

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS

GLAUCIANE RODRIGUES DA SILVA

TRAÇOS DA MODERNIDADE E DO MODERNISMO BRASILEIRO NOS POEMAS
DE CORA CORALINA

GOIÂNIA

2021

GLAUCIANE RODRIGUES DA SILVA

**TRAÇOS DA MODERNIDADE E DO MODERNISMO BRASILEIRO NOS POEMAS
DE CORA CORALINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior

GOIÂNIA

2021

S586t Silva, Glauciane Rodrigues da
Traços da modernidade e do modernismo brasileiro nos
poemas de Cora Coralina / Glauciane Rodrigues da Silva.--
2021.
85 f.

Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades,
Goiânia, 2021.
Inclui referências: f. 82-85.

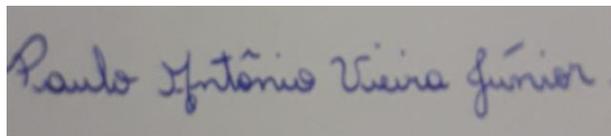
1. Coralina, Cora, 1889-1985 - Crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira - Goiás (Estado) - História
e crítica. 3. Poesia brasileira. 4. Modernismo (Literatura).
5. Civilização moderna - Brasil. I.Vieira Júnior,
Paulo Antônio. II.Pontifícia Universidade Católica
de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 2021.
III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3(817.3)-1.09(043)

TRAÇOS DA MODERNIDADE E DO MODERNISMO BRASILEIRO NOS POEMAS DE CORA CORALINA

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 27 de abril de 2021.

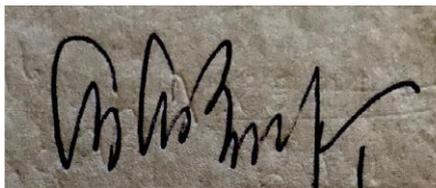
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior / PUC Goiás



Profa. Dra. Célia Sebastiana Silva / UFG



Profa. Dra. Albertina Vicentini Assumpção / PUC Goiás

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira / PUC Goiás

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo / UFG

*Aos meus filhos amados, João Victor e Daniel Victor.
Ao meu companheiro de todos os momentos, Juliano.
Às minhas avós, que tenho como fonte de inspiração,
Nicolina (in memoriam) e Lupercina.*

ANINHA E SUAS PEDRAS

(Outubro, 1981)

*Não te deixes destruir...
Ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas.*

*Recria tua vida, sempre, sempre.
Remove pedras e plantas roseiras e faz doces.
Recomeça.*

*Faz de tua vida mesquinha
um poema.
E viverás no coração dos jovens
e na memória das gerações que não de vir.*

*Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Toma a tua parte.
Vem a estas páginas
E não entres seu uso*

aos que têm sede.

Cora Coralina

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à Santa Rita de Cássia pela luz e pelas bênçãos derramadas durante toda a minha caminhada no curso de mestrado.

Agradeço com muito carinho e ternura, aos meus pais, Raul e Terezinha, pelo apoio e pelos cuidados desde sempre.

Agradeço a ajuda fraterna e acolhedora de meus irmãos Raul Júnior e Kélio.

Agradeço a força e o apoio da minha sogra: Divina Aparecida; das minhas cunhadas: Anicássia e Josiane; e dos meus sobrinhos: Davi, Beatriz Cristina e Kátia Keller.

Agradeço aos meus colegas de profissão que sempre me incentivaram e apoiaram nessa caminhada: Wyara Olinda, Leksell e Viviane.

Agradeço aos colegas de mestrado da turma de 2019/1 e da turma de 2020/1.

Agradeço ao Professor Doutor Paulo Antônio Júnior pelos honrosos ensinamentos, pelas orientações cuidadosas e pertinentes durante todo esse percurso.

Agradeço à Professora Doutora Célia Sebastiana por me proporcionar um reencontro feliz e saudoso de meus tempos de graduação em Letras. E, ainda, pela sua preciosa contribuição para o direcionamento da dissertação.

Agradeço à Professora Doutora Albertina Vicentini pelas contribuições importantes e respeitadas no momento de arguição do meu trabalho no exame de qualificação.

Agradeço aos professores e coordenadores do Programa de Mestrado em Letras da PUC – Goiás. E, agradeço também, a todos os funcionários da Escola de Formação de Professores e Humanidades (EFPH).

RESUMO

O estudo que ora se apresenta é o resultado da pesquisa de cunho bibliográfico sobre a poesia de Cora Coralina desenvolvida no Mestrado em Letras da PUC Goiás. A proposta é de identificar quais são os traços característicos nos poemas coralineanos que se interrelacionam com a poética de autores outrora consagrados como poetas da modernidade, tais como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. Pretende-se, ainda, reconhecer quais são os pontos de aproximação entre a escrita da poetisa goiana com poetas brasileiros filiados ao Modernismo brasileiro. As referências bibliográficas que fundamentam o estudo concentram-se em autores como Alfonso Berardinelli (2007), Davi Arrigucci Júnior (1990), Hugo Friedrich (1978), Marshall Berman (2007) e Walter Benjamin (2000). A partir dos conceitos apresentados pelos autores destacados, pode-se observar que a poesia coralineana apresenta características do Movimento Modernista, mesmo a autora não se filiando a nenhum movimento literário. É o que se comprova a partir das semelhanças, tanto no aspecto da linguagem, quanto nas escolhas temáticas, em poetas integrantes do Movimento Modernista Brasileiro, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Nos poemas, “Todas as vidas” e “Coisas de Goiás: Maria”, selecionados para análise e investigação das hipóteses suscitadas, Cora Coralina aborda como temática a voz de mulheres simples, não reconhecidas em uma sociedade machista, a Cidade de Goiás, em que a poetisa viveu. A exemplo dessas mulheres que Cora buscava para expressar suas agruras em relação à condição humana, também captava outras figuras que estavam à margem da sociedade, colocando-as no melhor lugar de contemplação em seus versos.

Palavras-chave: Cora Coralina. Poesia. Modernidade. Modernismo. Ínfimo.

ABSTRACT

The study now presented is the result of a bibliographic research on the poetry of Cora Coralina developed in the Master of Arts at PUC Goiás. The proposal is to identify which are the characteristic features in the Coraline poems that are interrelated with the poetics of authors once consecrated as poets of modernity, such as Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud. It is also intended to recognize what are the points of approximation between the writing of the poet from Goiás with Brazilian poets affiliated with Brazilian Modernism. The bibliographical references that support the study are concentrated on authors such as Alfonso Berardinelli (2007), Hugo Friedrich (1978), Walter Benjamin (2000), Marshall Berman (2007) and Davi Arrigucci Júnior (1990). From the concepts presented by the highlighted authors, we can observe that the chorine poetry presents characteristics of the Modernist Movement, even though the author is not affiliated with any literary movement. This is demonstrated by the similarities, both in terms of language and thematic choices, in poets who are members of the Brazilian Modernist Movement, such as Mário de Andrade and Manuel Bandeira. In the poems “All lives” and “Coisas de Goiás: Maria”, selected for analysis and investigation of the hypotheses raised, Cora Coralina addresses the voice of simple women, unrecognized in a macho society, the City of Goiás, as a theme. the poetess lived. Following the example of these women that Cora sought to express her hardships in relation to the human condition, she also captured other figures who were on the margins of society, placing them in the best place of contemplation in verse.

Keywords: Cora Coralina. Poetry. Modernity. Modernism. Tiny.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A MODERNIDADE E SUAS CONFIGURAÇÕES: AS MANIFESTAÇÕES E OS ASPECTOS DA MODERNIDADE EM CORA CORALINA	16
1.1 As vozes marginais de “Todas as vidas”: evidências da lírica Moderna em Cora Coralina.....	18
1.2 A aproximação da poesia coralineana da modernidade em Baudelaire: olhar poético em direção ao apoético.....	28
1.3 A poesia de Cora Coralina e a modernidade poética de Rimbaud.....	41
2. A POESIA DE CORA CORALINA E O MODERNISMO BRASILEIRO	54
2.1 O Modernismo brasileiro: a chegada do Modernismo em Goiás.....	54
2.2 A poesia de Cora Coralina e o modernista Mário de Andrade	58
2.3 Os traços modernistas em Cora Coralina e a aproximação da poesia de Manuel Bandeira.....	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	80

INTRODUÇÃO

Neste estudo, analisaremos os poemas da escritora goiana Cora Coralina a partir das teorias sobre a lírica moderna. Partindo da vertente apresentada pelos pesquisadores Solange Fiúza Yokozawa (2002 e 2005) e Flávio Pereira Camargo (2018), que consideram a presença de características da tradição literária moderna e modernista nas produções coralineanas, propomos avançar nas reflexões apontadas pelos pesquisadores, observando as características que evidenciam os traços de modernidade e do modernismo brasileiro, nas produções líricas de Cora Coralina.

Assim, tendo em vista os poetas fundadores da poesia na modernidade, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, verifica-se marcas da modernidade nos versos da autora goiana. O desenvolvimento das análises ocorre por meio de reflexões sobre os aspectos que evidenciam os traços de modernidade presentes nas composições de Cora. A pesquisa toma como objeto as obras *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* e *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. Entretanto, as leituras incidem, especificamente, sobre os poemas: “Todas as Vidas”, “Minha cidade”, “Coisas de Goiás: Maria”, “Antiguidades”, “Oração do Milho” e “Poema do Milho”. Outros poemas da obra também foram visitados, inclusive de outras obras publicadas pela autora, com o intuito de estabelecer melhor compreensão dos recursos poéticos em análise.

Para o desenvolvimento desta pesquisa foi adotada a metodologia de revisão bibliográfica aplicada à análise da obra literária. A escolha dessa metodologia e seu desenvolvimento visa a responder as seguintes questões: Quais são os traços de modernidade na poesia de Cora Coralina? Que elementos da poesia coralineana se aproximam do Modernismo Brasileiro?

A pesquisa está norteadada pelos estudos teóricos dos seguintes autores: Alfonso Berardinelli (2007), Davi Arrigucci (1990), Hugo Friedrich (1978) e Walter Benjamin (2000). A partir dos conceitos apresentados pelos autores destacados, foi possível observar que a obra em verso de Cora Coralina, mesmo não se filiando a nenhuma corrente literária, aproxima-se das características das tradições moderna e modernista. Fenômeno perceptível devido às semelhanças verificadas nas obras da poetisa que dialogam com a escrita de poetas modernistas. Isso se dá tanto no estilo, quanto nas escolhas temáticas de Cora, o que a

aproxima de poetas fundamentais da tradição moderna e do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

O trabalho está estruturado em dois capítulos. No primeiro capítulo, abordamos as primeiras evidências dos aspectos da modernidade nos versos de Cora Coralina. Para isso, o capítulo se subdivide em três tópicos. No primeiro, apresentamos as considerações preliminares observadas no poema “Todas as Vidas”, que nos levaram à percepção dessa aproximação da lírica da autora pesquisada com os demais escritores considerados modernos, marcos do poetar moderno. No segundo tópico, abordamos as considerações sobre a modernidade e os modernos apontadas a partir de Walter Benjamin (2000). Tais considerações registram a modernidade a partir do poeta francês Charles Baudelaire. Além disso, discutimos sobre quais aspectos dos textos coralineanos que se aproximam da poesia de Baudelaire. Já, no terceiro tópico, expusemos sobre os aspectos da modernidade em Rimbaud e as possíveis aproximações da poesia de Cora Coralina com a escrita do jovem poeta.

No segundo capítulo, apontamos elementos da poética coralineana que se aproximam das características modernistas constantes em autores do modernismo brasileiro, tais como Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Para a fundamentação teórica, também lançamos mão das teorias já apresentadas no primeiro capítulo. E, ainda, valemo-nos do estudo crítico de Davi Arrigucci Jr. (1990), *Humildade paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*.

Ana Guimarães Peixoto Bretas, mais conhecida pelo pseudônimo de Cora Coralina, representa, para Goiás e para literatura brasileira de autoria feminina, um nome singular na recuperação de estratégias estéticas da modernidade ocidental. A própria criação de um eu (ou eus) artificial demonstra esse traço de modernidade, uma vez que a autora surge como Ana, Aninha, "Niquitas", "Docas", dentre tantas outras.

Em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (2014) e *Vintém de Cobre: Meias Confissões de Aninha* (2013), Cora Coralina apresenta, através da tensão estabelecida entre a lírica e a prosa, traço fundamentalmente moderno e modernista, as histórias de sua terra natal, de seu povo vilaboense, ressaltando os espaços culturais da cidade de Goiás e reavivando seus ambientes, suas ruas, seus becos, sua gente.

A autora conseguiu registrar em seus poemas, em especial no poema “Todas as Vidas”, sujeitos que representam o ínfimo, por estarem à margem da sociedade. Essas figuras ganham dimensão sublime no canto do eu poético, e assim, tornam-se reificadas na poesia coralineana. Nesse contexto, verificamos que, conforme notou Berardinelli (2007), a partir

das reflexões de T. S. Eliot, a lírica moderna é constituída de muitas vozes, o que difere da teoria de Friedrich (1978), que reconheceu uma estrutura única no poetar moderno. Eliot descreveu que "[a] primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, [...]. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, [...]. A terceira é a voz que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos" (ELIOT, 1997, p. 97).

A voz incorporada e expressa, nos versos da autora goiana, parece se filiar ao terceiro paradigma da lírica moderna reconhecida por Eliot, pois percebe-se na poesia coralineana a presença de personagens dramatizando em versos dilemas que convergem com a interioridade do sujeito lírico. Assim, percebemos que Cora Coralina, ao dramatizar esses dilemas em sua obra, lança seu olhar para outros setores, para outros elementos da sociedade e, ainda, para outros aspectos da existência dos que se encontram marginalizados, até mesmo, para aqueles que apresentam pouca expressividade social, como a mulher interiorana. Isso se confirma na presença de personagens que não se enquadram no grupo dominante, ou que não podem ocupar qualquer *status* social significativo. Assim, ela resgata em sua lírica aquelas figuras que ocupam a camada mais submissa e silenciosa na estratificação social: uma cabocla velha, a lavadeira, a mulher do povo e a proletária.

A simplicidade é, também, uma marca desse discurso comunicativo e prosaico. A poetisa extrai uma reflexão significativa em relação ao que se mostra corriqueiro e imperceptível, por vezes até mesmo imutável conforme uma visão controladora da sociedade (frequentemente, uma visão do ponto de vista masculino). Cora denuncia que a figura feminina sempre representou apenas as funções consagradas à mulher dentro de uma sociedade machista e patriarcal, sem nenhum questionamento sobre essa marginalização. Ou seja, meninas, moças e mulheres eram sempre educadas com o intuito de servir, sendo responsáveis pelas tarefas do lar (cozinhar, lavar, arrumar), ou ainda, para procriar e cuidar das crianças, ou mesmo, como fonte de prazer para os homens, a “mulher da vida”.

Outro ponto interessante a se observar na poesia coralineana é o de tratar-se de uma lírica que não se encerra em si mesma, não se trata da voz lírica que se comunica consigo mesma, pois encontra na referencialidade modos de dramatizar a própria realidade do eu lírico. Isso se dá em seus poemas ao representar personagens vinculadas a realidades comuns, com suas atribuições corriqueiras do dia a dia. Para Friedrich (1978, p. 16), o que caracteriza como um traço fundamental da *Estrutura da Lírica Moderna* é que quando “a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não se trata descritivamente, nem com o

calor de um ver e sentir íntimo. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os". A poesia coralínea estabelece relação estreita com o familiar e com o cotidiano, o que se aproxima do aspecto que Davi Arrigucci Jr. (1990) apontou como elemento central para a poesia do modernista Manuel Bandeira.

O poema "Todas as Vidas" de Cora Coralina é um dos textos que melhor revela tais aspectos, pois nele podemos reconhecer a realidade banal do chão cotidiano, do indivíduo humilde cuja existência é dramatizada. A partir daí, reconhecemos o traço singular da poesia coralínea, que desentranha sua poeticidade da vida simples da sua gente retratada no poema. Na composição, inicialmente, temos a figura de uma mulher que representa as raízes do povo brasileiro, "uma cabocla velha". Ou ainda, aquela que representa a figura da mulher sertaneja com sua maneira rústica de viver, "acocorada ao pé do borralho".

Podemos verificar, então, que sua poética se vale de tendências da lírica moderna e modernista, conforme apontou Flávio Camargo (2018, p. 57): "a poetização do não-poético, o processo de despersonalização e o hibridismo dos gêneros literários". Assim, notamos a predominância da "poetização do não-poético" nos versos coralíneos, ao trazer para seu texto a voz da lavadeira, da prostituta, da cozinheira, da mulher proletária; enfim, a voz de todas as mulheres, logo a poetisa vivifica aqueles que estão à margem da sociedade. Cora Coralina se aproxima das temáticas exploradas pelos modernistas brasileiros. Como afirma Flávio Camargo (2018, p. 57), "Cora Coralina, a exemplo de Baudelaire, também busca o lirismo poético no lixo dos becos de Goiás, na lavadeira do Rio Vermelho, na prostituta, [...]. Enfim, resgata para a sua poesia aqueles temas considerados até então como apoéticos".

Solange Yokozawa (2005, p. 8) considera que há, em Cora Coralina, um desdobramento da tendência modernista devido a sua busca por um heroísmo poético naquilo que está à margem da sociedade. Conforme a pesquisadora, trata-se de uma prática consciente e coletiva a partir do Modernismo de 22. Assim, ao abordar essas personagens simples do cotidiano, possivelmente, a poetisa apresenta uma das características que se aproximam do Movimento Modernista de 1922: a revelação dos elementos do cotidiano. Segundo a autora, Cora muitas vezes é vista por seu insulamento literário, devido a sua independência literária. Por este fato, a pesquisadora insiste em afirmar que há uma estreita relação entre a poetisa e a tradição literária moderna.

Outro ponto importante, abordado por Yokozawa (2005, p. 09), é o fato de que mesmo distante dos modernistas, Cora Coralina reconheceu o seu débito à tradição modernista. Isso

porque a escritora goiana conseguiu se libertar das formas fixas da poesia para escrever em versos. Tal liberdade se deve às mudanças incorporadas pelos modernistas de 22.

Assim, nos poemas de Cora Coralina são abordados os assuntos corriqueiros, do dia a dia, numa linguagem simples, pois não há uma regularidade ou emprego de formas fixas em sua obra, nem a preocupação com a métrica. Percebemos essas preferências temáticas e a forma simples de apresentar a linguagem como elementos que aproximam os versos da poetisa com as características do poeitar moderno e do Movimento Modernista no Brasil.

1 A MODERNIDADE E SUAS CONFIGURAÇÕES: AS MANIFESTAÇÕES E OS ASPECTOS DA MODERNIDADE EM CORA CORALINA

Ela é, à sua maneira, da estirpe das Gabriela Mistral, das Rosália de Castro. Às vezes parece um Whitman interiorano, de cabeção e saia...

Oswaldino Marques

A obra de Cora Coralina é vista, muitas vezes, pelos leitores e críticos apenas como uma literatura regionalista que apresenta a descrição da cidade de Goiás e de sua região, conforme salientou Darcy Denófrio (2006) ao apontar as primeiras críticas sobre a obra coralínea feitas por Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, e posteriormente, por Gilberto Mendonça Teles. Tal visão faz com que a expressão poética de Cora permaneça reduzida às questões que se referem apenas aos aspectos regionais e locais. No entanto, nessa aparente simplicidade que reside em seus versos é que se encontra a sua complexa escritura, e assim, depararmos-nos com a sua verdadeira essência literária.

Na obra de Hugo Friedrich (1978), *Estrutura da lírica moderna*, encontra-se a definição de que “a lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente” (1978, p. 15). Nesse contexto, notamos que a lírica moderna apresentada por Friedrich é caracterizada pela dissonância:

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

A partir dessas considerações, notamos que Cora, assim como Baudelaire, Rimbaud e Bandeira, dentre outros poetas modernos, aderem a uma simplicidade estilística e do conteúdo que escondem a complexidade do expresso. Se em outros poetas foi o arcaico ou o místico retomado para contrastar com a intelectualidade profunda da composição, na poetisa goiana é a cor local que vem escamotear o sentido complexo. Portanto, verificamos que a aparente superficialidade da lírica, teorizada por Friedrich (1978), pode ser encontrada nos versos coralíneos, o que por sua vez demonstra que a lírica moderna não é de fácil acesso, por deter sentidos profundos.

A produção literária da escritora goiana, constantemente, é destacada pela crítica literária e por seus leitores por seu insulamento literário, conforme as considerações de Flávio Pereira Camargo (2018), no ensaio “Cora Coralina e a tradição poética moderna e modernista”. O estudioso da poesia coralineana a reconhece por seus traços modernistas, por imprimir estratégias poéticas que remetem às características da tradição literária moderna e modernista:

Desse modo, a despeito de certa tendência que procura ler a poesia coralineana na perspectiva do insulamento literário, afirmamos que a poeta, em seus momentos de maior autenticidade e individualidade, fala em uníssono com a tradição. Para tanto, procuramos demonstrar as confluências poéticas de Cora Coralina com alguns poetas já consagrados pela crítica literária tais como Baudelaire, Bandeira, Drummond e Pessoa no tocante à poetização do material apóético, na utilização do poema “epilírico” e do processo de despersonalização da lírica moderna (CAMARGO, 2018, p. 72)

As considerações de Flávio Camargo nos levam a observar que a poesia coralineana, embora revele muitas características singulares da poetisa, ainda assim está em estreito diálogo com a tradição lírica moderna, principalmente pelo fato de buscar no rés-do-chão a inspiração para sua produção literária. Conforme destacado nas considerações do autor, o material de que a poetisa se vale como fonte de criação para sua obra é o ínfimo, ou seja, aquilo que está à margem da sociedade.

