



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MÁRCIA BATISTA DE OLIVEIRA

**CORA CORALINA:
cartografias da memória**

Londrina
2006

MÁRCIA BATISTA DE OLIVEIRA

**CORA CORALINA:
cartografias da memória**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação, em letras, da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gizêlda Melo do Nascimento

Londrina
2006

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

O48c Oliveira, Márcia Batista de.
Cora Coralina : cartografias da memória / Márcia Batista
de Oliveira. – Londrina, 2006.
148f.

Orientador : Gizêlda Melo do Nascimento.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Estadual de Londrina, 2006.
Bibliografia : f. 160-162.

1. Coralina, Cora, 1889-1985 – Teses. 2. Literatura brasileira –
História e crítica – Teses. 3. Memória – Teses. 4. Mulheres na literatura –
Teses . I. Nascimento, Gizêlda Melo do. II. Universidade Estadual de
Londrina. III. Título.

MÁRCIA BATISTA DE OLIVEIRA

**CORA CORALINA:
cartografias da memória**

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a Dra. Gizêlda Melo do Nascimento
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dra. Elena Maria Andrei
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 04 de Setembro de 2006.

*Não sei... se a vida é curta
ou longa demais para nós,
Mas sei que nada do que vivemos
Tem sentido, se não tocarmos o coração
das pessoas*

Cora Coralina

Para Minha Família – Dora, Mamãe e Pablo - pelo apoio constante em minha carreira acadêmica.

Para Willian Giroto - amado companheiro - pelo amor com que me presenteia.

Para a Professora Jani de Fátima Gonçalves – Amiga e um exemplo de vida – por ter sempre me estimulado.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por ter estado sempre me acompanhando.

A minha orientadora Prof^a. Dra Gizêlda Melo do Nascimento, pela compreensão, presteza e paciência que demonstrou em todas etapas de desenvolvimento dessa dissertação.

Em especial, minha gratidão a minha tia Dora, minha mamãe e ao meu filho Pablo pela compreensão durante as longas horas de estudo e por darem uma base sólida de amor.

A Willian pelas palavras carinhosas e infinita paciência e solidariedade.

Aos amigos Hamilton M. Iwama, Diego Rodrigues, Rita de Cássia Sanches e Luiza Baldo e em especial a Marcos Hidemi pela ajuda com a bibliografia e com sugestões que foram extremamente úteis na composição deste trabalho, também por terem me ouvido nos momentos de angústia.

Um obrigado especial às: Escola Municipal Prof. Carlos Z. Coimbra, Escola Municipal Cecília Hermínia, Escola Estadual Monsenhor Josemaria Escrivá e ao Projeto Alfabetizando Londrina pelo apoio dado principalmente nos momentos de ausência inevitável ao trabalho.

A Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina e seus profissionais em especial Luiz, Sueli e Milton que com eficiência e carinho facilitaram o acesso à consulta das obras.

A Biblioteca Municipal de Londrina que sempre me presenteia com um atendimento, carinhoso em especial às amigas Arleide e Rosangela.

Aos amigos que oraram e me incentivaram a continuar esta jornada.

OLIVEIRA, Márcia Batista. **Cora Coralina**: cartografias da memória. 2006. 148f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2006.

RESUMO

A memória, como fonte de conhecimento, constitui um recurso freqüentemente adotado para criação literária. Tal recurso explica-se por se reconhecer a importância do ato de rememorar, na obtenção de um panorama cultural das experiências vivenciadas por um indivíduo ou grupo em determinada época. A presente pesquisa pretende observar de que forma o tema é tratado na obra de Cora Coralina, no intuito de verificar como a escritora realiza a transposição da memória em seus múltiplos aspectos, para a criação literária. A visão crítica da realidade faz sua escritura transcender o registro puro e simples de uma memória nostálgica, levando os leitores a reconstituir uma cartografia histórico-social circunscrita a um tempo: Goiás, vista como metáfora do Brasil, no início do século XX. Memória como registro de um tempo, vindo expressa através de sua recuperação pelo veio sócio-cultural, mas sempre através de uma visão que recupera a versão dos menos representáveis. Para tal pesquisa, consideram-se indispensáveis às leituras: Maurice Halbwachs (*A Memória Coletiva*), Ecléa Bosi (*Memória e Sociedade: lembranças de velhos*); além do estudo filósofo Merleau-Ponty a respeito da percepção, Lúcia Castelo Branco (*A Mulher Escrita*), que realiza reflexões a respeito da condição feminina. Também estará presente o estudo de Gilberto Freyre; este último para dar conta da especificidade de nossa formação histórico-cultural.

Palavras-chave: Cora Coralina. Literatura brasileira. Memória. Escritura feminina.

OLIVEIRA, Márcia Batista. ***Cora Coralina***: cartographs of the memory. 2006. 148f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2006.

ABSTRACT

The memory constitutes a frequently adopted resource for literary creation as knowledge source. Such research is justified for recognizing how the recall act is important to acquire an experiences' cultural view lived by a particular person or group in certain time. The present research intends to observe how the subject is treated in Cora Coralina's work in intention to verify as the writer carries through the memory transposition in its multiple aspects for the literary creation. The critical vision of the reality makes her work exceeds the pure and simple nostalgic memory register, taking the readers to restore a cultural and social cartography delimited to a time: Goiás, sight as Brazil metaphor, in the beginning of century XX. Memory as register of a time coming expressed through its recovery by the cultural and social lode but always through a vision that recover the version of less representable persons. For such research, it's considered indispensable the readings: Maurice Halbwachs (*A Memória Coletiva*), Ecléa Bosi (*Memória e Sociedade: lembrança dos velhos*); beyond the Merleau-Ponty's philosopher study about the perception, Lúcia Castelo Branco (*A Mulher Escrita*), about the feminine condition. Gilberto Freyre's study will be present; this last one to particularize our cultural-historic formation.

Keywords: Cora Coralina. Brazilian literature. Memory. Feminine work:

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MEMÓRIA	15
2.1 CONTEXTO SOCIAL DA MEMÓRIA	16
2.2 MEMÓRIA E SENTIDOS.....	29
2.3 MEMÓRIA E HISTÓRIA	48
2.4 MEMÓRIA E ESCRITURA FEMININA.....	60
3 CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA	75
3.1 MEMÓRIAS DE CORA CORALINA.....	75
3.2 MEMÓRIA: A DENÚNCIA DA CATARSE	84
3.3 MEMÓRIA COMO DOCUMENTO.....	101
3.4 SENTIDOS E MEMÓRIA DE INFÂNCIA	110
3.5 MEMÓRIA NAS MARGENS: A HORA DAS DESVALIDAS.....	123
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
5 REFERÊNCIAS.....	144

1 INTRODUÇÃO

O reavivamento do passado por meio da memória resulta de reflexões embasadas em experiências individuais e coletivas, portanto ricas também de um saber popular; e esse saber expressa uma cultura, por isso, quando um sujeito rememora está realizando uma avaliação da própria vivência, conjuntamente com a dos espaços sociais de onde pode extrair a gênese da própria identidade. Como na cultura, a recuperação das experiências chega transubstanciada pelo imaginário, permitindo que haja uma permuta entre o real e este imaginário que encaminha para a fantasia e a catarse, vista aqui no sentido de uma libertação interior. Nesse direcionamento, Cora Coralina produz seus textos ancorados nas próprias reminiscências e por meio das lembranças constrói uma obra rica e pungente, como ressalta o poeta Carlos Drummond de Andrade quando a trata de “Dona Janaína moderna” (1984, p. 28) ou mesmo a comparação do professor Oswaldino Marques “Um Whitman interiorano, de cabeção e saia” (1985, p. 13). Essas e outras imagens metafóricas são dirigidas a uma mulher idosa de aparência frágil, portadora, entretanto, de uma força de viver enorme a qual é transposta para os seus versos e suas histórias. Cabe ao presente trabalho, acompanhar o delineamento de uma cartografia da memória da autora que, realizando uma escrita literária densa por meio da palavra e da memória - sendo esta última mote para inúmeras reflexões a respeito da vida - inscreveu seu nome no universo literário. Cartografia da memória aqui entendida num sentido amplo, que abrange espaços que vão além do comumente denotado. Isto no intuito de enfatizar que o trabalho será o de identificação dos espaços que a memória da autora percorre para compor sua escritura e redimensionar seu universo, numa tentativa de palmilhar esta esfera que ela descerra com maestria, pois do estudo de sua obra constata-se que faz de suas reminiscências pano de fundo para discussões das relações humanas de um momento histórico em particular, estendido à condição humana de um modo geral, pois pode-se perceber um estreito vínculo entre a representação literária da realidade (mímese) e a liberação dos sentimentos reprimidos (catarse), como também fica evidente uma postura crítica perante o mundo socialmente representado.

Frente a esse panorama, é possível afirmar que a memória da autora é um caminho de inúmeras vias de acesso, em cujos espaços palmilha e vai assimilando tudo o que está à sua volta: recolhendo as flores dos becos, admirando o seu tão amado Rio Vermelho ou mesmo vendo com nostalgia a decadência dos velhos casarões que fizeram parte do cenário de sua cidade para transsubstanciá-los em outros espaços, sendo o social, o mais presente deles.

O material de produção de Cora Coralina é recolhido em sua própria vivência, na natureza e nas tradições, ressaltando os valores da própria família. Embora a poeta tenha sido educada segundo as normas rígidas do patriarcalismo e seja de uma família socialmente privilegiada – havendo diversas passagens de sua escritura que apontam para suas raízes - ela contraria tais normas ao se colocar no lugar e ao lado dos menos afortunados, assumindo atitudes não adequadas aos padrões vigentes na época, como por exemplo, sair de casa para constituir uma nova família com um homem casado.

O crítico Silviano Santiago ao refletir a respeito dos autores que pauta as obras nas reminiscências, especificamente quando trata da obra de Drummond, atesta que os autores no início de carreira apresentam por meios de suas criações literárias uma postura comprometida em que “entende-se o desejo do homem em inaugurar por conta própria uma sociedade em que pode negar totalmente os valores do passado e do clã” (1982, p. 31), para posteriormente, passado esse estágio de rebeldia, retornar às raízes da família, realizando “o retorno do filho à casa do Pai, para que possa assumir, depois da insubordinação, o seu lugar, e a volta ao seio da Família, para que seja o patriarca” (1982, p. 32).

Cora Coralina realiza a trajetória mencionada pelo crítico, porém quando retorna a casa – de que um dia fugira – não volta para perpetuar os valores familiares e sim para derrubar os últimos pilares de uma geração que pautava suas ações em idéias pré-concebidas, com versos enérgicos, impregnados de uma visão crítica da realidade.

Desta forma, a poeta seguiu a vida cantando a rotina diária de sua gente – a lavadeira do Rio Vermelho, o boiadeiro, o lavrador, adquiriram foros de inspiração nesse processo de criação - com uma voz vigorosa que também se ergue para denunciar os conflitos sociais. Cabe, pois, aqui a reflexão de Vargas Lhosa, quando trata do poeta e seu processo de composição, elucidando alguns pontos os

quais serão retomados mais adiante a respeito da verossimilhança presente numa produção literária.

Nesse estudo da obra de Cora Coralina, serão compostos capítulos com intuito de elucidar alguns aspectos recorrentes em sua obra. No primeiro capítulo, será traçado o percurso da memória no âmbito sócio-cultural, tendo como arcabouço para dar sustentação histórica o teórico Jacques Le Goff e Maurice Halbwachs e Michael Pollak com as teorias a respeito da memória coletiva, lançando luz sobre o modo que se constrói a memória individual e coletiva, como também a importância destas, a fim de entender a sociedade presente e futura, distinguindo memória e história.

