto a corrida das famílias em busca de novas terras para sobreviver: “eram os desbravadores do Oeste Paulista”, e seguindo seus instintos de raízes bandeirantes fincou os pés em Andradina, que inclusive recebeu da poeta uma homenagem em forma do poema *Cântico de Andradina*. (1985):

Terra moça. Mata virgem.  
Reserva florestal.  
O homem investe a selva.  
Foíce, machado, fogo.  
Estrondo das figueiras centenárias.  
Clamor de troncos decepados.  
Galhada que se verga e quebra  
Ressoando na acústica vegetal.  
E o grito triunfal dos machadeiros!...

Tocha olímpica das queimadas.  
Fogo ancestral...  
E na cinza das coivaras,  
Os marcos de uma cidade...  
Posse. Vinculação.  
Desbravamento.  
Lastro. Variante.  
Descrença dos vencidos.  
Deserção.  
E ao cântico de fé dos vencedores,  
surge uma cidade nova  
na confluência de dois rios.  
– O sonho euclideano..  
[...]. (CORALINA, 1985, p. 154).

Os primeiros versos do poema abordam liricamente o processo de dominação do homem; “a terra moça. Mata virgem” mostra-se como alvo daqueles que migram em busca de melhores condições de vida. O eu lírico fala da “descrença dos vencidos”, que investem sobre a selva e a derrubam com foices e machados; refere-se também ao “sonho euclidiano”, em uma referência à obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1982) e sua “Terra ignota”:

também habitam a exploração pecaminosa por eles exercida sobre a bravura instintiva do sertanejo. Luta de famílias — é uma variante apenas de tantas outras, que ali surgem, intermináveis, comprometendo as próprias descendências que espõem as desavenças dos avós, criando uma quase predisposição fisiológica e tornando hereditários os rancores e as vinganças (CUNHA, 1984, p. 68).

Euclides, narra os episódios violentos entre jagunços e sertanejos pelos conflitos de um Brasil ambíguo composto de colonizadores e colonizados e, portanto, de injustiças sociais, escondendo, em meio ao progresso que chega, homens e lutas desiguais (1984, p. 68): “os conflitos e tensões que subjazem ao casamento do sertão com a nação no interior”. Os versos de Coralina revelam, assim, essa ambiguidade:

Loteação.  
Rumos. Picadas.  
Marcos. Balizas.  
Terras de venda.  
  
Terras de renda.  
Dadas. De graça.  
Vendidas a prestação.

Medianas. Medianas ...  
 Paralelas, Paralelas ...  
 Patrimônios. Patrimônios...[...]  
 Touros e vacadas.  
 Potrancas e garanhões.  
 Procriação.  
 Nas mangueiras  
 Ninguém se escandalizade ver o macho na sua  
 genes de reprodutorfecundando as fêmeas. [...]  
 Cinza das queimadas.  
 Carvão das caieiras.  
 Pam-pam dos machados  
 Nas perobeiras das derrubadas.  
 [...] (CORALINA, 1985, p. 154).

Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973), nos “Ensaio sobre Civilização e Grupos rústicos no Brasil”, aborda a situação do meio rural dos sítios do Brasil no período colonial, especificamente no interior de São Paulo. Para Queiroz (1973, p. 12-15), a relação homem e terra nem sempre era de propriedade, mas sim de responsabilidade pelo cultivo que era de característica doméstica, de técnicas rudimentares (utilizavam as queimadas como recurso para plantio, por exemplo), com grande mobilidade espacial; muitas vezes “eram constrangidos a abandonar a terra “cansada”, e “a pobreza de seu gênero de vida lhes facilitava a partida [...] rusticidade e precariedade de vida sempre distinguiram”. Nesse sentido, Coralina fez parte das famílias desbravadoras que primeiro se enraizaram em Andradina e, um dia,

‘passando por um local onde se realizava uma reunião política, resolveu entrar no momento em que um deputado influente da época pedia votos. Ela (Cora) pediu licença e tomou a palavra para afirmar que o povo não queria só votar,

queria principalmente enxadas, foices arados, pás e demais utensílios para suas lavouras, objetos que faltavam no mercado (BRITTO; SEDA, 2011, p. 337).

Tal fato, inspirando-a, teria dado origem, tempos depois, ao poema *A Enxada*, que vai tratar justamente das durezas presentes na vida do lavrador e seus desafios frente a precariedade que os assolava, tal como a poeta denunciou na citação acima. “A Enxada” é, como a própria autora assegura, uma paráfrase de um conto do escritor goiano, Bernardo Elis. Ambos os textos abordam a relação do homem com o trabalho rural, e ensejam uma abordagem social sobre os conflitos agrários, o que é possível observar no “poema narrativo”. Otávio Ianni (1986) aponta para uma possibilidade de raiz desses conflitos:

O aparelho de estado é posto a serviço da formação e expansão do latifúndio e empresa, por meio de sua parafernália burocrática. As isenções de impostos, os favores creditícios, a proteção econômica e política. Enquanto são esquecidos, controlados ou expropriados índios, posseiros, caboclos, sitiante e outros trabalhadores rurais, que vivem de suas roças e criações, pescas e caças, em terras tribais, devolutas ou ocupadas. Acentua-se e generaliza-se o divórcio, pacífico ou brutal, entre os produtores e a propriedade dos meios de produção, ao mesmo tempo que se desenvolvem as forças produtivas e as relações de produção (IANNI, 1986, p. 247).

Um ciclo de conflitos se instaura no campo narrado no poema *A Enxada* (1985); de um lado, um grande proprietário de terra e seus capangas/porta-vozes e, de outro, o sertanejo, o pequeno trabalhador rural. *A Enxada* (1985, p. 25), trata de um episódio dramático e aparentemente cotidiano: a saga

de Piano, um trabalhador rural que “carece de uma enxada” e inicia uma verdadeira via-crúcis em busca de auxílio para adquirir o objeto para seu trabalho:

- Seu padre, m’impresta uma enxada.  
Tou carecendo demais.  
- Tinha. Tem mais não.  
Outro levou. Nem sei quem.

- seu vendeiro, me vende uma enxada.  
Fiado. Na colheita lhe pago.  
- Tem não. Sei bem como são.

- Minha gente do porco,  
Me prouve uma enxada.  
Caco que seja me serve.  
- Tem não.  
- Aquela, acolá,  
Pinchada, m’impresta.  
- Essa não, é do minino brinca.

- Bão dia, patrão.  
Vim busca sua semente, plantá.  
- Leva, preguiçoso, ladrão.  
- Preguiçoso, ladrão, num sou não.

O eu lírico apresenta essa categoria de marginalizados, ou seja, os pequenos trabalhadores rurais e as tantas necessidades que os acometem: “precisa de ferramentas, semente, subsídios, precisa sobreviver”. O personagem Piano era um “bobo”, fazendo jus a expressão ‘bobo da roça’, pessoa sem acesso à escola e que só conhece o mundo do serviço: “o bobo regogou, / rugido de fome. / Barriga vazia” (CORALINA, 1985, p. 216). Piano busca auxílio na igreja, nas lojas, na sua própria gente, e tudo que encontra é um não. O “bobo” tem um sonho: “sonho canino sonhou. / Espeto de carne pingando na brasa.

/ Farinha bem cheia de monte. / Panela de arrôis gordurando” (idem). Nesse delírio de fome o sonho avançou: Enxada! / Tanto de enxada / entrando no rancho! / Enxada encabada, sem cabo / Libra e meia, duas libra, [...] dadas de graça / pra escolhê (ibidem). Piano, sem enxada, com o saco de sementes, planta agachado “com toco de pau”:

E baixou,  
bicho no chão e furou e plantou,  
agachado,  
arrastando.  
Toco de pau.  
Toco de braço.

Coragem de pobre,  
Seu medo de pobrefurando,  
plantando arrôis do patrão.  
Prazo vencido.  
Pua de pau furava.  
Toco de dedo sangrava,  
Plantava.  
O dia ia alto, alto ia o sol, [...]  
Um toco de pau,  
um toco de braço,  
cinco dedos puas de dedos,  
feridos na carne.  
Restinho de arrôis no fundo do saco [...]  
(CORALINA, 1985, P. 217).

Cabe aqui uma reflexão sobre os movimentos campestres após o golpe de 1964, pois o processo de modernização da agricultura e o aumento da concentração dos grandes latifúndios incentivados pela ditadura colaboraram para a precarização do trabalho no campo, principalmente para os pequenos agricultores, fato que contribuiu significativamente para o êxodo rural, e, conseqüentemente, para o aumento da

população marginalizada, como certifica o historiador Marcus Dezemone (2016), em artigo intitulado *A questão agrária, o governo Goulart e o golpe de 1964 meio século depois* (2016) afirma, sobre as cidades, que:

A grosso modo (sic), foram ‘invadidas’ pelas populações rurais em modalidades diversas, com sentidos e desdobramentos distintos. A primeira, por aqueles que buscavam inserção no meio urbano com as migrações relacionadas ao êxodo rural: o migrante que abandonava o campo em busca de emprego. Esse fenômeno foi percebido nas grandes cidades com uma dimensão negativa, associada à favelização. A segunda, a daqueles que, embora passando a viver em periferias, continuavam a trabalhar para as grandes propriedades das quais haviam saído, mas sob novas bases. Na década de 1970 esse grupo ficaria conhecido como ‘boia-fria’ (DEZEMONE, 2016, p. 136).

Este cenário traçado por Dezemone (2016) contribui para a compreensão da trajetória fatídica de Piano no poema de Coralina (1985). Os versos oferecem a imagem do trabalhador que sequer alcança a ferramenta mais rudimentar para seu trabalho; ele literalmente “planta com as mãos” até o seu sangramento: “toco de dedo sangrava [...] cinco puas de dedos, feridos na carne” (1985, p. 217). Piano perde o prazo, o patrão feroz manda “dois ferrabrases” (capangas violentos) encarregados de “exemplá” o trabalhador que deixou um “restinho de arroz no fundo do saco”. Piano é assassinado, como se vê nos versos: “pou! / Um tiro estrondou. / [...] Piano acabou.”

A leitura crítica desse episódio permite identificar elementos que indicam a exclusão social, contribuindo para as distâncias

cada vez maiores “entre ricos e pobres, a profunda exclusão das minorias” (WALTY *et al.*, 2021, p. 110), que atravessam o mundo na formação de tantos outros mecanismos de divisão. Chega a época da colheita e o patrão, insatisfeito com a semeadura de Piano, resolve punir a família ao derrubar seu rancho e atear fogo enquanto o “bobo” e a mãe fogem para o mato:

O tonto,  
 Co'a mãe na cacunda ganharo o mato  
 e foro saí na toca da Grotinha.  
 Lá, se intocaro  
 co's mulambo do corpo. [...]  
 Tendo água de bebê e fogo pra esquentá  
 isso pobre veve muito.  
 Aleijado, cego e bobo  
 é nação de gente vivedô,  
 duença num entra neles[...]  
 (CORALINA, 1985, p. 221).