Vale ressaltar, ainda, que o termo “epilírico” refere-se ao gênero épico e lírico que se fundem em um mesmo gênero. Tal estratégia se configura nas obras de Cora Coralina nas seguintes palavras de Darcy Denófrio (2017):

Ecléticos, como a própria autora, vários são os poemas de Cora Coralina abertos à intromissão de outros gêneros. Em alguns, como é o caso de “Estórias do aparelho azul-pombinho” e “O prato azul-pombinho”, fundem-se o épico e o lírico de tal forma que poderiam ser classificados como verdadeiros epilíricos” (DENÓFRIO, 2017, p. 19)

Outra estratégia poética observada e que se manifesta em outros autores, principalmente naqueles que iniciaram a lírica moderna, como o poeta francês Charles Baudelaire, é a despersonalização. Friedrich (1978) afirma que a despersonalização se inicia com Baudelaire: “Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica” (FRIEDRICH, 1978, p. 36). Uma vez que a lírica dos românticos se destinava,

principalmente, ao poetar dotado de uma expressão sensível, atribuindo ao poema uma direção unicamente advinda do subjetivo, para Baudelaire, o poema agora passa a ser uma fórmula concebida pela “capacidade de sentir da fantasia” (FRIEDRICH, 1978, p. 36). Logo, não se trata da capacidade de sentir do coração que antes podia ser definida como um entusiasmo de que dispõe a alma. A capacidade de sentir da fantasia refere-se à elaboração intelectual.

A respeito desse aspecto, verifica-se que o encaminhamento epilírico minimiza a dramatização do eu, que na poesia romântica fala para si ou para ninguém, conforme nota Staiger:

Ao poeta lírico, propriamente, não importa se um leitor também vibra, se ele discute a verdade de um estado lírico. O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo. Mas uma tal afirmação exige esclarecimentos. [...] O lírico nos é incutido. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece – quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto, a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão. (STAIGER, 1997, p. 48-49)

Assim, Cora Coralina, em suas obras, se dirige ao leitor que é ouvinte das histórias que ela testemunhou, o que é indicado já no título do livro *Poemas dos becos de Goiás e histórias mais*. Portanto, nota-se em suas obras, em geral, e especificamente, nessa mencionada, que o sujeito lírico não fala sozinho. Ao contar para o leitor as histórias sobre a Cidade de Goiás, que foi a primeira capital do estado de Goiás, a poetisa estabelece uma interlocução entre o eu poético e o leitor, através de poemas que retratam os becos, o que está à margem, as personagens que estão afastadas do centro da sociedade vilaboense.

1.1 As vozes marginais de “Todas as vidas”: evidências de traços da tradição lírica moderna em Cora Coralina

Mulher da vida,
Minha irmã.
Cora Coralina

Cora Coralina, em sua lírica, consegue desvelar um mundo de vivências e experiências, partindo do resgate de sua voz feminina, tanto em referência a si mesma quanto à incorporação de outras vozes femininas que se unificam junto ao sujeito lírico. Assim, ao lermos o seu memorável poema “Todas as Vidas”, que faz parte da obra *Poemas dos becos de*

Goiás e estórias mais, observa-se o interesse da poetisa em trazer para a poesia a voz daquelas pessoas que foram deixadas à margem da sociedade, particularmente, a mulher. Nesse sentido, a poetisa imprime em sua escrita o desejo de atingir o voo da liberdade, sendo esta vontade não apenas do eu lírico, mas também das demais vozes femininas incorporadas nos versos do poema.

Destarte, a voz lírica em “Todas as vidas” ecoa por meio de um timbre vivo, junto às demais vozes, como o da “cabocla velha”, da “lavadeira do Rio Vermelho”, da “mulher roceira” e da “mulher da vida”. E, assim, sua lírica eleva as figuras socialmente inferiorizadas a um *status* sublime, que se prossegue pelos demais versos do poema, e por fim, o eu lírico conclui: “Todas as vidas em mim: na minha vida”. Essas vozes marginalizadas na sociedade, portanto, são reavivadas no canto do eu poético, sendo um aspecto que caracteriza toda a poesia coralineana.

Nesse contexto, é possível constatar o que Alfonso Berardinelli (2007, p. 33) descreve sobre a condição mais aberta e mais livre dos poetas do século XX. Assim, ao citar T. S. Eliot, no ensaio “As muitas vozes da poesia moderna”, Berardinelli argumenta que a modernidade possibilitou “os mais diversos modos de comunicação literária em versos”.

Na poesia coralineana, há a presença de personagens dramatizando em versos os dilemas que convergem com a interioridade do sujeito lírico. Nota-se, então, que ao dramatizar os dilemas das personagens, Cora Coralina lança seu olhar para outros setores, outros elementos e outros aspectos que se encontram marginalizados, uma vez que estão nas camadas mais submissas da estratificação social, como pode ser visto no poema “Todas as vidas”:

Vive dentro de mim
Uma cabocla velha
de mau-olhado,
acorada ao pé do borralho,
olhando pra o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum, Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai de santo...

Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho
seu cheiro gostoso
d'água e sabão.

Rodilha de pano.
Trouxa de roupa,
Pedra de anil.
Sua coroa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim
A mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem-feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
toda pretinha.
Bem cacheada de picumã.
Pedra pontuda.
Cumbuco de coco.
Pisando alho-sal.

Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
Desabusada, sem preconceitos,
De casca-grossa,
De chinelinha,
E filharada.

Vive dentro de mim
A mulher a roceira.
– Enxerto da terra,
Meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos,
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
A mulher da vida.
Minha irmãzinha...
Tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim.
Na minha –
a vida mera das obscuras.
(CORALINA, 2014, p. 31)

A voz lírica, num gesto tipicamente baudelairiano, eleva as mulheres subalternizadas, alijadas dos centros de convívio social, à condição do eu poético. É como o albatroz de

Baudelaire, que feio e degradado, vive a mesma grandiosidade espiritual do poeta, impedido de transitar na sociedade filistina por sua grandiosidade. Assim, a voz lírica, no poema de Cora, não traz apenas a figura imagética da mulher, mas também a representa a partir de um local estratégico devido a sua condição social e de sua identidade. Dessa forma, essa identificação se dá, mais precisamente, devido à função que desempenha, tanto no meio social quanto no ambiente familiar e o que ocorre, por diversas vezes, é o não reconhecimento da importância dessas figuras femininas para a sociedade.

Com essa tentativa de resgatar as figuras apontadas pelo eu lírico, notamos, então, que o eu lírico se lança para o interior dessas personas retomadas por este sujeito lírico e se reconhece nessas vozes. Assim, ecoa, de modo reiterado, a afirmativa presente no verso inicial de cada estrofe, a partir do recurso estilístico do paralelismo: “Vive dentro de mim”.

Desse modo, ao voltar-se para si, desdobram-se essas múltiplas vozes que se unem ao sujeito lírico. Uma vez que ele não se encontra sozinho, isolado no mundo. Assim, Berardinelli (2007) nos esclarece sobre a posição desse sujeito lírico no mundo, partindo da própria teoria eliotiana:

[...] o pensamento, a emoção, o impulso imaginativo ou psíquico do autor necessitam, segundo Eliot, projetar-se numa forma já constituída, recorrendo a um suporte externo, cultural, realista e comunicativo, que liberte a individualidade criativa de si mesma, de sua arriscada inefabilidade. (BERARDINELLI, 2007, p. 18)

A partir de uma linguagem que apresenta um discurso comunicativo e prosaico, a poetisa extrai uma reflexão significativa em relação ao que se mostra corriqueiro e imperceptível, por vezes, até mesmo imutável, conforme uma visão machista (e controladora da sociedade). Dessa forma, é possível considerar que Cora Coralina se opõe a esta visão dominante na sociedade, machista e outremizadora, ao criar o sentimento do outro e superar o distanciamento dos desfavorecidos. Cora não vê o outro como algo distante, mas o vê dentro de si (esse sujeito socialmente marginalizado). Isso porque, muitas vezes, a figura feminina sempre representou apenas as funções consagradas a elas, de forma secular, e muitas vezes inquestionáveis. Assim, as meninas, as moças e as mulheres sempre foram educadas com o intuito de servir (“cozinheira”; “lavadeira”), de procriar (“parideira”; “criadeira”), ou ainda como fonte de prazer para os homens (“mulher da vida”).

Vale lembrar as considerações de Antônio Candido (2011), em seu ensaio “O direito à Literatura”. Em seu texto, o autor afirma que a função da literatura está atrelada à complexidade de sua natureza, incluindo até mesmo o papel contraditório, mas humanizador. Sobre a problemática da humanização, Candido (2011) considera ser os processos de confirmação no homem daqueles traços que se considera essenciais, como a reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, dentre outros processos humanizadores apontados pelo autor. Candido (2011) ainda afirma que estes processos humanizadores, que partem das funções da literatura, permitem-nos desenvolver a humanidade ao possibilitar-nos maior compreensão e abertura para a natureza, a sociedade e para o semelhante. Isso se deve, segundo o autor, à organização das emoções e dos níveis de conhecimentos intencionais presentes na literatura:

Isto posto, devemos lembrar que além do conhecimento por assim dizer latente, que provém da organização das emoções e da visão latente, que provém da organização das emoções e da visão de mundo, há na literatura níveis de conhecimento intencional, isto é planejado, pelo autor e conscientemente assimilados pelo receptor. (CANDIDO, 2011, p. 182)

O autor considera, também, que essa humanização se efetiva por meio da literatura pois vai além da organização formal ou da qualidade do sentimento expresso, por assumir posição política e humanitária:

Nestes casos a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles. É aí que se situa a *literatura social*, na qual pensamos quase exclusivamente quando se trata de uma realidade tão política e humanitária quanto a dos direitos humanos, que partem de uma análise do universo social e procuram retificar as suas iniquidades. (CANDIDO, 2011, p. 182-183)

Ademais, nas obras de Cora Coralina, constata-se que a autora deixa transparecer esse caráter humanitário, o que se justifica pelo seu interesse em dar visibilidade àqueles que estão à margem da sociedade. Ao inserir os excluídos nos seus poemas, Cora conduz o seu leitor a refletir sobre as questões sociais e investe na possibilidade de criar o sentimento do outro. Evidentemente, seu poema funciona como instrumento de desmascaramento das injustiças sociais, “pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual.” (CANDIDO, 2011, p. 188)

Assim, observa-se, em *Cora Coralina*, a intenção de mostrar a ausência de espaço para a mulher na sociedade, sendo esta uma estratégia recorrente na literatura de autoria feminina. Sobre esse aspecto, valemo-nos das considerações de Norma Telles (1992), em seu ensaio “Autor+a”, que problematiza as limitações das mulheres perante à sociedade, sobretudo no campo de produção literária. Segundo Telles:

No século XIX, as autoras se defrontavam com dificuldades de autodefinição em virtude da socialização. Meninas educadas para papéis domésticos específicos, com condutas amorosas limitadas, porém enaltecida, tinham antes de conseguir escrever, de rever esses ditames. (TELLES, 1992, p. 55)

Nesse ponto, podem ser consideradas as seguintes concepções fundamentais exploradas por Telles em “Autor+a”, ao discutir a respeito da produção literária de autoria feminina: a “ansiedade da autoria” e a imagem da “louca do sótão”, como modo de criar um espaço discursivo para a mulher no âmbito literário. Logo, para Telles:

As dificuldades para se desprender desses padrões foram sistematizadas por Gilbert e Gubar na metáfora da “louca do sótão”. A metáfora da “louca do sótão”, moldada pela ficção de Charlotte Brönte, refere-se ao aberrante duplo do anjo do lar que vive na sala de visitas da ficção e foi utilizada por muitas autoras em prosa e na poesia. A metáfora implica que a arte das mulheres contém um traço oculto e persistente de incontrolável loucura, fruto da ansiedade de autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora. (TELLES, 1992, p. 56)

Para Telles (1992), a noção de “ansiedade da autoria” e a metáfora da “louca do sótão” se unem ao processo de desconstrução dos conceitos cristalizados por uma sociedade patriarcal e falocêntrica, cujos preceitos se tornaram arraigados na formação comportamental das mulheres, e que agora estão em busca de liberdade, como podemos verificar nos versos da poetisa goiana. O casarão na poesia de Cora, conforme percebe Telles, é significativo, porque expressa modos diversos das mulheres habitarem a casa e povoarem a tradição literária. Ao se livrarem do modelo do anjo (do lar), as escritoras rejeitam valores, regras, normas sociais e contestam paradigmas. O trabalho intelectual, o ato da escrita origina a ensandecida, a mulher enraivecida (em oposição à docilidade esperada), que rompe o silêncio, portanto, a louca do sótão:

A ‘louca do sótão’ não é meramente uma desafiante ou uma antagonista da heroína, como muitas vezes ocorre na literatura masculina. É antes um duplo, uma imagem da própria ansiedade da autora. A figura é evocada para que esta possa chegar a bons

termos com sua própria fragmentação, com a estranha sensação de não ser bem aquilo que deveria ser. É uma dramatização da cisão provocada pelo desejo de ser aceita por uma sociedade que a autora está, quer queira quer não, contestando e desafiando. Essa metáfora tem sido tão persistente e tão importante que a esquizofrenia de autoria (conformidade com/subversão do padrão) liga autoras do século passado às deste século (TELLES, 1992, p. 56-57)

A poesia de Cora Coralina conduz o leitor a refletir sobre o espaço que a mulher ocupa para se impor na sociedade. Dessa forma, por meio da leitura do poema “Todas as vidas”, podemos adentrar no interior das mulheres descritas nos versos pelo eu lírico, extraindo o que há de mais essencial em cada uma. A partir daí, reconhecemos a beleza e a poeticidade cantada através da vida simples das mulheres retratadas no poema.

Ademais, um ponto interessante a ser considerado relevante, na poesia coralineana, é o fato de se tratar de uma lírica que não se encerra em si mesma, pois apresenta pontos de referencialidade na própria realidade empírica. Isso se dá, tanto no poema “Todas as vidas”, assim como nos demais poemas de Cora Coralina, ao levantar personagens reais e comuns com suas atribuições corriqueiras do dia a dia.

Além disso, no poema “Todas as vidas”, apresenta-se a figura de uma mulher que representa as raízes do povo brasileiro – “uma cabocla velha” – uma vez que o termo “caboclo” se refere àquele indivíduo que foi gerado a partir da miscigenação entre índio e branco. Ou, ainda, que representa a figura da mulher sertaneja (ou do homem do sertão) com sua maneira rústica de viver: “acocorada ao pé do borralho”.

Ainda, outra atitude que se manifesta nessa estrofe é a credence nas benzeções (“...benze quebranto”), nos maus-olhados que muitas vezes eram associados às figuras das senhoras mais velhas que poderiam trazer as rezas e orações das gerações ancestrais (ou seja, ao mesmo tempo que se atribuía o poder para acabar com uma enfermidade, ela poderia rogar uma praga, segundo a credence popular). Cora Coralina, ao inserir essa figura feminina em sua poesia, consegue resgatá-la, mas não de forma preconceituosa, pelo contrário, pois tem a intenção de mostrar a sua importância e valorização para o contexto. Há o objetivo de inseri-la na sociedade, de dar visibilidade a figuras que, historicamente, sofreram o apagamento na sociedade.

Nas demais estrofes, a poetisa retoma outras figuras femininas marginalizadas, com o intuito de enaltecê-las liricamente em seus versos. Isso porque, ela procura apresentar um lirismo advindo de elementos que pouco são aclamados na poesia, tradicionalmente, clássica.

Dessa forma, ao dar visibilidade à lavadeira, à prostituta, à cozinheira, à mulher proletária, enfim, ecoar a voz de todas as mulheres, especialmente as marginalizadas, Cora Coralina vivifica aquelas que estão à margem da sociedade. Fato este que aponta a aproximação da escritora goiana com as temáticas contempladas na poesia dos demais escritores modernos, conforme Flávio Camargo afirma:

Cora Coralina, a exemplo de Baudelaire, também busca o lirismo poético no lixo dos becos de Goiás, na lavadeira do Rio Vermelho, na prostituta, no menino lenheiro, na mulher doceira. Enfim, resgata para sua poesia aqueles temas considerados até então como temas apoéticos, como se verifica em “Becos de minha terra.../ a tua paisagem triste, ausente e suja” (CAMARGO, 2018, p. 56)

Ao retratar essas vozes esquecidas, Cora Coralina também se aproxima de poemas modernistas brasileiros vistos como apoéticos, a exemplo disso tem-se o escritor modernista Manuel Bandeira. O que se pode perceber quando Bandeira remete ao lixo dos becos em seus versos de “Poema do Beco”:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha
Do horizonte?
— O que eu vejo é o beco
(BANDEIRA, 1993, p. 150)

Nesses versos, observa-se que Bandeira não se importa com a paisagem bela, com a glória ou com uma baía linda. Pelo contrário, ele lança um olhar para uma paisagem aparentemente mais ríspida e desprezada pelos demais: “— O que eu vejo é o beco”. Ou seja, Bandeira consegue retirar lirismo daquilo que é feio, excluído da sociedade, uma vez que ele se projeta para fora de si em direção ao outro, pois trata-se de um sujeito lírico que não contempla apenas a si mesmo. Nesse sentido, Flávio Camargo esclarece sobre o poema de Bandeira:

O poeta despreza o que é considerado belo pelo feio, que se encontra nos becos, na periferia da metrópole. Neste poema, o poeta traz para o âmbito da poesia o grotesco ao invés do que é considerado belo pela sociedade, tais como a beleza da praia, do horizonte e do pôr do sol, pois em tudo se transforma, se recria.”. (CAMARGO, 2018, p. 57)

De forma semelhante a Bandeira, Cora Coralina também extrai poesia dos becos da Cidade de Goiás. O poema “Todas as vidas” faz parte da obra que aclama o beco desde o

título: *Poema dos Becos de Goiás e histórias mais*. Estes becos, na época de Cora Coralina, segundo Flávio Camargo (2018), eram lugares não-afamados. As mulheres de respeito não passavam por ali, pois era um lugar de mulher da vida, de lixo, de badulaques, de animais mortos (galinha morta). Enfim, era um local onde se deixam os rejeitos da cidade. Até mesmo um desses ínfimos (aquilo que foi deixado à margem, excluído) é referenciado nos versos do poema em análise: a prostituta (“a mulher da vida”).

Nesses versos, ao declarar que “Vive dentro de mim / a mulher da vida. / Minha irmãzinha ... / tão desprezada” (versos: 51 a 54), notamos que somos direcionados a construir – ou desconstruir – novos sentidos no que se refere ao outro, em especial este que está sujeito a um espaço marginalizado na sociedade, um lugar proibido, sujo, sendo um espaço não declarado pela sociedade (o beco), a exclusão. E ainda sim, em meio a um paradoxo (“Fingindo ser **alegre** / seu triste fado”; grifo nosso), esta deve fingir sua triste felicidade.

Vale destacar, ainda, tendo em vista as múltiplas nuances das produções de Cora Coralina, as considerações feitas por Darcy Denófrio (2017). Em sua leitura, o autor aponta que a poesia de Cora pode ser dividida em sete grupos. Na primeira seção, “Nos reinos de Goiás”, a poetisa se lança para fora de si e contempla a Cidade de Goiás arcaica; na segunda seção, “Canto de Aninha”, aqui a poetisa já retorna o olhar para seu próprio eu e passa a contemplar a si mesma; a terceira seção, considerada “Criança no meu tempo”, traz as memórias da poesia em relação à sua infância e aos modos de educação de tempos passados, ainda arcaicos; na quarta seção, “Paraíso Perdido”, ela destina seu olhar para uma fase mais distante, e assim, revela o modelo patriarcal, como também, em certos momentos, o modelo matriarcal, pois em uma época específica, a família da escritora esteve sob o domínio de sua avó.

A quinta seção, “Entre Pedras e Flores”, vem tratar de um tempo ainda mais remoto, “alcança-se o mais próximo, com as marcas de um tempo lírico lanhado, que assume o saldo de sua própria escolha, tentando reverter ou ao menos compensar as suas agruras com as flores-poemas” (DENÓFRIO, 2017, p. 09). Nessa fase, encontram-se poemas que denotam um tempo lírico que transparece as feridas. Já na sexta seção, “Canto Solidário”, verifica-se a reunião de poemas que se preocupam com um profundo comprometimento com o ser humano, com as questões cristãs e sociais. Por fim, na sétima seção, “Celebrações”, há a celebração dos grandes e pequenos elementos, tais como a natureza, o ser humano e a terra. Ao revisitar essas considerações de Denófrio (2017) e, por conseguinte, a partir da releitura

dos poemas de Cora, nota-se que em todas as seções encontra-se a tendência do poetar moderno de enunciar o estado imperfeito das ideologias da sociedade e a consequente discordância da voz lírica em relação às coisas do mundo.

Em relação ao poema “Todas as Vidas”, conforme a divisão feita por Denófrio (2017) no prefácio da seleção dos *Melhores Poemas*, ele compõe a sexta seção intitulada “Canto Solidário”, até mesmo pela temática abordada. Entretanto, o poema em análise também poderia compor outras seções. Com isso, verifica-se que o poema pode se enquadrar na sexta seção, pelo fato de o eu lírico se lançar para fora de si e resgatar aqueles que não tinham visibilidade perante a sociedade. Assim, ao trazer à tona essas personagens humildes e excluídas, Cora Coralina expressa um profundo sentimento em relação aos excluídos. Dessa forma, a poetisa demonstra o intuito de comprometimento com a vida, voltando-se para as esferas do humano, do cristão e do social.