Por meio de uma leitura atenta da obra da autora, percebeu-se a necessidade de acrescentar ao trabalho uma reflexão sobre a relação entre a memória e os sentidos, dada a observação de que, na recuperação de fatos, histórias e poemas constam a interferência dos sentidos: um cheiro, um sabor, o sons da natureza muitas vezes tornam-se o fio condutor de tais lembranças.

Para dar conta dos sentidos como deflagradores destas lembranças, farão parte do corpus algumas reflexões do filósofo Maurice Merleau-Ponty; que centra seus estudos na procura da essência da existência humana, percebendo os sentidos como responsáveis pelo contato do sujeito com o mundo real.

A memória histórica é uma vertente que envolve toda obra de Cora Coralina. Por este veio, ela restaura um momento histórico – na narrativa ou na poesia – quando, por meio de objetos, recompõe uma época e as relações sociais dela decorrentes, enfatizando em todos seus matizes o passado da cidade de Goiás que metonimicamente pode ser interpretada como microcosmo do Brasil.

Adentrar o universo proposto por Cora Coralina significa abrir páginas da história de um Brasil, como bem lembra Oswaldino Marques ao refletir sobre a obra da autora: “A resina aromática da poesia neutraliza o mofo dos sarcófagos do passado e suscita a sua ressurreição graças ao sortilégio da palavra balsâmica” (1985 p. 15).

As histórias são desprovidas de heróis, no sentido clássico que se acostuma qualificar esta palavra, compostas por pessoas simples assumindo gestos nobres e que lutam para sobreviver, numa sociedade que ambiciona a modernidade, arrastando, entretanto, ranços de valores do passado. Neste sentido, os escritos

vêm envoltos nos gestos épicos por parte dos personagens representados, escritos eivados de inconformismo diante das injustiças sociais, onde os sentimentos redimensionados pelo lirismo, dão vazão a uma poesia comprometida com sua terra e com seu povo.

Os embasamentos teóricos desse capítulo serão encaminhados pelas proposições de Maurice Halbwachs nas questões que envolvem a memória histórica, e também Alfredo Bosi, que contribuirá com suas reflexões a respeito de palavra e memória, além das pesquisas a respeito de memória e velhice elaboradas por Ecléa Bosi.

Também estarão presentes as discussões em torno da memória realizadas por Michel Pollak que, além de comentar as idéias de Maurice Halbwachs, ainda as complementa com relatos de experiências de pessoas que viveram situações de risco e guardam consigo uma memória traumática. A título de ilustração, ademais, serão utilizadas algumas reflexões do Professor Wendel dos Santos, estudioso da obra de Cora Coralina.

O subcapítulo seguinte abrirá espaço para a discussão do papel feminino no âmbito social e parte dos discursos que serviram para inseri-lo numa posição de subalternidade no quadro das relações e representações sociais. Longe de ambicionar fazer do presente estudo uma discussão de gênero, pretende-se, entretanto, traçar algumas linhas tendo em vista este tipo de abordagem para dar conta dos poemas e contos em que se discute, por meio das personagens – e quase sempre de modo irônico - a realidade de mulheres vivendo sob o regime patriarcal ou até mesmo aquelas que reproduzem, por meio dos atos ou de discursos, os valores propostos por tal lógica.

Esse assunto será discutido à luz das teorias de Mary Del Priore, Maria Lúcia Rocha-Coutinho e Gilberto Freyre que, através de sua ilustração da vida do Brasil-Colônia, permite observar a vida de mulheres e suas relações, tanto as que viviam na casa-grande quanto às da senzala.

Uma vez definidas as proposições teóricas que nortearão o presente trabalho, as análises da obra de Cora Coralina serão elaboradas a partir das reminiscências que contêm histórias, lendas, tradições e folclores. Por conta dessa diversidade temática, será necessário realizar um recorte privilegiando de contos e poemas que apresentem traços delineadores das rememorações poéticas da autora.

Neste sentido, serão realizadas análises de alguns contos do livro *Estórias da casa velha da ponte* (1984) – “Campos Sales”, “Miquita” e “As Cocadas” – , que são narrativas preñes de memorações e lirismo, tratando da vida de pessoas simples, permitindo perceber um apelo veemente contra as injustiças sociais.

Já do livro *Villa Boa De Goyaz* (2003), destaca-se o conto “Um Carnaval Antigo”; nele, a autora exibe outra faceta ao retratar toda a alegria do carnaval de outros tempos sem deixar de registrar o apoio explícito ao despojamento e irreverência da personagem. E sendo esta festividade um movimento que reúne pessoas de todas as classes sociais, é pertinente encaminhar a análise à luz da teoria da carnavalização formulada por Mikhail Bakhtin.

Os poemas, por sua vez, além do lirismo impresso em cada verso, podem ser vistos como verdadeiros documentos de sua cidade, presentes na obra *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1985), destacando-se os poemas “Becos de Goiás” e “Becos da Vila Rica”, e “Todas as Vidas” nos quais se presencia um despojamento do eu poético que estabelece uma cartografia da cidade desenhada a partir de uma falange de mulheres e suas ocupações num discurso desabusado.

Nesta obra, será observado também o poema “O Prato Azul-Pombinho”, o qual trazendo um poema contido em outro, descreve primeiramente de modo preciso o objeto de forma a ressaltá-lo como algo representativo da tradição da família, que também conduz para um segundo desdobramento, o da relação do prato com o eu lírico, apresentando por meio deste objeto o panorama de um momento histórico circunscrito a uma determinada realidade.

Com base em tais poemas será delineada uma cartografia da memória de Cora Coralina para demonstrar a desenvoltura da autora ao transitar por várias vertentes chamando a atenção para as histórias que ouviu e vivenciou num lugar chamado Goiás, berço e fonte de recuperação de suas memórias poéticas. Lembranças trazidas por uma memória arguta que, embora repleta de lirismo e nostalgia, voltam-se para as experiências do mundo real, trazendo consigo uma consciência de si e da realidade que a circunda, ancorando seus poemas na vivência do real; memória esta conduzida com leveza e ao mesmo tempo vigor, expressa por um discurso emocionado, imprimindo nos textos sua singularidade.

2 MEMÓRIA

A memória, como conservação e reelaboração do passado, tem-se mantido como objeto de estudo de filósofos, historiadores e sociólogos, além de adquirir uma conotação mística em determinadas sociedades. A atenção prestada ao ato de rememorar se deve ao fato de que ao partilhar das lembranças de uma pessoa ou de um grupo obtém-se uma visão mais ampla das experiências vivenciadas pelo indivíduo.

A partir de uma conversa informal, dependendo dos detalhes de determinados relatos, é possível (re)compôr um panorama histórico sob outro ponto de vista, na maioria das vezes diferente do formalmente instituído, isto é, daquele apresentado pela história oficial; pois a memória do ponto de vista da história trabalha com a intenção de pontuar e selecionar momentos que julga relevantes, obedecendo ao esquema cronológico e ideológico dominante.

A memória coletiva traz à tona reflexões pertinentes a uma época específica que, por ser espontânea, carrega em seu bojo certa crítica e lança luz sobre aqueles indivíduos que participam da construção da história, que elege seus heróis, porém não são registrados nos documentos oficiais, ressaltado pelo professor José Moura Gonçalves Filho:

“O trabalho da memória entra em contraste, então, com o esforço das ciências quando interpretam a história renunciando nela tomar parte, quando se dedicam à tentativa de um olhar sem subjetividade, que pudesse apanhar as ações sociais como conjuntura de circunstâncias positivas e exteriores, evoluindo segundo a métrica de um processo objetivo, isolável, sem sujeito. A memória, ao contrário, faz ver o fato a partir dos indivíduos ao mesmo tempo que reencontra neles a ascendência mais pertinente dos acontecimentos, as influências mais profundas e indeléveis de uma época[...]” (1996, p.95.)

Desse modo, o papel da memória consolida-se como um espaço essencial para aquele que deseja entender a cultura de um grupo: compreender um país, a família e sua constituição como um corpo social organizado. Buscar no

passado as motivações que determinam o presente e para transmitir esse legado às novas gerações, esta é a função daquele que rememora. Segundo Le Goff:

“A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens”.(1996, p.477).

Evidencia-se a memória aqui como alimento da história oficial e, como possibilidade de libertação, vem corroborar a importância do ato da rememoração: se o pensamento em torno da memória é o de reconhecimento de sua importância na recuperação de valores para compreensão do presente, torna-se pertinente entender o modo que ela se estabeleceu em cada etapa na trajetória humana. Por conseguinte, faz-se importante realizar um breve traçado sobre seu papel no campo sócio-cultural e literário.

2.1 CONTEXTO SOCIAL DA MEMÓRIA

A memória vista como dom precioso, inerente ao ser humano, tem sua consagração desde o início da humanidade. Nas sociedades estruturadas exclusivamente pela comunicação oral, ela ocupa um lugar privilegiado, sendo a pessoa que lembra a responsável pela transmissão do conhecimento às novas gerações: o saber profissional, as tradições e as histórias do grupo com suas relações e sucessões são narrados por esses homens denominados pelo povo de “homens-memória”.

Mircéa Eliade (1972, p. 35), em seu estudo sobre os mitos, trata dos costumes de uma tribo norte-americana denominada Osage, na qual em cada nascimento de uma criança é chamado um líder religioso, um “homem que falou com os deuses”. Esse homem tem por incumbência narrar a história da criação do Universo e dos animais terrestres e, só após a narrativa, a criança é amamentada.

Da mesma forma, o ato se repete quando a criança vai tomar água pela primeira vez e também quando recebe o primeiro alimento sólido. Esse ritual

tem como propósito iniciar a criança no contato histórico-mítico da tribo, bem como “introduzir ritualmente o recém-nascido na realidade sacramental do mundo e da cultura” (ELIADE, 1972, p.35).

Isso acontecia para que, desde a tenra idade, o indivíduo tivesse o conhecimento de suas raízes e que essas informações ficassem registradas em sua memória para posteriormente serem novamente transmitidas, estabelecendo desta forma um vínculo memorialístico entre as gerações.

Os responsáveis pela transmissão da memória faziam muito mais que perpetuar o passado. Na verdade, visavam à manutenção e à consolidação do grupo. O valor da memória não se restringia apenas às esferas sócio-culturais, era também político, pois as idéias e os valores do passado também serviam de base para formação das diretrizes do grupo, Le Goff salienta:

“Nas sociedades sem escrita a memória coletiva parece ordenar-se em torno de três grandes interesses: idéia coletiva do grupo que se funda em certos mitos, mais precisamente nos mitos de origem, o prestígio das famílias dominantes que se exprimem pelas genealogias, e o saber técnico que se transmite por fórmulas práticas fortemente ligadas à magia religiosa”. (1996, p. 431).

Dentre os interesses propostos pelo autor, é importante ressaltar os mitos de origem, os quais surgiram da necessidade do homem em buscar explicações sobre os mistérios da vida e de morte e a origem do universo. Essas questões povoam a memória coletiva. A gênese dos mitos é um mistério que intriga os estudiosos, mas há um consenso entre eles quando consideram que “os mitos primitivos ainda refletem um estado primordial” (ELIADE, 1972, p.10).

À volta ao princípio do mundo, às próprias origens figura-se em uma das possíveis razões de uma narrativa consolidar-se como uma experiência mítica. Porém, não há resposta precisa para o surgimento dos mitos e isso se dá pelo fato de eles surgirem de uma autoria coletiva e anônima. Desta maneira, o mito sobrevive através da memória social, semelhante a fala dos antepassados alimentando a "alma" de cada grupo e também sendo alimentada, fazendo com que

muitas atitudes políticas e sociais sejam pautadas nos atos dos heróis míticos responsáveis pela construção do imaginário do humano através dos tempos.