A família passa a viver excluída na mata, e o povo da região começa a espalhar boatos de visagem, coisas de assombração que aparecem na roça, velas acessas “na cabeça dos toco”, dizendo que o “sufragante tá fazeno milagre” dando “carrera em gente viva”. E, por fim, o eu lírico reconhece o descaso sobre a morte de Piano: “não teve testemunha, delegado diz que num foi crime. Morte de acauso”. Nota-se que a expressão popular “acauso” tira a responsabilidade pela violência cometida de seus autores, na medida em que a naturaliza como se tivesse sido fruto de circunstâncias desconhecidas e imprevisíveis, como o destino.

O corpo de Piano é disciplinado pelo patrão; é obrigado a obedecer à força e, no caso do poema, é a força econômica

do patrão decreta a “(in)capacidade” do funcionário como fator justificante da penalidade aplicada. Essa questão apresentada no poema permite a realização de reflexões baseadas nos dois “dispositivos” (termo utilizado, por Michel Foucault): a assimetria entre violência e poder e a complementaridade entre razão e violência como um conjunto de elementos que envolvem a biopolítica, a qual designa os aspectos biológicos de certos conjuntos populacionais pelas estratégias políticas racionalizadas, cuja efetivação se desdobra em extrema violência; dessa forma, para Foucault, o “corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (1999, p. 30).

O trabalhador da roça foi estereotipado pelo patrão: “bobo, preguiçoso, ladrão”, merecedor de ser “exemplado”, castigado violentamente, o que se confirma na voz que o eu lírico concede ao patrão: “Assim se pune preguiçoso, ladrão” (CORALINA, 1985, p. 218). O fato caracteriza a violenta relação de subserviência entre representantes modernos do colonizado e do colonizador, ou seja, o que detém o poder e o indivíduo estereotipado por ele.

Compreende-se a construção desse sujeito no discurso da estereotipia por ser fundamentado nele que o patrão objetifica o indivíduo e o considera um sub-humano marcado pela diferença, a qual se mostra como elemento de inferioridade excludente, ou seja, aquilo que o coloca na qualidade de marginalizado. Ao negar o lugar ao sujeito, no caso do personagem Piano, sua condição sub-humana torna-o incômodo, pois ele se situa em desarmonia com os desejos do patrão; logo, ele é interpelado

de acordo com as relações de poder e dominação. Como se no discurso da diferença, pautado na oportunidade de exercer o poder, o patrão, por meio de um discurso estereotipador, instaura a premissa para agredir e punir o corpo de Piano; assim, o discurso opressor desconstrói a humanidade do sitiante, que degenerado, justifica os sistemas de violência e sujeição.

Encerrando o mesmo poema, o eu lírico narra o final trágico da família de Piano em que “o irmão bobo e a mãe velha aleijada” são expulsos do rancho onde viviam; a eles é negado um espaço, e eles fogem para a mata:

[...]  
 Os barzabu isso quiria  
 Dero piza.  
 Só num quebraro de tudo que  
 a véia se arrastando pidia pru  
 amô de Deus deixasse o fio,  
 sua Valença  
 (CORALINA, 1985, p. 220).

Considera-se então que o patrão, que se faz representante do colonizador, mune-se do discurso da negação dos indivíduos daquele espaço para justificar as ações, ou seja, ocupar o espaço vazio. A Construção da ideia de espaço vazio se apresenta como uma estratégia fundamentada na fala daquele que detém o poder; o colonizado, na qualidade de subalterno, passa a crer naquela verdade amparada pelo discurso de poder. Para Bhabha (2007, p. 149), “o espaço vazio é representação simbólica, ao mesmo tempo barreira e bandeira da diferença, está fechado à posição paranoica do poder”. O espaço vazio é o lugar das “não gentes, dos invisíveis, os de baixo”.

## 2.7. PALÁCIO DOS ARCOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O INDÍGENA E A ANCESTRALIDADE

Durante muito tempo a literatura ocupou-se em escrever sobre os excluídos e marginalizados, porém, abordados sem um cunho realmente crítico de compromisso e justiça social. Antonio Candido (2011), em *O Direito à Literatura*, aponta para o fato de que “nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização”; o teórico ainda acrescenta: “entrever uma solução para as grandes desarmonias que geram a injustiça contra a qual lutam os homens de boa vontade (...) a busca de igualdade e justiça, em correlação a cada momento da história (CANDIDO, 2011, p. 172). Seguindo o pensamento de Candido (2011), é possível considerar que no momento em que Cora Coralina produziu a primeira edição do livro *Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, em 1965, predominava o silêncio das vozes minoritárias que se fizeram matéria de sua poesia.

De acordo com Célia Santos e Vera Wielewcki (2009, p. 337) “a marginalização dos textos indígenas e negros africanos é um reflexo, no ambiente letrado, do estatuto subordinado dessas culturas no espaço mental brasileiro”. Nessa esteira, em relação ao indígena, coube na literatura somente o espaço da representação idealizada. Assim, Cora Coralina (1985), que anunciou dedicar sua obra aos sujeitos discriminados, cujos versos foram escritos, segundo Britto e Seda (2011), “entre as décadas de

1930 e 1960”, reescreveu e “registrou as relações de um passado que vivenciou e/ou que ouviu contar” (2011, p. 381).

Cora Coralina, como uma “mulher da terra”, atenta para os marginalizados de seu tempo ao escrever o poema *Palácio dos Arcos*, um epilírico que conta a história de um indígena Carajá. O poema é composto com tons de narrativa oral aos moldes da assertiva de Staiger (1977, p. 21): “na poesia épica *quando, onde e quem* terão que estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se. [...] Uma poesia pode também começar com uma espécie de exposição”. Nesse sentido, Cora cria seu poema:

O Palácio dos Arcos  
 O palácio do Arcos  
 Tem estórias de valor  
 que não quero aqui contar.  
 Vou contar a estória do soldado carajá.  
 Era uma vez em Goiás  
 Um soldado, **carajá civilizado**.  
 Sabia ler e contar.  
 Estimado no quartel.  
 Tinha boa disciplina,  
 divisas de furriel (CORALINA, 1985, p. 129).

Os versos apresentam o formato de uma história narrada popular: “Era uma vez em Goiás”, e separa a estória do índio carajá das histórias de valor do Palácio Conde dos Arcos:

Em 1748, Dom João, Rei de Portugal, criou os governos de Goyas, Minas Gerais e Cuiabá e em 9 de novembro de 1749 foi oficialmente instituída a Capitania de Goiás com a posse do primeiro governador, Dom Marcos de Noronha, conhecido como Conde dos Arcos. O Conde dos Arcos chegou

a Vila Boa de Goiás, e como não encontrou nenhuma residência disponível, à altura para acolher um governador, comunicou o fato a Dom João, que autorizou, em 1750, a construção da residência oficial: O Palácio Conde dos Arcos<sup>5</sup>.

O eu lírico suprime a referência ao Conde, mostrando tratar-se do *Palácio dos Arcos*, levando a um contraponto ao instrumento de caça indígena, ou seja, “o Arco e a Flecha”. Poderiam ser mencionadas as histórias de grandes figuras da cena política da cidade de origem colonial, porém o eu lírico escolhe o marginalizado, o indígena. A poetisa poderia cantar as pessoas “valorosas”, os governantes que por lá passaram, mas, como em todos os versos selecionados da obra para este estudo, escolhe a marginalização, nesse caso, do indígena. Sobre isso, Câmara Cascudo (1984, p. 137) abona a ideia de que “a poética indígena foi, intrinsecamente, o elemento de menor influência na literatura oral brasileira”, ou seja, a escrita indígena de tradição oral exercia pouco (ou quase nenhum) alcance quando se tratava de produção literária no início do século XX.

Nos versos do poema *Palácio dos Arcos*, o indígena é representado por meio do olhar do intelectual daquela época, que realiza o que Anita Moraes, em *Para além das palavras: representação e realidade em Antonio Candido* (2015), aponta ser a representação do

mundo (exterior – natural e social; ou interior – psicológico, o mundo dos afetos) seria ampliar o espaço do humano, da consciência humana,

---

5 Disponível em: <https://site.educacao.go.gov.br/palacio-conde-dos-arcos/>. Acesso em 10. Mar. 2021.

da cultura/civilização, sobre a natureza (a realidade concreta, que incluiria as emoções humanas) (MORAES, 2015, p. 03).

Neste caso, o indígena é revelado como um ser “civilizado”, e que seguia as regras do sistema social em que estava inserido. Porém, nota-se que para se adaptar foi preciso civilizar-se, ceder à força disciplinar que o moldou para caber ali no lugar de soldado. Bonnici (2009), em *Teoria e Crítica Pós-Colonialistas*, reconhece que o discurso oral ou escrito “jamais poderia estar livre das amarras do período histórico em que foi produzido” (BONNICI, 2009, p. 255). Neste caso, é possível depreender que o eu lírico se identifica com a imagem do índio civilizado que abandona seus atavismos e passa a viver na cidade. Por meio do estudo decolonial é possível compreender que a literatura do início do século XX pauta-se ainda em alguns moldes europeus.

O soldado carajá  
dava guarda no Palácio aquele dia.  
De repente, ouviu um trovão  
surdo rolar do lado da Santa Bárbara.  
Rolou outro atrás do primeiro  
Levantou-se pé de vento,  
Redemoinho.  
Um cheiro forte de terra.

Para Bonnici (2009, p. 259), embora os discursos iniciais da literatura revelassem a hegemonia de superioridade europeia, não seria “imune às mudanças internas: é o lugar de conflito e luta, encarregado de criar e suprimir a resistência”. Coralina realiza a escrita do poema *Palácio dos Arcos* em um período em que aos indígenas, como também aos negros, eram negados

direitos fundamentais; soma-se isso então à negação da fala das mulheres. Juntos, esses aspectos sociais da época revelam o que Bonnici (2009) aponta ser um conjunto de aspectos que compõem um panorama do início do século XX:

- (1) Dezenas de povos e nações submetidos ao colonialismo europeu,
- (2) por milhões de negros, descendentes de escravos, [...] discriminados em seus direitos fundamentais, (3) pela metade feminina da população mundial vivendo em um contexto patriarcal, (4) pelo poder político e econômico nas mãos da raça branca, cristã e rica (BONNICI, 2009, p. 260).

Considerando o panorama apresentado por Bonnici (2009) sobre a época, é possível compreender o fator “Raça” como condição para a formação de minorias. Para Bonnici (2009), ao termo “raça” é destinada uma carga de preconceito tão forte que muitos estudiosos questionam a conveniência em usá-la:

Na acepção fenotípica, ‘raça’ (raça negra; raça amarela) é um conjunto de traços físicos que permitem a identificação de indivíduos como pertencentes a um determinado grupo. Na acepção geográfica, ‘raça’ a ancestralidade geográfica dando origem a termos como ‘raça africana’ [...] No sentido biológico o termo ‘raça’ é sinônimo a subespécie, ou seja, denota uma população geneticamente diferente. [...], portanto, as características ‘raciais’ (pigmentação da pele, cor e textura do cabelo, forma de nariz e espessura de lábios) [...] são genes diferentes que permitem uma seleção (BONNICI, 2009, p. 275).

Povos originários (indígenas) e africanos que aqui foram escravizados são postos em um mesmo regime: “o injusto e

desigual” (BONNICI, 2009, p. 262). Por esse motivo, a teoria pós-colonial permite compreender aquele momento da história e extrair dali fenômenos sociais da época, o que favorece a compreensão da literatura produzida naquele momento.