Essa vertente do “Canto Solidário”, em sua poesia, revela consciência crítica, ao perceber que a história deixa de lado as pessoas simples do cotidiano. A partir daí, justifica-se a sua opção de destacar os humildes e anônimos para o poema, tais como: a cabocla velha, a cozinheira, a lavadeira, a mulher proletária e a mulher da vida, sendo elas as personagens enaltecidas no poema em questão, uma vez que o eu lírico as coloca na posição de heroínas.

Cora Coralina, ao abordar essas personagens simples e cotidianas, remete a uma das características que a aproxima do Movimento Modernista. Mesmo não pertencendo a nenhuma escola literária, Cora reconheceu a importância do movimento para sua produção poética. Isso se deve ao fato de que, em muitos de seus escritos, são abordados os assuntos corriqueiros do dia a dia, a partir do uso de uma linguagem simples, coloquial e com marcas do passado, e, ainda, pelo fato de seus versos não se prenderem a uma regularidade das formas fixas, e não há neles preocupação quanto ao uso da métrica formal. Assim, percebemos que sua preferência temática e a forma prosaica de apresentação de seu conteúdo em meio a uma linguagem simples são os possíveis elementos que aproximam os versos coralineanos das características do Movimento Modernista no Brasil e da modernidade ocidental.

Um ponto levantado por Berardinelli, a respeito dos estudos de Friedrich, esclarece que uma parcela da lírica moderna não se funda no hermetismo, nem é obscura e fechada em si, ou ainda distante da realidade. Nesse contexto, Berardinelli (2007, p. 23) afirma que “um poeta como Whitman está muito distante do esquema de Friedrich: nele não encontramos

abstração ou cerebralismo”. Nesse contexto, segundo o autor, o que se encontra nos textos de Whitman é uma poética “democrática e pânica, otimista, inteiramente anti-intelectualista”, destarte, o crítico italiano abre a possibilidade para se considerar um número significativo de saídas estéticas fundadas no prosaísmo, no tom epilírico, na poetização do simples e dos elementos cotidianos.

Cora Coralina é um exemplo que se distancia do hermetismo e da abstração. Na verdade, o que encontramos em seus versos é uma linguagem que pretende buscar a interlocução com o seu leitor. E assim, ao lançar mão dessa linguagem prosaica, a poesia consegue vivificar as vozes daqueles que estão à margem da sociedade, que se encontram na “vida mera das obscuras” (verso 62) (CORALINA, 2014, p. 33). Logo, o que se constata é uma tessitura simples e clara da linguagem poética, sem recorrer ao intelectualismo, mas que alcança uma formulação crítica e autocrítica significativa.

1.2 Aproximação da poesia coralineana da modernidade em Baudelaire: olhar poético em direção ao apoético

Não é apenas no uso de imagens da vida comum, não apenas nas imagens da vida sórdida de uma grande metrópole, mas na elevação dessas imagens a uma alta intensidade – apresentando-a como ela é, e não obstante fazendo que ela represente alguma coisa além de si mesma – que Baudelaire criou uma forma de alívio e expressão para outros homens.

T. S. Eliot

Walter Benjamin (2000, p. 5), em seu texto intitulado “A Modernidade”, aproxima a imagem do artista de Baudelaire à imagem do herói; para o filósofo berlinense, o poeta e o herói encontram equivalência na obra baudelairiana. Assim, o poeta Charles Baudelaire configurava-se como um herói da vida moderna, ou até mesmo um anti-herói, pois sempre se apresentava como um artista perante seu público e com seu próprio código, ou seja, ele se apresentava no meio da multidão, sendo este ambiente que lhe servia como fonte de inspiração para sua criação literária.

Outra estratégia da qual Benjamin se vale para caracterizar Baudelaire refere-se à metáfora do esgrimista. Isso porque, o artista apresentava traços artísticos que também se equiparavam aos golpes marciais. Nesse sentido, esta metáfora utilizada por Benjamin

designava a luta do artista que se via em conflito contra o sistema de ordem, entretanto, mostrava-se atento quanto a tudo que está a sua volta. Assim considera o autor:

Trata-se da metáfora do esgrimista. Nesta, Baudelaire gostava de apresentar os traços marciais como traços artísticos. Quando descreve Constantin Guys de quem gostava, procura-o num momento em que os outros dormem; “como ele está ali, debruçado sobre a mesa, olhando a folha de papel com a mesma vivacidade com que olha, durante o dia, as coisas ao seu redor; como esgrime com o seu lápis, sua pena, seu pincel; como deixa que a água respingue do seu copo para o teto e como experimenta a pena em sua camisa; como trabalha depressa e com ímpeto, parecendo temer que as imagens lhe fujam. Assim ele é marcial embora solitário, contra-atacando seus próprios golpes”. (BENJAMIN, 2000, p. 5)

A historiografia literária aponta inúmeras mudanças ocorridas na poesia lírica, sobretudo no que concerne às transfigurações dos aspectos da linguagem presentes nas produções líricas, em especial no período entre o século XIX e o século XX. Tais mudanças, não surgiram apenas no âmbito da estética formal, mas também pelas mudanças nos aspectos temáticos que, nesse período, começam a se distanciar das temáticas que eram até então consagradas pela tradição.

Dentre essas mudanças, Benjamin salienta que Baudelaire antecipou a tendência do prosaísmo em seus poemas, especialmente na obra *Spleen de Paris*, sendo que uma das intenções do poeta era mesmo “render justiça a estas experiências prosódicas também na própria prosa” (BENJAMIN, 2000, p. 6). Dessa forma, o poeta aproxima a linguagem da poesia, considerada até então como inacessível à sintaxe da fala cotidiana, da fala do dia a dia. Embora Baudelaire tenha produzido a obra *As flores do mal* (sua primeira publicação foi em 1857) alinhada aos moldes da lírica clássica, com a presença de composições estruturadas com as formas fixas e em versos alexandrinos, uma vez que estes eram os versos clássicos da poesia francesa por excelência, a temática da obra baudelairiana traz grandes novidades e, segundo Benjamin, essa alternância entre as velhas formas e as novas imagens são expressões complexas das oposições e paradoxos verificados na vida moderna.

Marshall Berman (1986), em suas considerações sobre a modernidade em Baudelaire, também aponta traços inovadores no poeta, em especial no que concerne aos aspectos da linguagem. Berman salienta que, no próprio prefácio de *Spleen de Paris*, Baudelaire apresenta suas apreensões em relação aos aspectos da linguagem:

No prefácio de *Spleen de Paris*, Baudelaire proclama que *l'avie moderne* exige uma nova linguagem: uma prosa poética, musical, mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e suficientemente rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações dos sonhos, aos saltos e sobressaltos da consciência. (BERMAN, 1986, p. 143)

Benjamin (1986) ainda destaca outra importante mudança na lírica moderna. Trata-se das transformações referentes aos temas abordados pelas novas configurações da poesia lírica, da inserção da cidade como um assunto a ser tratado dentro da lírica. Muitos autores líricos, ou até de textos narrativos, adotaram essa abordagem cidadina para ser problematizada em seus textos. No entanto, foi Charles Baudelaire que de fato inaugurou a perspectiva da cidade dentro da lírica moderna. Assim, observa Benjamin sobre a figura do *flâneur*, no poeta francês, que busca capturar as imagens cidadinas:

Se quisermos ter presente este ritmo, seguindo o seu modo de trabalhar, veremos que o *flâneur* de Baudelaire não é tanto um autorretrato como se poderia supor. [...] No *flâneur* é muito evidente o prazer de olhar. Este pode concentrar-se na observação – daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso – e então o *flâneur* se transforma no *badaud*. As descrições sobre a grande cidade não pertencem nem a um nem a outro daqueles tipos. Pertencem àqueles que atravessaram a cidade como ausentes, perdidos em seus pensamentos ou preocupações. A estes faz jus a imagem do *fantasque escrime*; Baudelaire teve em mira a condição destes, diferente do observador. (BENJAMIN, 2000, p. 6-7)

Doravante, será a partir das configurações apresentadas na poética desse autor que nos deteremos, para assim, verificarmos a aproximação da poesia de Cora Coralina com a lírica baudelairiana.

O poeta francês, na seção intitulada “Quadros Parisienses”, que compõe sua obra *Flores do Mal*, não apenas descreve as pessoas ou a cidade, mas colocam-nas em condições de evocar um no outro, ou seja, uma imagem que faz parte da outra. Tal evocação das imagens apontam para o procedimento alegórico almejado pelo autor, sendo a substituição de uma imagem por outra, ou de um pensamento por outro traço recorrente. Assim, o destaque de uma alegoria se dá, em especial na modernidade, ao se constituir algo efêmero e transitório, pois o signo determinante é a novidade, o novo. Nesse sentido, cabe ao jogo de significação da alegoria conseguir acompanhar as rápidas mudanças da vida moderna, principalmente nas metrópoles.

A partir daí, pode-se perceber que a alegoria de maior relevância apresentada na poesia baudelairiana é a cidade, especialmente a metrópole francesa. Uma vez que ela se

mostra marcada por este caráter transitório e efêmero no processo de reurbanização, expondo suas relações de interdependência entre a antiga Paris e a nova Paris.

Nos “Quadros parisienses”, destaca-se outra imagem importante que compõe o cenário citadino. Neles, destaca-se também a figura do herói moderno que, para Walter Benjamin em seus estudos sobre a modernidade, situa-se como o verdadeiro objeto da modernidade. Assim, Benjamin considera que todas as figuras selecionadas por Baudelaire, para a composição do herói, são aquelas que estão fora do sistema de produção capitalista. A justificativa para tal escolha se dá, principalmente, porque tais figuras não participam do esquema de funcionamento dessa máquina, mas são afetadas por ela pela exclusão. Compreende-se assim, que tais heróis são dotados de traços característicos em comum, sobretudo em relação às suas necessidades materiais e às suas experiências. Assim, enquadram-se nesse grupo o próprio poeta, o *flâneur*, o saltador, o velho, o mendigo, a prostituta, o maltrapilho e os proletários.

As personagens heroicas são recorrentes em muitos poemas de Charles Baudelaire, principalmente nos “Quadros parisienses”, sendo que, nesta seção da obra, concentra-se uma série de poemas que nos direcionam para uma leitura de Baudelaire por um viés da modernidade. Até mesmo a palavra modernidade foi sugerida pelo poeta francês, para que se pudesse explicar essa nova maneira de se relacionar com o mundo, o que estará relacionado também ao fato do desenvolvimento da cidade, do capitalismo, da precarização do trabalho e, conseqüentemente, das péssimas condições de vida da classe proletária. Nessa perspectiva de apontar a temática dos poemas que estão dispostos nesta seção, verifica-se que os textos que abordam a problemática relacionada à modernidade, convergem com perspectivas encontradas no interior da poesia de Cora. Pensando nisso, deter-nos-emos, mais especificamente à leitura e à análise do poema de Baudelaire (1985), “As velhinhas” a fim de traçar um contraponto com o poema de Cora Coralina “Coisas de Goiás: Maria”, que se encontra na obra *Vintém de Cobre: Meias confissões de Aninha*.

No poema “As velhinhas”, nota-se que o pano de fundo do cenário descrito por Baudelaire são as ruas parisienses e a presença de seus heróis excluídos, mais precisamente, com a presença das heroínas que são as mulheres idosas. A tradução do poema de Baudelaire, que tomamos para essa análise, encontra-se na obra *As Flores do Mal*, edição bilíngue, traduzida por Ivan Nóbrega Junqueira. Para esta pesquisa, deter-nos-emos apenas na versão do texto em língua portuguesa.

Inicialmente, a partir da leitura de “As velhinhas”, nota-se a estima que o poeta demonstra por essas velhinhas ao longo do poema:

As velhinhas

A Victor Hugo

I

No enrugado perfil das velhas capitais
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrépitos, sutis e encantadores.

Esses monstros já foram mulheres um dia,
Eponina ou Laís! Recursos ou corcundas,
Amemo-los assim – almas em agonia!
Sob os frios andrajos e as saias imundas,
Agacham-se ao soprar o vento mais discreto,
estremecendo ao brusco estrondo dos motores,
E apertando no flanco, qual precioso objeto,
Um saquinho bordado de enigmas e flores;

Como fantoches, vão aos saltos e piruetas;
Arrastam-se no chão como animais feridos,
Ou dançam, sem querer dançar, pobres sinetas
onde um demônio cruel se enforca! Desvalidos,

Têm os olhos agudos qual verruma fina,
Luzentes como as poças na noite tranquila;
Seus olhos são divinos como os da menina
Que se assusta e sorri a tudo que cintila.

– Já não viste que a esquife onde dorme uma velha
É quase tão pequeno quanto a de um infante?
A Morte sábia nesses féretros espalha
O símbolo de um gosto estranho e cativante.

E se mal entrevejo um fantasma franzino
Cortando o ébrio cenário de Paris ao meio,
Me ocorre muita vez que este ser pequenino
Retorna docemente ao berço de onde veio;

Salvo se, meditando sobre a geometria,
Pouco me importe, ante esses membros disjuntados,
Quantas vezes o artífice a forma varia
Da caixa com que tais corpos são todos guardados.

– Esses olhos são poços de infinitos prantos,
São crisóis que um mental em seu gelo esmaltou...
Esses olhos secretos têm fatais encantos
Para aquele que o austero infortúnio aleitou!

II

De Frascati defunta a Vestal extasiada;
Sacerdotisa de Talia, cujas glosas
E motes já não ouve; célebre estouvada
Que outrora Tívoli ofuscou com suas rosas,

Todas me embriagam! Mas, em meio a tais criaturas,
Algumas há que, transformando a dor em mel,
Disseram ao Fervor que lhes deu asas puras:
Hipogrifo possante, transporta-me ao céu!

Uma, que pela pátria à angústia se abandona,
Outra, que o esposo encheu de sofrimento tanto,
Outra mais, de seu filho mártir e Madona,
Todas teriam feito um rio com seu pranto!

III

Ah, como tenho acompanhado essas velhinhas!
Uma, entre tantas, quando o sol agonizante
Ao céu empresta a cor de ensanguentadas vinhas,
A um banco se sentava, plácida e distante,

Para ouvir uma banda, rica de metais,
Que os jardins muita vez inunda com seus hinos
E que, na noite de ouro que sonhar nos faz,
Algo de heroico põe na alma dos cidadãos.

Outra, orgulhosa e tesa, atenta à melodia,
Sorvia avidamente esse coral guerreiro;
O olho, qual o de uma águia, às vezes se entreabria;
Tinha a marmórea fronte digna de um loureiro!

IV

Ides assim, sem queixa a estóicas como tantas,
Em meio ao caos e ao pó dos bairros agitados,
Mães de peito sangrento, cortesãs ou santas,
Cujos nomes outrora eram sempre citados.

Vós que fostes a graça ou que fostes a glória,
Ninguém vos reconhece! Um bêbado insubmisso
Vos insulta ao passar como promessa ilusória;
A vossos pés cabriola um menino sem viço.

Esquivas à existência, sombras enrugadas,
Medrosas e recurvas, tangenciais os muros;
E ninguém vos saúda, estranhas condenadas!
Restos de vida para a morte já maduros!

Mas eu, eu que de longe vos rastreio a trilha,
O olhar atento a vossos passos sem destino,
Como se fora vosso pai, ó maravilha!
Eu gozo à vossa custa um prazer clandestino;

Vejo florir cada paixão que vos ilude;

Ardentes ou glaciais, vos choro os desperdícios;
Minha alma esplende em vossa límpida virtude!
Meu coração se rejubila em vossos vícios!

Ruínas! Meus ancestrais! ó mentes familiares!
Toda tarde vos lanço o mais solene adeus!
Vos verei amanhã, Evas crepusculares,
Sobre quem pesa a pavorosa mão de Deus?
(BAUDELAIRE, 1985, p. 337 - 343)

Para o poeta, essas mulheres apresentam imagens decrépitas e ainda são figuras que destoam do cenário da nova Paris, uma vez que apresentam um estranho caminhar ao percorrerem a cidade. No poema, observa-se que o elemento focado pelo eu lírico sugere algo especial para ele, devido à admiração expressa nos versos em consideração às personagens (as idosas). Isso porque o eu lírico expressa certa estima e encantamento pelas mulheres mais velhas, desvalidas e em situação de mendicância, o que se confirma com a presença das palavras “sutis” e “encantadores” (estrofe 1; verso 4), que as caracterizam, logo no início do texto.

“As velhinhas” é um poema que se encontra na seção “Quadros parisienses”, da primeira obra publicada por Baudelaire, *As Flores do Mal*. Esse poema, tal qual os dois que o antecedem, são dedicados a Victor Hugo, o que demonstra a preferência de Baudelaire pelo poeta que tematizou, pioneiramente, as ruas de Paris, os trabalhadores, os mendigos e os desvalidos. Antônio Candido (2011, p. 185) observou que a literatura romântica foi uma grande responsável por criar o sentimento do pobre ao expor as condições históricas e sociais que originaram a pobreza. Victor Hugo é apontado, nesse cenário, como o centro “do humanitarismo romântico”, o que torna significativa a dedicatória de Baudelaire.

Quanto à composição do poema, trata-se de uma estrutura organizada em quatro partes enumeradas, contendo grupos de estrofes com quatro versos cada (ao todo somam-se vinte e uma estrofes). Trata-se de um texto longo, em versos e que se configura em uma perfeita construção dentro dos aspectos formais da rima e da métrica, composto por versos alexandrinos no esquema de rimas (ABAB).

Nesse poema, mesmo com todo apreço e cuidado formal quanto à estruturação do poema, nota-se o prosaísmo empregado por Baudelaire, ou seja, há a valorização da estética formal no texto, mas também, observa-se o caráter prosaico.

Outro aspecto que corrobora para esse tom narrativo, no poema, é a presença de um sujeito lírico que se posiciona como um narrador que está observando os fatos narrados: “Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,” (verso 3). Nesse processo de observação, o eu lírico procede delineando as velhinhas que estão sendo observadas, entretanto utiliza outros termos paradoxais, demonstrando um antagonismo que caracteriza a modernidade para se referir a elas. Assim, somente na terceira parte do poema que o eu lírico se vale da expressão específica para designá-las: “essas velhinhas”.

Nas estrofes anteriores, esse sujeito lírico se vale de outros termos para descrevê-las e compará-las. No primeiro verso, ele apresenta uma comparação com as “velhas capitais”, o que induz a imaginar a elevação desses seres, pois um dia, no passado, representavam figuras importantes, assim como as metrópoles se tornaram imponentes, especialmente no contexto do capitalismo. Nas demais estrofes, são elencadas outras expressões como: “Eponina e Laís”, o que remete à Roma Antiga; “seres decrépitos”, para demonstrar a sua degradação; “animais feridos”, pois se arrastam ao caminhar; “olhos agudos/divinos como os da menina”, no momento em que o eu lírico resgata o olhar de inocência das senhoras e, com ternura, ele as compara a meninas, pois são como crianças (infantes).

Por conseguinte, sucessivamente, como único espectador, o eu lírico vai narrando e descrevendo a cena inusitada que a partir da observação dessas velhinhas surge a seus olhos. Nesse sentido, os paradoxos empregados na sequência narrativa do poema permitem-nos visualizar imagens que delineiam as personagens que se configuram tanto no real quanto no imaginário, isto porque tais figuras podem provocar as sensações de horror e ao mesmo tempo de encantamento.

O eu lírico sugere que os demais (leitores) possam lhe acompanhar, neste momento de contemplação dessas velhinhas. Momento este que remete a uma cena de espetáculo. Sendo assim, ao contemplá-las, o poeta apresenta alguns elementos que compõem esta cena como: o cenário, as vestimentas, suas características, seus movimentos.

Entretanto, o que é mais surpreendente para ele é o brilho dos olhos dessas personagens: “Têm os olhos agudos qual verruma fina/ Luzentes como as poças na noite tranquila” (versos: 17 e 18). Assim, as personagens, em pura inocência, mesmo deslocadas em uma Paris turbulenta e moderna, ainda permanecem com o brilho no olhar feito crianças que se encantam com qualquer coisa que lhes fascina.

Nesse sentido, Baudelaire, ao vigiar e acompanhar as velhinhas, conduz o leitor a perceber que, na verdade, são seus olhos de espectador que conseguem captar a essência e a grandeza dessas personagens. Isso se justifica, em meio a um cenário de horror e encantamento, pois revela-se de maneira sutil qual é a verdadeira condição em que elas se encontram, já que as pessoas mais velhas são improdutivas para uma sociedade capitalista. E, nesse contexto, elas se deparam à margem dessa sociedade, sendo algo que já se encontra deslocado e desprezado daquele ambiente metropolitano de Paris, uma vez que são vistas apenas como um resto do ser humano (pois se aproxima o fim de suas vidas), descartado por esta sociedade capitalista.