Ainda no tocante às proposições de Le Goff, as genealogias eram tidas como um estudo relevante às sociedades sem escritas e elas eram mantidas para ressaltar a preponderância das famílias, visto que o estudo genealógico procurava demonstrar as origens sagradas deste ou daquele clã. Os primeiros pais ou antepassados passavam a seus descendentes as virtudes ou qualidades que lhes foram transmitidas, ou que conquistaram em suas vidas, mediante a luta pela sobrevivência.

Portanto, ser descendente deste ou daquele antepassado, na verdade, revelava algo mais: a identidade do grupo familiar ao qual o sujeito pertencia. Desta forma, a genealogia tornava-se algo mais importante do que a simples relação de parentesco: por meio dela era possível saber as virtudes do sujeito mencionado e, por conseguinte, conhecer os valores de uma época.

A oralidade constituiu um dos instrumentos que permite aos mitos atravessarem gerações e se consolidarem como verdades para as sociedades. É possível constatar, portanto, que os mitos, a memória coletiva e a oralidade caminham juntos, já que os grupos sociais trocam experiências e transmitem às novas gerações a substância de suas lembranças ao narrarem histórias e apresentarem seus costumes por meio da alimentação, do vestuário, de danças e cantos que podem remontar a uma época guardada na memória individual e coletiva conservando suas tradições e transmitindo aos jovens seu legado. Paul Thompson diferencia a história oficial da oralidade ressaltando a importância desta, no âmbito sócio-cultural:

... a evidência oral pode conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a história. Enquanto os historiadores estudam os atores da história a distância, a caracterização que fazem de suas vidas, opiniões e ações sempre estará sujeita a ser descrições defeituosas, projeções da experiência e da imaginação do próprio historiador; uma forma erudita de ficção (1992, p.137).

A evidência oral, enfatizada Thompson, possibilita a aquisição de uma dimensão social profunda ao promover a aproximação do homem com as raízes de sua cultura, já que esta favorece o conhecimento de uma riqueza de

costumes e de tradições, e não apenas de grandes feitos realizados por uma parcela da sociedade, incluindo, portanto, a cultura daquele sujeito que não participa da cultura letrada. A oralidade mantém viva a memória coletiva e através dela pode-se ter acesso à sabedoria popular que vem impregnada de saberes, frutos da vivência e da memória de um grupo.

Com a expansão da escrita, houve alterações significativas no âmbito sócio-cultural, fazendo com que o pensamento do homem mudasse completamente seu eixo: o conhecimento popular foi perdendo espaço para a cultura letrada; o que era transmitido oralmente e de domínio da memória coletiva passou a ser registrado pela escrita, tornando-se, desse modo, restrito a um segmento social privilegiado.

A memória tomou forma de inscrição e de documento; o que ocorria quando a sociedade celebrava um acontecimento, um feito heróico, principalmente aqueles realizados pelos soberanos, porque era de seu interesse ver seus nomes gravados em pedras e mármore, que por sua vez adquiriam “um caráter de publicidade insistente, apostando na ostentação dessa memória lapidar e marmórea”. (LE GOFF, 1996, p. 432). O documento tinha a finalidade registrar o maior número de informações que pudessem ser transmitidas posteriormente às gerações vindouras para a preservação da memória.

No Oriente antigo, por exemplo, todos os atos dos soberanos eram dignos de registros: do nascimento à morte, nas igrejas ou nos túmulos; independentemente de local ou data específica, o importante era manter os nomes de reis e familiares perpetuados. Já os imperadores romanos, por exemplo, utilizaram largamente os registros para enfatizar a grandeza das próprias realizações. Contudo, quando um imperador cometia alguma falta perante as demais autoridades, o senado romano tratava de apagar dos arquivos a memória dos imperadores de honra maculada.

Para a família romana que sofria essa exclusão, tal ato representava um dos piores agravos porque se tratava de uma severa punição, pois a posteridade era de suma importância para os romanos: a inscrição ou não nos registros significava uma prova de exaltação ou agravo ao indivíduo e à família do mesmo. Quanto à memória coletiva, esta não entrava nesses registros, já que as ações do

povo não eram consideradas dignas de inscrição, conforme salienta Leroi-Gourham:

A memória coletiva, no início da escrita, não deve romper o seu movimento tradicional a não ser pelo interesse que tem em se fixar de modo excepcional num sistema social nascente. Não é pois pura coincidência o fato de a escrita anotar o que não se fabrica nem se vive cotidianamente, mas sim o que constitui a ossatura duma sociedade urbanizada, para qual o nó do sistema vegetativo está numa economia de circulação entre produtos celestes e humanos, e dirigentes (apud LE GOFF, 1996, p. 433).

A transposição gradativa da oralidade para a escrita permitiu ao homem reter um número maior de dados e visualizar de modo mais preciso os resultados de seu trabalho. O ato de rememorar através da escrita constituiu-se num fator muito importante para a organização populacional e resultaria na formação daquilo que seria o modelo das cidades atuais.

Le Goff afirma que “as grandes civilizações na Mesopotâmia, no Egito, na China e na América pré-colombiana, civilizaram em primeiro lugar a memória escrita no calendário e nas distâncias” (1996, p.433). Deste modo, a humanidade passou a buscar estratégias para ampliar seus conhecimentos ao tomar consciência da importância de resgatar experiências do passado e aplicá-las no presente.

Seguindo ainda as proposições de Le Goff, lembrando aqueles grupos sociais que estabelecem a rememoração como religiosidade, é pertinente observar a visão que a sociedade da Grécia antiga tinha em relação à memória. Os gregos atribuíam um grande valor à memória, tanto que a colocavam num lugar privilegiado na genealogia dos Deuses. A Filha de Urano (Céu) e Gaia (Terra), Mnemosine, a deusa da memória, passa nove noites com Zeus e desse enlace nascem nove musas, a quem era atribuído a inspiração das ciências e das artes.

Calíope era a musa da poesia épica, Clio da História, Euterpe da poesia lírica, Melpômene da tragédia, Terpsícore das canções de coral e da dança, Erato da poesia romântica, Polímnia da poesia sagrada, Urânia da astronomia e Tália da comédia, todas responsáveis por conduzir a produção poética e revelar o que é invisível aos olhos humanos.

No pensamento do homem da Grécia Antiga, a ciência e o fazer poético eram atribuídos à inspiração das filhas da Mnemosine. As musas

inspiradoras das artes da ciência elegiam os poetas e conduziam sua inspiração, uma vez que a poesia tinha a função de rememorar os feitos do passado, não de modo individual, mas coletivo.

Os poemas eram tidos como verdadeiros arquivos, já que continham os acontecimentos importantes da sociedade grega. Neles eram cantadas as batalhas, a ação dos guerreiros e até os melhores cavalos do exército, pois a estes era atribuída parte da responsabilidade do bom desempenho dos cavaleiros numa batalha, portanto dignos de serem marcados para a posteridade.

A pessoa que transmitia a poesia tinha como atributo a memorização para dar conta dos fatos a serem declamados; logo, o poeta era visto semelhante a um ser inspirado. Nele era insuflado o poder das musas para ver o passado e o presente, fatos estes evidenciados por Vernant:

“... o aparecimento do mundo, a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado revelado desse modo é muito mais que o antecedente do presente: é sua fonte. Ascendendo até ele, a rememoração não procura situar os acontecimentos em um quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual saiu o cosmo e que permite compreender o devir em seu conjunto” (1990, p.141).

A fonte do poeta é o passado, mas não concebido pela ordem temporal, mas aquele que remete à origem do mundo (cosmo), onde possivelmente buscam-se respostas que possam explicar os mistérios da vida e da morte, de acordo com Vernant. Por isso, a poética para os gregos só se torna entendida numa perspectiva mítica, tamanha sua relevância e poder; poder atribuído a quem é portador da palavra e da memória.

O pensamento de Aristóteles muda o olhar dos gregos a respeito da memória, porque ele a vê como algo que está incluído no tempo humano: ao invés da rememoração revelar os enigmas da vida, marca a limitação do ser humano. O filósofo atribui à memória apenas a faculdade de guardar o passado e evocá-lo voluntariamente (LE GOFF, 1996, p. 442). Através dessa idéia, ele dessacraliza a visão que se tinha da memória, perdendo esta sua conotação religiosa para adquirir um aspecto bem humano e, por isso, imperfeito.

A memória na civilização grega anterior à tradição aristotélica e na judaico-cristã diferem-se em muitos aspectos, embora ambas se originem a partir da fé. Os gregos cultuavam vários deuses, os quais partilhavam de paixões semelhantes às dos seres humanos: ira, inveja, amor. Ainda que houvesse proximidade dos deuses e do homem e este pudesse, através da união com um deus ou por meio de seus feitos heróicos, galgar o caminho para o Olimpo, havia uma preocupação em cultuar os deuses para obtenção de graças, pelo fato de eles serem passionais.

Era importante evitar uma eventual revolta dos deuses, fato que no pensamento dos gregos poderia acarretar inúmeros infortúnios. Dessa forma, competia a todo cidadão praticar culto às divindades com cerimônias e sacrifícios, exercendo o que se entendia por virtude e justiça. Os governantes eram especialmente encarregados desse dever. Também utilizavam a rememoração para homenagear grandes heróis do passado que eram lembrados não só pela recitação pública dos poemas épicos, em ocasiões especiais, mas também por rituais religiosos. Cada cidade tinha seus cultos relacionados a certos heróis.

A memória na tradição judaico-cristã também trazia uma conotação, além de sacra, disciplinadora e tinha entre uma de suas principais funções evitar o pecado e ganhar a salvação da alma. Em virtude disso, as leis cristãs eram todas pautadas na rememoração; o que é possível ser constatado nas leis bíblicas, tanto no Velho quanto no Novo Testamento, os mandamentos deixam claro que os homens devem usar a memória para cultivar a fé.

Para a tradição judaico-cristã, a distância entre o homem e Deus é infinita. Ele poderia estar na presença de Deus somente mediante esforços morais. A moralidade e a bondade são virtudes que possibilitam o encontro do homem com Deus, e a memória contribui para buscar, no passado, aqueles que foram modelos de uma vida destituída de vícios e prazeres carnis.

Le Goff (1996, p. 445) cita várias passagens bíblicas para enfatizar a idéia de que a transmissão de conhecimento cristão está alicerçada na memória. As promessas de Deus guiam os patriarcas Abraão, Isaque e Jacó, que por sua vez tratam de guardar na memória e transmitir às novas gerações os preceitos divinos.

Moisés, movido pelas ordens de Deus, liberta seu povo da escravidão e, para que eles não caiam novamente em cativeiro, os ensina a

rememorar através dos ritos e guardar as leis; o que não deixa de ser um atributo da memória coletiva porque esses ritos faziam parte da educação diária no cotidiano das famílias.

Os pais tinham por obrigação transmitir aos filhos todo o saber acumulado de geração a geração e o ensino religioso era norteador dessa formação, como Le Goff observa:

Os atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto do culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental. (1996, p. 443).

A partir da afirmativa acima, verifica-se que grande parte dos conhecimentos era orientada pelo saber religioso e o papel da memória era fundamental porque os grupos viam nela a fonte para seus estudos. No Novo Testamento, Jesus fala aos apóstolos, na Última Ceia, para repetirem o ato em sua memória.

O apóstolo Paulo exorta os homens a não se esquecerem das leis e que tenham a obrigação de transmiti-las aos outros para livrá-los do pecado. Os mártires têm seus atos lembrados e cultuados. Relatos de milagres, devoções e as graças alcançadas através da fé constituem a porção maior da memória coletiva.

Na época medieval, no Ocidente, o homem tinha o espírito voltado para a religiosidade e o cristianismo estava em plena expansão. Nesse momento, Agostinho valoriza a memória como uma busca profunda do autoconhecimento e do encontro com Deus. Em suas reflexões, lança mão de metáforas para explicar a memória e a trata como: “a imensa sala da memória” ou “como câmara vasta e infinita” (apud LE GOFF, 1996 p. 445).