Assim, alguns fatos peculiares surgem na narrativa épica e revelam elementos que poderiam hoje em dia ser considerados racistas, como “o grito de sua raça – O bugrinho carajá – bugre civilizado - foi criado bem-criado numa casa de família – tinha boa disciplina” (CORALINA, 1985, p. 129-130) até que “Um dia ... era mês de outubro. / A cidade estava baça / de fumaça e queimadas. / Fazia um calor medonho. / O povo clamava chuva”. O soldado então ouviu “um trovão surdo rolar:

Um cheiro agreste de mato,  
Um cheiro de aguada distante.  
O soldado carajá,  
Ninguém sabe o que sentiu.  
Acordou dentro de si uma dura rebeldia.  
Uma rude nostalgia.  
O grito de sua raça.  
Chamados de sua taba.  
Aquela mudança de tempo despertou os seus heredos.  
Acordou seus atavismos,  
Certo foi ... (CORALINA, 1985, p. 130).

O soldado carajá veio ainda “bugrinho” de uma tribo mansa do Araguaia, criado numa casa de família:

Ninguém nunca contou dondê que ele tinha vindo.  
Era mesmo filho da família.  
Era igual aos meninos da cidade.

O personagem fez toda sorte de estripulia para um menino daquela época: “aprendeu a ler, apanhou pequi, nadou

no rio, pescou, pinchou pedra e quebrou vidraça”, “cresceu e se fez homem de bem”. E um dia, vestido em seu “fardão escuro” enquanto fazia sentinela de “fuzil no ombro” durante o prenúncio de uma tempestade,

Acordou dentro de si uma grande nostalgia. [...] Certo foi que o soldado carajá (bugre civilizado, sabendo ler e contar) encostou sua comblém (era no tempo das combléns). Descalçou a reíuna-canguru legítima, ringideira. Baixou o quepe, correame,

Mochila, refle-baioneta.  
Sacou da túnica.  
Desceu as calças e o mais que havia,  
Saiu correndo pelas ruas.  
Nu?  
Vestido com seus atavismos.  
Coberto com seus heredos.  
Alcançou a Barreira do Norte  
e sumiu no rumo do Araguaia...

Na poeira do bárbaro  
Atuado pelas forças cósmicas e ancestrais,  
Ouvia-se o grito selvagem:  
...uirerê! ...uirerê! ... uirerê!...  
Era uma vez em Goiás um soldado de guarda,  
civilizado carajá! (CORALINA, 1985, p. 132).

O eu lírico remete à origem da tempestade ao cheiro da água distante, vindo do lado da Santa Bárbara. Na pequena cidade onde residiu a poeta há uma igreja erguida sob um outeiro, e, segundo a crença local, as chuvas que se formam daquele lado são sempre chuvas fortes, torrenciais, carregadas de relâmpagos e trovões, e desde pequenas as crianças aprendem a chamar por Santa Bárbara, lansã, na crença africana, senhora dos raios,

para proteção nas tempestades. Azambuja (2010, p. 25), em estudo sobre a presença dos orixás na literatura, esclarece que as referências aos orixás receberam atributos míticos reforçados como no caso de Iansã, “senhora do raio e soberana dos espíritos mortos que são por ela encaminhados para o outro mundo” (AZAMBUJA, 2010, p. 25). O poema apresenta um arco semântico entorno dos seguintes elementos: “trovão/vento, redemoinho/terra, mato/aguada, grito/tempo. Tais símbolos oferecem subsídios para investigações quanto a seus significados, relacionando-os à civilidade que não cobre a potência da força matriz do ser antepassado por se tratar de um eu poético que acorda de um “transe civilizado” para suas origens ancestrais.

A carga simbólica promovida por esse eixo sintagmático permite autá-las ao proposto por Chevalier e Gheerbrant (2001) quando correlaciona o trovão (p. 512) ao prenúncio de uma teofania, a manifestação de uma divindade: “comando supremo que passou da terra para o céu”. O vento, como sinônimo de sopro, evoca um “fluxo espiritual de origem” (p. 935), e que, segundo as tradições cosmogônicas, é também gerador da luz. Seguindo o estudo semântico dos elementos simbólicos, o redemoinho representa um “movimento de evolução incontrolada pelos homens e dirigida por forças superiores” (p.733); todo esse momento oferece no elemento “terra” (p. 879) o sentido de função maternal, de gesta, e liga o momento simbolicamente complexo como um parto ao proporcionar o renascimento ligado à ancestralidade e representado também pela mata que se desloca em todo esse movimento ritualístico e espiritual.

Com a ventania manifesta pela “aguada” que cai e simbolicamente regenera e purifica, seu grito soa, de forma semelhante, como o rugido de guerra, das forças contra o adversário representado, nesse caso, pela “civilidade” que o sufocava. O tempo surge como indício de um movimento de rotação (p. 875), e sugere o instante presente no espaço como no sentido de um relógio, que só caminhará para frente.

Ao falar do indígena e mencionar a simbologia presente em Santa Bárbara (Iansã), evoca-se um elemento espiritual, algo adormecido no “soldado carajá”. Observa-se que o “soldado” ouve o som do trovão rolar, e a partir dali vários elementos naturais começam a manifestar a chegada da água por meio da chuva que se anuncia. Para Eliade (1998, p. 147) “as águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência. A imagem exemplar de toda a criação”. No poema, levanta-se um pé de vento, um cheiro forte de terra, um cheiro agreste de mato, um cheiro de água distante, formando um conjunto iconográfico que anuncia o despertar ancestral, o grito de sua raça, sua fonte e origem. A retomada do “era uma vez” revela um conto de fadas ao reverso, no qual a civilidade cai por terra; conseqüentemente, permite o retorno para a matriz ancestral despido dos elementos civilizatórios artificiais.

## 2.8. UM “PRETOVELHO” NO BECO CORALINEANO

Os Estudos Culturais são recentes, e a cultura como elemento de pesquisa veio alimentar a crítica literária onde “miscigenados”, o indígena e o negro formam simbolicamente “os de baixo” em um sistema de significações embrenhados na marginalidade. Nesse sentido, contar a história dos povos silenciados por tanto tempo foi abrir as trilhas para que esses grupos pudessem falar por si mesmos. Sobre a presença dos negros na literatura brasileira, Santos e Wielewicki (2009, p. 336), quanto a uma tentativa de recriar a cronologia da representação literária do negro no Brasil, identificam que foram representados apenas nos textos considerados oficiais ou em obras canônicas de autores nacionais. Segundo as autoras de *Literatura de Autoria de Minorias Étnicas e Sexuais* (2009):

A representação do negro na literatura desde seu início foi apagada. É como se os negros, forçados a cruzar os mares como escravos, tivessem deixado na costa africana todos os seus sistemas, formas, elementos e práticas culturais religiosas. (2009, p. 343).

A criação literária de Coralina, na contramão do silenciamento, promove ruídos sobre o sistema escravagista, do qual foi testemunha, rompendo o estigma que proibia falar sobre o negro: “falar sobre os negros traria sobre o escritor questionamentos sobre suas ligações, e até mesmo sobre sua própria linhagem.” (SANTOS; WIELEWICKI, 2009, p. 243-245). Segundo esses pressupostos, entre 1915-1923 têm início as discussões sobre questões de ponto de vista racial, com a

integração do negro à sociedade branca através da tentativa de assimilação de valores culturais.

O período que compreende o final do século XIX e o início do século XX é um momento marcado pela supremacia branca; trata-se de uma sociedade ainda com características da era escravocrata, e por isso a ideia de escravizados era mantida acessa. São essas as estruturas que reverberam criticamente o espaço/tempo coraliano. Seu olhar intelectual debruçado sobre as observações desse cotidiano resultou em uma escrita de existência. Para Dering e Silva (2016) é:

perceptível que, em meados do século XIX e no início do século XX, em pleno processo de desenvolvimento mundial, a sociedade não parecia reconhecer de nenhuma forma a importância e o valor do negro como ser humano e ser social, e a mulher como indivíduo potencialmente capaz. (DERING; SILVA, 2016, p. 38)

Trazer para o texto literário a realidade do negro no momento da abolição e todos os seus desdobramentos colaborou para a tomada de consciência social a respeito dessa população que até então era invisibilizada. Para Chartier (1996), “por meio de um livro pode-se transformar a visão do mundo social e, através da visão de mundo, transformar também o próprio mundo social” (CHARTIER, 1996, p. 243); e ainda, para Candido: “[...]. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar, em seguida, a organizar o mundo” (CANDIDO, 1995, p. 245-246). Assim, é possível aproximar o intuito de transformação social e desejos de mudança como uma das características da escrita intelectual.

Como em uma espécie de viagem de regresso às raízes de África, o eu coralineano não permanece em silêncio em relação aos fenômenos sociais de marginalização em seu tempo. O Poema “Caminhos do Morro” apresentará um “pretovelho” como metáfora das marcas deixadas pelo império na sociedade e que continuam a se manifestar de forma excludente, alicerçada por mecanismos de divisão. Nesse contexto, o eu lírico transcende a realidade experienciada ao transformá-la em substrato poético. *Caminhos do Morro* (1985, p. 121) conta a “estória” de um Pretovelho:

O morro do Zé Mole  
tem um veeiro escondido.  
Tem um filão Encantado.  
Toda gente sabe disso,  
não é lenda nem inventação.  
É um grosso veeiro, legítimo, natural,  
perdido numa gruna  
afundado numa solapa que  
só Pretovelho sabia.

Pretovelho candongueiro,  
resto de cativoiro,  
morava no Chupa-Osso,  
lenhava lá no Zé Mole.  
Vez por vez

O eu lírico apresenta o Pretovelho como “resto de cativoiro”, o que evidencia a percepção crítica a respeito dos fatos sociais que precederam a abolição da escravatura, ou seja, o descarte do humano que, sendo velho, já não serve mais para nada, sendo considerado, assim, como “resto”. O poema faz referência ao Bairro “Chupa Osso”; esse espaço da cidade de Goiás (Goiás Velho) recebeu o título de

“Certificação Quilombola<sup>6</sup>” em 30 de outubro de 2017 pela Fundação Cultural Palmares (FCP), e hoje tem o nome de Alto Santana. Logo, é possível perceber a origem do nome “Chupa Osso” como uma referência aos negros que ali habitavam na condição de “resto de cativoiro”.

Luiz Palacin, nome de referência no estudo da Goiás Colonialista em O século do Ouro em Goiás (2001, p. 179) aponta que no ano de 1736, dez anos após o início da mineração na região da cidade de Goiás, a população da capitania era de 20.000 habitantes, sendo 10.000 de pessoas escravizadas. A cidade colonial que surgiu devido à exploração aurífera entra em declínio social com o fim da mão de obra escrava, o que colaborou para o surgimento de uma imensa massa de desvalidos, ou seja, de negros de idade avançada: “resto de cativoiro”.