A poetisa goiana Cora Coralina se aproxima do poeta Charles Baudelaire ao resgatar o que se encontra à margem da sociedade para a tematização de sua poesia, em especial, a partir dos temas não-poéticos. Assim, a autora também buscou extrair o que estava oculto, excluído nas ‘vidas obscuras’ da sociedade vilaboense, o que se confirma na temática abordada no poema “Coisas de Goiás: Maria”:

Maria, das muitas que rolam pelo mundo.
Maria pobre. Não tem casa nem morada.
Vive como quer.
Tem seu mundo e suas vaidades. Suas trouxas e seus botões.
Seus haveres. Trouxa de pano na cabeça.
Pedacos, sobras, retalhada.
Centenas de botões, desusados, coloridos, madre-pérolas, louça,
Vidro, plástico, variados, pregados em tiras pendentes.
Enfeitando. Mostruário.
Tem mais, uns caídos, bambinelas, enfeites, argolas, coisas dela.
Seus figurinos, figurações, arte decorativa,
criação, inventos de Maria.
Maria sete saias, diz a gente da cidade.
Maria sete saias, diz a gente piedosa da cidade.
Maria. Companheira certa e compulsada.
Inquilina da Casa Velha da Ponte.
Digo mal. Usucapião tem ela, só de meu tempo,
Vinte e seis anos.
Tão grande a Casa Velha da Ponte...
Tão vazia de gente, tão cheia de sonhos, fantasmas e papeladas,
Tradicionais papéis de circunstância.
Seus fantasmas, enterro de ouro. Lendas e legendas.
Cabem todas as Marias desvalidas do mundo e da minha cidade.
Quem foi o pai, e a mãe e a avó de Maria?
Quantos anos tem Maria? Como foi que nasceu? De que jeito sobreviveu?
Estacou no tempo, procura sempre no quintal seus grampinhos
Repassados na densa e penteada camada capilar,
Onde acomoda em equilíbrio singular seus mistérios...
Teres e mordomias e seus botões alegres, coloridos, seriados,
Chapeados a veste, que por ser pobre não deixa de ser nobre,

Resguarda sua nudez casta, inviolada.
Sete blusas, sete saias, remendos, cento de botões
Cem números de grampinhos. Muito séria, não dá confiança.
Garrafa de plástico inseparável. Água, leite, mezinha, será...

Entre, Maria, a casa é sua.
Nem precisa mandar. Seus direitos sem deveres,
Vai pela manhã e volta pela tarde.
Suas saias, seus botões, seus grampinhos, seu sério,
muda e certa.
Maria é feliz. Não sabe dessas coisas sutis e tem quem a ame.
Uma família distinta da cidade, que a conheceu em tempos
dá referência: Maria tinha até leitura e fazia croché,
ponto de marca, costurava,
Tem a moça Salma, humana e linda, flor da cidade,
Luz da sociedade goiana, ela preza Maria e fala
Como fala a generosidade das jovens: Maria me contava estórias
quando eu era pequena.
Fui carregada nos braços da Maria.
Meus filhos e netos quando chegam perguntam:
“E Maria, ainda dorme aqui?”
Todos gostam de Maria, e eu também.

Estas coisas dos Reinos
da
cidade de Goiás.
(CORALINA, 2013, p. 39)

Esse poema foi escrito por Cora Coralina em homenagem à Maria Grampinho, uma senhora andarilha pelas ruas da Cidade de Goiás e, assim como as velhinhas no poema de Charles Baudelaire, ela também vivia uma situação similar de mendicância. Dessa forma, ao trazer para o texto poético o tema e personagens que estão à margem da sociedade, a poetisa resgata e eleva à condição de heróis da modernidade estes seres ignorados pela sociedade. Isto é, os poetas modernos se alumbram com o ínfimo, com tudo o que é desprezado pela agenda produtiva, tudo que paira à margem da sociedade capitalista. Tal procedimento observado em Baudelaire, ao enaltecer suas personagens, que são as mulheres idosas no poema “As velhinhas”, torna-se mais evidente a partir das considerações de Yokozawa (2005) e que nos esclarecem a respeito da convergência da poesia coralineana com a poesia de Charles Baudelaire:

Cora Coralina, a exemplo de Baudelaire e da tradição moderna também desentranhou o seu heroísmo do lixo humano, das ‘vidas obscuras’ que a sociedade condenou à clandestinidade dos becos. (YOKOZAWA, 2005, p. 47)

Assim, é possível verificar que a poesia de Cora encontra-se no dia a dia, e ainda, é revestida pela oralidade e pelo coloquialismo, sendo dotada dos afazeres diários, das ações corriqueiras, das pessoas simples como acontece no poema “Coisas de Goiás: Maria”. Nesse poema, a poetisa deixa em evidência seu encantamento por Maria Grampinho e aclama-a em seus versos, mesmo não sendo reconhecida pelos demais da Cidade de Goiás, ao contrário, muitas vezes, vista como motivo de zombaria e insignificante para os demais. Vale ressaltar que as atitudes da poeta Cora Coralina foram contrárias aos da sociedade da época, pois ela permitia que a senhora Maria Grampinho (Maria da Purificação) morasse no porão da Casa Velha da Ponte, tendo-a como uma “companheira certa e compulsada” (verso 15), o que é informado na composição. Nota-se ainda que ao trazer os párias sociais para seus versos, encontra-se o momento em que a poesia de Cora perpassa o caráter da modernidade.

Ao se deparar com a leitura dos versos do poema destinado a sua “inquilina” do porão, nota-se o reconhecimento e admiração do eu lírico ao descrevê-la. Evidentemente, a poetisa a descreve definindo-a como uma mulher comum, como tantas “Marias” que há pelo mundo, embora seja para o eu lírico uma “Maria” singular representada pelas particularidades de Maria Grampinho: pobre, independente, vaidosa (“tem... suas vaidades”), grandiosa, possuidora de seus pertences (que sempre a acompanhavam: trouxa, retalhos e botões), mas também de sua miséria.

Em seus versos, Cora Coralina poetiza os movimentos daqueles que povoam a antiga capital de Goiás, sendo aqueles que surgem anonimamente ou que são silenciados na luta de cada dia o alvo privilegiado: “Maria grampinho, diz a gente da cidade. / Maria sete saias diz a gente impiedosa da cidade” (versos: 13 e 14). Dessa forma, ao retratar a sua cidade e seus habitantes, não só resgata as memórias de seu tempo e de seu espaço como também recria uma cartografia desse lugar e de seus habitantes. Sendo assim, Cora apresenta os movimentos e as cenas das pessoas que ali vivem e que se tornam personagens aclamadas em seus versos epilíricos.

Além disso, pode-se notar também que no poema “Coisas de Goiás: Maria”, confirma-se a preferência da poetisa em retratar o universo dos excluídos dessa sociedade. A exemplo disso, tem-se, nesse poema, em especial, escrito para exaltar uma pessoa que era vista pela sociedade vilaboense como apenas uma pessoa idosa e andarilha que vivia naquela cidade. Entretanto, Cora a enxerga como uma cidadã possuidora de direitos como os demais: “Seus direitos sem deveres”.

Nesse sentido, verifica-se o olhar especial direcionado à personagem Maria Grampinho, uma mulher negra, em idade avançada e pobre, visão que se amplia para todos que estão à margem dessa sociedade. Nota-se, então, o olhar respeitoso em relação à vida dos pobres, dos menores, dos trabalhadores. A poetisa amplia a sua percepção em relação a Maria, e aos demais excluídos quando menciona: “Maria das muitas que rolam pelo mundo”, ou seja, por meio dessa personagem, Cora evidencia que existem outras pessoas na mesma situação de abandono.

Ao dedicar seus versos à Maria da Purificação, a poetisa goiana se aproxima do olhar de encantamento e respeito com que Baudelaire mira as velhinhas em sua obra *As Flores do Mal*: “Amemo-los assim – almas em agonia!” (BAUDELAIRE, 1985, p. 335). E, da mesma forma que o poeta francês, Cora Coralina também visualiza em sua personagem o olhar e as atitudes pueris (como uma criança que brinca no quintal da Casa Velha da Ponte).

Vale lembrar que muitos personagens presentes nos poemas de Cora Coralina são originários de seu convívio pessoal, de suas vivências, bem como outros também são revisitados, a partir de sua memória, de suas recordações que remetem às histórias contadas por sua bisavó.

Para isso, a poeta toma, como exemplo dessas vivências, a figura de Maria Grampinho (no poema “Coisas de Goiás: Maria). Dessa forma, ao resgatar em seu poema a figura de Maria da Purificação, é possível reconhecer que a autora também apresenta alguém que fez parte de seu convívio e de sua cidade. Todavia, Cora a resgata de forma surpreendente, já que não a coloca nos piores lugares da sociedade, posto que evidencia alguém que não é pertencente aos registros oficiais dessa cidade.

A respeito dessa retomada dos aspectos históricos e sociais na poesia de Cora Coralina, Clóvis de Britto (2006, p. 109) esclarece que, com a leitura dos significados abordados na poesia coralineana, é possível identificar as relações histórico-sociais da sociedade goiana da época. Nesse sentido, seus registros retratam a recomposição de diversas relações em diferentes fases da sociedade vilaboense, sendo essas relações de classes, de gerações, das disputas de poder, de representatividade do modo de vida, de crenças e de valores. Segundo o autor, as construções poéticas de Cora Coralina conseguem ampliar as inúmeras visões de análises dos embates dos séculos XIX e XX, sobretudo no interior brasileiro. Nesse sentido, os escritos de Cora Coralina conseguem traçar um diálogo entre a

poesia e o contexto social e histórico, desvelando e elucidando, tanto as situações de entrave da sociedade quanto a sua beleza.

Diante do exposto, percebe-se que, no poema “Coisas de Goiás: Maria”, Cora consegue inserir os aspectos sociais e históricos em sua produção, traçando um diálogo entre sua poesia e o contexto sócio-histórico de sua cidade, conforme apontou Britto (2006), pois amplia as visões de embate de uma sociedade, ao dar visibilidade àqueles que são afastados dos ambientes tradicionais da sociedade da época e, atualmente, já representa uma personagem incorporada na cultura e no folclore da Cidade de Goiás, como é caso da figura de Maria Grampinho.

Tosta (2006), em seu ensaio “A poesia histórica de Cora Coralina”, aponta que a poetisa retrata em sua escrita uma produção intimista, pessoal e subjetiva. Isso porque, a autora não aborda fatos de cunho histórico convencional e nem oferece o princípio da verdadeira história oficial. Assim, sua produção não busca retratar os fatos do passado tal qual foi concebido pela história tradicional. Nesse sentido, o autor nos afirma que:

Cora normalmente não fala de eventos de cunho histórico tradicional, nem oferece verdades sistemáticas. Não menciona líderes do governo, religiosos, ou de outros nomes tidos como “importantes”, nem centra os seus textos em momentos políticos, conflitos sociais, revoluções ou guerras, como os romances históricos. Também não desbanca a autoridade de certos registros históricos através da paródia, exageros, ou da criação de versões alternativas, como as metaficções historiográficas. Ela divide com os historiadores o passado enquanto objeto. Mas seu assunto é o dia a dia, os costumes, crenças, “casos”, cenas, valores e tradições das pessoas simples de sua cidadezinha no estado de Goiás, temas que dificilmente comporiam um estudo histórico mesmo nos dias de hoje. (TOSTA, 2006, p. 20)

Conforme Tosta (2006) salienta, Cora Coralina não tinha a intenção de produzir ou contar os fatos históricos de seu tempo em seus poemas, mas de acordo com o que o autor esclarece, a poetisa se mostrava consciente da necessidade de englobar no contexto social e nos registros aqueles de que a história normalmente se esquece, pois não há, e não havia lugar de destaque para essas pessoas comuns. Sobre o assunto, Tosta conclui:

Cora, portanto, utiliza-se desta característica da estética pós-moderna na sua poesia para fornecer material para a própria história, o que é, de certo modo, questionar a natureza da história tradicional e exigir uma mudança no que tange seu papel. [...] Neste caso, Cora revela à história aquilo que ela não registrou fornecendo-lhe documentos, arquivos para que sejam guardados examinados e explorados. (TOSTA, 2006, p. 22)

Nesse sentido, podemos notar em seu livro *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais* a opção de escolher personagens como a lavadeira, a mulher da vida, a mulata, o menor abandonado, o presidiário, o trabalhador rural, enfim, ela traz ao centro as figuras “excêntricas” (aquelas que estão fora do centro) e, com isso, demonstra sua solidariedade e respeito para com os oprimidos dessa sociedade.

Ao trazer esses excêntricos para sua poesia, Cora procura destacar o universo destes personagens, como acontece no poema “Coisas de Goiás: Maria”. A personagem Maria é representada em seu universo por aquilo que ela traz consigo, em seu mundo imaginário, recriado só para ela: no corpo, suas “sete blusas, sete saias”; nos cabelos, os vários grampos “repassados na densa e penteada camada capilar”; nas roupas, os botões “alegres, coloridos, seriados” e “chapeando a veste”. Assim, a voz lírica do poema descreve a personagem que recria seu mundo naquilo que ela encontra pela cidade, sendo também, objetos rejeitados pelos moradores que a rejeitam da mesma forma. Para a sociedade vilaboense, não era a figura de uma mulher que estava entre os objetos carregados por Maria Grampinho, ou seja, um ser humano não era visto naquele “lixo”. Na verdade, o que era visto pelos demais, eram os botões, os penduricalhos, os grampos, as saias e blusas sobrepostas. Mas Cora demonstra uma visão diferente dos demais, solidária e humanitarista, já que a poetisa tem um verdadeiro encantamento ou alumbramento por Maria Grampinho como um todo, até mesmo por seus detalhes singulares. Então, diferentemente do tratamento que os moradores destinavam à Maria Grampinho, Cora a acolhia e respeitava-a.

1.3 A poesia de Cora Coralina e a modernidade poética de Rimbaud

A escrava de Ararat chamava-se Poesia.
O vagabundo genial era Arthur Rimbaud.
Mário de Andrade

O jovem poeta Arthur Rimbaud (1854 – 1891) faz parte do grupo de escritores que apresenta, no século XIX, as primeiras evidências da modernidade na poesia. Iniciou de forma precoce em sua escrita literária, até mesmo o domínio do latim já fazia parte de sua infância, da mesma forma deixa precocemente a produção literária em tenra idade. Pouco antes da idade de 21 anos, toda aquela febre de inspiração revelada na adolescência se encerra e silencia.

Assim como sua breve participação na história da literatura, da mesma forma a sua passagem pela vida também foi curta. Entretanto, deixou um legado significativo para o poeta moderno, no que se refere à criação lírica, às novas gerações de escritores e aos leitores. Como nos alerta Santos:

Mas muito, muito distante disso tudo, à literatura, o que importa é o que Rimbaud deixou a ela como herança, e, estendendo a mão, também ao leitor, que, fascinado e confuso com os versos do poeta, até hoje não entende o que levou Rimbaud a abandonar as musas ao relento, desprotegidas, longe daquele que, por elas, foi cada vez mais distante até perder-se na derradeira imensidão de sua própria poesia, cuja plenitude é apenas uma das três linhas temáticas do autor nesse período. (SANTOS, 2013, p. 53)

Logo após as primeiras manifestações da modernidade na Europa, lançadas por Charles Baudelaire, em sequência, surge a explosão poética do jovem poeta Arthur Rimbaud que impulsionou a passagem do Romantismo para a Modernidade. Na lírica desse poeta, a arte poética se encontra no aprofundamento da ideia de abandono do eu lírico. Por conseguinte, o poeta torna-se desfocado e direciona sua ênfase à ação criadora, bem como o obscurantismo e o deslocamento do ato lírico que passam a ser extenuados, conforme as considerações de Friedrich:

O ato lírico desloca-se cada vez mais da expressão do conteúdo a um modo de ver ditatorial e, portanto, a uma insólita técnica de expressão. Esta técnica nem sequer precisa consistir na destruição das ordens sintáticas. No vulcânico Rimbaud, isto acontece raras vezes enquanto, de modo estranho, encontra-se mais amiúde no pacato Mallarmé. A Rimbaud basta pôr os conteúdos caóticos em frases que são simplificadas até o primitivismo. (FRIEDRICH, 1978, p. 60)

Na poética de Rimbaud, as dissonâncias surgem apresentadas através das interrupções e combinações semânticas que não são organizadas de forma linear. No entanto, a ausência de comunicação com o leitor ainda se estabelece ativamente. Isso porque o “eu é um outro” no poeta é a sua expressão singular, estratégia que caracteriza sua atitude poética e o aproxima da obra de Gustave Flaubert, concentrando-se na frase e não na palavra. Com isso, boa parte da poética de Rimbaud procura destruir a significação, o eu apresentado pelo autor demonstra que é, na verdade, uma memória ficcional. Uma vez que, em Rimbaud a realidade, segundo Friedrich (1978), é uma realidade enérgica, difícil e incontrolável da língua. O que se evidencia em *Les Illuminations*, provocando, dessa forma, um corte entre leitor e autor. Assim, chega-se a uma operação impossível, processada pela arte.

Vicente (2010) considera que, a princípio, os poemas de Rimbaud são marcados por um “sentimento de liberdade” e ainda são dotados de um “idealismo infantil”. Dessa forma, se evidencia o sentimento de plenitude em seus poemas, fato que é expresso “pela expansão do eu poético junto à natureza e pela intensidade das sensações que aí afloram”. As outras duas marcas da poesia rimbaudiana que podem ser consideradas, a partir dos aspectos temáticos, em suas produções literárias referem-se à vidência e à revolta:

É possível distinguir em *Poesias* três linhas temáticas principais, nas quais se percebe que Rimbaud utiliza procedimentos poéticos que vão se refinando cada vez mais, alguns deles tornando-se permanentes, em sua obra. Em um primeiro momento, os poemas são marcados pelo sentimento de liberdade e de idealismo infantil. Trata-se de uma poesia que deixa transparecer um sentimento de plenitude, motivado pela expansão do eu poético junto à natureza e pela intensidade das ações que aí afloram. Quando a guerra franco-prussiana é deflagrada, manifesta-se a revolta do jovem poeta, apenas latente nos primeiros versos. [...] Finalmente, há os poemas ligados à experiência da vidência, nos quais o poeta alia a busca do desconhecido à invenção de um verbo novo. (VICENTE, 2010, p. 20-22)

Dentre essas três vertentes da poesia de Rimbaud, apontadas por Vicente (2010), toma-se como foco a vertente da plenitude. Para isso, partiremos do poema “O armário” para análise de como se procede a plenitude e o alumbramento no poema rimbaudiano, a partir da presença dos temas apoéticos, personagens excêntricas e o resgate da memória, elementos que povoam a lírica moderna a partir de então. Logo, o poema revela aspectos caros à modernidade lírica.

É importante salientar que tradicionalmente, a lírica do Classicismo frequentou os grandes temas, sendo o amor um deles. Conforme notou Victor Hugo (1988), os românticos introduziram o grotesco como paradigma estético. A consequência é a poesia de Rimbaud que tem como foco o lixo, o ínfimo, os objetos degradados e a captação de pessoas (ou das mulheres) na ótica do obsceno, a exemplo do que ocorre na “Vênus Anadiomene”.

Esta seção tomará para análise os poemas de Rimbaud traduzidos para a língua portuguesa por Ivo Barroso e organizados no livro *Arthur Rimbaud Poesia Completa*, edição bilíngue. Inicialmente, a análise será dada ao poema “O armário”:

Grande armário esculpido: o carvalho sombreado,
Muito antigo, adquiriu esse ar bom dos idosos;
E, aberto, o armário espraia em sua sombra ao lado,
Como um jorro de vinho, de odores capitosos;

Repleto, é uma babel de velhas velharias,

Recendentes lençóis encardidos, fustões
De infante ou feminis, as rendas alvadias
E os xales das avós pintados de dragões;

– Em ti podem-se achar os medalhões, as mechas,
Os retratos, a flor ressequida que fechas,
Cujo perfume lembra o dos frutos dormidos.

– Ó armário de outrora, as histórias que exortas
E amarias contar, com teus roucos gemidos,
Quando se abrem de leve as tuas negras portas.
(RIMBAUD, 1995, p. 117)

O poema “O Armário” representa um dos textos de Rimbaud mais presente em antologias da literatura francesa. Nesse poema, ocorre a descrição de um armário: “Grande armário esculpido: o carvalho sombreado, / Muito antigo, adquiriu esse bom ar dos idosos” (versos: 1 e 2) e o que ele passou a adquirir de acordo com aquilo que foi guardado nele: “... esse bom ar dos idosos” (verso: 2), ou, ainda, por ser “uma babel de velhas velharias”.

Assim, nesse poema, verifica-se que há uma captação solene, a admiração que o eu lírico tenta expressar por esse objeto antigo (o armário) que, mesmo sendo estático, ainda guarda ou conserva objetos que remetem às memórias do passado como: os “lençóis encardidos”, os “xales das avós”, os “medalhões”, as “flores ressequidas” e os “frutos dormidos”.

Muitos poemas de Rimbaud encontram-se em conformidade com a corrente parnasiana. Assim, pode-se dizer que no poema “O Armário” também está estruturado dentro das características literárias da tradição do Parnasianismo. Mesmo assim, observa-se que Rimbaud não está devidamente vinculado a esta tradição. Apesar de ele ter feito parte do círculo dos parnasianos, ter sido leitor de muitos poetas dessa filiação, Rimbaud apresentava-se ao Parnasianismo como um irônico, usando a própria tradição estética parnasiana para ironizá-la.

Assim, tendo como objetivo evidenciar os traços pertinentes ao modernismo, bem como, a possível aproximação entre os poetas, tem-se como análise a obra de Cora Coralina, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, tomada aqui como parte do *corpus* desta pesquisa, representa o primeiro livro da escritora goiana, publicado pela Editora José Olympio no ano de 1965. Para tanto, foi selecionado um de seus poemas para leitura e análise.

Para Denófrio (2006), Cora Coralina configura-se em uma escritora repleta de histórias, lembranças e relatos biográficos. Nesse sentido, ao lermos suas obras é possível perceber que o eu lírico retorna a lugares da infância e, por vezes, a si mesmo, percorrendo os

espaços que poderia conduzi-lo através de lembranças preservadas na memória conforme pode ser visto no poema “Antiguidades” que, de forma semelhante ao verificado no poema de Rimbaud, também envereda pela recordação lírica. Assim como no poema “O armário”, Cora privilegia um objeto que se configura como um celeiro de recordações e, dessa forma, presentifica o passado. No poema selecionado da poetisa goiana, é possível notar como se configuram essas recordações em sua lírica:

Antiguidades

Quando eu era menina
bem pequena,
em nossa casa, certos dias da semana
se fazia um bolo,
assado na panela
com um texto de borralho em cima.