Essas denominações empregadas por Agostinho para definir a memória demonstram que ele considera o ato de rememorar um meio que conduz a outras esferas do conhecimento humano e centraliza a memória na imagem da Trindade. Já os filósofos Alberto Magno e Tomás Aquino entendem a memória como auxiliar da prudência e fruto da inteligência, em virtude disso retornam ao uso das técnicas de memorização e propõem regras para bem lembrar, as quais irão influenciar várias idéias no campo das artes e dos estudos dos séculos XIV a XVII.

Com a propagação da imprensa, o homem não precisava reter apenas na mente o conhecimento, ele podia também conservar através da escrita toda sorte de materiais. Os dicionários, as enciclopédias criadas na segunda metade XVIII emprestam à memória um aspecto mais técnico: muitas das informações que eram transmitidas de forma oral foram transpostas para a forma escrita tornando o saber restrito a determinados grupos, explicado anteriormente, conferindo poder ao homem letrado, que poderia manipular os conhecimentos de acordo com seus interesses; o que ocorria (e ocorre) com frequência.

Na história oficial, estas práticas de manipulação do saber são comprovadas através de documentos que testemunham as transformações políticas e sociais. Eles evidenciam, na maioria das vezes, uma visão unilateral dos fatos favorecendo a classe dominante.

Na Revolução Francesa, o sentimento nacionalista se apodera do homem em suas ações e sentimentos. Nesse período, marcado por mudanças significativas nas esferas do conhecimento e do entendimento do mundo, o espírito que predominava era o de comemoração, portanto o calendário e as festas cívicas passaram a serem bem mais valorizadas, do mesmo modo que as homenagens aos heróis da batalhas.

Nesse sentido, celebrar a memória dos mortos torna-se um costume da sociedade. A literatura, através do romantismo vigente, colabora para que o fascínio pelos cemitérios seja uma constante, uma vez que para os poetas românticos o tema da morte era recorrente, trazendo, com isso, para sua poética, um apelo à memória através da celebração do passado.

Assim, ocorre a institucionalização da memória coletiva devido a um empenho na criação de arquivos, museus, bibliotecas. Com as novas invenções, o ato de rememorar tornou-se sofisticado: os bancos de dados permitem ao homem um domínio maior de suas memórias. Os estudos voltados para este tema também apresentavam progressos: Henry Bergson, Sigmund Freud e mais tarde Maurice Halbwachs, entre outros, desenvolveram suas teorias neste campo de estudo. Cada qual com sua teoria demonstrou o quanto a memória individual ou coletiva contribui para a compreensão do pensamento humano.

Memória e percepção, este é o centro do estudo de Henry Bergson. Em linhas gerais, ele coloca a imagem como deflagradora de lembranças que são

mediadas pelo corpo do indivíduo. Além disso, desenvolve uma teoria pautada na dicotomia entre memória-hábito e imagem-lembrança. (apud BOSI, E. 1994,p. 48-49). A memória-hábito constitui os atos motores, formados pela repetição de gestos e que não requer esforços maiores além do que automatizar as ações, atitudes ou palavras. Bérqson a define deste modo:

como uma memória (...) sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Esta só reteve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados, não em imagens-lembrança que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam (1990, p.63).

A partir dessa definição, é possível compreender que esta é a memória dos mecanismos e das práticas cotidianas. Já a imagem-lembrança compreende uma memória interiorizada, nela a percepção pura adquire uma conotação espiritual, pois as lembranças vêm dos pensamentos mais profundos. As impressões de tempos vividos conservam-se latentes nesse estágio da memória, como também os devaneios e a poesia.

Se o sujeito estiver realizando uma atividade à qual está acostumado exercer no seu cotidiano, na certa é a memória-hábito que está vigorando neste momento. Porém, num momento de reflexão, é a imagem-lembrança que está atuando. Para Bergson, os estágios da memória-hábito e da memória-lembrança podem sobrepor-se um a outro, mas isso não ocorre sem que haja conflitos, porque se uma memória tende à ação, a outra evoca lembranças isoladas, os sonhos e a fruição dos pensamentos, ao que se pode denominar de inconsciente.

O estudo de Bergson tende a comprovar que existe uma memória pura, na qual se guardam as experiências do passado, cabendo à consciência escolher qual sentimento ou sensação deverá vir à luz, tal como afirma: “O espírito humano pressiona sem parar, com a fatalidade da memória, contra a porta que o corpo lhe vai entreabrir: daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação – liberdades que o espírito toma com a natureza”. (apud, BOSI, E 1998 p. 50).

Freud trata da memória como condutora do seu objeto de estudo: o inconsciente. Ele estuda os sonhos para ter acesso à memória latente e salienta que

“o comportamento da memória durante o sonho é certamente significativo para toda teoria da memória” (apud LE GOFF, 1996, p. 471). Desse modo, Freud analisa profundamente as lembranças trazidas pelo sonho para resolver os problemas decorrentes de experiências que ficaram registradas na mente do indivíduo e, num determinado momento, afloram na forma de sintomas diversos.

O sociólogo Maurice Halbwachs (1877-1945) desenvolveu estudos primordiais para formar uma teoria da memória. Sua contribuição transcende o campo social porque ao estudar a memória, também toca em áreas distintas, igualmente as da filosofia e psicologia. Ele perpassa por essas vertentes e consegue dar continuidade aos seus estudos sem aderir aos modismos da época segundo os quais, sob a égide da corrente positivista, tudo teria que ser comprovado mediante experimentos físicos e científicos com o corpo humano.

No momento em que os estudos de Halbwachs despontaram, os contemporâneos do sociólogo viam a memória como algo individual e, por isso, relegavam-na a um plano secundário no campo da pesquisa. No entanto, para Halbwachs a memória estaria amplamente voltada para o fato social, pois ele não desvincula as rememorações particulares das experiências vivenciadas em grupo, acreditando que os sujeitos necessitam das lembranças coletivas para firmar as próprias recordações.

Desse modo, contrariando as teorias de seu mestre Bergson, ele reformula e amplia o estudo do filósofo ao considerar a memória muito mais que uma relação entre corpo e alma, acrescentando em suas teorias a influência exercida pelo contexto social. As lembranças mais corriqueiras estão ligadas, de modo intrínseco, à memória do grupo. Essa linha de pensamento demonstra que o homem encontra-se de tal modo imerso na realidade que o circunda, que até seus pensamentos mais profundos são provindos da memória coletiva. Halbwachs afirma:

Quando um homem esteve no seio de um grupo, ali aprendeu a pronunciar certas palavras, numa certa ordem, pode sair do grupo e dele se distanciar. Enquanto ainda usar essa linguagem, podemos dizer que a ação do grupo exerce sobre ele (1990, p.169).

A memória de um indivíduo guarda lembranças dos acontecimentos sociais de maneira inconsciente, fazendo-o muitas vezes acreditar serem suas estas

recordações, porém, muitos dos pensamentos são frutos de uma consciência coletiva: do relacionamento com a família, com a igreja e com os companheiros de trabalho e, dessa interação, são constituídos os valores que compõem a memória.

A maneira de um grupo social pensar, agir e falar diante determinadas situações reflete seus valores e costumes de tal modo que podem estar impressos em gestos mais corriqueiros ou influenciando até na maneira de resolver problemas mais complexos.

A influência que grupos sociais exercem sobre o indivíduo estende-se até às produções artísticas, pois é através do meio de convivência que o artista irá incorporar as experiências numa relação tempo-espço que posteriormente serão transformadas em arte; logo, no contexto de uma obra, além da elaboração artística propriamente dita, estarão presentes também conteúdos oriundos do contato com o mundo real.

No âmbito literário, a prosa e a poesia são frutos da leitura que o escritor faz do mundo: nas entrelinhas da obra literária é possível ter acesso à parte do universo vivido pelo autor, possibilitando que o leitor partilhe da gênese das idéias que compuseram a criação de tal obra.

Davi Arrigucci Júnior ao realizar uma análise da produção de Manuel Bandeira, encaminhando suas observações para a verificação de um estilo humilde como traço identificador do poeta, reflete sobre essa transformação ocorrida ao longo de sua obra, já que no início de sua produção literária Bandeira apresentava características parnasos-simbolistas que portavam uma acentuada preocupação com a estética e com a forma, tal como o crítico constata:

Deste modo, nos anos passados na Rua do Curvelo, se pode perceber um movimento de concentração da experiência do poeta: são anos de recolhimento e recomposição das reminiscências. Mas, ao mesmo tempo, se nota também um movimento de expansão de sua experiência aberta para o mundo novo do cotidiano, achado na rua (1983, p. 115).

Seguindo com a reflexão do próprio Bandeira:

A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo.(apud ARRIGUCCI JR., 1983, p. 115).

Com base nas afirmativas acima é pertinente inferir que o poeta apresenta-se como um elemento catalisador do mundo real, pois através de sua relação com o cotidiano, de seu espaço de convivência e de fatos armazenados em sua memória, juntamente com sua visão sensível capta o real e constrói a base de sua produção, sendo possível afirmar que o ambiente influencia no processo de criação do poeta.

As relações que o indivíduo tem com o seu grupo de convívio formam a sua memória individual: a postura perante a vida, as opiniões, o conhecimento de fatos históricos, as próprias ideologias são fatores herdados das relações estabelecidas desde tenra idade.

Com o passar dos anos, fazem parte do indivíduo tão intimamente a ponto de ele acreditar que as ideologias provêm dele mesmo, não percebendo que elas foram tomadas de empréstimo do grupo de convivência, tal como ilustra Halbwachs ao comentar a formação de Stendhal:

De todos os membros de sua família, por que Stendhal guardou uma lembrança tão profunda e nos traça um retrato tão vivo sobretudo de seu avô? Não será por que representava para ele o século XVIII acabando, do qual havia conhecido alguns de seus “filósofos” e que, através dele pôde penetrar verdadeiramente nessa sociedade anterior à Revolução, à qual não cessará de se referir? Se a pessoa desse ancião não houvesse sido relacionada desde cedo em seu pensamento às obras de Diderot, Voltaire, d’Alembert, a um gênero de interesses e de sentimentos que ultrapassava o horizonte de uma pequena província mesquinha e conservadora, ele não teria sido ele mesmo, quer dizer, aquele entre seus familiares que Stendhal mais estimou e mais citou (1990, p.66.)

As lembranças do passado dão ao escritor impressões tão fortes que se tornam o fio condutor de sua obra e a memória do avô fornece o subsídio para suas idéias. Esse recorte da vida de Stendhal vem enfatizar o modo como as relações com o grupo familiar definem a vida de um indivíduo, influenciando na vida pessoal e até na composição artística. Então, a memória configura-se como um elemento de ligação entre o passado e o presente.

É por esse veio memorialístico que Cora Coralina inscreve sua obra, quando entremeia fatos de sua memória histórica e pessoal, seja na poesia ou na

prosa. Sua memória percorre os recantos da cidade de Goiás – microcosmo do Brasil – e traz para seus escritos as ruas, o rio e a figura de pessoas simples.

A postura de Coralina é de acolhimento, sendo possível perceber um olhar solidário para as minorias, enfatizando ao narrar, ou melhor, poetizar a vida dos relegados à margem. Contudo, há poemas que demonstram um processo catártico pelo fato de trazer experiências pessoais para o âmbito literário, sem dar à obra cunho puramente confessional.

Através deles recompõem-se elementos que evidenciam o momento histórico, chamando a atenção para os preceitos e normas que permeavam as relações sociais, quando o eu poético coloca-se no interior destas relações de modo a demonstrar as mazelas ocasionadas pelo rigor de uma ordem estabelecida e mantidas sob o signo do autoritarismo.