Nessa perspectiva, amparados nos pressupostos de Stuart Hall (2003, p. 109) para compreender os estudos decoloniais, o teórico, sobre esse princípio, assegura que se trata da capacidade de realizar uma releitura da colonização no tempo presente de forma crítica e com o propósito de compreender os conflitos, o poder e os saberes de tempo. Nessa esteira, sobre a decolonialidade Walter Mignolo (2007) explana que:

[...] si la colonialidad constitutiva de la modernidad, puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone ya la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad [...] esa lógica opresiva produce una energía de la descontento, de desconfianza,

---

6 Disponível em: <https://www.jornalclassifique.com/2017/11/comunidade-da-cidade-de-goias-e-de.html>

de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. (MIGNOLO, 2007, p. 26)<sup>7</sup>

A colonialidade para Mignolo (2007) apresentou em si mesma uma lógica opressiva e condenatória, ou seja, um tipo de violência. Nesse caso, o modelo de prática de subalternização dos indivíduos desponta na construção dos seres marginalizados como uma configuração social possível de ser identificada em determinados espaços em sociedade. Para definir “decolonização”, adotou-se o conceito oferecido por Mota Neto (2015, p. 14):

[...] o questionamento radical e a busca de superação das mais distintas formas de opressão perpetradas contra as classes e os grupos subalternos pelo conjunto de agentes, relações e mecanismos de controle, discriminação e negação da modernidade/colonialidade. De outra forma, decolonialidade refere-se ao esforço por “transgredir, deslocar e incidir na negação ontológica, epistêmica e cosmogônico- espiritual que foi, e é, estratégia, fim e resultado do poder da colonialidade (2015, p. 14).

Dessa maneira, percebe-se, no poema de Cora, mesmo que sutilmente, uma voz que denuncia e questiona os ideais da sociedade escravagista como uma cruel aberração que aprisionou, sujeitou, feriu e marginalizou negros escravos e seus descendentes, mostrando-se, assim, com algumas características decoloniais, na medida em que confronta e

---

7 “se a colonialidade constitutiva da modernidade, já que a retórica salvacionista da modernidade já pressupõe a lógica opressiva e condenatória da colonialidade [...] essa lógica opressiva produz uma energia de descontentamento, de desconfiança, de desapego entre aqueles que reagem à violência imperial.” (MIGNOLO, 2007, p. 26, tradução nossa).

nega a hegemonia ideológica da colonização e suas consequências para a minoria negra.

Para uma verdadeira descolonização, Fanon afirma que: “o mínimo exigido é que os últimos se tornem os primeiros” (FANON, 1968, p. 34). E ainda acrescenta: “A descolonização é sempre um fenômeno violento” (FANON, 1968, p.23). A respeito do processo histórico de descolonização, o teórico traça o panorama político, histórico, cultural e psíquico da colonização na Argélia e na África, revelando a intenção de explicar sobre a questão crucial da divisão entre raças. Fanon realiza observações sobre a violência que a colonização acarreta, e também a respeito da correspondente violência absoluta que decorre da descolonização.

A descolonização implica em transformações no ser colonizado. A formação de ‘homens novos’, capazes de repensar sua individualidade em um mundo dividido em saciedade e fome é realizada por forças intermediárias. O discurso do colonizador é exposto como universal e recebe a máscara da verdade, o que, segundo Fanon (1968), é uma “afirmação desenfreada de uma singularidade admitida como absoluta” (p. 30) que desumaniza o colonizado para torná-lo um animal, de acordo com o padrão “branco/ocidental/greco-latino/individualista. O que significa essencialmente romper com a violência como tática política, já que aqueles a quem disseram constantemente que só compreendiam a linguagem da força decidem exprimir-se pela força.

O argumento escolhido pelo colonizado foi indicado pelo colonizador e, numa reviravolta irônica, é o colonizado que, agora, alega que o colonizador só compreende a força. Nesse sentido, o teórico apontará os percalços para a libertação humana, no emblemático movimento de massa dos povos dos bairros de lata e, portanto, dos excluídos e marginalizados. Essa insurreição vai encontrar a sua ponta de lança urbana nesta legião de esfomeados destribalizados, afastados do seu clã, mas que constituem uma das forças mais espontâneas e radicalmente revolucionárias de um povo colonizado (FANON, 2002, p. 125).

Os versos do poema *Caminho dos Morros* (1985) contam a história do Pretovelho que trabalhava como lenheiro e contava com a ajuda de um burro; porém, nos dias de chuva e devido a geografia da cidade, o animal não conseguia manter-se de pé com o peso da carga:

quando nos dias emendados de chuva  
o burro derregado, manquitola,  
não podia com o cargueiro de lenha,

Pretovelho,  
resto de cativoiro,  
no escuro da noite,  
sozinho no morro,  
metido na sua ronha,  
sovetia-se na gruna,  
sumia-se na solapa  
e

voltava trazendo a cumbuquinha de pescoço,  
cheia de ouro fino, sem tarja.  
Vendia a seus conhecidos no comércio da cidade.  
Matava sua precisão (CORALINA, 1985, p. 121).

A “estória” do Pretovelho remete a lenda do “ouro guardado dos escravos”. Para Gilbert Duran, o imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de “entre saberes” (DURAND, 1994, p. 227). Neste sentido, Durand (1994) explana sobre os mitos como ritos que manifestam um “tecido trans-histórico” por trás de tramas que envolvem o imaginário. Percebe-se, assim, que história do Pretovelho remontará a outros tempos, como o da escravidão:

O velho não contava  
 Onde estava aquele grosso filão.  
 Só dizia, se queria, quando instado:  
 ‘Deus dá  
 Para o tamanho da percisão’.  
 O que o povo não arдилou  
 O que o povo não sofismou  
 O que o povo  
 não especulou  
 pra Negrovelho contar, dessa furna,  
 dessa gruna, dessa solapa!  
 Pretovelho calado, [...]  
 Nunca dos nunca, contou  
 pra seu ninguém  
 o lugar desse filão.  
 Só contava que era  
 maior do que a percisão.  
 (Escrito assim no poema)  
 Um dia  
 Pretovelho,  
 resto de servidão,  
 ficou doente,  
 muito mal para morrer.  
 Gente piedosa, gente inzoneira.  
 Gente ardilosa da cidade  
 tomou conta do Negrovelho.  
 Muito trato,  
 muito caldo,  
 muito agrado,

pra contar daquele ouro  
 que ficava assim perdido,  
 sem proveito  
 depois que Deus o levasse.

Pretovelho estava no fim  
 Sentiu aquela gastura.  
 Aquele frio da morte.  
 Disse então:  
 ‘ - a, poi....’  
 Resolveu publicar  
 o mistério daquele ouro.  
 Não queria morrer com o segredo.  
 Podia vir a penar  
 por via desse tesouro [...]  
 (CORALINA, 1985, p. 122).

Termos como “percisão”, “a, pois”, “balangando”, permitem identificar a oralidade como traço importante na compreensão do poema, que traz entre seus elementos o diálogo mantendo a fala do negro, neste caso de idade avançada, como uma fala quase ancestral. Existe uma constância de adjetivações presente nos versos que ratificam a marginalização do Pretovelho: “resto, calado, fechado, enleado”. A heterogeneidade nesse conjunto de imagens escolhidas pelos versos coralineanos propiciam reflexões sobre a complexa relação entre o homem e o valor, o ouro e o escravo, formando o cenário para a crítica social anunciada pelo eu lírico quando o Pretovelho pressente a morte e a “gente artilosa da cidade” passa a oferecê-lhe solidariedade: “muito trato, muito caldo, muito agrado”. O ponto alto da ironia e bajulação é evidenciado:

‘-a , pois.’  
 Que o levassem até lá.  
 O pusessem morro acima.  
 O descessem morro abaixo,  
  
 que ele então mostraria  
 aquele veeiro grosso desse  
 ouro bem guardado, cobiçado.  
  
 Gente piedosa.  
 Gente astuciosa,  
 E artilosa,  
 da cidade,  
 o puseram numa rede  
 com muito jeito e cuidado.  
 Suspenderam pelos punhos.  
 (CORALINA, 1985, p. 122).

Deitado na rede, o “suspenderam pelos punhos”, fazendo referência aos grilhões, instrumentos de violência utilizados para punir, o que estabelece um ponto de contradição ao ato de colocarem-no “numa rede com muito jeito e cuidado”. Essa dita consideração certamente fora-lhe recusada durante toda sua existência, realizando-se, no momento, apenas devido ao interesse em se descobrir a origem do guardado do Negrovelho:

Ajeitaram sobre os ombros.  
 Barafustaram pro morro.  
 Andaram que andaram.  
 Subiram que subiram.  
 Desceram que desceram.  
 Balangando.  
 Planejando,  
 então,  
 tamanho descomunal,  
 fora da percisão.  
 Numa cruz de carreiros,  
 precisaram perguntar  
 Pretovelho,

daqui por diante,  
o trilheiro a tomar.  
Sopesaram.  
Pararam.  
Abriram a rede  
Perguntaram pelo rumo.  
Pretovelho abriu a boca...  
Sororoca.  
Revirava olhos pra cima  
Repuxava uma carranca...  
Sororoca  
Acabava de morrer.

E o ouro do Zé Mole lá está  
pra quem quiser procurar.  
(CORALINA, 1985, p. 121-125).

De acordo com Santos e Wielewcki (2009, p. 341 – 343) em relação a literatura afro-brasileira, a produção literária voltada para esse tema era limitada. Somente no Século XX, por volta da década de 60 é que alguns conceitos ligados a essa literatura passaram a ser debatidos por estudiosos das áreas de antropologia, sociologia e críticos de literatura. Então, como critério temático, o negro aparece em vários momentos da literatura como tema, e no caso da escrita intelectual como denúncia social. Esse parece ser o caso do escrito coralineano, pois a percepção da poeta que veio de séculos passados atravessou gerações e sentiu os impactos da decadência social da sociedade escravagista e sua transição, juntamente com libertação dos escravos, para a República. Logo, o personagem do Pretovelho pode ser compreendido como mais uma referência aos marginalizados que compõem sua lírica, além do beco como metáfora de espaço de exclusão.

Os elementos do poema revelam a ambição da gente astuciosa da cidade que, movida pela ganância, carregam o velho morro acima, colocando-se no papel do antigo burro ou “animal cargueiro”, mas apenas devido a esperança de encontrar o “veeiro de ouro”. A ironia é evocada pelo eu lírico como um recurso: ao narrar um negro velho carregado na rede pelos brancos, percebem-se elementos como ganância e cobiça como a verdadeira motivação para tal ato, mostrando, ironicamente, que podem até aparentemente “servir” um negro velho em nome de vantagem financeira, a qual sempre maltratou e explorou o corpo e o trabalho do escravo negro. No momento da morte “pretovelho abriu a boca... Sororoca”, se referindo popularmente aos últimos suspiros dados antes do falecimento, deixando como mensagem apenas o gemido moribundo e o recado à gente astuciosa da cidade que sua única herança seria a própria morte cultivada em seu corpo pelos seus senhores.

## REVISITANDO OS BECOS DE GOIÁS E ESPAÇOS MAIS

Para Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2000), acerca do fenômeno literário intrinsecamente ligado às questões sociais “existem camadas profundas na literatura, só sendo possível observá-las por meio do traço social da obra funcionando para formar a estrutura do texto” (CANDIDO, 2000, p. 7).