Era um bolo econômico,
Como tudo, antigamente.
Pesado, grosso, pastoso.
(Por sinal que muito ruim.)

Eu era menina em crescimento,
Gulosa,
Abria os olhos para aquele bolo
que me parecia tão bom
e tão gostoso.

A gente mandona lá de casa
Cortava aquele bolo
com importância.
com atenção.

Seramente.
Eu presente.
Com vontade de comer o bolo todo.

Era só olhos e boca e desejo
Daquele bolo inteiro.

Minha irmã mais velha
Governava. Regrava.
Me dava uma fatia,
tão fina, tão delgada...
E fatias iguais às outras manas,
E que ninguém pedisse mais!
E o bolo inteiro,
Quase intangível,
se guardava bem guardado,
com cuidado,
num armário, alto, fechado,
impossível.

Era aquilo uma coisa de respeito.
Não pra ser comido
assim, sem mais sem menos.
Destinava-se às visitas da noite,
Certas ou imprevistas
Detestadas da meninada.

Criança, no meu tempo de criança,
não valia mesmo nada.
A gente grande da casa
usava e abusava
de pretensos direitos de educação.

Por dá-cá-aquela-palha,
Ralhos e beliscão.
Palmatória e chineladas
não faltavam.
Quando não,
sentada no canto de castigo
fazendo trancinhas,
amarrando abrolhos.
“Tomando propósito”
Expressão muito corrente e pedagógica.
Aquela gente antiga,
Passadiça, era assim:
Severa, ralhadeira.

Não poupava as crianças.
Mas, as visitas...
– Valha-me Deus!...
As visitas...
Como eram queridas,
recebidas, estimadas,
conceituadas, agradadas!

Era gente superenjoada.
Solene, empertigada.
De velhas conversas
que davam sono.
Antiguidades...

Até os nomes, que não se percam:
D. Aninha com seu Quinquim.
D. Milécia, sempre às voltas
com receitas de bolo, assuntos
de licores e pudins.
D. Benedita com sua filha Lili.
D. Benedita – alta, magrinha.
Lili – baixota, gordinha.
Puxava de uma perna e fazia crochê.
E, diziam dela línguas viperinas:
“– Lili é a bengala de D. Benedita”.
Mestra Quina, D. Luisalves,
Saninha de Bili, Sá Mônica.
Gente do Cônego Padre Pio.

D. Joaquina Amâncio...
Dessa então me lembro bem.
Era amiga do peito de minha bisavó.
Aparecia em nossa casa
Quando o relógio dos frades
Tinha já marcado 9 horas
e a corneta do quartel, tocado silêncio.
E só se ia quando o galo cantava.

O pessoal da casa,
como era de bom-tom,
se revezava fazendo sala.
Rendidos de sono, davam o fora.
No fim, só ficava mesmo, firme,
minha bisavó.

D. Joaquina era uma velha
grossa, rombuda, aparatosa.
Esquisita.
Demorona.

Cega de um olho.
Gostava de flores e de vestido novo.
Tinha seu dinheiro de contado.
Grossas contas de ouro
no pescoço.

Anéis pelos dedos.
Bichas nas orelhas.
Pitava na palha.
Cheirava rapé.
E era de Paracatu.
O sobrinho que a acompanhava,
Enquanto a tia conversava,
contando “causos” infundáveis,
dormia estirado
no banco da varanda.
Eu fazia força de ficar acordada
Esperando a descida certa
Do bolo
Encerrado no armário alto.
E quando este aparecia,
vencida pelo sono já dormia.

E sonhava com o imenso armário
Cheio de grandes bolos
ao meu alcance.

De manhã cedo
Quando acordava,
Estremunhada,
Com a boca amarga,
— ai de mim —
via com tristeza,
sobre a mesa:
xícaras sujas de café,
pontas queimadas de cigarro.

O prato vazio, onde esteve o bolo,
E um cheiro enjoado de rapé.
(CORALINA, 2014, p. 38-43)

A partir da leitura do poema de Arthur Rimbaud (“O Armário”) e o de Cora Coralina (“Antiguidades”), pode-se notar que um dos pontos relevantes que os aproximam é a presença da captação de elementos banais, sendo configurados no texto de Rimbaud por um objeto que compõe a mobília domiciliar: um velho armário de madeira. Nesse móvel, encontram-se objetos antigos que aguçam as lembranças do eu lírico. Assim, essas recordações são reavivadas por meio das sensações sinestésicas (aromas, ruídos, visuais, gustativas e táteis) configuradas em roupas infantis e nos “xales das avós bordados com grifos de dragões”.

Já no poema coralineano, “Antiguidades”, constata-se também um resgate de elementos comuns ao ambiente familiar. Desse modo, a voz lírica é tomada por lembranças desses objetos e do meio familiar que remetem ao seu tempo de criança. Essas memórias são abordadas no poema na forma de uma história, ou seja, a partir de um fio condutor que é a narração. O caráter narrativo-descritivo, em Cora Coralina, também remete a uma das formas poéticas das produções de Arthur Rimbaud que são os poemas em prosa, umas das características significativas no processo de renovação da lírica moderna que iniciou na literatura francesa, ainda no Romantismo, conforme apontou Vicente (1998).

No poema “Antiguidades”, a poetisa traz à tona suas lembranças sobre os costumes de sua família, com foco no momento de preparo de um bolo comum, típico das refeições de sua casa. Nesse texto, a voz lírica evidencia o tom prosaico logo nos primeiros versos do texto: “Quando era menina / bem pequena”, assim com o uso dessa expressão temporal, notamos o recurso típico da contação de histórias que, geralmente, se inicia com uma expressão que também evidencia o tempo: “Era uma vez...”. Para Goiandira Ortiz de Camargo (2006), a ação de contar causos e histórias nas produções da poetisa, possivelmente, se relaciona as suas experiências vividas na infância, sobretudo dos momentos de ouvir as histórias contadas pelos mais velhos. Conforme Camargo (2006), nesses momentos que Cora ouvia essas narrativas, e também nos momentos das vivências em sua comunidade, advém o caráter épico que está presente, inclusive, em seus poemas:

Quando a poetisa retorna à cidade natal, aos 67 anos de idade, com a faculdade da memória aparelhada para o lembrar e com a autoridade de quem já tem nas mãos a outra ponta da vida, o que foi experiência e ficou guardado, mesclado às histórias

ouvidas em seu tempo, fundará o trabalho de rememoração poética. Vem daí o caráter épico, expresso fortemente em *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha* e em grande parte de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. (CAMARGO, 2006, p. 59)

O tom prosaico escolhido pela poetisa corrobora a sua intencionalidade de contar as histórias, ou retomar os velhos momentos de contação de causos, o que era comum entre os mais antigos, sobretudo em sua época de criança.

No eixo narrativo da composição, é possível notar as descrições levantadas pelo eu lírico acerca dos costumes rotineiros da família. No entanto, essa ação costumeira, dos familiares de sua casa, ganha relevância na voz do eu lírico, pois remete às suas memórias da infância. Com isso, todas as sensações advindas das lembranças são rememoradas a partir da sinestesia. Com o emprego do recurso estilístico, verifica-se a intencionalidade de Cora em expressar nos versos o resgate do aroma e do sabor daquela época. Tal resgate passa a ser motivado pelas sensações provocadas no eu lírico que presenciava o momento de feitura do bolo em sua casa: “Era um bolo econômico, / Como tudo antigamente. / Pesado, grosso, pastoso. / (Por sinal que muito ruim)” (versos: 8, 9, 10 e 11).

Além de descrever o preparo da comida, o eu lírico ainda aponta os detalhes a respeito da atitude das pessoas mais velhas em relação às crianças e à forma de educá-las naquela época. No contexto, a voz lírica deixa transparecer seu desejo de comer esse bolo por inteiro: “Eu com vontade de comer o bolo todo. / Era só olhos e boca e desejo”. (Versos: 23 e 24). Enquanto isso, os mais velhos controlavam a distribuição do alimento, o que se confirma nos versos: “A gente mandona lá de casa” / “Cortava aquele bolo” / “Minha irmã mais velha” / “governava. Regrava.”

É notório salientar que o eixo narrativo em todo poema mostra-se, ainda, que o eu lírico apresenta os costumes cotidianos em seu tempo de criança, e conforme o que vai sendo demonstrado, essas crianças eram vistas como alguém que atrapalha e perturba o dia a dia da casa, sendo que, muitas vezes, negavam-lhes o direito de voz, algo expresso nos versos que avaliam que criança do seu tempo “não valia mesmo nada” e que os adultos aproveitavam de seus “pretensos direitos”.

Desse modo, observa-se que essas crianças eram controladas, comprova-se isso nos versos em que ela menciona que o “bolo era cortado” e “regrado” e, em seguida, ele era guardado em um armário: “num armário, alto, fechado, / impossível”. Nesse ponto, percebemos outra aproximação do poema de Cora Coralina com o poema “O Armário”, de

Rimbaud, pois em ambos os poemas são a partir de objetos banais, comuns e cotidianos que a memória do eu lírico é acionada e, dessa forma, presentificam-se as lembranças. O armário, para Rimbaud, conduz ao alumbramento memorialístico, enquanto para Cora o armário surge como símbolo da coerção e das limitações sofridas pelas crianças de seu tempo. No poema de Cora, ao mencionar o armário, a voz lírica enfatiza o obstáculo que foi provocado pelo objeto, pois era nele que a comida ficava escondida das crianças: “num armário, alto, fechado, impossível”. Na verdade, aquele bolo deveria ficar restrito apenas para agradar as visitas indesejadas, sobretudo, pelas crianças: “Era aquilo uma coisa de respeito.” / “Destinava-se às visitas da noite,” / “Detestadas da meninada”.

Ao resgatar as lembranças do passado, a poetisa se recorda das pessoas que eram contemporâneas e próximas do convívio e, possivelmente, de sua família. Para tanto, nota-se no texto que a poetisa vai elencando os nomes das pessoas que comumente as visitavam, tais como: D. Aninha, Seu Quinquim, D. Benedita (com sua filha Lili), Mestra Quina, D. Luisalves, Saninha de Bili, Cônego Padre Pio e outros mais. Assim, ao apontar as pessoas do convívio, Cora procurou reconstruir não só sua memória individual, como também a memória de uma coletividade, conforme nos esclarece Goiandira Ortiz de Camargo (2006):

A poetisa, que não só quer reconstruir a sua memória pessoal, mas também a de sua coletividade, manifesta consciência de epicidade em várias passagens de seus livros. Nesse sentido, a sua figura na cidade recupera a figura arquetípica e modelar do rapsodo. Como cantador de um tempo e um lugar, o rapsodo era a voz que se elevava e fazia inteiriças as histórias consúteis. (CAMARGO, 2006, p. 61)

Outro momento exemplar da plenitude na poesia de Rimbaud pode ser verificado no poema “O Adormecido do vale”:

Era um recanto verde onde um regato canta
Doidamente a enredar nas ervas seus pendões
De prata; e onde o sol, no monte que suplanta,
Brilha: um pequeno vale a espumear clarões.

Jovem soldado, boca aberta, frente ao vento,
E a refrescar a nuca ente os agriões azuis,
Dorme; estendido sobre as relvas, ao relento,
Branco em seu leito verde onde chovia luz.

Os pés juncos, dorme. E sorri no abandono,
De uma criança que risse, enferma, no seu sono:
Tem frio, ó Natureza – aquece-o no teu leito.

Não mais lhe fremem as narinas;

Dorme ao sol, suas mãos a repousar supinas
Sobre o corpo. E tem dois furos rubros no peito.

Em “O Adormecido do Vale”, Rimbaud descreve a cena de um bosque paradisíaco em que a natureza se encontra em sua inteireza. Em seguida, nota-se a descrição de um soldado deitado na relva. Assim, o poema assume um olhar como uma câmera, como se estivesse expandindo o foco de sua lente (espécie de zoom) até o momento que se depara com um rapaz vestido de soldado e que parece dormir. Ao final descobre-se que o rapaz está morto.

Nos versos do poema, o sujeito lírico segue até o final demonstrando que o soldado está apenas adormecido, quando na verdade já está morto. A tessitura poética de Rimbaud é bem articulada, conduzindo o leitor, até ao final, a acreditar que o jovem está adormecido, mas não morto, conforme podemos observar nos versos: “E tem dois furos rubros no peito”. Notamos aí a presença de um eufemismo, pois não se menciona a palavra morto (ou morte). A composição cria certa expectativa, que se nota com o turbilhão de cores e o tom vivaz que toma a natureza ao redor desse soldado. O regato parece cantar e lançar suas claras espumas, os agriões azuis, e o leito onde se derramava uma chuva de luz.

Em “Adormecido do vale” percebe-se a presença da oposição entre a vida e a morte, isso porque, Rimbaud deixa transparecer uma teia sutil que conduz o leitor à impressão de que o sorriso daquele rapaz morto poderia ser comparado ao sorriso de uma criança.

Nesse sentido, Friedrich aponta que Rimbaud, de modo estratégico, apresenta termos e situações que apontam para o vazio, como se vê em: “dois furos rubros em seu peito”, paralelos aos espaços vazios em que ele se encontra em repouso. A estratégia retórica utilizada pelo poeta requer a participação ativa do leitor. Assim, cabe a ele deduzir que o soldado já está “morto”, pois o escritor não deixa a palavra “morto” explicitamente no texto.

Vicente (1998, p. 125) aponta que o texto em prosa é um gênero presente na literatura francesa desde o início do Romantismo. Nesse contexto, com tal inovação no gênero, reapareceram novas formas na estruturação dos poemas, como o autor considera os de Aloysius Bertrand (em *Gaspard de la nuit*), identificado como criador dos poemas em prosa. Logo em seguida, com Charles Baudelaire, o gênero passa a ser associado à modernidade em *Pequenos Poemas em Prosa (Petits Poèmes en Prose)*, assim, a partir de Baudelaire, os poemas em prosa ganham força e popularidade, sobretudo, na literatura francesa. No século XIX, uma das poéticas que se destaca nesse gênero são os poemas em prosa de Rimbaud, que

levaram a experiência de Baudelaire na prosa ao seu extremo. Dessa forma, pode-se perceber que a poesia versificada de Rimbaud, embora realizada sobre forma da tradição neoclássica, aderiu às forças da prosa, enquanto a prosa poética acentuou em seu discurso aspectos característicos da poesia, como a intransitividade, a comunicação por imagens e a capacidade de formular silêncio pela linguagem.

No texto poético, um elemento que permite ao leitor leigo reconhecer a estrutura desse gênero é a sua composição versificada, que pressupõe o ritmo, a sonoridade e a rima. No entanto, Yves Stalloni (2001) aponta que uma estrutura textual versificada não constitui e nem define o tom poético de uma composição após a implosão das normas clássicas pelos românticos. A poesia lírica, que desde a *Poética* de Aristóteles foi notada como um gênero incerto, após a revolução romântica tornou-se um gênero mais difícil de precisar. Entretanto, é possível considerar que a lírica é um discurso que evoca um universo de experiência pessoal, acentuada pelo subjetivismo. Embora o verso e a estrofe se situem como referências para a poesia, elementos de sua organização particular, tais aspectos sozinhos não conseguem apontar uma dimensão lírica. A imagem, a prosódia, a intransitividade, a subjetividade ou a expansão afetiva, a tradução do indizível e o desejo de fabricar silêncios são alguns elementos que devem ser considerados na determinação do lírico.

Conforme destaca Stalloni (2001, p. 159), um gênero “define-se tanto pelas leis que ele impõe quanto pelas transgressões que suscita”. A convenção literária tende a identificar a prosa como linguagem que permite a comunicação direta, enquanto o verso seria o “desvio”, a poesia. As revoluções moderna e modernista acentuaram o caráter contestável dessa máxima, “primeiramente porque ‘versos’ (isto é, formas medidas e ritmadas) podem ser desprovidos de ‘poesia’ e podem exprimir realidades ‘prosaicas’” (STALLONI, 2001, p. 159).

Portanto, nem todo poema contém poesia. Da mesma forma, há poesia sem poemas, pois pessoas, paisagens, esculturas, filmes e situações podem conter poesia, conforme percebeu Octavio Paz (1982). O autor de *O arco e a lira* observa, também, que a heterogeneidade é um traço característico da lírica. A imagem une a heterogeneidade da poesia lírica. Logo, Petrarca, Novalis, Whitman e Verlaine são igualmente poetas, porque são, cada um na sua peculiaridade, criadores de imagens. Nesse sentido, “o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência” (PAZ, 1982, p. 31). Ao afirmar que “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo”, Paz (1982, p. 15) possibilita identificar a poesia lírica se desdobrando em múltiplas formas para, lúdica e estrategicamente,

comunicar fenômenos internos e pessoais, pois o “poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos” (PAZ, 1982, p. 230), aspecto significativo para a poesia coralínea.

É recorrente nas tradições moderna e modernista, portanto, formas de constituição do discurso lírico fortemente transgressivas, como o verso branco, a prosa poética e o poema em prosa. O poema em prosa ainda adota o verso, porém assimila em seu interior características da prosa, conforme notado em “O adormecido do vale”. Enquanto a prosa poética é um discurso, de acordo com definição de Stalloni (2001), que avança em linha reta, mas com a concisão, brevidade, unidade de efeito e organicidade própria da poesia, constituindo um modo extremo de mistura dos gêneros, conforme praticado por Rimbaud nas *Iluminações*, em que a realidade literária ganha autonomia absoluta e se processa o fenômeno que Antônio Cândido (1993) denominou de transfusão, pois os textos conservam a referência ao mundo e promovem a invenção de outro mundo. Desse modo, a prosa poética de Rimbaud, de grande sedução formal, subverte a ordem do mundo e constrói um discurso que é referência e não referência ao mesmo tempo, pois o real encontra-se subvertido em elementos artificiais.

Tal fenômeno decorre do caráter rebelde e reacionário do jovem poeta francês, que se opôs a todas as formas de sociabilidade, inclusive contra a comunicação, de acordo com leitura de Otto Maria Carpeaux (1993, p. 158): “uma revolta, a de Rimbaud, contra todas as formas de sociabilidade entre os homens e entre os homens e Deus. Uma revolta anarquista-atéista [...] até contra o meio mais elementar da convivência: contra a língua”.

Diferentemente de Rimbaud, Cora Coralina constrói o poema em prosa e a prosa poética com a evidente intenção de estabelecer laços de sociabilidade, o que se evidencia na opção pelo verso livre, pela comunicação direta com o leitor e até mesmo pela solidariedade com os humildes e desvalidos. Essa intenção comunicativa se evidencia em composições como “O prato azul-pombinho”, que se encontra dividida em duas partes: a primeira em versos e a segunda, intitulada “Nota – De como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço”, que pode ser considerada um exemplo de prosa poética praticada pela autora. Tal composição diverge da prosa poética de Rimbaud, mas converge com estratégias recorrentes no poema em prosa praticado por ele, a exemplo de “O adormecido do vale”. Isso porque, de grande carga imagética, a composição de Cora busca atenuar o impacto do evento traumático de modo semelhante ao verificado no “jovem soldado” de Rimbaud. No poeta francês essa atenuação ocorre via eufemismo, em que a morte apresenta-se como sono;

enquanto em Cora é comum a saída pelo consolo da bisavó, que retirava o caco do castigo para evitar que “fosse acontecer com Aninha o que acontecera com a menina Jesuína, cria da D. Jesu” (CORALINA, 2014, p. 78), ou pela fruição possibilitada pela rememoração, quando o eu lírico retorna à infância para experienciar na volta um prazer que não foi possível na infância, conforme expresso nos versos finais de “Menina mal-amada”, de *Vintém de cobre*:

No passado
Tanta coisa me faltou.
Tanta coisa desejei sem alcançar.
Hoje, nada me falta,
Me faltando sempre o que não tive

Eu era uma pobre menina mal-amada.
[...]

Infância... Daí meu repúdio invencível à palavra saudade, infância...
Infância... Hoje, será.
(CORALINA, 2013, p. 119-121)

Enfim, ao confrontarmos os poemas coralineanos os poemas de Arthur Rimbaud, podemos perceber que uma das características em Cora Coralina que se aproxima do poeta refere-se à busca de uma produção poética que se configura em poemas em prosa, elemento significativo que marca a lírica moderna a partir do romantismo francês, tendo como um dos precursores dessa modalidade inovadora de escrita Charles Baudelaire e, logo adiante, de forma mais enfática na produção de Rimbaud.

2. A POESIA DE CORA CORALINA E O MODERNISMO BRASILEIRO

Venho do século passado
e trago todas as idades
Cora Coralina

No primeiro capítulo desta dissertação, procuramos discutir sobre a modernidade, especialmente a manifestada na poética de Charles Baudelaire e de Arthur Rimbaud, observando quais foram as possíveis características da modernidade presentes nesses autores que poderiam ser reconhecidas, sob o ponto de vista da confluência, nos poemas de Cora Coralina. Nesse sentido, notamos, ainda, que a modernidade não se firmou na lírica moderna de uma mesma forma, mas sim de maneira heterogênea, a exemplo disso, percebemos que um dos pontos abordados na lírica a partir da modernidade se dá com a valorização daquilo que não era visto como lírico até então.

Este segundo capítulo encontra-se subdividido em três subtópicos. No primeiro, iremos discutir, de forma panorâmica, sobre as manifestações do Modernismo no Brasil e também faremos um breve apanhado a respeito do Modernismo em Goiás. No segundo e terceiro subtópicos trataremos do estudo da poesia coralineana e suas características pertinentes que remetem à aproximação das produções dos poetas modernistas.