Traços de nostalgia também são evidentes na poesia de Cora Coralina. Isso se faz presente ao revisitar, por meio das reminiscências, locais e pessoas amadas, convidando o leitor a adentrar seu universo e fazê-lo compartilhar todas as impressões de sua memória.

Contos e poemas irão ser analisados à luz de tais proposições no decorrer do presente trabalho, de modo a observar que através da memória a autora embasa sua obra, semelhante ao modo que expressa a própria poesia:

Este Livro:
Versos... não
Poesia... não
um modo diferente de contar velhas histórias (1985, p. 45).

2.2 MEMÓRIA E SENTIDOS

O ato de lembrar trata-se de algo tão inerente ao ser humano que passa até despercebido o esforço mental de elaboração e organização que envolve esse processo. No tocante à elaboração, a memória recebe informações, grava, exclui e armazena aquilo que julga importante. Todas essas ações ocorrem de modo tanto consciente quanto inconsciente. O ser humano é sensível aos estímulos

externos, sendo que inúmeras lembranças podem vir à tona mediante uma imagem, um encontro, uma conversa.

Apesar de a maioria das lembranças não ser transposta para a linguagem, ela faz parte do conhecimento do sujeito, havendo uma diferença entre a formação da memória individual e a memória coletiva: a primeira constrói-se pelas lembranças pessoais e fatos que por motivos indeterminados foram relevantes ao indivíduo.

Já a segunda, apresenta um processo semelhante de elaboração, porém melhor estruturada por depender de outras pessoas, necessitando da organização do pensamento acrescido da intermediação da linguagem, sendo possível uma conotação social mais ampla, pois o processo de recordar em grupo requer certa coerência de pensamento, como salienta Halbwachs:

A memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles (1990, p.51).

Deste modo, Halbwachs vê a memória coletiva como um espaço propício à conservação da memória, pois o diálogo permite a troca de impressões sobre as lembranças, contribuindo para sua perenidade. Os fatores que levam o indivíduo a recordar são diversos e, dentre eles, estão os sentidos: ao ouvir uma música, sentir um aroma ou experimentar um alimento, ou quando o sujeito recebe uma imagem ou até mesmo ao tocar um objeto conduz o ato da reflexão por meio da recordação. Deste modo, os sentidos, por muitas vezes, podem tornar-se um estímulo das reminiscências, visto que as sensações, uma vez experimentadas, permanecem nos desvãos da mente humana.

Epicuro afirma que “todo conhecimento passa pelos sentidos” (apud NOVAES, 1988, p. 15). Com essa definição, ele vai contrariar o pensamento clássico que consiste em ressaltar a insignificância do homem perante a religião crendo que o destino humano dependia estritamente da benevolência dos deuses.

Platão considerava que a alma era presa pelo corpo e pelos sentidos e com isso, segundo suas idéias, se o homem quisesse obter o conhecimento, deveria ignorar as coisas mundanas e voltar o pensamento para o plano metafísico.

Igualmente, a pessoa poderia adquirir a visão provinda do espírito e, por conseguinte, a sabedoria.

Epicuro contesta essa visão enfatizando a supremacia do homem perante a natureza e esta, por sua vez, segue seu curso próprio independentemente de seres sobrenaturais, por entender que o ser humano constitui-se de razão e emoção, sendo impossível a dissociação desses elementos principalmente num momento de aprendizado ou de lembranças, porque aquilo que é captado pelos sentidos retém-se com maior facilidade.

De acordo com Epicuro, os sentidos levam o homem a integrar-se ao mundo e manter contatos com seu próximo. Cada sentido, em sua especificidade, cumpre o papel de agente de comunicação porque as experiências trazidas pelos órgãos sensoriais ampliam as possibilidades da relação do homem com o mundo exterior: desde o prazer à proteção contra os perigos do mundo natural.

O ser humano tem noção da capacidade do próprio corpo, porém nem sempre lhe fica claro se quando age o faz segundo a sua própria vontade ou se é movido pelas sensações. No estudo de Merleau-Ponty há menção a essa particularidade humana:

Pela sensação, eu apreendo, à margem da minha vida pessoal e de meus atos próprios, uma vida de consciência dada da qual eles emergem, a vida de meus olhos, de minhas mãos, de meus ouvidos, que são tantos Eus naturais. Toda vez que experimento uma sensação sinto que ela diz respeito não ao meu ser próprio, aquele do qual sou responsável e do qual decido, mas a um outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se a eles. Entre minha sensação e mim há a espessura de um saber originário que impede minha experiência de ser clara para si mesma (1999, p.291).

O filósofo trata da sincronia entre a sensação e o eu individual como se eles fossem dependentes um do outro, para explicar o modo como os sentidos interagem com o meio, ou seja, de forma tão espontânea que chega a ser inconsciente. Na lembrança, os sentidos apreendem a impressão e as experiências como um campo à disposição da consciência que circunda e envolve todas as percepções, (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 47) tornando possível o resgate de fatos do passado e fazendo com que sejam revisitadas as emoções sentidas.

As experiências vividas deixam marcas impressas, sejam elas traumáticas ou felizes e dificilmente são apagadas da memória, permanecendo guardadas no subconsciente. O filósofo trata dessa questão com propriedade:

Percepções novas substituem as percepções antigas, e mesmo emoções novas substituem as de outrora, mas essa renovação só diz respeito ao conteúdo de nossa experiência e não à sua estrutura; o tempo impessoal continua a se escoar, mas o tempo pessoal está preso. Evidentemente, essa fixação não se confunde com uma recordação ela até mesmo exclui a recordação enquanto esta expõe uma experiência antiga como um quadro diante de nós e enquanto, ao contrário, este passado que permanece nosso verdadeiro presente não se distancia de nós e esconde-se sempre atrás de nosso olhar em lugar de dispor-se diante dele (1999, p. 124-125).

Na sucessão dos dias, o homem está tão envolvido em sua rotina que muitos sentimentos não são trazidos à luz da reflexão e, perante determinadas situações, experimenta sensações que o afligem ou o alegram, todavia sem que ele saiba a origem desse sentimento; é como se ele saísse do mundo real para adentrar num universo onírico dado pelas recordações. O tempo pessoal de que fala o filósofo conserva-se instalado no homem, e nele estão presentes emoções de toda ordem que são imanentes à estrutura do ser.

Merleau-Ponty, ao tratar da recordação e da experiência, toca num ponto sensível dessa proposição: o fato de muitas experiências não ocorrerem diante do olhar, mas pertencerem a um todo significativo do sujeito, uma vez que esse conhecimento irá nortear a vida da pessoa. Se os fatos, um dia vividos, foram prazerosos, na certa darão ao indivíduo confiança e otimismo para reviver outra situação semelhante; mas se a situação, ao contrário, for marcada pela dor ou fracasso, a sensação será de medo e insegurança.

As sensações despertadas pela ação de tocar, sentir, cheirar, ouvir, olhar podem proporcionar um apelo ao passado e através de imagens, cores, sons, odores ser possível um retorno ao já vivenciado não de quem está diante de um “quadro”, como quer o filósofo, mas semelhante a uma memória viva que remonta a tempos idos e faz as lembranças tornarem-se vívidas.

A memória permite que uma pessoa exponha seus valores, suas crenças sem, no entanto, ser necessário pronunciar nenhuma palavra; também é possível, através de pequenos gestos empregados em qualquer situação, remeter à

experiência de toda uma vida. Neste sentido, ao tratar da memória, Ecléa Bosi afirma: “há maneiras de tratar um doente, de arrumar camas, de cultivar um jardim, de executar trabalhos de agulhas, de preparar alimentos que obedecem fielmente aos ditames de outrora. E sustentam a ética, a sabedoria e a técnica de uma gente” (1994, p.75).

A ética e a sabedoria, citadas pela autora de *Memória de velhos*, são amostras de uma memória que permanece latente e que ao ter os sentidos estimulados se manifesta. Os sentidos, por sua vez, cumprem o papel de guardiões de uma tradição e costumes um dia vivenciados que não se apagaram com o passar do tempo, mas permaneceram guardados não só na mente, como também no corpo em sua totalidade.

Pelo reconhecimento da riqueza que os sentidos empregam à percepção humana, é importante observar como ocorrem sensações apreendidas por cada sentido e os fenômenos que o circunda. A começar pelo olhar, sentido este que possibilita o envolvimento do sujeito com todo o ambiente que está ao seu redor.

O olhar apreende as coisas de tal maneira que dá ao ser humano um certo senso de poder, porque, por meio dele, os objetos podem ser vistos de ângulos diferenciados com a profundidade necessária para o momento. Vale reportar à afirmação de Merleau-Ponty no momento em que fala da diferença do ato de olhar e de tocar:

Na experiência visual, que leva a objetivação mais longe do que a experiência tátil, podemos, à primeira vista gabar-nos de constituir o mundo, porque ela nos apresenta um espetáculo exposto à distância diante de nós, nos dá a ilusão de estarmos imediatamente presentes a todas as partes e de não estarmos situados em parte alguma (1999, p.424).

Essa sensação de estar presente mesmo a certa distância, garante a segurança emitida pelo olhar. A confiança que o ser humano deposita em sua acuidade visual faz os outros sentidos serem relegados a um plano secundário, uma vez que o conhecimento se dá mesmo distante do corpo, porque a imagem chega até os olhos com detalhes minuciosos. Assim, tem-se acesso a objetos sem necessitar do toque ou da proximidade.

O ato de olhar possui diversos significados, como se pode constatar através do campo lexical que envolve a percepção com referência preponderante à visão; ver é conhecer, atender, investigar e, também, em algumas expressões, adquire-se a conotação de zelo: “estar de olho, ficar de olho, não perder de olho e trazer de olho marcam um grau de interesse do sujeito que beira a vigilância”. (BOSI, A. 1998, p.78).

Também, contemplar é olhar com enlevo para uma imagem. Dirigir o olhar para alguém é o mesmo que voltar a atenção, partilhar - com e através do outro - a vida em suas diversas facetas. Os inúmeros referentes para definir o olhar se justificam devido à importância desse sentido na vida humana, já que ele transcende a visualização dos objetos para consolidar-se como algo complexo, tal como ver com certa intencionalidade, de modo profundo, um olhar comprometido com a vida.

A visão do filósofo, a visão do artista são olhares diferenciados lançados sobre a realidade. O olhar deste último transforma sua percepção em (re)criação que vai dar ao outro a noção de como apreende a realidade. Com isto, não só chama atenção pela visão, mas também pelo diálogo que estabelece com os outros sentidos.

“Cézane dizia que um quadro contém em si, até o odor da paisagem” (apud MERLEAU-PONTY 1999 p.427). Com esta afirmação, comprova-se que uma obra só pode ter validade se arrebatá-la para si todos os sentidos e, através do olhar, permitir que as sensações despertadas possam se fazer presentes no corpo todo.

O olhar do filósofo, por sua vez, aprofunda-se na natureza para entender como as coisas se sucedem, de modo a ir além do olho físico para ver com os olhos da mente e de tal modo chegar a formas puras do pensamento, ou seja, aquilo que se quer entender por verdade. Tal como pontua Alfredo Bosi ratificando o olhar do filósofo:

Fixar o olho da mente nas formas puras é o método que conduz ao resgate da alma ameaçada pela desagregação do corpo. Transcender o olho físico é ter acesso a um mundo que desconhece a lei da morte. O platonismo é a educação desse outro olhar (1988, p. 70).

Buscar o olho da mente constitui-se uma forma de perpetuar a existência. O olhar proposto por Platão é aquele que mantém a perenidade porque vê o eterno e o imutável das coisas, tanto que supera a materialidade do ser humano. Deste modo, o olhar filosófico dá acesso ao que é invisível. É assim também a visão daquele que rememora uma vez que lembrar permite voltar a tempos idos e assim renovar a experiência. Com isto, vale ressaltar que “quem lembra quando lembrando está triunfando sobre a morte” (BOSI, A.1988, p. 71).