A observação das relações entre o texto e a sociedade tem a capacidade de transportar o indivíduo do senso comum para um outro nível de entendimento, que permite a compreensão por meio da arte; nesse caso, as transformações são consentidas pela oralidade e a memória.

Um dos aspectos observados na poesia de Cora Coralina é o cruzamento entre tempo/memória/espço, pois sua escrita oferece panorama de “tempos idos nos quais a sensação ou impressão de se aproximar daquele cotidiano, suas mazelas e encantos, são proporcionadas por um eu poético que revela elementos culturais plausíveis de uma releitura de mundo.

### 3.1. O PRATO AZUL POMBINHO

O poema “O prato Azul Pombinho” (1985, p. 79) remete às questões que envolvem tradição e sociedade, realidade, poesia e quebra de paradigmas. Não há como abordar a poesia de Cora Coralina sem considerar as questões sociológicas que a permeiam. Apresenta uma passagem pelo tempo por meio de uma estória contada pela bisavó. Os pressupostos teóricos de Linda Hutcheon (1991, p. 20) explicam como a presença do passado ganha forma na escrita presente, porém, dialogando criticamente, e não somente como um retorno nostálgico. O deslocamento histórico por meio da oralidade confere à literatura a coerência enquanto sistema sincrônico, durante um certo período, e diacrônico devido às singularidades entre literatura e sociedade, que se intercomunicam num incessante processo de transmissão de valores.

Existe na tradição oral, de acordo a necessidade do ser humano de procurar explicações para o desconhecido à sua volta, já que os traços de oralidade presentes na escrita trazem em si evidências de um conteúdo passado de geração em geração. Para Ingedore G. V. Koch (2001), parafraseando Tannen, a construção da escrita, parafraseando a realidade, pode ser compreendida como uma experiência de manifestar emoção:

[...] há uma tendência humana universal para imitar e repetir. Ressalta que, ao contrário do senso comum que sugere ser maçante tudo o que é pré-estruturado, fixo, repetido, a emoção está intimamente associada ao familiar, ao que retorna,

ao que se repete. A seu favor, invoca as palavras de Freud: ‘A repetição, a re-experienciação de algo idêntico, é claramente em si mesma fonte de prazer’ (2001: 118).

Partindo do pressuposto da oralidade como um mecanismo histórico capaz de produzir intensas memórias e emoções no indivíduo, a forma como as coisas são observadas é afetada por diversos fatores que influenciam a perspectiva individual de mundo. O que se vê pode assumir diversos significados mediante as relações internas, que são produzidas individualmente. Por meio das práticas sociais de determinadas épocas, os saberes eram construídos, firmados no alicerce da tradição oral e repassados de geração em geração. No caso do poema epilírico *O Prato Azul Pombinho* (1985) o recurso à história oral evidencia os impactos das tradições nas vidas femininas que permeiam esse cotidiano, oferecendo, assim, um panorama social no qual valores e tradições predominavam.

Um prato sozinho,  
 último remanescente, sobrevivente,  
 sobra mesmo, de uma coleção,  
 de um aparelho antigo de 92 peça  
 Isto contava com emoção, minha bisavó,  
 Que Deus haja (CORALINA, 1985, p. 80).

*O Prato Azul Pombinho* (1985) representa a história de uma louça antiga, e representa o que Bergson (1990, p. 13) chamará de “espírito sobre a percepção e a relação do homem com a realidade”. Essa história contada pela bisavó fora construída em torno de um prato de porcelana antiga, “muito grande” “prato de centro, de antigas mesas senhoriais”.

A percepção desse objeto vai aos poucos se materializando na construção poética de um prato predominantemente em tons de azul com galhos de árvores e flores, todos estilizados, remetendo aos desenhos orientais. No objeto há um palácio chinês em que se destaca um casal de pombos azuis que sobrevoa a paisagem; ao fundo há um barquinho deslizando. O exposto remete aos pressupostos de Sérgio Motta (2007, p. 265) quanto a descrição do movimento de retorno, por meio do qual obras ficcionais localizadas nos tempos modernos dialogam com outras antigas. O diálogo prossegue e a bisneta passa a ouvir “com os olhos, com o nariz, com a boca” (CORALINA, 1985, p.81). E sobre o prato, quanto ao seu valor familiar, o eu lírico relembra:

Pesado.  
 Com duas asas por onde segurar.  
 Prato de bom-bocado e de mães-bentas.  
 De fio de ovos

De receita dobrada  
 De grandes pudins,  
 Recendendo cravo,  
 Nadando em calda.

Os versos realizam o percurso histórico da peça e reconstroem seu valor, que passa a ser de uma memória afetiva construída pela bisavó, aproximando-a do cotidiano, das antigas reuniões de família numerosa, memória essa retratada entre doces, bolos e pudins, reverberando a doçura da lembrança. Ao detalhar os desenhos, contidos no prato, a narrativa se aprofunda: “Todo azul-forte, em fundo claro/num meio-relevo. /Galhadas de árvores e flores estilizadas. /Um templo enfeitado

de lanternas. [...] Um pagode e um palácio chinês. /Uma ponte (CORALINA, 1985, p. 203).

A representação do Prato Azul Pombinho vai ganhando corpo e se materializa no imaginário da criança que ouve a história, realizando processo semelhante ao que assegura Bérqson (1990, p. 500) sobre a percepção:

Nossas percepções estão certamente impregnadas de lembranças, e inversamente uma lembrança, conforme mostraremos adiante, não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção onde se insere (BÉRGSON, 2010, p. 50).

A imagem agora é transmitida pela voz da bisavó, traduzida em um “sentimento sem igual” que transmuta-se na história da princesinha Lui da China, apresentando a fuga do palácio com um plebeu, o pai da princesa, um velho mandarim. A história de um amor impossível surge de dentro do prato, a perseguição pela família, a quebra das regras culturais da época que são abordadas de forma peculiar na figura de um pai poderoso que não admitia o casamento da filha; tudo isso no fundo do Prato, como uma metáfora e memória. Para compreender o desdobramento dessa história, é preciso ressaltar outros dois textos de Cora Coralina: a *Estória do Aparelho Azul-Pombinho* (1985, p. 63) e a *Nota* (1985, p. 87), nos quais a poeta explica a origem da narrativa, ou seja, do folclore em torno do castigo dos cacos quebrados amarrados ao pescoço das crianças. Surge em “Nota” a história de uma rica senhora, cheia dos “Teres-Haveres” Dona Jesuína, detentora de escravos de serviço, sendo que os

de dentro da casa possuíam alguma diferença no tratamento. E por assim ser, recebe por afilhada uma das filhas de suas escravas de dentro, a qual vem a se casar, adoece, e “hética”, vem a morrer, deixando uma menina que a madrinha acolheu: “A pequena, um fiapo de gente [...] filha de mãe débil, franzina, [...] nem escrava, nem forra. Meio a meio em boa disciplina” (1985, p. 88). A menina recebe o mesmo nome da madrinha, Jesuína; era medrosa, varria a casa, lavava louça, dormia em uma esteirinha aos pés da cama do “sobrecéu” da madrinha e sua coberta era feita de velhos pedaços de forro.

A menina possuía obrigações na casa, bastando um chamado para que se colocasse ao dispor da sua madrinha: calçar-lhe chinelas, pegar o “urinol”, sempre praticando a obediência. Por infortúnio, em um desses dias de serviço, escapou-lhe da mão pequena a tampa de uma terrina que “escacou”.

A Madrinha “estremeceu em severidades visíveis”, ou seja, teria que ser aplicado o castigo às crianças dos tempos antigos: um colar de cacos quebrados amarrados ao pescoço; o “humilhante castigo exemplar”. Porém, o eu lírico ressalta que devido a maldade das gentes, o colar permaneceu ali no pescoço da criança e, certa noite, D. Jesuína, a madrinha, acordou com os gemidos e resmungos que vinham da esteirinha onde a pequena dormia; contudo apenas ralhou: “Aquieta muleca, deixa a gente durmi...” (CORALINA, 1985, p. 88).

O desfecho se dá quando D. Jesuína acorda, chama pela menina e não obtém resposta; quando se levanta, seus pés pisam num “molhado visguento no chão”, depara-se com

a menina “fria, endurecida e morta”. A poeta então finaliza “e foi assim, com o sacrifício da menina Jesuína” que desapareceu o castigo dos cacós amarrados ao pescoço. Como seres de múltiplas linguagens, aprender pelo ouvir precede a outros aprendizados, e o ser humano internaliza repetições advindas da oralidade, o que funciona como um processo dinâmico de transmissão de saber; desse modo, a narrativa oral contribui para o desenvolvimento do imaginário:

Supõe-se, desta vez que a percepção presente vá sempre buscar, no fundo da memória, a lembrança da percepção anterior que se lhe assemelha: o sentimento do *déjà vu* viria de uma justaposição ou de uma fusão entre a percepção e a lembrança (BÉRGSON, 1990. p. 71).

Ao resgatar a memória do fato acontecido, o eu lírico cria um percurso no qual a abordagem assimila o fundo moral dos primórdios das narrativas de contos de fadas. Existe a presença da lição de moral, do castigo e até mesmo da morte como mote para lições de vida. A memória se alimenta então das lembranças, criando uma nova percepção do presente, neste caso, manifestando-se na extinção do castigo com os cacós.

A utilização da história oral, de acordo com Paul Veyne (1998), proporciona à criação escrita uma releitura da realidade, de modo a não representar exatamente, mas revelar que existe uma força motora capaz de produzir e reproduzir novos sentidos. É o que permite “compreender a forma como o passado chega até o presente (VEYNE, 1998, p. 18).

Um fato peculiar é que, na pequena Cidade de Goiás, a história de uma criança que morreu devido ao castigo dos cacos faz parte do imaginário local. Muitas histórias contadas de geração em geração dão conta do incidente que ceifou a vida da criança pelo caco de louça.

**Figura 1:** A Menina do Caco



**Fonte:** Arquivo pessoal, 2020.

Existe no cemitério da cidade uma pequena estátua de mármore que passou a representar esse evento, e é carregada de simbologias pela comunidade da pequena Cidade de Goiás, embora essa história tenha sido desvelada pela família que possui o mausoléu naquele respectivo cemitério. O mistério em torno da criança que tem um “caco” pendurado em seu pescoço e um pedacinho de louca quebrada na mão

alimentam o imaginário social, e ganha força com a escrita poética de Coralina. Abaixo, vê-se “a menina do Caco” como é assim popularmente conhecida:

Segundo Pelegrini e Pesavento (2002, p. 10), os discursos contidos no cruzamento entre história e sociedade permitem aprofundar as representações do real; esse embrenhar-se permite à literatura dizer o que não foi dito, oferecendo oportunidade para se revelarem identidades sociais de uma época. Nesse caso, essa estatueta alimenta os causos contados na cidade. Assim, é possível depreender que o poema de Cora fora construído sob o alicerce do imaginário social que permeia essa história.