2.1 O Modernismo brasileiro e a chegada do Modernismo em Goiás

Dentro de cada literatura nacional levantam-se problemas similares, no que respeita ao exato papel desempenhado por cada região e por cada cidade.

Wellek e Warren

O Modernismo no Brasil aconteceu de forma tardia em detrimento às demais partes do mundo. Da mesma forma, a difusão da nova ordem para se pensar a arte, também foi tardia e desigual dentro do próprio país.

As primeiras manifestações do Modernismo no Brasil, segundo Alfredo Bosi (1994), se despontaram a partir da Semana de Arte Moderna em 1922:

O que a crítica nacional chama de *Modernismo* está condicionado por um acontecimento, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. Como promotores da *Semana* traziam, de fato, ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias, já em agonia, o Parnasianismo e o Simbolismo, pareceu aos historiadores da cultura brasileira que modernista fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e *Modernismo* tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22. (BOSI, 1994, p. 303)

Nesse contexto, Bosi (1994, p. 303) aponta, ainda, que São Paulo foi o centro que irradiou o Modernismo no Brasil, possivelmente, devido a sua condição sociocultural que marcou a vida brasileira nos primórdios do século; ou, ainda, pelo conhecimento das correntes das vanguardas europeias, que permitiram situar, mais claramente, as escolhas estéticas para a Semana de Arte Moderna e de seus participantes.

Podemos notar, ainda, que até mesmo os intelectuais (da década de 20) tiveram que se definir frente às inovações dessa fase, pois as suas escolhas passariam a redefinir “ideologicamente a literatura modernista” (BOSI, 1994, p. 305). Assim, verifica-se que o tom de sedução do irracionalismo, a atitude existencial e estética, é que começam a ditar as regras aos novos grupos, chamados de modernistas, com o intuito de combater os ditames do parnasiano e do academismo.

Sobre a atuação dos novos intelectuais do Modernismo, Bosi esclarece que

Irracionalistas foram: a primeira poética de Mário de Andrade, o Manuel Bandeira teórico do “alumbramento” e todo o roteiro de Oswald de Andrade. Presos ao decadentismo estetizante, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia. Primitivista, Cassiano Ricardo. Na verdade, “desvairismo”, “pau-brasil”, “antropofagia”, “anta” ... exprimem tendências evasionistas que permearam toda a fase dita heróica do Modernismo (de 22 a 30). Nessa fase tentou-se, com mais ímpeto que coerência, uma síntese de correntes opostas: a *centrípeta*, de volta ao Brasil real, que vinha do Euclides sertanejo, do Lobato rural e do Lima Barreto urbano; e a *centrífuga*, o velho transoceanismo, que continuava selando a nossa condição de país periférico a valorizar fatalmente tudo o que chegava da Europa. Ora, a Europa do primeiro pós-guerra era visceralmente irracionalista. (BOSI, 1994, p. 305)

O Modernismo em Goiás, assim como a manifestação do Modernismo no Brasil, também manifestou tardiamente sua presença na literatura goiana, da mesma forma que foi tardia em relação ao restante do país. Tal fato, provavelmente se deve ao fato do estado de

Goiás ser, geograficamente, mais distante dos centros culturais e intelectuais do Brasil. Sobre esse aspecto referente à historiografia da literatura goiana, notamos que há duas datas que indicam o início das manifestações literárias, conforme salienta Antônio Geraldo Ramos Jubé (1978), em sua obra *Síntese da História Literária de Goiás*. Segundo o autor, o primeiro estudo a encarar e apresentar algum método em relação à história da literatura em Goiás, é o professor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, em seu “Anuário Histórico e Descritivo do Estado de Goiás”, que data o ano de 1783 como o início da literatura em Goiás.

A. G. Ramos Jubé (1978) considera os estudos de Gilberto Mendonça Teles, que subdivide a história em seis períodos, sendo o primeiro período datado em 1726. Assim verificamos:

O primeiro a encarar, com algum método, a História Literária de Goiás foi o prof. (Sic) Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, em seu “Anuário Histórico, Geográfico e Descritivo do Estado de Goiás” [...]. O extraordinário educador distribuiu nossas letras por épocas ou períodos, que começam em 1783, com Bartolomeu Antônio Cordovil [...]. De acordo com esse autor, o 2º período da Literatura Goiana abre-se com FÉLIX DE BULHÕES (não se menciona data), e o terceiro e último, com JOAQUIM BONIFÁCIO DE SIQUEIRA e LUIZ DO COUTO, em 1903. [...] O poeta e ensaísta, Gilberto Mendonça Teles [...] divide-a em seis períodos. [...] Ei-los: 1º - de 1726 a 1830 (dos inícios da História de Goiás à publicação da “Matutina Meiapontense”, primeiro jornal da Província); 2º - de 1830 a 1903 (do “Matutina” à instalação da Academia de Direito e à fundação de uma efêmera academia literária, em 1904); 3º - de 1903 a 1930 (da instalação do curso jurídico à Revolução da Aliança Liberal); 4º - de 1930 a 1942 (da Revolução à inauguração de Goiânia); 5º - de 1942 a 1956 (do batismo cultural da Capitania à I Semana de Arte, em 1956, promovida pela Associação Brasileira de Escritores); 6º - de 1956 aos nossos dias. (JUBÉ, 1978, p. 13-14)

A. G. Ramos Jubé (1978, p. 15) ainda destaca, ao tomar como referência a inauguração de Goiânia em 1942, a separação de duas épocas: a Primeira Época (antes de Goiânia) abrangendo a Poesia Neoclássica; o Romantismo; a Poesia Parnasiana e simbolista; e a Prosa Realista (1913 a 1942). A Segunda Época (depois de Goiânia, a partir de 1942 até os dias atuais) englobando o Modernismo Goiano (1942 a 1946), a Poesia e a Prosa Pós-Modernista (desde 1946).

Para Vellasco (1990), a produção literária de Goiás não se constituiu de modo homogêneo entre os escritores goianos, e que é difícil discernir características tipicamente goianas nos textos aqui produzido. Assim a autora diz em seu texto:

A Literatura Goiana surgiu por volta de 1773. De início a produção literária não formou um grupo homogêneo, com características definidas e que pudesse ser capaz

de se distinguir e revelar uma estrutura eminentemente goiana. Este fato se devia ao isolamento e atraso em que Goiás vivia, sob todos os sentidos, em relação à metrópole, do mesmo modo que o Brasil, na sua totalidade literária em relação à Europa. Ainda florescia o Romantismo entre nós quando a França já deixava o Naturalismo da época, e a Semana de Arte Moderna, em 1922 aconteceu bem depois que os meios intelectuais europeus trabalhavam com novas fórmulas de expressão e a valorização estética. (VELLASCO, 1990, p. 9-10)

A partir da transferência da capital goiana para a cidade de Goiânia, se tornou mais viável a entrada das novas ideias estéticas lançadas pelo movimento modernista, em decorrência da Semana de Arte Moderna em 1922. Ou seja, apenas com a instalação da nova capital que se expandiu o Modernismo visto como goiano, quando se instalou a nova capital de Goiás (em 1942), concomitante a essas mudanças surgem os primeiros impulsos da imprensa, principalmente o jornal “O Popular” e com sua revista “Oeste”, viabilizando a expansão da nova sensibilidade artística e, em especial, da literatura. Nesse contexto, A. G. Ramos Jubé (1978, p. 70) destaca que foi a partir de Leo Lynce, com a obra *Ontem*, em 1942, (até mesmo anterior a referida data) que se configurou o Modernismo em Goiás.

O estilo modernista nas criações literárias goianas é, assim como nas demais criações artísticas brasileiras, um reflexo dos influxos dos movimentos artísticos europeus (pós-guerra): Dadaísmo, Futurismo, Expressionismo, Cubismo e *L'Esprit Nouveau*. Tais movimentos vanguardistas foram decisivos para a eclosão das inovações estéticas nas artes de maneira geral e, em especial, na literatura modernista. Nesse contexto, A. G. R. Jubé resume as principais características modernistas, que fundamentaram os novos conceitos presentes na literatura goiana a partir dos conceitos vanguardistas:

A poesia acadêmica e parnasiana foi alvo da pregação modernista; a princípio, adotando alguns preceitos do Futurismo, do italiano Marinetti, [...]. Queria o verso-livre, completa ruptura com o passado e rompimento com o tradicionalismo, exaltação da velocidade, do futuro e do progresso científico, liberdade formal, etc. Quando a ideologia futurista foi-se revelando, identificando-se o estilo facista, houve cisão no grupo de intelectuais que o integravam. Abominaram os dissidentes o termo que os designava e se rotulavam modernos, ou modernistas. Sob tal rótulo realizaram uma síntese dos estilos artísticos em voga, aproveitando, principalmente, a escrita automática dos surrealistas e o geometrismo dos cubistas, que vieram a redundar no hermetismo, característico da poesia de 1945. (JUBÉ, 1978, p. 71)

Outros aspectos relevantes para as inovações nas criações artísticas dessa fase, destacados pelo autor, referem-se ao surgimento das correntes modernistas no Brasil, a saber: o Verde-amarelismo dadaísta, o Antropologismo, o grupo “Anta” e o “Pau-Brasil”. Tais movimentos buscaram a temática nacional, voltados para os fatores étnicos e ressaltando a

valorização de conteúdos brasileiros, bem como a paisagem, o homem, os costumes e as tradições populares.

Nota-se, ainda, que para a criação da poesia dentro da perspectiva do modernismo foi acompanhada do rompimento com as formas fixas moldadas pela tradição clássica, o uso de versos livres; na linguagem, verifica-se uma aproximação com coloquialismo brasileiro, deixando de lado o português dos clássicos, com sua estruturação rígida na sintaxe e na ortografia. Assim, A. G. Ramos Jubé nos esclarece que foram estes os traços característicos do Modernismo que influenciaram a nova criação artísticas daqueles que eram tidos como modernistas em Goiás.

2.2 A lírica de Cora Coralina e o modernismo brasileiro pela crítica de Mário de Andrade

Lirismo: estado efetivo sublime –
vizinho da sublime loucura
Mário de Andrade

O nome de Mário de Andrade começa a entrar no cenário das artes quando Oswald de Andrade escreve no *Jornal do Comércio* um artigo intitulado “O meu poeta futurista” a respeito do escritor apresentando a obra *Paulicéia Desvairada*. Entretanto, Mário de Andrade não se agradou do termo usado em referência a ele e, em resposta, escreveu o artigo “Futurista?!”. Oswald de Andrade, em 1912, esteve na Europa, onde entrou em contato com a boêmia estudantil de Paris, conhecendo o futurismo ítalo-francês (BOSI, 1994, p. 355). Ao voltar para o Brasil, ele estava imbuído dos ideais do Futurismo, do movimento de Marinetti, com isso almejava disseminar essas inovações na literatura e nas artes e, assim, combater o academicismo presente na arte brasileira até então:

Quando da Exposição de Anita Malfatti, Oswald defende-a contra o artigo virulento de Lobato e aproxima-se de Mário de Andrade, de Di Cavalcanti, de Menotti, de Guilherme de Almeida, de Brecheret. Passa a ser o grande animador do grupo modernista, divulga Mário como “o meu poeta futurista” e articula com os demais da *Semana*. (BOSI, 1994, p. 355)

Mário de Andrade produziu, além de suas obras literárias, textos nos quais trata sobre as questões da produção da lírica. Dois deles são de extrema importância ao estudo do fazer

do texto poético: “Prefácio interessantíssimo”, que se encontra na abertura da obra *Paulicéia Desvairada*, e o segundo é o ensaio “A escrava que não é Isaura”. Esse último completa e amplia as ideias apresentadas inicialmente em “Prefácio Interessantíssimo”, em que o poeta afirmou ter fundado o desvairismo ao discutir sobre algumas tendências na poesia modernista.

No ensaio “A escrava que não é Isaura”, o autor divide suas discussões em duas partes. Na primeira parte, dedicou-se a contar uma “quase” parábola referindo-se a Cristo que tinha o hábito de falar e ensinar usando parábolas. E, assim como Cristo, também conta a verdade: “Sou a verdade” (o Cristo); “Eu tenho a razão” (o homem). Na parábola, Mário denomina a poesia de escrava de Ararat: “– primeiro plágio! – uma mulher. Humana, cósmica e bela. E, para exemplo das gerações futuras, Adão colocou essa mulher no cume de Ararat” (ANDRADE, 2009, p. 231).

A comparação usada por Mário identifica que a poesia, assim como a mulher, foi sendo vestida e adornada (sem que antes fossem retiradas as vestes anteriores), o que levou à perda da sua humanidade e, séculos depois, surge o “vagabundo genial”, em 1854, que despiu essa mulher retirando todas as roupas colocadas nela durante cada geração: “Mas o vagabundo genial quis ver o monte e deu um chute de 20 anos naquela heterogênea rouparia. Tudo desapareceu por encanto. E o menino descobriu a mulher nua” (ANDRADE, 2009, p. 232).

Era essa mulher nua o que interessava aos modernistas, a poesia despida, sem adornos. Ou seja, a escrava de Ararat é metáfora da poesia em sua origem, exposta ao vento, livre, “falando por sons”, desbastada de excessos. Desse modo, verificamos que a ideia inicial de Mário de Andrade em “Prefácio Interessantíssimo”, possivelmente, ganha amplitude no ensaio nesse ponto, pois a poesia deveria estar livre dos ornamentos, do supérfluo, do excesso a ela imposta pelas tradições clássicas anteriormente. O necessário seria apenas a expressão poética.

Pensando nisso, em “A escrava que não é Isaura”, que se trata de um manifesto da poesia modernista, Mário de Andrade indagou sobre qual seria o verdadeiro papel de um artista, partindo de fórmulas matemáticas: “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de prazer = Belas Artes” (ANDRADE, 2009, p. 235). Nas explicações do autor o homem concebe as sensações, e, de acordo com o grau com que as recebe, sente a necessidade de expressá-las mesmo que seja linguagem não verbal, ou sendo assim, vê-se a necessidade de exteriorizá-las.

Mário de Andrade reformula também a teoria sobre a combinação dos sons simultâneos, chegando à ideia do polifonismo. É o que Bosi nos esclarece sobre o poeta:

A certa altura, desce à descrição dos processos de estilo que conferem à obra a medida de sua modernidade. A teoria das parole in libertà, herança do futurismo italiano, é aqui a influência mais próxima. Mário recebe-a com entusiasmo embora diga não fazer dela sistema, “apenas auxiliar poderosíssimo”. E o intenso amor à música, que acompanharia o poeta até à morte, ajuda-o a arrumar ideias sobre dois sistemas de compor: o *melódico* e o *harmônico* (...) e a polifonia poética. (BOSI, 1994, p. 348-349)

Com base nas leituras de Dermée, Mário de Andrade reformula e problematiza a poesia para mostrar como se procede o poetar: “Paulo Dermée resolve também a concepção modernista de poesia a uma conta de somar. Assim: Lirismo + Arte = Poesia.” (ANDRADE, 2009, p. 237)

Assim, o autor adere à fórmula “lirismo puro + crítica + palavra = poesia (Idem), substituindo a palavra arte por crítica ele insere o termo palavra, se afastando da inspiração. Dessa forma, a arte se configura a partir de um trabalho artístico e crítico, impulsionando o lirismo, que surge do inconsciente. Assim diz o poeta:

Um pouco de teoria?

Acredito que o lirismo, nascido do subconsciente, acrisolado num pensamento claro ou confuso, cria frases que são versos inteiros, sem prejuízo de medir tantas sílabas, com acentuação determinada. [...] A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer empecilho a perturba e mesmo emudece. Arte, que, somada a Lirismo, dá poesia, não consiste em prejudicar a doida carreira do estado lírico para avisá-lo das pedras e cercas de arame do caminho. Deixe que tropece, caia e se fira. Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos. (ANDRADE, 2005, p. 63)

Mário de Andrade considerou a tensão estabelecida entre o lirismo na poesia e a sua forma estrutural. Assim, ele observa que o excesso, o supérfluo é desnecessário e deve ser cortado da poesia. Nesse ponto, notamos que Mário reivindica espontaneidade para a lírica, sendo esse um traço modernista fundamental da poesia de Cora Coralina. As “repetições, as sentimentalidades românticas e os pormenores inúteis”, mais tarde, deveriam ser arrancados pela própria arte. Destarte, verificamos que a estruturação do texto poético modernista é complexa ao envolver elementos contraditórios, e ainda, volta-se para o cumprimento de um desejo estético e social.

A partir das considerações do poeta e crítico modernista Mário de Andrade, no ensaio “A escrava que não é Isaura” e no texto “Prefácio interessantíssimo, notamos que a tessitura poética modernista é complexa e, ao mesmo tempo, ela se libertou de tudo o que era desnecessário para a construção estética do poema. Assim, a tessitura poética é resultante da junção de um trabalho interno de impulso lírico do subconsciente, somado ao trabalho crítico e ao deslocamento para fora de si, nisso funda-se a poesia, sendo arte desbastada de excessos.

Nesse aspecto é que se fundamenta a procura dos modernistas em direção a um lirismo renovado, enquanto concepção de poesia, que seja mais crítica. Os textos de Mário de Andrade nos mostram as significativas mudanças sofridas na lírica moderna. Seus textos norteiam e delimitam as características que marcaram a identidade da poesia brasileira praticada pelos modernistas que aderiram às inovações e às novas tendências para as artes no século XX.

A poética de Cora Coralina não está filiada aos movimentos literários do Brasil, a própria escritora fez esta observação. Vellasco (1990) aponta em sua pesquisa que Cora lia os poetas de 22: “Todo o poeta é meu preferido. Gosto dos poetas de 22” (VELLASCO, 1990, p. 13). Algumas características relevantes que demonstra a confluência entre a poesia coralineana e os modernistas brasileiros é a preferência por versos livres. A respeito dessa liberdade perante a escrita poética, Vellasco transcreve as palavras de Cora ao ser entrevistada pela *Revista Análise* (1983):

Eu só me libertei da dificuldade poética depois do modernismo de 1922, mas não acompanhei o movimento – me achei dentro daquela mudança. Em primeiro lugar, poesia é invenção, porque só gênio cria. Hoje nós temos que achar poesia na realidade da vida e a vida toda é poesia. (CORALINA *apud* VELLASCO, 1990, p. 13)

A partir das considerações de Vellasco, notamos que Cora se sentiu livre para produzir poemas ao se desprender das amarras clássicas da produção do texto em versos. Nesse contexto, ela conseguiu se expressar em sua poesia assumindo uma visão crítica, com uma linguagem mais próxima do dia a dia (da língua falada), valendo-se do prosaísmo atrelado aos versos livres.

Denófrio (2017) aponta, por sua vez, outros traços modernistas, delineados por Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, que nos permitem reconhecer em Cora Coralina

as características que se aproximam das vertentes da poesia moderna brasileira. Segundo a autora, Cora não seguiu nenhuma tendência, caminhou sozinha em seu percurso literário:

A rigor, Cora não seguiu ninguém. Foi mesmo diamante solitário de que fala Drummond. Neste particular, deve ter ouvido Mário de Andrade que já afirmava no “Prefácio Interessantíssimo”: “Costumo andar sozinho”. E mais: “não quero discípulos. Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só”. (DENÓFRIO, 2017, p. 15)

Mesmo seguindo solitariamente em suas produções, ainda assim, a poetisa incorporou, direta ou indiretamente, algumas características relevantes do Modernismo brasileiro oriundas das influências do Movimento Futurista de Marinetti e reconhecidas por Oswald de Andrade nas produções marioandradianas. Sobre essas confluências nos diz Denófrío:

A poesia de Cora [...] chegou ao tempo das experimentações que não quis ou não pôde incorporar, e fluiu mansamente dentro do leito das pródigas conquistas já consumadas pelo Modernismo brasileiro. Ela apresenta até mesmo [...] pontos de contato com Marinetti, talvez por influência da própria obra de Mário de Andrade. (DENÓFRIO, 2017, p. 16)

Dos poemas de Cora, que foram observados por Denófrío por apresentarem pontos de contato com Marinetti, segundo a autora, destacam-se: “Poema do milho”, “Canto de Andradina” e “Jaboticabal II”. Nesses poemas, a poetisa goiana também recorreu à estratégia de produzir versos curtos, com apenas uma palavra seguida de um ponto final. Denófrío (2017, p. 16) afirma que esse recurso se refere ao “processo de palavras em liberdade ou do pensamento sem fio”.

Jaboticabal (II)

Cafezal.
Canavial.
Algodal.
Laranjal.
Rosal. Roseiral.
Cidade das Rosas.
Terra de meus filhos
Onde fiz meu duro
aprendizado de vida
e relembro sempre
amigos e vizinhos incomparáveis.

Para eles esta página
de humilde gratidão.
(CORALINA, 2013, p. 40)

Nesses versos, podemos notar a aproximação da poetisa com um dos estilos adotados por Mário de Andrade, pois o escritor se valia em muitos poemas, de sua autoria, com o uso de versos harmoniosos. Ou seja, a estruturação dos versos monossílabos que, em seguida, logo são finalizados por uma pontuação. No poema “Inspiração”, poema que abre a obra *Pauliceia desvairada*, 1922, verificamos a presença desse recurso em seus versos: “Arlequinal!... Trajes de losangos... cinza e ouro / Luz e bruma... Forno e inverno morno...”.