Através da visão é possível conhecer o mundo em seus inúmeros aspectos e estabelecer relações com a natureza, contudo se a visão oferece o universo das imagens, a audição, por sua vez, complementa a percepção possibilitando a compreensão dos sons, como distingue Marilena Chauí (1988, p. 47): “ver lança-nos para fora; ouvir volta-nos para dentro”. Essa proposição demonstra que ouvir também é recolher para si o mundo ao redor. Essa acolhida permite que o indivíduo tenha acesso a um universo vasto que é o mundo sonoro, que propicia apreensão do ambiente no qual o sujeito está inserido.

Os sons vindos de uma rua qualquer, os sons de uma floresta ou de uma casa possuem significados diversos; além disso, um simples assovio pode trazer várias mensagens, porque um ruído, num determinado contexto, vem carregado de significações, de acordo com o que salienta Ecléa Bosi:

Sons que desaparecem, que voltam, formam o ambiente acústico dos bairros. As pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória. Além desses referentes, temos a paisagem sonora típica de uma época. Há paisagens sonoras selvagens, das florestas e tranqüilas, das cidadezinhas onde os sons estão sujeitos aos ciclos naturais de atividade e repouso de seus produtores (1994, p.445).

A audição é um dos sentidos que mais contribui para a comunicação entre os seres vivos em geral, pois numa situação comunicativa a audição é imprescindível. O som de uma voz exprime muitas emoções e isso faz a comunicação fluir com uma gama maior de significados. A entonação dada às palavras remete ao verdadeiro sentido que o falante quer empregar ao seu discurso e, graças à audição, é possível apreender as peculiaridades da fala porque o ouvido seleciona, avalia e julga os sons que lhe vêm através do outro.

No que diz respeito à audição, impossível deixar de tecer comentários a respeito da música e sua relação com o ser humano. A música com sua capacidade de sensibilizar e emocionar pode provocar sensações variadas: riso, choro, alegria, vontade de movimentar, dançar; dificilmente se fica impassível perante uma música.

Isto se dá porque, através da audição, percebe-se o ritmo e uma sensação diversa toma o corpo todo. O sujeito não precisa ser músico para apreciar a sonoridade que lhe chega até os ouvidos; e um dos fatores que propicia a familiaridade do ser humano com o ritmo é o fato de a própria língua ser ritmada.

A criança aprecia e entende os ritmos antes mesmo de falar, basta notar como elas se deixam conduzir pelas cantigas: cantigas de ninar, para relaxar e dormir; cantigas de roda, para brincar. Desse modo, a criança sente o ritmo sem mesmo saber exatamente porque lhe é agradável.

Para o ouvinte a especificidade de cada canção diverge pela cadência de cada uma, por ser mais lenta ou mais rápida e não tanto pela letra. Como lembra Maurice Halbwachs “... com efeito, acontece freqüentemente que podemos reproduzir uma canção sem pensar nas palavras que a acompanham. A canção não evoca as palavras em compensação é difícil repetir as palavras de uma canção que conhecemos bem sem cantarolar” (1990, p. 173).

A música prima pela magia que fascina os homens desde os primórdios da humanidade. Ouvir música eleva o espírito e transporta a pessoa a um universo próprio, a outras instâncias do pensamento e dos sentimentos evocados pelas lembranças, permitindo ao indivíduo retornar no tempo e sentir a mesma emoção de quando ouviu a música pela primeira vez.

A sensação de voltar ao passado parece tão real, a ponto de ser possível rever o ambiente, pessoas, objetos de quando se ouvia aquela música. Esta peculiaridade do universo sonoro é atribuída aos sentimentos despertados pelo som, visto que faz o sujeito libertar-se do presente, mesmo que seja por uma fração de segundos, e a memória fica a mercê da canção. Merleau-Ponty mostra o modo

pelo qual a música age na percepção humana:

Na sala de concerto, quando reabro os olhos o espaço visível me pareça acanhado em relação a este outro espaço em que onde havia pouco a música se desdobrava e, mesmo se conservo os olhos abertos enquanto se toca a peça, parece-me que a música não está contida neste espaço preciso e mesquinho. Através do espaço, ela insinua uma nova dimensão em que rebenta, assim como, nos alucinados, o espaço claro das coisas percebidas se redobra misteriosamente de um “espaço negro” em que outras presenças são possíveis (1999, p. 299-300).

A música permite ao pensamento humano uma evasão e ocupa um espaço e tempo diferenciado daquele habitual, “Assim é que ocorre com os músicos: para aprender a executar, ou a ler à primeira vista, ou mesmo apenas para aprender a reconhecer e a distinguir os sons, seu valor e seus intervalos, os músicos têm necessidade de evocar uma quantidade de lembranças.” (HALBWACHS, 1990, p. 184).

Lembrando que a evocação das lembranças realizada pelos músicos possui certas especificidades que o ouvinte comum não tem, no entanto ambos fazem uso da memória ao ouvir uma peça musical, demonstrando que a música consolida-se como uma forte impulsionadora das lembranças.

Refletindo sobre os sentidos, convém ressaltar a importância da percepção tátil. O tato permite que a pessoa não se fira durante uma atividade e também empregue firmeza, suavidade ou cuidado para apanhar um objeto. Com um simples toque se pode reconhecer a forma, a densidade e o peso dos objetos. Mesmo estando num local sem qualquer luminosidade, o tato contribui para distinguir as coisas que estão neste local.

Ao tocar ou sentir-se tocado, o corpo sofre uma modificação transmitida imediatamente ao cérebro identificando o causador dessa impressão e, caso não ofereça qualquer perigo ao corpo, reconhece-se a sensação, mas sem grande reação. Porém, se através do toque o cérebro constatar algo nocivo, a reação de defesa vem a ser instantânea.

Tais reflexos são elucidados por Merleau-Ponty (1999, p. 157) quando enfatiza que “... cada acontecimento motor ou tátil faz alçar à consciência uma abundância de intenções que vão, do corpo, seja em direção ao objeto

enquanto centro de ação virtual, seja em direção ao próprio corpo, seja em direção ao objeto”.

Devido a essa consciência atribuída pelo filósofo, ao tato se deve o senso de autoproteção, uma vez que numa fração de segundos, há a possibilidade de se prever quando o corpo está na eminência de um perigo. O tato presente no corpo propicia um senso de alerta preciso e possibilita a variação do sentimento de bem-estar ao incômodo.

Além do reconhecimento e da autoproteção, assim como os outros sentidos, o tato também permite que lembranças vindas do passado façam-se presentes: o toque no áspero de uma ferramenta ou na seda de uma roupa pode ser um convite à reminiscência.

O toque das mãos está presente no trabalho, e através delas, as obrigações, os ofícios e os atos são consolidados; por isso, após um longo tempo ser exercer uma função, o indivíduo ao tocar naquilo que era o instrumento de trabalho, reconhece todos os segredos do manejo daquela ferramenta, tal como se aquele saber estivesse incrustado no corpo e, ao manuseá-la, é como se nunca tivesse deixado de trabalhar, Ecléa Bosi ao tratar da memória do trabalho afirma:

Todo e qualquer trabalho, manual ou verbal (...), acaba-se incorporando na sensibilidade, no sistema nervoso do trabalhador; este, ao recordá-lo na velhice, investirá na sua arte uma carga de significação e de valor talvez mais forte do que a atribuída ao tempo de ação. O fazer do adulto ativo inibia o lembrar, mesmo porque o ‘lembrar’ memória-hábito bergsoniana é uma operação já plenamente absorvida pelos gestos e mecanismos da profissão (1988, p. 480).

A memória tende a guardar aquilo que um dia fora fixado através da experiência e Bergson interpreta essa capacidade como um caso de pura percepção. Com esse pensamento, ele retira todo o cunho social da questão, entretanto as atividades de trabalho impressas na memória, trazem muito mais que gestos mecânicos, porque nessas atividades há uma relação intrínseca com a sociedade.

Quando o sujeito lembra-se de um ofício, torna-se impossível não trazer no bojo das recordações os relacionamentos que permeavam o trabalho, tais

como as relações de patrão e empregado. Portanto, a recordação de uma experiência nunca vem sozinha, ela está sempre interligada a outras.

Como não poderia ser diferente, o olfato também constitui outro sentido que evoca as memórias, pois por meio dele tem-se sensações que remetem a ambientes, pessoas e lugares. Os cheiros são marcantes; ninguém fica indiferente a um odor seja ele agradável ou ruim, e as impressões causadas são intensas: podem variar desde a sensação de fome, até a náusea por essa característica peculiar.

Os odores se instalam na memória de maneira precisa, tanto que se podem passar anos sem sentir um aroma, mas ao aspirá-lo, numa nova ocasião, boa parte da situação vem à mente como numa seqüência de fatos. Caso seja o cheiro de uma pessoa, é possível revê-la com riqueza de detalhes, perceber sua presença e até os sentimentos experimentados de quando estava na presença dela.

As impressões causadas pelo olfato são marcantes pelo motivo de certos odores, além de envolverem o ambiente, também cooperam para que se sinta prazer ou desprazer, como por exemplo: pelo perfume, o odor, o sabor da comida; o homem aspira o aroma do alimento para, posteriormente, sentir o gosto tornando o paladar e o olfato sentidos complementares: o primeiro quando percebe um sabor é porque o segundo já sentiu e enviou mensagem para o cérebro contendo informações a respeito do alimento. Sendo presumível que o paladar ocorra através do olfato.

Na perspectiva da memória, o olfato e o paladar possuem papel relevante: o gosto de pipocas ou de um bolo pode remeter às experiências da infância, lembranças de uma avó, de um amigo ou ente querido. O paladar faz vir à tona os sabores de tempo idos, tal como ressalta Bahloul: “o ato de comer se torna então um verdadeiro discurso do passado e o relato nostálgico do país, da região, da cidade ou do lugar em que se nasceu” (apud CERTEAU, 2003, p. 250). Deste modo, um prato culinário pode conter muito mais que o valor de um alimento, ele pode guardar em si as tradições de um povo.

Marcel Proust (1871-1922), autor da obra *Em busca do tempo perdido*, usa como mote as sensações para compor traços da memória e, através desta, reconstitui o passado da França, da Terceira República, para tanto constrói um narrador-personagem que pauta sua trajetória nas impressões fornecidas pelos

sentidos, tal como pode ser observado nessas famosas passagens da obra:

... Levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em aquele gole, envolta com migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim era eu mesmo (1979, p. 31).

E prossegue suas reminiscências enfatizando as lembranças advindas pelas sensações:

Mas quando nada subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas – sozinhos, mais frágeis, porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis -- o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação (1979, p. 31).

Essa narrativa reflexiva comporta a essência temporal da realidade porque o narrador de Proust recria, pela memória, o universo do vivido para retirar do passado pessoas, lugares e sentimentos e, desta forma, driblar o tempo fugidio e destrutivo, através das impressões dadas pelas sensações e vencê-lo.

Pelo viés das reminiscências, Proust realiza uma obra inusitada na qual une as sensações e as lembranças como matéria de sua escritura. As madalenas embebidas no chá, ao entrar em contato com o olfato e o paladar derrubam as barreiras do tempo e fazem o passado vir com toda força ao momento presente. Antonio Candido mostra sua visão através de suas considerações acerca da obra de Proust:

O escritor procura recuperar a poeira das recordações porque a memória permitindo remontar ao passado mostra, meio contraditoriamente, que o que passa só ganha significado ao desvendar o que permanece; e este permite refluir sobre o pormenor transitório, o particular relativo, para compreendê-los (1933, p. 128).