A imagem apresenta uma criança, aparentemente chorando, que carrega um pedaço de caco de louça na mão e outro pedacinho amarrado em seu pescoço. É uma escultura muito antiga, cheia de mistérios quanto a sua data, já que foi mudada de lugar algumas vezes durante processos de reorganização do Cemitério. Alguns moradores da cidade assumiram sua propriedade, tentando desfazer a ideia da “lenda” em torno da pequena estátua. A verdade é que a estátua continua alimentando o imaginário, principalmente depois do contato com as “estórias” de Cora. A posição da voz autoral corali-neana é importante para compreensão da cena entre o castigo e a morte evidenciadas pelo eu poético, as aproximações entre experiências biográficas e criação ficcional sugerem uma identidade que une história de vida e leitura de mundo, sugerindo empatia, denúncia e sintonia entre a dor da criança falecida segundo o folclore, e as próprias dores da autora.

Retomando o poema “O Prato Azul Pombinho” (1985), após se conhecer a história oral, evidenciam-se elementos antes despercebidos. A narração possui uma carga afetiva; neste caso, ao contar histórias, o eu lírico representa a memória da contação destas por sua bisavó que muito influenciou na formação da personalidade da bisneta. O imaginário da bisneta é tomado pelos elementos das histórias contadas pela bisavó, dos enamorados que fogem à perseguição do pai no mar alto em um barco; esses foram elementos suficientes para aguçar a curiosidade infantil, e a menina arrebatada pelo fascínio da narrativa deseja saber o final da estória. Mas a bisavó assegura que “dali pra frente a estória era omissa, não estava no prato, nem constava no relato” (CORALINA, 1985, p. 82). Negar a continuidade da estória foi o suficiente para aguçar a curiosidade dos ouvintes e instigar a saber mais; esse desejo de conhecer o final da história fomentou as criações poéticas de Cora:

Eu (emocionada), vendo o pranto de minha bisavó,  
Lembrando só  
Da princesinha Lui –  
Que já tinha passado a viver no meu inconsciente  
Como ser presente,  
Comecei a chorar  
- que chorona sempre fui  
(CORALINA, 1985, p. 84).

Quando o prato aparece quebrado e a bisavó passa a chorar a memória ali perdida, a menina se põe a chorar também, pensando em si o que se perdeu junto à louça quebrada; esse motivo fora suficiente para ser acusada da quebra o prato e para que a família se reunisse para escolher o castigo que lhe servisse de lição:

Trazer no pescoço por tempo indeterminado,  
Amarrado de um cordão  
Um caco do prato quebrado.  
O dito, melhor feito.  
Logo se torceu no fuso  
Um cordão de novelão.  
Encerado foi.  
Amarrou-se a ele um caco, de bom jeito,  
Em forma de meia lua.  
E a modo de colar, foi posto em seu lugar  
(CORALINA, 1985, p. 84).

Um castigo de grande força moral conferiu à criança o título da culpa como penalidade exemplar. Segundo Sergio Motta (2007, p. 266), seguindo a raiz da lenda em direção a sua verdade histórica, o uso lendário serve de pano de fundo para gerar o efeito histórico à sua volta; ocorre o arranjo do universo ficcional, e o que era imaginativo, da tradição oral, constrói o processo de composição poética.

A “estória do Prato Azul-pombinho” permite uma imersão nas memórias afetivas pessoais; é contada com afeto, e envolve laços familiares, portanto, de cunho social. Um conteúdo sensível paira durante toda a narrativa que é o drama da morte de uma criança, porém, tratada de uma forma em que a tragédia social acaba se transformando em uma lenda. O eu poético retoma uma narrativa factual e a ficcionaliza em forma de lenda ao transforma-la em poema, o que permite vislumbrar o sofrimento da criança submetida ao castigo, mas também, e, contudo, as experiências e vivências de seu próprio drama.

Tomando por empréstimo as considerações de Motta (2009) em *Como beber este Leite Derramado*, se referindo à

Obra de Chico Buarque, aproximam-se as considerações do teórico ao ponderar sobre a projeção da família como fundo histórico (2009, p. 49) é um caminho da vertente de produção de sentidos, já que, nesse momento, um conteúdo sensível salta aos olhos do leitor, ou seja, a tragédia que se transforma em lenda. Para Motta (2009):

Como ponto de partida, vamos considerar a projeção da família num fundo histórico como uma via que leva a um dos principais sentidos do livro, a seiva da violência que tanto irriga a árvore como se irradia pelo quadro sócio-histórico retratado, fruto das relações de dominação e poder que atravessam o longo da linha da nossa história e trama tantas histórias da elite brasileira. [...]. A versão oral dessas histórias traz um sabor ‘misturado’ do passado e do presente, de alegrias e tristezas, conquistas e derrotas, num doce e amargo tom melancólico [...] (MOTTA, 2009, p. 49).

“A relação entre a figura e o fundo, os sentidos histórico, social e ideológico que emergem dessa articulação” serão a costura fina proposta por Motta (2009) para alinhar a figura ao seu fundo”. Por meio do percurso da oralidade, essas estórias folclóricas ganham força no imaginário social e passam a permeá-lo; neste caso, em “O Prato Azul- pombinho” (1985), as evidências de elementos de fundo histórico e projeções familiares irrigam a árvore de sua própria história. Observa-se que os elementos populares foram transmutados para a literatura assumindo a forma escrita, como a lenda que gira em volta da menina e do caco, ou ainda da presença da bisavó como recursos de sua poética, e que continuam exercendo o papel de colaborar para a formação do acesso ao conhecimento

passado de geração em geração e que ainda permanece no imaginário e na contação de estórias populares.

## 3.2. A RESSIGNIFICAÇÃO DAS MINORIAS

Os três escritos que giram em volta da *Louça Antiga: O prato Azul-pombinho* (1985) são elementos que podem arrematar com a linha da resignificação a presença das minorias marginalizadas que povoam o eu poético coralineano. Como a face Perséfone anteriormente mencionada, a relação eu lírico/pai/mãe/bisavó podem ser aproximadas ao desejo da quebra de tradições e dos frutos dessa quebra de valores patriarcais retrógrados e ultrapassados. Benedito Nunes, em *Ensaio Filosóficos* (2010), aborda a questão da experiência individual e grupal como fatores que distinguem as relações dos homens entre si vinculados moral e socialmente por aproximações, afastamentos horizontais e verticais: “O próprio tempo se especializa quando divide os ciclos da vida e da natureza. Em suma, a divisão em níveis, planos, dimensões, setores, esferas, parece construir um requisito da inteligibilidade do mundo. (NUNES, 2010, p. 45). Perséfone representa o dualismo humano, transita entre o inferno e a terra, caminha pelas estações que definem a existência humana, na qual a dualidade luz/trevas e vida/morte sugerem a quebra do limite imposto por essas ordens pela deusa que passava três estações na terra e uma no inferno.

Semanticamente, o prato Azul ganha força em seu significado, pois é mote para três poemas do livro: “Estória do Aparelho Azul-Pombinho” (1985, p. 63), “O Prato Azul- Pombinho” (1985, p. 79) e “Nota: de como acabou, em Goiás, o castigo dos pratos quebrados no pescoço” (1985, p. 87). A presença da louça concebe em seu significado a quebra da tradição de uma continuidade aristocrática experimentada pela menina rebelde que ousa o proibido e rompe com os limites impostos. O caco em forma de colar atado ao pescoço é castigo, lembrança, medo e vergonha, e se fazem elementos memorialistas que justificam sua abordagem fenomenológica. Observa-se o modo como o sentido do prato se desdobra de forma semelhante à realizada pela discussão de Bittencourt (2005):

Duas dimensões se instauram. De um lato, utilitário, o último prato, antes da quebra, enfeita as mesas nos aniversários, festas de cerimônia, cheio de doces e salgados, representante único de um fausto passado. De outro, ‘vazio’ e em tempo de narração, no avesso da festa, guarda os segredos de uma estória passional e noturna que se monta em conexão de texto e imagens: (BITTENCOURT, 2005, p. 6).

A figura do prato quebrado, aliada à imagem do beco, forma um emblema, no qual é possível ancorar a representação da tradição aristocrática e da quebra de paradigmas. Caminhando ainda pela semântica, o azul (2001, p. 107) é a mais imaterial das cores, pois desmaterializa tudo aquilo que é dele impregnado, simbolizando o afastamento do homem de si mesmo e a proximidade com o sobrenatural. Essa cor é considerada a da dualidade vida/morte, céu/terra; a do sujeito que,

como Perséfone, caminha entre o inferno e a terra, tradição e rompimento (prato antigo versus a quebra); a cor também evoca acúmulo de passividade, um símbolo de castração simbólica.

A tradição estava representada ali: “velhas tradições/ costumes antigos/ cenas de escravidão/ cronologia superada/ mucamas/crioulinho/mucamas/ (CORALINA, 1985, p. 63), elementos de estórias avoengas. A antiguidade é marcada pelas repetições sintáticas que combinadas se aproximam de um paralelismo indicando “coisas do passado” (p. 67). O prato representa, alegoricamente, as tradições, seu peso, custeio, a dificuldade temporal em adquiri-lo de tão longe; sua chegada na família se dá pelo casamento da “jovem sinhazinha de catorze anos, prendada, faceira, certa na doutrina e analfabeta” (p. 65); uma tradição criticamente evidenciada, são as mulheres e sua sina de casar e viver sob jugo de um homem, “mulher saber ler e escrever não é virtude” (CORALINA, 1985, p. 65).

O poder é instaurado na metáfora do Aparelho pesado, longínquo e arrematado de tradições. Sobre as várias metáforas caseiras que saltam pela voz do eu poético, Rita Bittencourt (2005, p. 8) alega que todas “são mapeadas na superfície dos poemas, partem do fragmento e nos quais se percebe, aos moldes de Walter Benjamin, a ruína como alegoria e as possibilidades de “escovar a história a contrapelo” e “fazer saltar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1994, p. 222-232). Esses são elementos que remontam aos paradigmas sociais da época e evidenciam o eu lírico contrário às “condenações à moda daquele tempo”.

E evento da quebra se torna um sobressalto na sequência “narrativa”. O eu poético traz a voz da bisavó mais uma vez tratando das coisas aparentemente desprezíveis; o clima é de situação de conversa, o que mais uma vez aproxima a escrita coralineana da crônica por estilo e por elementos da rotina, como articula Santos Silva (2006, p. 18): “não apenas representa e tenta preservar essa situação de fala viva no próprio discurso que a constitui. Ela nasce ou se motiva de situações reais.”

Como narrativa de um tempo, o passado se faz presente, não como recordação, mas como algo que precisa ser reavaliado, como proposto por Hutcheon (2001) ao alegar que é sua releitura e o que se fará com ela que importa. Toda tradição, acontecimentos que giram em torno da Princesinha Lui, ou seja, os machismos, as perseguições remanescentes, os sobreviventes, os ciclos e divisões que careciam de rompimento e quebra dos elos já viviam no interior do eu poético. O certo é que a simbologia do castigo é revelada, o “escarmento e a lição” surgem como atenuantes para punir a quebra do prato, a quebra da tradição. Do caco do prato resta a memória, e o que fica é o castigo pela transgressão.