Cora, que praticava a prosa desde a adolescência, aderiu ao verso livre e ao poema em prosa por influência modernista, segundo depoimento da própria autora, mas pode-se aventar, ainda, a hipótese de que as sugestões de Monteiro Lobato teriam motivado a guinada em sua produção, bem como, a levou a acentuar o teor de sua escrita cheia de “sentimento e saudade”. Nesse ponto, vale retomar as considerações apresentadas por Monteiro Lobato em sua carta endereçada à poetisa Cora Coralina em resposta a sua intenção de publicar em uma revista que ele era o editor. O texto enviado por Cora Coralina à edição da revista era “Rio Vermelho”. Sobre essa crônica, Lobato observou que a escrita da poetisa goiana seria mais subjetiva, saudosa e sentimentalista. Sendo assim, não estava em consonância com os assuntos tratados nas edições da revista, pois voltavam-se para as questões sociológicas:

Exma. Sra. (ou Srta.?) Cora Coralina Só hoje respondo à sua carta de 30 de dezembro porque estive fora, de férias. Se li o seu artigo no Estado? Li-o sim e lembro-me muito bem dele. Propunha a Sra. uma visão cinematográfica geral do país por ocasião do centenário. A ideia era ótima e creio que está em início de execução. Formou-se cá uma empresa para esse fim. Estão já batendo caixa, e prometem grandes coisas. Depois, como de costume, sairá um ratinho. Recebi as suas tiras de saudade sobre o Rio Vermelho. Li com especial carinho, pois de há muito que, apesar de viver com o tempo contado, leio tudo que traz a sua assinatura. Conhecia-a da Revista Feminina, e tanta espontaneidade vi em seus escritos que telefonei à redação indagando quem era D. Cora. Soube que era uma Curado (informaram-me errado?) e já não me admiro por escrever bem, filiada que é a uma família tão distinta. Quis até escrever-lhe para Goiás, convidando-a para colaborar na Revista do Brasil. Vieram mil atrapalhões e o quis ficou no quis. Hoje a Sra. antecipou-me e veio para a Revista. Mas não vem como deve vir. Seu artigo, lindamente escrito, cheio de sentimento e saudade, não cabe no caráter dessa revista, que dá preferência a artigos de estudo, de observações sociológicas, e evita o que chamamos literatura pura (sabor no verso). Assim, retenho o seu artigo para publicá-lo se me autorizar a isso, em outra publicação onde assente melhor, e fico à espera de que mande para Revista do Brasil algumas linhas próprias sobre tanta coisa que seu espírito está apto a tratar. Mando-lhe o programa da Revista, que tracei há tempos, e onde assinalai numerosas sugestões que lhe poderão guiar. Observadora como é, a senhora não dependa do escrever bem, tenho a certeza de que encontrará nessa lista temas interessantes. E fora deste programa poderá a Sra. tratar do que queira, contanto que se norteie pelo espírito dela. Aguardo as suas ordens, e peço

que disponha deste humilde criado e velho admirador M. Lobato. (LOBATO apud TIN, 2004, p. 04)

Pode-se considerar, portanto, que as considerações de Lobato revelaram a vocação epilírica de Cora. Além disso, tal interferência parece conduzir a poeta goiana a afirmar o traço da cor local, a paisagem do interior do Brasil, elementos recorrentes na produção modernista, conforme é possível verificar na poesia de Mário de Andrade:

Descobrimento

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De sopetão senti um friúme por dentro.
Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei lá no norte, meu Deus!
[muito longe de mim,

Na escuridão ativa da noite que caiu,
Um homem pálido, magro de cabelo escorrendo nos olhos
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu...
(ANDRADE, 2005, p. 203)

O poema “Descobrimento” expressa um teor nacionalista recorrente na produção de autores modernistas. Desde o título, a composição assume a intenção de descobrir o Brasil, descobrir uma identidade para o Brasil. A identidade, entretanto, é marcada pela heterogeneidade, manifesta na condição do intelectual metropolitano, que divaga no gabinete de trabalho, e em seu extremo oposto, o trabalhador braçal do seringal do Norte do país. Mário encarna a multiplicidade que tipifica o Brasil. Mesmo reconhecendo a contradição da identidade nacional, há pontos de unidade, de encontro, pois além de as duas personagens do poema serem igualmente brasileiras, há uma unidade divisada no vocabulário compartilhado, pois o poeta empreende um aproveitamento da fala do homem iletrado: “abancado”, “friúme”, “lá no Norte, meu Deus!”, “que nem eu”.

Note-se que, a intenção de revelar uma identidade motiva a “viagem” para o interior do Brasil, estratégia que passa a caracterizar os poetas modernistas que, com certa obsessão, buscam interpretar o Brasil, compreendê-lo e denunciar suas mazelas. *Macunaíma*, *Retrato do Brasil*, *Casa-grande & senzala*, *Raízes do Brasil*, parte da poesia de Bandeira e de

Drummond, dentre outros, são integrantes desse anseio de definir o caráter brasileiro. De acordo com Alfredo Bosi (2003, p. 234-235), o Modernismo abriu caminhos para a pesquisa estética, sem predeterminar temáticas ou estilos, mas incentivou a "decida às matrizes populares" e a "estabilização de uma consciência criadora nacional". Além disso, "foi o Modernismo, em sentido lato, que primeiro acendeu o interesse pelo Brasil popular" (BOSI, 2003, p. 237). Cora Coralina se integra a esse pressuposto ao revelar o interior de Goiás e assinalar uma identidade do Brasil interiorano, ao representar o que tal espaço possui de particular como o beco, a andarilha das ruas com seus badulaques e o milho, alimento dos rústicos. Desse modo, Cora vem confirmar uma tendência do Movimento Modernista de 22: contar e cantar o Brasil para interpretá-lo.

2.3 Os traços modernistas em Cora Coralina e sua convergência com a poesia de Manuel Bandeira

- Quero a delícia de sentir as coisas mais simples.
Manuel Bandeira

O poeta Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (1886 – 1968) nasceu no Recife e logo na adolescência foi para o Rio de Janeiro, onde frequentou o Colégio Pedro II. Seguindo para São Paulo, ele iniciou o curso de Engenharia, porém, em pouco tempo, descobriu que estava doente, com tuberculose, não sendo possível seguir seus estudos.

Ao seguir, em 1912, para a Suíça, com a intenção de cuidar da doença no sanatório de Clavadel, Bandeira teve contato com a poesia do Simbolismo e do Pós-Simbolismo da língua francesa, surgindo desse evento a produção de dois livros: *Cinza das Horas* e *Carnaval*.

Com o retorno de Bandeira ao Brasil, fixando-se, mais precisamente no Rio de Janeiro, logo passou a estreitar amizade com alguns escritores que haviam aderido às inovações do Modernismo, tais como Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Tristão de Ataíde, dentre outros. Bandeira, com a sua inovação de criar versos livres e com sua ironia crepuscular, logo foi aceito junto a esse novo grupo que se encontrava antenado às novas ideias da Semana de Arte Moderna.

A poesia de Manuel Bandeira, com sua simplicidade, provoca o interesse de conhecer e apreciar as suas produções tanto em leitores quanto em críticos. Mesmo sendo chamado, por ele mesmo, de "poeta menor", fator preponderante que nos leva a conhecer suas origens

psicológicas em sua arte, Bandeira constrói seu lirismo mais complexo a partir de elementos simples e banais.

Em seu primeiro livro, *Cinza das horas* (1917), verifica-se a composição de poemas elaborados na perspectiva das características parnasianas e simbolistas. Mesmo assim, pode-se notar a tentativa do poeta em romper com a aproximação entre as formas de produção dos moldes parnasianos e simbolistas. Em seguida, nas obras *Carnaval* (1919) e *O ritmo dissoluto* (1924), o escritor apresentou-se mais envolvido com os ideais modernistas, pois revelou seu caráter de renovação na literatura. Mais adiante, Bandeira conseguiu alcançar o pleno atributo de ser um dos melhores poetas do verso livre e, ainda, um dos pioneiros a inserir tanto os motivos quanto os termos do prosaísmo nos textos literários.

Manuel Bandeira é considerado um dos maiores modernistas do século XX, sendo chamado por Mário de Andrade de “o São João Batista do movimento” (BOSI, 1990, p. 360). Assim, a importância dos textos bandeirianos representa a renovação na literatura brasileira, que se dá tanto no ponto de vista estético quanto na esfera histórica. Vale ressaltar que Bandeira também é um poeta de lirismo único na nossa tradição. É, depois de Gonçalves Dias, o poeta mais lírico do Brasil.

Do ponto de vista da linguagem empregada nos textos de Manuel Bandeira, verifica-se que o poeta incorporou em sua poesia uma linguagem mais próxima do cotidiano com o uso do coloquialismo, com a valorização da linguagem oral e envolvendo os diversos segmentos sociais. Quanto aos aspectos temáticos, procurou relacionar os elementos do dia a dia. Já no aspecto formal do texto, além de incorporar os versos livres, há a presença da concisão e objetividade, sendo esses elementos marcantes que compõem as características do movimento modernista.

Davi Arrigucci Jr. (2003), em sua obra *Humildade, Paixão e Morte*, esclarece sobre a importância da escolha do autor pela busca de temas dos acontecimentos diários, pois a partir de fatos tão banais, como ocorre em “Poemas tirados de uma notícia de jornal”, Bandeira demonstra que poderia tirar um tema para um poema de qualquer circunstância ou fato:

O pequeno “Poema tirado de uma notícia de Jornal” indica ostensivamente, pelo título comprido e explicativo, em contraste com seu reduzido tamanho, a fonte e o método de que procede. Pressupõe que a poesia possa ser tirada de algo; no caso, inesperadamente, de uma coisa tão cotidiana, prosaica, heterogênea e fugaz como a matéria jornalística. Na sua forma descarnada e breve, feita de versos livres, tão irregulares e discrepantes no perfil, espetado no corpo seco e abrupto - poema só

ossos -, de alguma forma parece imitar o jornal de onde saiu [...] (ARRIGUCCI, 2003, p. 89)

Pensando nas características principais que permeiam a lírica de Manuel Bandeira, em especial aquelas que marcam sua obra dentro dos aspectos modernistas, passaremos analisar aspectos de seus poemas, que observaremos nos poemas de Cora Coralina, na tentativa de aproximar a poética da escritora goiana dos traços específicos do modernismo que se encontram na poética de Bandeira. Dentre as características marcantes do Modernismo nos textos bandeirianos, podemos observar o prosaísmo, a busca de elementos do cotidiano, a aparente simplicidade de sua linguagem, a retomada memorialística de sua infância e, ainda, a incorporação de elementos não poéticos em versos.

Um dos poemas de Bandeira selecionados para essa análise é o poema “Vulgívaga”, que se encontra no livro *Carnaval*. Trata-se de um poema elaborado nos moldes do poema clássico, composto por nove estrofes de quartetos, com versos octassílabos, seguindo o esquema de rimas externas alternadas (ABAB) e intercaladas (ABBA), que se alternam entre as estrofes. O poema apresenta a voz de um eu lírico que conta sobre suas experiências e suas dores, a partir da voz de uma prostituta:

Vulgívaga

Não posso crer que se conceba
Do amor senão o gozo físico!
O meu amante morreu bêbado,
E meu marido morreu tísico!

Não sei entre que astutos dedos
Deixei a rosa da inocência
Antes da minha pubescência
Sabia todos os segredos...

Fui de um... Fui de outro... Este era médico...
Um, poeta... Outro, nem sei mais!
Tive em meu leito enciclopédico
Todas as artes liberais.

Aos velhos dou o meu orgulho.
Aos férvidos, o que os esfrie.
A artistas, a *coquetterie*
Que inspira... E aos tímidos – o orgulho.

Estes, cação-os e depeno-os:
A canga fez-se para o boi...
Meu claro ventre nunca foi
De sonhadores e de ingênuos!

E todavia se o primeiro
Que encontro, fere toda a lira,
Amanso. Tudo se me tira.
Dou tudo. E mesmo... dou dinheiro...

E o cio atroz se me não leva
A valhacoutos de canalhas,
É porque temo pela treva
O fio fino das navalhas...

Não posso crer que se conceba
Do amor senão o gozo físico!
O meu amante morreu bêbado,
E meu marido morreu tísico!
(BANDEIRA, 2008, p. 83-84)

Assim, nos versos bandeirianos há uma voz lírica que descreve suas vivências e experiências. Essa voz lírica, ainda, expressa suas decepções e o fato de não crer no amor, isso porque apresenta na estrofe inicial e na final a descrença que sentida pelo amor imaterial: “Não posso crer que se conceba / Do amor senão o gozo físico!”.

Na lírica de Bandeira, encontra-se muitos momentos em que ele toma por tema a prostituição. Possivelmente, isso se deve ao fato de o poeta ter sido frequentador da vida noturna e da boemia do Rio de Janeiro, levando-o a conhecer e a conviver com o drama da vida das prostitutas. Mesmo assim, a forma como o poeta lançou seu olhar sobre essas mulheres da vida não foi de um ponto de vista de julgamento. Nesse ponto, percebe-se que as personagens retomadas na poesia de Bandeira, assim como em Cora, é a gente simples, alguém que leva uma vida simples, comum.

Na verdade, ele procurou tratar dessa temática a partir do ponto de vista humanitário. Nesse sentido, o escritor conseguiu transformar o tema relacionado à prostituição, muitas vezes visto como algo vulgar, em uma temática que pode ser expressa com sensibilidade. É o que se constata ao analisar em Bandeira o modo como ele retrata o drama vivenciado pelas prostitutas, dando voz a ela. Assim, pode-se observar os versos do poema em análise, quando a voz lírica nos conta sobre percalços que ela enfrenta em sua profissão, em certos momentos, até mesmo a violência que ela suporta: “É porque temo pela treva / O fio fino das navalhas”.

A respeito da criação lírica de Manuel Bandeira que remonta à sensibilidade transcendendo a vulgaridade, Gilda e Antônio Candido (1993) abordam no texto escrito por eles na “Introdução” da obra *Estrela da vida inteira*:

A nossa atenção é despertada inicialmente pela voz lírica ao construir os poemas, nos acompanha a cada passo, dando a cada verso o seu timbre e a sua vida. Ela é o produto de componentes que nunca poderemos enumerar, e de que apenas vislumbramos uma ou outra, segundo o ângulo que nos situamos. Uma delas é, por exemplo, certo tipo de materialismo que o faz aderir à realidade terrena, limitada, dos seres e das coisas, sem precisar explicá-los para além da sua fronteira; mas denotando um tal fervor, que bane qualquer vulgaridade e chega, paradoxalmente, a criar uma espécie de transcendência, uma ressonância misteriosa que alarga o âmbito normal do poema. (CANDIDO; MELO, 1993, p. 05)

Assim, ao se confrontar os textos de Cora Coralina com os de Bandeira, nota-se que a poetisa também voltou seu olhar sensível para estes que são lançados à margem da sociedade. Isso se comprova, quando em suas criações líricas encontra-se passagens em que ela se dedicou em falar sobre as prostitutas em seus poemas, tais como “Todas as vidas”, “Mulher da vida”, e ainda, uma passagem em que a poetisa denuncia a violência contra uma prostituta, no poema “Becos de Goiás”.

Saturnino Pesquero Ramón (2006), em seu livro *O mito de Aninha*, considera que o aspecto social nos poemas de Cora Coralina faz com que sua poética revele uma crítica diante dos dilemas da sociedade, sobretudo, os daqueles que estão à margem, conforme verificado nos poemas em que Cora dá visibilidade às mulheres, incluindo as prostitutas. Assim, esclarece-nos o autor:

A natureza de seu gesto libertador consiste nisto: libertar das trevas, do silêncio, da falta de reconhecimento. O feminismo coralino não é panfletário, “subversivo”. É, sobretudo, de reconhecimento do feminino, socialmente esquecido, propositalmente silenciado e discriminado, e, por isso mesmo, subvalorizado, secularmente institucionalizado como inferior ao masculino. (RAMÓN, 2006, p. 112-113)

A presença de temas como a prostituição, por exemplo, nos versos dos poemas de Cora Coralina, assim como nos versos de Bandeira, revela que ambos os autores resgataram aquilo que é considerado descartável para a sociedade. Mário de Andrade, em “A escrava que não é Isaura”, argumenta que há duas tendências fundamentais da poesia modernista: o caráter humanitário e a subversão dos valores da sociedade. Nesse sentido, o autor enuncia que os modernistas recriaram a tradição, reformularam as escalas de valores e reconfiguraram o belo. Ele também defende que o lirismo nasce do chão cotidiano (até mesmo de uma réstia de cebola), pois o poeta moderno não reside mais numa torre de marfim. Assim, os poetas modernistas consultando a liberdade das impulsões líricas puseram-se a cantar tudo. E tudo o que pertence à natureza e à vida nos interessa (ANDRADE, 2009, p. 240). Esses são os

preceitos que Bandeira e Cora seguiram ao tematizar a prostituta e o milho (assunto tratado nos poemas “Oração do milho” e “Poema do milho” de Cora Coralina). E, ainda, ambos poetas transformaram essas temáticas em matérias para a lírica, conseguindo transcender para além de seus textos.

Oração do Milho

Introdução ao Poema do Milho

Senhor, nada valho.
Sou a planta humilde dos quintais pequenos e das
lavouras pobres.
Meu grão, perdido por acaso,
nasce e cresce na terra descuidada.
Ponho folhas e haste, e se me ajudardes, Senhor,
Mesmo planta de acaso, solitária,
dou espigas e devolvo em muitos grãos
o grão perdido inicial, salvo por milagre,
que a terra fecundou.
Sou a planta primária da lavoura.
Não me pertence a hierarquia tradicional do trigo
e de mim não se faz o pão alvo universal.
O justo não me consagrou Pão da Vida, nem
lugar me foi dado nos altares.
Sou apenas o alimento forte e substancial dos que
trabalham a terra, onde não vingam o trigo nobre.
Sou de origem obscura e de ascendência pobre,
Alimento de rústicos e animais do jugo.

Quando os deuses da Hélade corriam pelos bosques,
Coroados de rosas e de espigas,
Quando os hebreus iam em longas caravanas
buscar na terra do Egito o trigo dos faraós,
quando Rute respigava cantando nas searas de Booz
e Jesus abençoava os trigais maduros,

Fui o angu pesado e constante do escravo na exaustão
do eito.
Sou a broa grosseira e modesta do pequeno sitiante
Sou a farinha econômica do proletário.
Sou a polenta do imigrante e a miga dos que começam
a vida em terra estranha.
Alimento de porcos e do triste mu de carga.
O que me planta não levanta comércio, nem vantagem
dinheiro.
Sou apenas a fartura generosa e despreocupada dos
paióis.
Sou o cocho abastecido donde ruma o gado.
Sou o canto festivo dos galos na glória do dia que
amanhece.
Sou o cacarejo alegre das poedeiras à volta dos
seus ninhos.
Sou a pobreza vegetal agradecida a Vós, Senhor,
Que fizestes necessário e humilde.

Sou o milho.
(CORALINA, 2014, p. 156-157)

No poema “Oração do Milho”, Cora Coralina recorre ao procedimento de um discurso em forma de prece, ou seja, uma oração que proferida por um eu lírico que é o próprio milho. Assim, a voz lírica se dirige ao Senhor em forma de uma conversa já sugerida desde o título. Ao iniciar essa oração, a voz lírica assinala o uso do vocativo “Senhor”, e se dirige a Ele em sua condição de humildade, dizendo que é alimento sem valor: “Senhor, nada valho”. Nos demais versos do poema, ainda sempre se coloca como algo simples e pertencente das camadas mais baixas.

O sujeito lírico do poema sempre se coloca em uma posição inferior, pois reconhece que não tem o mesmo valor do trigo, que compõe a mesa dos mais ricos e dos reis, ou seja, pertencente à hierarquia tradicional, enquanto, o milho, sendo um mero alimento rústico não foi consagrado o “Pão da vida”. No entanto, é ele que serve de sustento forte para aqueles que trabalham na terra e de seus ancestrais nativos das tabas ameríndias.

A intenção da autora em resgatar os humildes também perpassa o poema intitulado “Poema do Milho” (poema que aparece na sequência de “Oração do milho”). Assim, em seus versos, podemos notar que a poetisa procura enaltecer o milho, figura singular, partindo de sua pequenez.

Poema do Milho

Milho...
Punhado plantado nos quintais.
Talhões fechados pelas roças.
Entremeado nas lavouras.
Baliza marcante nas divisas.
Milho-verde. Milho seco.
Bem-granado, cor de ouro.
Alvo. Às vezes vareia,
- espiga roxa, vermelha, salpintada.

Milho virado, maduro, onde o feijão enrama.
Milho quebrado, debulhado
na festa das colheitas anuais.
Bandeiras esquecidas na fartura.
Respiga descuidada
dos pássaros e dos bichos.

Milho empaiolado...
Abastança tranquila
do rato,

do caruncho,
do cupim.
Palha de milho para o colchão.
Jogada pelos pastos.
Mascada pelo gado.
Trançada em fundos de cadeiras.

Queimada nas coivaras.
Leve mortalha de cigarros.
Balaio de milho trocado com o vizinho
no tempo da planta.
“– Não se planta, nos sítios, semente da mesma terra”.
[...]
(CORALINA, 2014, p. 158-159)

Assim, a lírica da escritora goiana pode se assemelhar à poesia modernista de Bandeira, possivelmente, pelo fato de que ela também apresenta uma força criadora, bem como Bandeira, desentranhando lirismo do mais humilde chão cotidiano. Isso significa que além de destacar elementos simples e do cotidiano, até mesmo desprovidos de essências poéticas, ainda assim Cora e Bandeira conseguem desentranhar o sublime das passagens cotidianas captadas para seus versos. Revela, portanto, um paradoxo típico das estéticas romântica e moderna, que eleva o humilde à superioridade ontológica. Sobre esse aspecto da aparente simplicidade de Bandeira, Arrigucci Jr. (2003) esclarece que:

À primeira vista, não se percebe a dificuldade de Bandeira. O “São João Batista” do movimento, como definiu Mário, criou uma poesia que parece respirar na tranquilidade dos *Lieder* – lírica essencial. Primeiro contacto, não se nota o lírico “intratável”, mas a dicção límpida e aparentemente fácil, ainda mais se comparada, por exemplo, à expressão contraditória e paradoxal de Murilo ou a certas escarpas e perplexidades do discurso reflexivo de Drummond. [...] Assim, o paradoxo essencial de sua forma é o da simplicidade que entranha a complexidade e depura a dificuldade em translucidez. Por aí é que o poeta é capaz de suscitar o mistério da poesia mais alta, *desentranhando-a* do mundo mediante a linguagem simples, como o sublime, cravado na realidade pedestre do cotidiano, ficasse ao alcance do toque da expressão humilde. (ARRIGUCCI JR, 2003, p. 129-130)

Além disso, outro poema de Bandeira selecionado para que se observe as confluências entre os escritores foi “Evocação do Recife”:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois –
Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada
Recife da minha infância

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças
[da casa de dona Aninha Viegas
Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos,
[namoros, risadas

A gente brincava no meio da rua
Os meninos gritavam:

Coelho sai!
Não sai!