A compreensão do presente pelo desvendamento do passado permite uma compreensão maior da vida, pois descrever fatos corriqueiros pode ser uma forma de reviver um momento esquecido no tempo, tornando-o atemporal. O narrador-personagem de Proust busca, em suas paisagens interiores, revisitar um tempo, reconquistá-lo e vencê-lo.

Para tanto, as sensações assumem o papel de desencadeadoras do fluxo de memórias. E estas vêm impregnadas de costumes de uma sociedade e suas relações sociais e afetivas. Trazer para o âmbito literário as percepções significa muito mais que enumerar detalhes de um personagem, significa, também, estabelecer relações entre os acontecimentos do interior da narrativa e ver as situações por diversos pontos de vista. Como enfatiza Candido: “a arte do narrador (Proust) pretende descrever de muitas maneiras, recomeçar de vários ângulos, ver o objeto ou a pessoa de vários modos, em vários níveis, lugares e momentos, só aceitando a impressão como índice ou sinal...” (1933, p. 127).

Tal como salienta Candido, a focalização de um personagem através das sensações amplia as características que o narrador quer enfatizar, já que ele estabelece contato com o leitor por chamar a atenção para os sentidos, fator inerente ao ser humano, tornando a narrativa um apelo para que o outro compartilhe as mesmas emoções.

Quando se fala no ritmo de uma música, sabor de uma comida ou a beleza de uma paisagem parece que há um desejo de levar o interlocutor a partilhar dos mesmos sentimentos. Portanto, uma literatura fundamentada na memória e nos sentidos permite que se tenha acesso ao passado, não como um tempo distante da realidade, mas como fonte de conhecimentos onde se possa buscar a compreensão do presente.

Cora Coralina explora o universo da memória e dos sentidos em vários momentos de sua obra: à maneira de Proust, medidas as devidas distâncias, uma das quais diz a respeito à intenção do autor ao lançar mão deste recurso, Coralina recompõe o passado através dos sentidos e retoma as experiências vivenciadas. Deste modo também Walter Benjamin, ao desenvolver uma crítica à obra de Proust, faz lembrar determinados temas recorrentes na escritura de Cora Coralina,

principalmente quando ressalta os recursos utilizados pelo autor francês:

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência (1990, p.37).

Se em Proust a recomposição do passado é um pretexto para colocar em primeiro plano o ato de tecer a memória, em *Coralina* tal recomposição pelos sentidos se apresenta como forma de focalizar e restaurar fatos – sendo trazido por meio deles uma memória histórica - de um lugar e de uma gente. Por meio das imagens lançadas, vai partilhando das sensações e pontuando saudades e também um amor incondicional por sua terra. Embora esse sentimento não a deixe esquecer as injustiças sofridas pelos mais humildes, com os quais estabelece laços afetivos profundos, irmanando-se com eles.

A rememoração em Proust seria, segundo Benjamin, a protagonista da história, em que personagens e seus costumes surgem como instrumentos para dar suporte à aventura da rememoração, ou seja, esta torna-se o “personagem” da história. O tecido da memória será a experiência a ser representada, eixo em torno do qual a narrativa se estrutura, como observa Candido ratificando Benjamin no que diz respeito ao uso das minúcias em Proust.

Por que além de outras funções, o uso do pormenor em Proust: “resulta do arranjo e qualificação dos elementos particulares que no texto, garantem a formação do seu sentido” (CANDIDO, 1993, p.120). Não é de se estranhar, então, as oitenta páginas de que se utiliza para descrever o simples mergulho “de um bolinho numa xícara de chá”.

Nessa literatura que retoma o passado, os sentidos servem como mote para dar ênfase às lembranças e, por meio deles, trazer para a escritura vestígios de um tempo outro. À medida que Cora Coralina descreve a sensação experimentada, também termina por partilhar, com o leitor, os sentimentos suscitados pelas lembranças: os sabores das comidas típicas de sua terra, os cheiros suaves das iguarias ou os malcheirosos dos becos abandonados, igualmente a visão de elementos da natureza e o cotidiano de sua gente, ou os sons

que embalaram parte da vida. Com isso, a textura dos caminhos trilhados é redimensionada pela memória e transformada em material de sua escritura.

No poema “Velho sobrado”, do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais*, (1985), fica nítido o uso dos sentidos para recompor uma época e transmitir as emoções um dia vivenciadas. À vista do casarão em ruína, há alusão à queda de um sistema social e, à medida que descreve as condições em que se encontra a casa, estabelece um paralelo com a sociedade em decadência nesse momento histórico:

Bem que podia ser conservado,
bem que devia ser retocado,
tão alto tão nobre-senhorial.
O sobradão do Vieiras
cai aos pedaços,
abandonado.
Parede hoje. Parede amanhã
Caliça telhas e pedras
Se amontoando com estrondo.
Famílias alarmadas se mudando.
Assustados – passantes e vizinhos.
Aos poucos, a “fortaleza” desabando (1985, p.96).

Essa estrofe vem impregnada de um olhar que contém um misto de tristeza e dor, sentimentos enfatizados pelo modo como os versos estão acomodados havendo alternância nos tempos verbais, numa demonstração de que a ação do tempo tratou de operar mudanças no casarão.

De início as repetições anafóricas “bem que devia ser conservados” e “bem que devia ser retocados”, seguidos por verbos no futuro do pretérito traduz o fastio diante do presente (casarão em ruínas) e o desejo (“bem que podia”) daquilo que não se realizou (a conservação.) Será a partir destes três dados – dois dos quais exprimem sentimento e o último uma constatação, que o poema se construirá.

O olhar do eu lírico volta ao passado e traz uma lembrança carregada de nostalgia, presente nos versos “tão nobre, tão senhoril” em que está implícito o verbo no pretérito “era” como se com um olhar saudoso desejasse – e pudesse – trazer a suntuosidade da construção e também de uma época.

Ao voltar o olhar para o presente – como se o eu lírico saísse de seus devaneios – passa a ver as reais condições do local, em que a frase “cai aos

pedaços” com o verbo no tempo presente marca essa volta à realidade. Partindo daí, o campo semântico evidencia a completa degradação do local, “caliça, telhas e pedras” reforçada pela expressão “a fortaleza desabando”.

O olhar lírico em tal poema é tão minucioso que possibilita “ver” a imagem do sobrado e acompanhar a decadência e seu processo de decomposição permanente, imagem esta dada pelo aspecto descritivo do poema; descrição completamente distinta da descrição num texto narrativo, uma vez que “a poesia descritiva (...) é válida, quando transcende um inventário uma nomenclatura de seres, coisas e eventos, quando utiliza a descrição como suporte do universo simbólico do poema” (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 585).

Em “Velho Sobrado”, percebe-se na construção do poema que há estreita aproximação entre elementos da descrição e o estado de espírito do eu lírico, como se ele estivesse desmanchando-se junto com o casarão, assim os elementos descritivos (descrição da paisagem exterior, as paredes que vão cedendo, as telhas as pedras e a caliça) oferecem mais do que uma visão plástica da paisagem, mas um estado de alma marcado pela sensação de decadência e impotência.

Havendo uma consciência por parte do eu lírico de não ser apenas uma casa a ser demolida, mas sobretudo parte de si, juntamente com o conhecimento de toda uma geração, pois estas construções constituem-se documentos de uma comunidade. Michel Certeau ao refletir a respeito dos monumentos salienta que:

A proa aguda de uma casa de esquina, um teto provido de janelas como uma catedral gótica, a elegância de um poço na sombra de um pátio remelento: esses personagens levam sua vida própria. Assumem o papel misterioso que as sociedades tradicionais atribuíam à velhice, que vem de regiões que ultrapassam o saber. Eles são testemunhas de uma história que, ao contrário daquelas dos museus ou dos livros, já não tem mais linguagem (1996, p.192).

O modo como o eu lírico observa e realça a imagem do sobradão faz que este adquira vida própria tornando-se um personagem, tal como sugere Certeau, que traz histórias em cada parede, em cada telha, em cada pedra e, apesar da decadência, ainda testemunha a opulência de uma época. Quando há referência

aos antigos donos do local “O sobradão do Vieiras” busca também, salientar o fato de que este pertencera a uma família conhecida e respeitável, solidarizando-se como parte dessa geração em declínio. O olhar lançado é de saudosismo e consternação:

Quem vê nas velhas sacadas
de ferro forjado
as sombras debruçadas?
Quem é que está ouvindo
o clamor, o adeus, o chamado?...
Que importa a marca dos retratos na parede?
Que importa as salas destelhadas,
e o pudor das alcovas devassadas...
Que importam?

E vão fugindo do sobrado,
aos poucos,
os quadros do passado (1985, p. 99).

A repetição “bem que podia” tendo como resposta a esta outra “que importa”, encaminha a leitura na direção de uma deposição do desejo. Demonstração de impotência diante do imponderável. E o imponderável se configura neste novo olhar que (contraditoriamente) carregado de novos valores, não vê “as sombras debruçadas” “nas velhas sacadas de ferro forjado”.

Se no presente o desmoronamento é visto com naturalidade, por parte da população, a voz lírica sente como fosse o próprio corpo que estivesse sendo decomposto, em que consta uma personificação do casarão, parecendo ter ele um espírito que roga por clemência, desta forma as marcas na parede configuram-se como cicatrizes. Mais ainda, “as salas destelhadas, alcovas devassadas” lembram membros arrancados de um corpo, restando apenas seu arcabouço, desfigurando a paisagem do espaço.

A partir deste olhar de consternação, vai sendo focalizado o interior da casa como a captar cada pormenor para mantê-lo gravado na memória e também para mostrar coisas e, sobretudo, sentimentos que ficaram guardados numa época juntamente com os objetos. Ao refletir sobre os objetos antigos de uma casa, Ecléa Bosi afirma que cada um desses objetos representa uma experiência vivida.

“Penetrar na casa em que estão é conhecer as aventuras afetivas de seus moradores. Daí vem a timidez que sentimos ao entrarmos em certos quartos

em que os objetos nos revelam quem é seu dono” (BOSI, 1994 p. 441). As imagens do poema remetem à sensação de estranhamento e saudosismo ao adentrar em um espaço alheio:

Grandes espelhos de cristal,
Emolduradas de veludo negro.
Velhas credências torneadas
Sustentando
jarrões pesados.
Antigas flores
De que ninguém mais fala!
Rosa cheirosa de Alexandria.
Sempre-viva. Cravinas.
Damas-entre-verdes.
Jasmim-do-cabo. Resedá.
Um aroma esquecido
- manjerona (1985, p.99).

Os objetos fazem menção há um outro tempo: a mobília grande e pesada dá idéia da austeridade do local, que é suavizado pela presença das flores. A memória olfativa se faz presente através do perfume das flores, dando à casa um aspecto ancestral resgatando, através do aroma, um tempo remoto de modo a demonstrar que as flores também pertencem ao passado.

O realce dado em relação aos aromas do passado persiste no final do verso: “Um aroma esquecido – manjerona”. A título de ilustração, a menção de tal planta se dá por estas suas propriedades virem de um saber antigo. A manjerona é uma conhecida planta aromática e medicinal e sua origem e benefícios são narrados em forma de lenda.

Segundo os gregos, era uma das ervas preferidas por Afrodite (deusa do amor) e ela usara para curar as feridas de Enéias. Também era plantada nos jardins da Grécia como sinal de boas-vindas, simbolizavam felicidade, como era usado nas grinaldas das noivas. No poema, a citação do cheiro da manjerona remete aos hábitos ancestrais de perfumar o ambiente com ervas aromáticas.

Também demonstra mais uma vez a reconstituição do passado por meio das lembranças despertadas pelos sentidos: no caso por um aroma. Nas entrelinhas do poema está contido um sentimento de nostalgia que é sublinhado por meio das sensações experimentadas pelo eu lírico.