Quebrado, o prato não mais representa a opulência da antiga família abastada, pois o que restam são cacos que se tornarão lixo, despojados nos becos da cidade onde jazem tudo aquilo que não serve mais para nada. Caco e beco se confluem, formando uma aproximação de ritmo e de significados: nos becos eram depositados os monturos e o “espólio da economia da cidade: badulaques, sapatos velhos, velhas bacias,

velhos potes, panelas, balaios, gamelas”; esse é o espaço das coisas rasteiras, “sem valia: pesada, cativa e maltratada” (CORALINA, 1985, p. 107-110), o espaço dos seres que nascem à toa como crônicas vivas, “flor do beco, flor de pouco caso, vagabundas, desprezadas (CORALINA, p. 13), semelhantes às “flores do mal”, doentias, flores sem voz, mas que se fazem substrato poético capaz de revelar as contradições da sociedade em forma de cacos de corpos e espaços degradados.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia traz em si aspectos relevantes quanto à reflexão e visão de mundo, permitindo a expressão do sentimento e ponderações de uma época e, mais ainda, de um determinado contexto. Abordar elementos sociais importam à literatura como modo de rever o passado, promovendo atos questionadores sobre o presente. Trata-se de um processo que abre várias frentes que não buscam categorizar os marginalizados, e sim, por meio da intelectualidade, compreender a fragmentação desses seres. O intelectual moderno é aquele que assume uma postura de contestação; é aquele que realiza ação de solidariedade com o outro e sai do mundo elitizado do acesso ao saber erudito, adquirindo conhecimento em favor das camadas sociais de baixo.

Mais do que elencar por meio desse estudo os marginalizados que pululam o universo lírico coralineano, intentou-se compreender o espírito de inquietação que motivou a nuance de crítica, ironia e denúncia da condição humana como estandarte de um intelecto que desce até as camadas inferiores do mundo social, transita entre terra e inferno, percebe pela lírica os fracassos, mazelas, e o horror do espetáculo do descarte humano em um mundo sórdido que confirma o fracasso da modernidade em sua pretensão de ordenar e gerenciar as relações humanas; tais elementos evidenciam que a vida social se misturam aos corpos marginalizados que se liquefazem em

um só elemento, corpo e espaço de exclusão tornam-se o mesmo objeto abjeto.

Percebe-se um eu poético que se desdobra nas mulheres malsinadas, que transitam pelas cozinhas, bordados, roupas, rio e espuma, arquitetadas em um mundo ignóbil; sobre elas paira o olhar intelectual da mulher Coralina, que em negação à contemplação circunstancial, cede sua palavra às silenciadas de seu tempo, sem vez e sem voz na obscuridade de suas vidas.

O eu lírico feminino coralineano é da mulher em ação entre tachos, fornos, pedras, becos, sangue e morte; assim elas resistem, e o eu lírico é consciente da necessidade de transformações sociais que as alcance, arrancando assim o véu que as esconde, mostrando o corpo, o sangue, a volúpia, e as relações de poder que tanto concebem frutos em desfavor da mulher.

Ao assumir uma postura crítica diante dos preconceitos e da insistência de seus familiares em manter aparências sociais, o eu lírico em deslocamento critica a pobreza disfarçada de orgulho e nobreza que a envolve. Considerando o ponto de vista da poeta que experimentou os dissabores da sociedade patriarcal e machista tanto em sua juventude como no casamento, e que enxergou de perto as problemáticas das questões de gênero, da submissão e dos desafios da existência feminina, este trabalho ancorou-se nos pressupostos foucaultianos para perceber que o baixo conhecimento de si e dos outros favorece a dominação nas relações de poder; o eu poético feminino coralineano representa o rasteiro, o desfavorecido, o descalço, o agredido, o mal

afamado; esse eu emite ecos e desejos de libertação; ao se tornar matéria de poesia, remove-se o pano que as encobre, escancarando as feridas da realidade.

Os seres marginalizados eleitos para povoar o espaço lírico do beco coralineano são frutos da intelectualidade que buscou revelar as verdades históricas de seu tempo. O vínculo entre literatura e sociedade como proposta de sensibilização e de constatação da realidade das injustiças sociais que acometem os excluídos conduz à compreensão do mundo dos seres silenciados socialmente. As mazelas sociais são tratadas com enfrentamento, pois o eu lírico chama a atenção para elementos sócio-históricos e seus desdobramentos na criação da subcondição humana que se reflete na existência dos indesejados do mundo.

É ali, no lugar-não-lugar, onde os ‘sub-humanos’ existem e resistem, nos espaços fragmentados e negados, que Cora vai buscar sua matéria de poesia. O beco, enquanto ponto de partida, é representado como metáfora de isolamento: físico, por tratar-se do espaço designado aos corpos “malsinados”; intelectual, pois é o ambiente de reflexão do eu lírico coralineano; afetivo, por desencadear por meio da memória as emoções e percepções críticas do eu poético; político e moral, pois é metonímia do corpo maltrapilho e marginal, e comporta em seu significado toda uma concepção de subalternidade. O beco é condição, lugar de refúgio, recolhimento e semeadura do fenômeno da germinação (poética) dos corpos subordinados. Nele as narrativas de memória e história são representados

como recolho pela intelectual na imagem que se completa com o plano semântico e a amplitude do beco, onde crianças, mulheres encarcerados, pretos, indígenas e demais excluídos são aprisionados pela sociedade.

O estudo dos poemas foi alinhavado pela proximidade entre o estilo de escrita e a crônica, que mescla em si a força de muitos gêneros, como o lírico, o épico e o prosaico. Ao evidenciar elementos biográficos da poeta, o olhar cronístico que se engaja contra as injustiças sociais no cotidiano e naquilo que é popular supera as fronteiras factuais e ficcionais, aportando nos versos mulheres e crianças, o trabalhador rural e o encarcerado, a ancestralidade indígena e negra, e o evento da quebra que ganha forças de historicidade e memória para acentuar o movimento do mundo dos marginalizados.

O uso do linguajar de características coloquiais aproxima os poemas de acontecimentos que podem ocorrer em qualquer espaço por pessoas comuns, em fatos aparentemente desprezíveis que abrangem em seu contexto grupos sociais e dinâmicas da época, o que aproxima a poesia de Cora da crônica de um tempo e suas relações sociais. Revisitar a obra possibilitou evidenciar elementos que apontam a intelectualidade de Cora para a construção de um eu lírico comprometido com a ação de tencionar mudanças em seu tempo, desejo de que tais movimentos de mudança não sejam silenciados pelo tempo; Em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, a poesia mostra-se como uma “estória de vida” que assimilou o tempo de modo descritivo e metafórico, semelhante às crônicas relativas a eras passadas.

# REFERÊNCIAS

ADAM, Gabriel Pessin. As relações Russo-Japonesas no início do século XXI. *In*: 3º ENCONTRO NACIONAL ABRI 2011, 3., 2011, São Paulo. Proceedings online... Associação Brasileira de Relações Internacionais, Instituto de Relações Internacionais - USP, Available from: <[http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=MSC0000000122\\_011000200015&lng=en&nrm=abn](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122_011000200015&lng=en&nrm=abn)>. Access on: 07 Mar. 2021.

ADORNO, Theodor W. **Lírica e Sociedade**. *In*: Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1983.

ARIÈS, Philippe. História Social da Criança e da Família. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LCT, 1981.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AZAMBUJA, márcio Passos de. Um Visada Sobre a Presença dos Orixás em João do Rio, Mario de Andrade e Jorge Amado. 2010. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre - RS, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/29193/000775745.pdf> Acesso em 30. jun. 2021.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Charles Baudelaire, Poesia e Prosa**. Ivo Barroso org. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris**: Pequenos poemas em prosa, apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta, Imago, Rio de Janeiro, 1995.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa** / Manoel de Barros. – São Paulo: Leya, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. Trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar. 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar. 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**; A Experiência Viva. Tradução Sérgio de Milliet: 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 2v.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**; Fatos e Mitos. Tradução Sérgio de Milliet: 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN. Walter. Documentos de cultura, de Souza *et al*. São Paul: Cultrix/Edusp, 1986. Documentos de barbárie. Trad. Celeste. H. M. Ribeiro

BIANCHETTI, Lucídio. MACHADO, Ana Maria Netto (Org.). **A bússola do escrever**: desafios e estratégias na orientação de teses e dissertações. Florianópolis: UFSC; São Paulo. Cortez, 2002.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Louça chinesa e poesia brasileira: Cora Coralina em campo expandido. <https://www.seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/99341/55712>. Acesso em 08/05/2021.

BOLEÃO, Jossier Sales. Bordaduras Popeticas e Interculturais:Conceição Evaristo e Cora Coralina em Arpilleras. 2019. Dissertação de Mestrado, Goiás,GO, 2019. Disponível em: [http://cdn.ueg.edu.br/source/pos-graduacao\\_stricto\\_sensu\\_em\\_linguam\\_literatura\\_e\\_interculturalidade\\_266/conteudo/10720/Jossier\\_Sales\\_Boleao.pdf](http://cdn.ueg.edu.br/source/pos-graduacao_stricto_sensu_em_linguam_literatura_e_interculturalidade_266/conteudo/10720/Jossier_Sales_Boleao.pdf). Acesso em 30. jun. 2021.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, 2000.

BOTASSI, Miriam. **Cora Coralina conta um pouco da sua história**. Mulherio, mai/junho. 1984, p. 9. Disponível em:<[https://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/mulherio/arquivo/IV\\_16\\_1984menor.pdf](https://www.fcc.org.br/conteudosespeciais/mulherio/arquivo/IV_16_1984menor.pdf)>. Acesso em: 11 nov. 2019.

BRITTO, Clóvis. SEDA, Elisa. **Cora Coralina**: Raízes de Aninha. Editora Ideias & Letras. Edição do Kindle, 2012.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia. História de deuses e heróis**. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2007.

CALAZANS, Érika Louise Bastos. A Construção do Direito Internacional como Disciplina Jurídica no Japão sob a Influência Eurocêntrica: da Era Edo (1603-1868) à Era Showa (1926-

1989). Brasil. **Sequência (Florianópolis)**, Florianópolis, n. 77, p. 89- 120, Dec. 2017. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2177-70552017000300089&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2177-70552017000300089&lng=en&nrm=iso)>. access on 24 Feb. 2021. <https://doi.org/10.5007/2177-7055.2017v38n77p89>.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Pubifolha, 2000.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 3a edição, São Paulo, Duas Cidades, 1995. CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: ANDRADE, Carlos Drummond *et al.* **Para gostar de ler**. São Paulo: Ática, 1984.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: 4 ed, Ouro sobre azul, 2011.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999. v. 1e 2.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. *In*: ANTÔNIO, João. Malagueta Perus e Bacanaço. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 5-12.

CHARTIER, Roger. Do códice ao monitor: a trajetória do escrito. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, v. 08, n.21, 1994.

CHARTIER, Roger. (Org.). **Práticas da leitura**. São Paulo. Estação Liberdade, 1996.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COMBE, Dominique. A Referência Desdobrada: O sujeito Lírico entre a ficção e a autobiografia. Revista USP. SP. N. 84. Dezembro/fevereiro. 2009.2010.

CORALINA, Cora. **Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais**. São Paulo: Global Editora, 1985.

CORALINA, Cora. **Vintém de Cobre**. 1ed digital. Global, São Paulo, 2012.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. *In*: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**.