À distância as vozes macias das meninas politonavam:

Roseira dá-me uma rosa
Craveiro dá-me um botão

(Dessas rosas muita rosa
Terás morrido em botão...)
De repente
Nos longes da noite
um sino
Uma pessoa grande dizia:
Fogo em Santo Antônio!
Outra contrariava: São José!
Totônio Rodrigues achava sempre que era São José.
Os homens punham o chapéu safam fumando
E eu tinha raiva de ser menino porque não podia ir ver o fogo

Rua da União...
Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância
Rua do Sol
(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)
Atrás da casa a Rua da Saudade...
...onde se ia fumar escondido
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...
...onde se ia pescar escondido
Capiberibe
- Capibaribe

Lá longe o sertãozinho de Caxangá
Banheiros de palha
Um dia eu vi uma moça nuinha no banho
Fiquei parado o coração batendo
Ela se riu
Foi o meu primeiro alumbramento

Cheia! As cheias! Barro boi morto árvores destroços redomoinho sumiu
E nos pegões da ponte do trem de ferro os caboclos destemidos em jangadas
[de bananeiras

Novenas

Cavalhadas

Eu me deitei no colo da menina e ela começou a passar a mão nos meus

[cabelos

Capiberibe

- Capibaribe

Rua da União onde todas as tardes passava a preta das bananas com o xale
[vistoso de pano da costa

E o vendedor de roletes de cana
O de amendoim

que se chamavam midubim e não era torrado era cozido

Me lembro de todos os pregões:

Ovos frescos e baratos

Dez ovos por uma pataca

Foi há muito tempo...

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros

Vinha da boca do povo na língua errada do povo

Língua certa do povo

Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil

Ao passo que nós

O que fazemos

É macaquear

A sintaxe lusíada

A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem

Terras que não sabia onde ficavam

Recife...

Rua da União...

A cada de meu avô...

Nunca pensei eu ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnada de eternidade

Recife...

Meu avô morto.

Recife morto. Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô.

Rio, 1925

(BANDEIRA, 1993, p. 133-135)

Em “Evocação do Recife” é possível observar que ocorre uma revolução contra a poesia tradicional brasileira. Dessa maneira, ao se ter o primeiro contato com o poema, logo é possível notar a presença da linguagem coloquial, a valorização de elementos do cotidiano, que não eram celebrados nas obras literárias até então, sobretudo na lírica.

A língua falada foi inserida na obra literária, sendo um dos recursos adotados por Manuel Bandeira, uma vez que a linguagem oral não está sujeita à racionalidade, e sim, à espontaneidade, o que a deixa mais próxima dos ideais românticos do século XIX, a fim de buscar, assim, a liberdade expressiva de cada indivíduo. Já no Modernismo, o uso recorrente da língua coloquial nas obras literárias recebeu um lugar de destaque entre os modernistas brasileiros, e, em especial, nos textos de Manuel Bandeira, o que se confirma, no poema em

análise, ao se referir à língua do povo: “Vinha da boca do povo na língua errada do povo” / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil”.

Nesse poema, além de tratar da inovação no campo da linguagem, Bandeira ainda apresenta outras características que renovaram o campo da lírica moderna, e de modo especial, no que se refere à prosa poética. Uma dessas características inovadoras em “Evocação do Recife” é a retomada das experiências vividas pelo poeta em um determinado tempo e espaço. Tais experiências passam a ser transcritas nos versos do poema bandeiriano.

Nesse sentido, as lembranças, antes guardadas na voz do sujeito lírico em sua fase de infância, passam a ser reavivadas e reconstruídas por um sujeito lírico em sua fase adulta. A esse respeito, Mário de Andrade, no ensaio “A escrava que não é Isaura”, considera que os poetas modernos ao optarem por outros assuntos poéticos, passam a cantar o que vivem, ou a época em que viveram:

Mas os poetas modernistas não se impuseram esportes, maquinarias, eloquências e exageros como princípio de todo lirismo. Oh não! Como os verdadeiros poetas de todos os tempos, como Homero, como Virgílio, como Dante, o que cantam é a época em que vivem. (ANDRADE, 2009, p. 256 - 257)

O título do poema de Bandeira abarca essa dimensão memorialística do poema, o que se justifica com o uso do termo evocar (palavra de origem latina *evoco -are*, que significa chamar a si, mandar vir). Assim, o sujeito lírico evoca, chama para fora, aquela Recife que tinha para si desde a infância. Pensando nisso, os versos do texto ganham um ar prosaico pelo fato de trazerem uma narrativa das lembranças e experiências vividas pela voz lírica que narra a partir de descrições, de reflexões e de lirismo. Fenômenos que, também, podem ser verificados em composições de Cora Coralina:

Minha cidade

Goiás, minha cidade...
Eu sou aquela amora
de tuas ruas estreitas,
curtas,
indecisas,
entrando,
saindo
uma das outras.
Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa.
Eu sou Aninha.

Eu sou aquela mulher
Que ficou velha,

esquecida,
nos teus larguinhos e os teus becos tristes,
contando estórias,
fazendo adivinhação.
Cantando teu passado.
Cantando teu futuro.
Eu vivo nas tuas igrejas
e sobrados
e telhados
e paredes.

Eu sou aquele teu velho muro
Verde de avencas
Onde se debruça
um antigo jasmineiro,
cheiroso
na ruinha pobre e suja.

Eu sou estas casas
Encostadas
Cochichando umas com as outras.
Eu sou a ramada
Dessas árvores,
Sem nome e sem valia,
Sem flores e sem frutos,
De que gostam
a gente cansada e os pássaros vadios.

Eu sou o caule
Dessas trepadeiras sem classe,
Nascidas na frincha das pedras:
Bravias.
Renitentes.
Indomáveis.
Maltratadas.
Pisadas.
E renascendo.

Eu sou a dureza desses morros,
Revestidos,
enflorados,
lascados a machado,
lanhados, lacerados.
Queimados pelo fogo.
Pastados.
Calcinados
e renascidos.
Minha vida,
meus sentidos,
minha estética,
todas as vibrações
de minha sensibilidade de mulher,
têm aqui, suas raízes.

Eu sou a menina feia
Da ponte da Lapa.
Eu sou Aninha.

Dessa forma, é possível encontrar na leitura dos textos de Cora Coralina os momentos em que a poetisa abordou reflexões sobre os aspectos sociais, culturais e históricos relativos a sua cidade, ou seja, sobre a Cidade de Goiás do passado. Uma das formas que a autora se valeu para imprimir essas reflexões foi a partir da retomada das lembranças e do cenário de sua cidade, do seu local. Tal estratégia de Cora pode ser observada tanto nos textos em versos quanto em prosa, conforme observa Marilúcia Mendes Ramos:

A temática da urbanização, com o registro das transformações, físicas, sociais, culturais das cidades, passam então a ser uma constante significativa em nossa contística no início do século XX, [...]Entre os autores que registraram as transformações da cidade e da vida das pessoas nessa época de mudanças e modernidades, ocupa lugar de destaque Cora Coralina [...]. Cora representa o seu mundo de imagens e as torna em concretudes da Cidade de Goiás, seja pelas memórias de fatos ocorridos no final do século XIX – muitas das quais chegam a seu conhecimento pela transmissão oral – seja pelas experiências vividas, sobre os quais lança seu olhar crítico, no início do século XX, possibilitando aos leitores de hoje ver a Cidade de Goiás por sua ótica – uma cidade feita de pessoas e de costumes peculiares. (RAMOS, 2006, p. 104-105)

Assim, no poema “Minha cidade”, observa-se que os elementos poetizados em seus versos constituem tanto a identidade do eu lírico quanto a identidade de um povo, de uma cultura e de uma história. É importante salientar que Cora, além de estabelecer uma relação histórica, social e cultural da antiga Vila Boa de Goiás, no poema, também estabelece uma forte relação de reminiscência com essa cidade. O que se comprova isso ao se constatar a recriação da imagem desse lugar a partir das lembranças daquele ambiente: as casas, os becos, a natureza, as pessoas e a história daquele lugar.

Desse modo, nesse processo de recriação da cidade a partir de suas reminiscências, nota-se que o eu lírico se apropria do local desde o título do poema. Isso se confirma pelo uso da palavra que lhe confere posse, ou seja, a presença do termo minha (pronome possessivo em primeira pessoa do singular), sendo assim, a palavra utilizada confirma que a cidade pertencia a ela e a sua memória.

Por conseguinte, é possível perceber que Cora Coralina recorre a um processo criativo semelhante ao de Manuel Bandeira no poema “Evocação do Recife”, isso se justifica, porque ambos poetas recontam as lembranças a partir do próprio ponto de vista, devido às suas experiências particulares vivenciadas na terra natal.

Evidentemente, constata-se que Bandeira recriou a Recife que conheceu ainda na infância, sendo a que carregou consigo, isso justifica o primeiro verso ser composto apenas por uma palavra: Recife. Assim, a voz lírica não rememora uma Recife histórica, nem aquela que relembra o projeto arquitetônico de Veneza (Veneza América), nem mesmo aquela das revoluções literárias. Desse modo, a única que realmente ganhou um olhar lírico nos versos bandeirianos foi a que conheceu em sua infância: “Recife da minha infância”.

No poema “Minha cidade”, a poetisa goiana retratou sua cidade em dois momentos distintos: as lembranças de menina e, depois, as memórias de uma mulher mais velha. As recordações, sob o ponto de vista da infância, confirmam-se, nos dois últimos versos da primeira estrofe que sugerem as recordações de Aninha (ainda menina): “Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa.” / “Eu sou Aninha”. Já, na segunda estrofe, nota-se uma mudança de tempo, pois as recordações passam a ser revisitadas por uma mulher mais velha: “Eu sou aquela mulher / que ficou velha / esquecida”. Destarte, verifica-se, ainda, o embate da antiga capital do Estado de Goiás com o passado e o futuro.

Evidentemente, os versos coralíneos descrevem e desenham a imagem da cidade que o eu lírico recorda. Para tanto, a voz lírica se vale de adjetivos que dão o tom da caracterização do povo, dos becos, das ruas, das árvores e do projeto arquitetônico: ruas “estreitas”; becos “tristes”; árvores “sem nome”; gente “cansada” e casas “encostadas”. Assim, vale ressaltar que, ao mesmo tempo em que ocorre a descrição do lugar nota-se, também, o uso da adjetivação para o próprio eu lírico. Simultaneamente, há a descrição do eu lírico e da cidade num processo de simbiose. Nesse processo, verifica-se o que Ramón (2006, p. 48) aborda sobre a consciência do homem moderno, que partindo de uma visão schopenhauriana, retorna para suas raízes longínquas, sendo, conforme o autor, uma consciência holística. Assim, a visão filosófica na poética de Cora Coralina, revela uma relação do eu com o objeto.

Sobre esse processo a respeito dos poemas coralíneos, Ramón afirma que:

Na poesia de Cora, pode-se testemunhar como ela atraiu para si mesma o seu mundo real, objetivo, fazendo-o carne de sua carne, sangue de seu sangue. Nela opera o conhecido fenômeno da identificação heteropática [...]. A simbiose ou fusão empático-poética com o mundo onde se vive e com as coisas que nele é, sem dúvida alguma, a característica mais transparente da obra de Aninha. Essa simbiose é de tal forma nítida que não existe poema seu em que não se flagre essa sentimental apropriação. Ela é verbalizada com expressões incisivas, tais como: eu sou; amo; sinto que sou; minha; meu [...] (RAMÓN, 2006, p. 49)

Ademais, Arrigucci Jr (1990) esclarece também que, na poesia de Bandeira, encontram-se momentos de fusão entre o sujeito lírico e o objeto de posse. Todavia, para o autor, esse entranhamento se dá por meio de um processo equivalente à uma desposseção de si. Isso nas palavras de Arrigucci Jr seria:

A fusão do elevado com o baixo, do cosmo com o corpo, no instante de alumbramento, supõe a transgressão da descontinuidade dos seres e a consequente superação da distância que os separa. [...] Abertura para o outro, para a posse do outro que equivale, na verdade, à desposseção de si, da individualidade durável e reafirmada[...], desposseção no jogo dos órgãos que se esvaem no rebrotar da fusão. (ARRIGUCCI JR, 1990, p. 156-157)

Dessarte, constata-se que, no poema “Minha cidade”, ao mesmo tempo que o eu lírico se funde com o objeto, ocorre também, uma dissolução de si mesmo por toda paisagem da cidade. O esvaziamento, ou diluição, reconstrói-se mutuamente com as imagens que são descritas ao longo das estrofes, sendo que ao final, percebe-se que surge a reconstituição de si próprio e de sua identidade enraizada naquela cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na poesia de Cora Coralina, encontra-se um discurso lírico expresso por uma linguagem simples, prosaica e centrada na intencionalidade de comunicar-se com seu leitor e contar-lhes os autos do passado. Dessa forma, evidencia-se em sua poética a presença fulcral das reminiscências de suas experiências tanto pessoais quanto das que fizeram parte da história de Goiás.

A partir das leituras e análises dos poemas coralineanos, pode-se notar a opção por temas simples e corriqueiros, atrelados aos elementos do cotidiano, em especial, aqueles contemporâneos à época em que a autora viveu. Dessa forma, evidencia-se que o lirismo em sua obra denota um equilíbrio entre a realização poética e a apresentação de suas experiências vividas, pois sugere um eu lírico que se relaciona com o mundo.

Para verificarmos as evidências de modernidade e modernismo em Cora Coralina, tomamos como ponto de partida o análise do Poema “Todas as vidas”, considerando a fundamentação teórica de Hugo Friedrich e Alfonso Berardinelli. No poema, notamos que a poetisa dramatiza os dilemas vivenciados por um grupo da sociedade que não possui visibilidade. Muitas vezes, são as mulheres que não ocupam uma posição de destaque na sociedade. Nesse sentido, a voz lírica procura dar um lugar de destaque e visibilidade às mulheres simples, humildes: lavadeiras, prostitutas, cozinheiras, proletária, roceira. Mas também ao milho, à infância e à vida cotidiana, interiorana.

Na lírica de Cora Coralina, foi possível observar traços característicos da modernidade e do modernismo que se encontram em sua poética, sendo um deles o destaque de elementos apoéticos, como no poema “Coisas de Goiás: Maria”, que canta sobre uma idosa andarilha da Cidade de Goiás. Para isso, no segundo subtópico do capítulo 1, confrontamos o poema “Coisas de Goiás: Maria” com o poema “As velhinhas” de Charles Baudelaire. Nessa análise, foi possível constatar que a poetisa lança seu olhar para a sociedade da mesma forma que a figura do *flâneur* em Baudelaire. Assim, ambos autores captaram figuras excêntricas que foram deixadas à margem por uma sociedade moldada pelas ordens do capitalismo.

Ademais, na tentativa de averiguar as convergências entre os precursores da modernidade, o jovem poeta Arthur Rimbaud é indicado para referendar até que ponto a lírica de Cora apresenta os traços da modernidade. Portanto, a partir daí, foi possível perceber, que as recordações presentes nos poemas rimbaudianos, que seguem a vertente da plenitude,

revelam um elemento de convergência entre a poesia de Cora e a de Arthur Rimbaud. Outro elemento expresso em ambos autores, é o fato de terem produzido suas líricas aos moldes do gênero poema em prosa.

No capítulo 2, passamos brevemente pelo histórico do Modernismo brasileiro e como se deu a chegada tardia do movimento em Goiás. Nesse ponto, nota-se a relevância da Semana de Arte Moderna e da presença das Vanguardas Europeias que serviram de mola propulsora e, assim, vieram impulsionar as inovações nas artes no Brasil a partir de 1922.

Nos demais subtópicos, foi possível observar as mudanças ocorridas na lírica dos modernistas brasileiros, a partir das fundamentações teóricas sobre a poesia modernista discutidas por Mário de Andrade, em “Prefácio Interessantíssimo” e no seu ensaio “A escrava que não é Isaura”.

No último subtópico do capítulo 2, o poema “Minha cidade”, de Cora Coralina foi confrontado, com o poema de Manuel Bandeira. Nesse ponto, foi constatado que os autores também se valem de suas reminiscências para presentificarem o objeto lírico na poesia. Assim, nota-se que ambos poetas traçam uma linha entre a infância (o passado) e a fase adulta (o presente).

Por fim, ao analisar os poemas de Cora Coralina com o intuito de reconhecer seus traços de modernidade e de modernismo, torna-se evidente que o lirismo de seus versos procura centrar-se na busca pelas figuras que se encontram à margem da sociedade, no ínfimo (as mulheres, os mais velhos, os objetos banais do cotidiano), e ainda, da presentificação do passado a partir das recordações. Nesse contexto, compreende-se, então, que Cora Coralina, embora não estivesse ligada às escolas literárias, só conseguiu transpor em versos, estrofes e poemas toda a sua expressão lírica devido às novas vertentes para a lírica moderna abraçadas pelos nossos modernistas brasileiros.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. **Poesias completas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, Mário. **Obra imatura**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ARRIGUCCI JR, Davi. **Humildade, paixão e morte**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: 2000, p. 07-76.
- BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia. *In: Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 17-24.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Editora Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- BRITTO, Clovis Carvalho. **“Sou Paranaíba pra cá”**: literatura e sociedade em Cora Coralina. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, 2006.
- CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. *In: Vintém de cobre – Museu casa de Cora Coralina – Goiânia: Kelps, 2018.*
- CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de Cora Coralina: uma poética para todas as vidas. *In: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2006. p. 59 – 83.
- CAMARGO, Flávio Pereira. Cora Coralina e a tradição poética moderna e modernista. *In: CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. Vintém de cobre – Museu casa de Cora Coralina – Goiânia: Kelps, 2018.*
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. *In: Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CANDIDO, Antônio. As transfusões de Rimbaud. *In: Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 118-122.

CANDIDO, Antônio; MELO, Gilda. Introdução. *In*: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. Ecce poeta. *In*: LIMA, Carlos (Org.). **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: UERJ, 1993, p. 157-159.

CORALINA, Cora. **Poema dos becos de Goiás e estórias mais**. 23. ed. São Paulo: Global, 2014.

CORALINA, Cora. **Vintém de cobre**. 10. Ed. São Paulo: Global, 2013.

DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz. **Cora Coralina**: celebração da volta. Goiânia: Cãnone Editorial, 2006.

DENÓFRIO, Darcy França. **Seleção Melhores Poemas Cora Coralina**. 4. ed. – São Paulo: Global, 2017.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. *In*: **Ensaio de Doutrina crítica**. Guimarães Editores, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**: Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JUBÉ, Antônio Geraldo Ramos. **Síntese da história literária de Goiás**. Goiânia: Oriente: Cerne, 1978.

MIRANDA, Maria José de. **Memória da infância lírica de Manuel Bandeira**. Dissertação de Mestrado. UFG, 2009. Disponível em: www.repositorio.bc.ufg.br/. Acesso em: 30 nov. 2020.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. 2. ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RAMOS, Marilúcia Mendes. Representações da Cidade de Goiás na contística de Cora Coralina: um sopro na cidade de pedra. *In*: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz. **Cora Coralina**: celebração da volta. Goiânia: Cãnone Editorial, 2006.

RAMÓN, Saturnino Pesqueiro. **Cora Coralina**: o mito de Aninha. ed. 2. Goiânia: Ed. da UFG, Ed. da UCG, 2006.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

SANTOS, Renato Alessandro dos. Versos que tergiversam: Rimbaud e a poesia moderna. **Estação Literária**, v. 12, p. 52-69. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art3.pdf>. Acesso: 30 nov. 2020.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 129-171.

TELLES, Norma. Autor+ a. *In: Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, p. 45-63, 1992.

TIN, Emerson. A correspondência do editor Monteiro Lobato: sistema literário e sociabilidade nos anos 1920. *In: I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro, 2004. Anais..., Casa de Rui Barbosa, nov. 2004.

TOSTA, Antônio Luciano de Andrade. Uma in(ter)venção da memória: a universalização do particular na poesia histórica de Cora Coralina. *In: DENÓFRIO, Darcy França; CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone, 2006. p. 15-35.

VELLASCO, Marlene Gomes de. **A poética da reminiscência**: estudos sobre Cora Coralina. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, 1990.

VICENTE, Adalberto Luís. A narrativa no poema em prosa. **Itinerários: Revista de Literatura**, 1998.

VICENTE, Adalberto Luís. **Uma parada selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud**. São Paulo: Unesp, 2010.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. **Confissões de Aninha e memórias dos Becos**. *Revista Texto Poético*, vol. 2, 1º sem – 2005. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/186>. Acesso: 30 nov. de 2020.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. A reinvenção poética da memória em Cora Coralina. *In: VIII Congresso Internacional da Abralic*, 2002, Belo Horizonte. Anais do Congresso Internacional da Abralic: Mediações, 2002.