Orgs. BONNICI, T. ZOLIN, L. O. 3ª Ed. Maringá: EDUEM, 2009.

CURADO, Maria. Eugenia. Aspectos irônicos na prosa coralineana. *In*: BRITO. Clóvis Carvalho.; CURADO, Maria. Eugenia.; VELLASCO, Marlene. **Moinho do tempo**: estudos sobre Cora Coralina. Goiânia: Ed. Kelps, 2009.

DEL PRIORE, Mary. História do amor no Brasil. 2ed. São Paulo: Contexto, 2011.

DENÓFRIO, Darcy França. **Hidrografia Lírica de Goiás I**. Goiânia: Editora da UFG, 1996.

DENÓFRIO, Darcy França. **Melhores poemas/Cora Coralina**. 3ed. São Paulo: Global. 2008.

DERING, Renato de Oliveira; SILVA, Thaís Fernanda. **Diálogo entre ficção e realidade**: a linguagem literária como uma das representações de mundo. Revista Anhanguera, Goiânia, v.16, n. 1, p, jan./dez. 2016.

DOWNING, Christine. *The Long Journey Home*. Boston: Shambhala Publications, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 1 Ed. Tradução José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

FRANCO, Cláudia Miranda da Silva. ALVES, Henrique Roriz Aarestrup. *Memória e Sociedade: os excluídos em Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. REP'S – **Revista de Eventos Pedagógicos**. Número Regular: Educação, Diversidade e Diferença Sinop, v. 11, n. 1 (28. ed.), p. 18-28, jan./jul. 2020 ISSN 2236-3165. Disponível em: <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/eventos/index>. DOI: 10.30681/2236- 3165.

FERREIRA, Andrey Cordeiro (Org.). **Pensamento e práticas insurgentes: anarquismo e autonomias nos levantes e resistências do capitalismo no século XXI**. Niterói: Alternativa, 2016.

FERREIRA. TONIATTI, Tadeu de Souza. Mikhail. **De baixo para cima e da periferia para o centro: textos políticos, filosóficos e de teoria sociológica de Mikhail Bakunin**. Organização de Andrey Cordeiro Ferreira e Tadeu de Souza Toniatti. Niterói: Alternativa, 2014.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. O Pós-modernismo. In BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lucia Osana. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ed. Maringá: Eduem, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Violência e Sexualidade em Romances de Autoria Feminina**. Ver. Interdisciplinar, São Cristóvão, UFS, v. 32, jul.-dez., p. 137-149, 2019.

FONSECA, Vicente. LACERDA, Armando Lacerda. **Entrevista. Prospecção do Filme Cora Doce Coralina**, Goiás, 1982.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, M. Subject and Power. *In*: Dreyfuss, H. & Rabinow, P. (Coords), Michel Foucault: **Estruturalismo e Hermenêutica**. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. Disponível em: <http://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD2018%20readings/IPD1%202018%20No.8/Foucault%20Subject%20and%20Power.pdf>. Acesso em 07.09.2021.

FOUCAULT, Michel. Conversação com Michel Foucault. *In*: \_\_\_\_\_ . **Estratégia, poder saber. Ditos escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1971.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, S. (1908[1907]). Escritores criativos e devaneios. In **S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 147-158) Imago, Rio de Janeiro: 1980.

FRYE, Northrop. **O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura** / Northrop Frye; tradução de Flávio Aguiar. - São Paulo: Boitempo, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as Cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- HALL, Stuart. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. *In*: Hall, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2002. LAPA, M. Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. 9 ed. Coimbra, 1977.
- MAGALHÃES, Sônia Maria de. **Hospital de Caridade São Pedro de Alcântara**: assistência e saúde em Goiás ao longo do século XIX. História, Ciências, Saúde Manguinhos, vol. 11(3): 661-83, set.-dez. 2004.
- MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina** (auto de Natal pernambucano). *In*: \_\_\_\_\_. Poesias completas: 1940-1965. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- MICHELETTI, Guaraciaba. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). *In*: **Filologia e Linguística Portuguesa**, n. 1: 1997.
- MIGUEL, Heloisa Marques. A Enumeração Categorical em Cora Coralina. *In*: DENÓFRIO, Darcy França. CAMARGO, Goiandira Ortiz de (org). **Cora Coralina: Celebração da Volta**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2006.
- MIGNOLO, Walter. El Pensamiento Decolonial: desprendimiento y apertura, un manifesto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Org.). **El Giro Decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

MITCHELL, Juliet. **Psicanálise e feminismo**: Freud, Reich, Laing e a Mulher. Belo Horizonte. Interlivros, 1979.

MOTA NETO, João Colares da. **Educação Popular e Pensamento Descolonial Latinoamericano em Paulo Freire e Orlando Fals Borba**. 2015. 370 f. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Pará, 2015.

MOLLO, Lúcia Torminn. **Bazar Oió: a Ditadura conta a livraria**. Goiânia, UCG. 2009.

MOTTA, Sergio Vicente. **A Árvore Genealógica das Principais Formas Narrativas**: Das origens ao nascimento do romance. *In*: Itinerários. Araraquara, n. 25, 265-275, 2007.

MOTTA, Sergio Vicente. BUSATO, Suzana., orgs. **Fragmentos do contemporâneo: leituras** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 172 p. ISBN 978-85-7983-005-1. Disponível em SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

NIGRO, Cláudia Maria Ceneviva. Um olhar sobre o Brasil hoje: Gênero e Raça na produção de escritoras brasileiras. Dossiê: “Incroci: Italia e Brasile in dialogo” – Cruzamentos: Itália e Brasil em diálogo. **Revista de Letras Noroeste**. Sinop, v. 11, n. 25, p. 62-73, junho, 2018. ISSN 1983-8018. Disponível em: <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/noroeste/article/view/3253>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

NUNES, Benedito. **Ensaios filosóficos**. São Paulo: WMF, 2010.  
PAZ, Octavio. **Os filhos do Barro**. Trad. Olga Savary. DP&A, 2006.

PELEGRINI, Sandra de Cassia. A. PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**. Visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Beco (verbetes). *In*: TOPALOV, C; BRESCIANI, S; DE LULLE, L. C; RIVIÈRE D'ARC, H. **A aventura das palavras da cidade através dos tempos, das línguas e das sociedades**. São Paulo: Romano Guerra, 2014.

PRUDENTE, Thaise Cristiane de Abreu. **Cotidiano e Preservação no Asilo São Vicente de Paulo da Cidade de Goiás**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica de Goiás, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, 2006.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. São Paulo: Editora Fiocruz, 2006. RODRIGUES, José Carlos de. **Tabu da morte**. São Paulo: Editora Fiocruz, 2005. RODRIGUES, José Carlos de. **Higiene e ilusão**. São Paulo: Nau Editora, 1995.

RODRIGUES, Milton Hermes. Abordagem Estilística. *In* BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lucia Osana. **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ed. Maringá: Eduem, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Buriti, 1965.

SALLES, Mariana de Almeida. **Cora Coralina: uma análise biográfica**. Monografia (Graduação em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Brasília. 2004.

SANTIAGO, Silvano. **Fisiologia da Composição**. Recife: Cepe, 2020.

SANTOS, Célia Regina & WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, arte, e vídeo-cultura na Argentina**. UFRJ Ed., 1997.

- SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada** – Ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 6 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- SENNET, Richard. **Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record Editora, 1994.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. **Os Bárbaros Submetidos: interferência midiática na prosa de ficção brasileira**. São Paulo: Arte & Ciência, 2006
- TEIXEIRA, Cristiane Pires. A Construção da Identidade Feminina em Vintém de Cobre: Meias Confissões de Aninha. *In*: DENÓFRIO, Darcy França. CAMARGO, Goiandira Ortiz de (org). **Cora Coralina: Celebração da Volta**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2006.
- TELLES, Maria Amélia de Almeida . Breve história do feminismo no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- VARIKAS, Eléni. **A escória do mundo**. Figuras do pária. São Paulo: Unesp, 2014.
- VELLASCO, Marlene. **Metamorfoses de Cora**. Entrevista concedida em outubro de 2019. Entrevistador: Franco, Claudia Miranda S. M. Sinop: Via E-mail. 2019.
- VELLASCO, Marlene. CORALINA: RECONSTRUÇÃO POÉTICA DA MEMÓRIA. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/MARLENE%20GOMES%20DE%20VELLASCO.pdf> – acesso 03/01/21.

VESPUCCI, Maykol. Terra, mãe universal, rogai por nós: ciclos de morte e vida em poemas de Cora Coralina. Revista Teoliterária V. 10 - N. 22 – 2020.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História:** Foucault revoluciona a História. 4. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1998.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso:** Ensaios sobre a Crítica da Cultura / Hayden White; tradução de Alípio Correia de Franca Neto. - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** Trad.: BiaNunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. SãoPaulo: Tordesilhas, 2014

## SOBRE A AUTORA



### **Claudia Miranda da Silva Moura Franco**

Doutoranda em Letras (UNESP - IBILCE. São José do Rio Preto – SP), Mestre pelo PPGLetras UNEMAT (Campus Universitário de Sinop). Membro dos Grupos de Pesquisa: Poesia brasileira de negros e seus descendentes: simbolismo e herança simbolista; Grupo de Estudos Poesia brasileira produzida por negros e seus descendentes desde fins do século XIX; Grupo de Estudos e pesquisas em Literatura (GE COLIT): tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas. Membro e Presidente do Coletivo Negras Mato-grossenses. Autora dos livros de poesia *Moenda* (2020), e uma das autoras das obras: *Coletânea Rasuras Negras* (2020), *Coletânea Narrativas Insubmissas*; *Nós e os outros* (2021); *Narrativas ancestrais* (2023). (2021) e *Nós e os outro* (2023).

Os becos são travessias, estreitos, curtos, indecisos, escuros e muitas vezes sem saída, mas também são símbolos de passagem. Os becos também ligam pontos, possuem significados amplos. Em Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais (1965) de Cora Coralina, torna-se Beco, e a amplitude semântica transmuta-o em substantivo próprio. Por meio da poesia coralineana, crianças, mulheres, encarcerados, lavradores, pretos e indígenas tornam-se seres marginalizados no espaço metafórico do Beco.

Esta é uma escrita sobre exclusão, e se atenta para o olhar da intelectual feminina, Cora Coralina, para o espaço em desarranjo, no qual a paisagem triste e suja do Beco, afunilado e torto, é evidenciado como símbolo de segregação e de existência subjetiva daqueles designados à margem, estruturalmente organizada para conceber as vidas que por ali transitavam e habitavam, como evidenciam os poemas selecionados para esta escrita.

O estudo oferece subsídios para compreender o caráter engajado como parte dos recursos da poética de Coralina, que contesta o domínio das classes privilegiadas sobre os oprimidos, levantando suas bandeiras ao mesmo tempo em que utiliza sua intelectualidade como estratégia para a consciência da exploração, opressão e exploração gerada pela desigualdade social. O que permitiu entrelaçar estudos sobre a literatura, a sociedade e a História, na análise crítica sobre a complexidade dos marginalizados em uma lírica que recria espaços e tempos, construindo caminhos para reminiscências, com implicações parciais, na contemporaneidade.