No poema, no momento em que cita os instrumentos musicais, há elementos que aludem à memória auditiva. No entanto, juntamente com a música, recorda de pessoas queridas que ficaram esquecidas no tempo e, ao percorrer aquele espaço, revive um momento de alegria:

Encerrada a sessão com seriedade,
passávamos à tertúlia.
O velho harmônio, uma flauta, um bandolim.
Músicas antigas. Recitativos.
Declamavam-se monólogos.
Dialogávamos em rimas e risos (1985, p. 98).

Nesse ambiente cordial onde as pessoas se reuniam - a música, os poemas, os risos, as conversas, os instrumentos musicais antigos – recompõe-se uma cena do passado. Por meio dos elementos que povoam as recordações do eu lírico, o poema adquire um teor social, sendo possível conhecer um pouco do hábito das pessoas que freqüentavam o velho sobrado, indo além da descrição, pois tudo é redimensionado pelo lirismo fornecido pela memória auditiva que compõe o sentimento nostálgico partilhado com o leitor:

D. Virgínia. Benjamim.
Rodolfo Ludugero.
Veros anfitriões.
Sangrias. Doces. Licor de rosa.
Distinção. Agrado (1985, p.99).

As figuras humanas que freqüentavam aquele local são identificadas pelos nomes próprios, como um modo de o eu lírico mais uma vez demonstrar que as conhecera e de se estabelecer como testemunha desse momento memorável. Esses anfitriões permaneceram nas lembranças e toda a emoção é enfatizada pelos adjetivos “distinção e agrado”, pelos quais se dá a conhecer o grau de amizade que envolvia os participantes desses eventos.

A memória gustativa se faz presente através da menção ao sabor dos alimentos servidos em tais encontros: a lembrança das iguarias servidas, em ocasiões especiais, também colabora para revitalizar o sentimento de prazer proporcionado pela companhia de pessoas pertencentes há esse tempo remoto e

todas as relações estabelecidas, entre a degustação de um prato e outro, corroborando a reflexão de Certeau (2003 p.266) de que “a mesa é uma máquina social”. Ao tecer tal comentário, ressalta que estar ao redor de uma mesa ultrapassa o ato da alimentação e vem a ser também uma forma de partilhar experiências, emoções promovendo vínculos afetivos.

No poema “Velho Sobrado” reconstitui-se toda uma época: o recurso aos sentidos restaura as emoções vivenciadas e por elas constata-se um sentimento catártico gravado nas entrelinhas do poema, uma nostalgia pelos monumentos da cidade que vão sendo vencidos pelo tempo e juntamente com seus destroços vai ficando a história de um grupo que o eu lírico tenta restituir através da memória.

As lembranças do espaço físico (sobrado) e as sensações despertadas por ele contribuem para que, além do lirismo saudoso impresso no poema, tenha-se uma dimensão social do espaço em questão, de um Goiás do início do século XX e de sua sociedade transitando de um sistema político monárquico ao republicano que, no caso, torna-se metonímia do próprio Brasil.

2.3 MEMÓRIA E HISTÓRIA

A memória humana é depositária de todas as experiências vividas, sejam elas felizes ou traumáticas. Lembrar vem a ser um modo de o indivíduo revisitar o passado e trazer para o tempo presente pessoas, fatos e acontecimentos, possibilitando a busca de conhecimentos, já que a formação de um indivíduo se dá em grande parte pelas relações estabelecidas com o seu grupo familiar e comunitário.

Desde que nasce, o homem recebe ensinamentos e regras sociais que vão formando, de modo gradativo, a sua personalidade, tal como a sua maneira de pensar e agir. Até suas opiniões e escolhas serão influenciadas pelo grupo de convivência. Deste modo, os valores que um indivíduo adota são formados pelas experiências sociais que ele vivencia.

Maurice Halbwachs pontua que o convívio das crianças com os criados e com pessoas idosas resultam em impressões profundas a respeito do

momento histórico vivido (1990, p. 65). Diferentemente dos pais, os velhos e os criados relatam os acontecimentos com simplicidade e sem reserva. As impressões dadas por esses relatos num momento posterior vão voltar à mente, incutidas por valores e idéias pertencentes, geralmente, ao imaginário popular, o que leva Halbwachs a salientar:

Minha memória, ainda hoje, evoca esse primeiro quadro histórico de minha infância, ao mesmo tempo que minhas primeiras impressões. É, em todo o caso, sob esta forma que me representei de início os acontecimentos que precederam de pouco meu nascimento, e se reconheço hoje até que ponto esses relatos eram inexatos, não posso saber o quanto me tenha inclinado então por essa corrente confusa e que mais de uma dessas imagens confusas ainda emoldura deformando-as, algumas de minhas lembranças de outrora (1990, p.65)

Na memória individual, predominam as “imagens confusas” citadas por Halbwachs; elas fazem parte do imaginário e estão de tal forma ligadas às experiências pessoais que se torna impossível distinguí-las; o que explica, em parte, os motivos de um sujeito ter uma visão diferente dos demais, como por exemplo, em relação a uma personalidade política ou a um momento histórico.

Em contrapartida, essa pessoa pode também assumir uma postura semelhante a alguém que participou ativamente de eventos do passado, sem ter vivenciado tal experiência. E isso ocorre devido ao fato de que as impressões do grupo de convívio influenciam a memória individual, de tal maneira que proporcionam uma visão nítida do tempo ocorrido, possibilitando a esta pessoa visualizar os personagens e os locais desse momento.

De tal modo, pode ser constatado que a memória individual é formada pela memória coletiva ou “que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (1990, p. 65), como distingue Halbwachs. Os pensamentos, as recordações são construídas pelas impressões pessoais e pelas interferências do grupo de convivência. Portanto, muitas vezes, há necessidade de buscar na memória outros pontos de referência para a recuperação da memória individual.

Por uma conversa com participantes de uma mesma experiência, seja ela boa ou traumática, simples ou complexa, é possível elucidar pontos da memória que ficaram na obscuridade. Ao receber informações de outras pessoas,

evidentemente elas virão impregnadas de opiniões e sentimentos que predominaram num dado período, e vão influenciar na reconstituição da memória daquele que as receber. A esse fato de necessitar de um grupo para reformular quadros históricos da vida social e individual, Halbwachs (1990, p. 54), denomina de “memória emprestada”.

A “memória emprestada” costuma influenciar a memória – coletiva ou individual – através dos valores portados por um determinado grupo, ou animados por alguns sentimentos, tal como, por exemplo, o patriotismo. Eventos e fatos ocorridos num país marcam profundamente a memória das pessoas, e elas transmitirão às novas gerações os acontecimentos segundo as próprias impressões.

Os sentimentos compartilhados pelos integrantes desse grupo social tendem a ser difundidos com tanta paixão que influenciam a memória daqueles que não vivenciaram certo momento histórico, e isto se dá pela transmissão de idéias, quando hábitos e conceitos são passados de geração em geração, evidentes ao conversar com pessoas idosas a respeito de um acontecimento do passado, ou seja, pela palavra, o ouvinte tem uma dimensão do ocorrido maior que se tivesse feito um estudo aprofundado.

Michael Pollak sublinha em seu estudo que os elementos constitutivos da memória individual e coletiva são a soma dos acontecimentos vividos pessoalmente, frutos das experiências pessoais, e os acontecimentos “vividos por tabela” (aquelas experiências vividas pela coletividade) em que o indivíduo, embora não tenha participado, identifica-se com a situação:

... a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado tão forte que podemos falar numa memória quase herdada (1992, p. 201).

A “memória quase herdada” é um fenômeno que ocorre geralmente numa região onde houve grandes mudanças políticas e sociais: guerras, períodos de ditadura ou figuras políticas que se sobressaem por atitudes nobres ou cruéis, marcam de tal modo a mentalidade das pessoas que, durante várias gerações, elas poderão se fazer presentes. Mesmo casos ocorridos na própria família que não

tiveram relevância social são produtos dessa memória herdada; que podem surgir nas conversas informais ou mesmo estar impressos na atitude das pessoas e nos materiais escritos.

Em relação aos materiais escritos, é relevante destacar o papel da literatura. Ela empresta uma dimensão diferenciada aos fatos e, de modo geral, também àqueles que povoam as memórias individuais e coletivas. A memória como recurso literário permite a focalização de questões por ângulos diversos. Proust, mesmo não sendo seu principal intuito, segundo Benjamim, lançou mão da memória para restaurar o espírito de uma época; deste modo ele trouxe para a escritura impressões de suas memórias e através delas foram trazidas figuras humanas de uma outra época.

Quando Proust evidencia detalhes de um ambiente ou das características dos personagens, ele vai além da descrição, porque recompõe o passado elaborado de forma artística nos limites de uma realidade ficcional. Esse modo de escrever redimensiona o ato da narração e das descrições, ao encaminhar as impressões para a reflexão crítica dos valores e costumes de um momento histórico:

A arte do narrador (Proust) pretende descrever de muitas maneiras, recomeçar de vários ângulos, ver objeto ou a pessoa de vários modos, em vários níveis, lugares e momentos, só aceitando a impressão como índice ou sinal (CANDIDO, 1996, p. 127).

Numa escritura dessa ordem, será possível, atendo-se à memória do narrador, conhecer fatos do passado sob uma ótica diversa daquela dada pela história oficial, porque a voz do narrador pode trazer para a literatura questões que, na maioria das vezes, são ignoradas. Essa narração pode assumir uma conotação de crítica ou de denúncia, porém nela estará sempre presente a visão do artista.

A obra de Cora Coralina está inserida nesse tipo de escritura de cunho memorialístico e nela se encontram vários desdobramentos: o telúrico, o religioso, o histórico e todos são tratados com a simplicidade de uma “contadora de causos”. A autora escreve com os olhos voltados para o passado, mas estabelecendo relações com o presente.

O professor Wendel dos Santos (1985, p. 240) salienta que “um desejo de fixar o real, num processo que passa da mimese para a catarse”. Nessa passagem ficam explícitos os momentos em que são narradas, em forma de poesia ou de contos, partes da infância da autora. O eu lírico apóia-se nas próprias experiências, sendo possível observar a recuperação da memória como um registro do tempo pelos veios histórico e sócio-cultural. A vertente histórica permite que o leitor visite vários momentos da história brasileira: há passagens de seus contos e poemas que narram histórias de sua gente e trazem, como pano de fundo, a história de Goiás no início do século XX.

Pelo recorte sócio-cultural, são trazidas as próprias lembranças, frutos de experiências que, resgatadas num dado momento, transformaram-se em material de sua escritura. Wendel Santos, ao estabelecer uma crítica da obra, denominou de “real lírico-social” e também especificou como “a recordação de vivências marcantes da vida exterior do poeta que interiorizadas, agora, servem como matéria de poema e são referentes ao que existe de antigo, porém vivo na consciência do poeta” (1985, p.242).

Ainda no tocante à obra de Cora Coralina, Wendel dos Santos alega que esta comporta mais uma subdivisão: o real lírico psicológico que denota a catarse do poeta motivada por recordações em associação (1985, p.242). A memória lírica traz por meio de suas lembranças a infância difícil, a adolescência problemática, a família repressora, retratadas com um misto de dor e inconformismo com as regras sociais vigentes naquele período, as quais não respeitavam a infância e nem o sexo feminino, pois o ato de narrar também pode assumir uma conotação de denúncia às injustiças pessoais e sociais.

Através do recurso da memória, sua obra se consolida. Alfredo Bosi fala da relação entre a palavra e a memória:

A memória articula-se formalmente e duradouramente na vida social mediante a linguagem. Pela memória as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes. Com o passar das gerações e das estações esse processo “cai” no inconsciente lingüístico, reafirmando sempre que faz uso da palavra que evoca e invoca. É a linguagem que permite conservar e reavivar a imagem que cada geração tem das anteriores. Memória e palavra, no fundo inseparáveis, são a condição de possibilidade do tempo reversível (1992, p.28).

A possibilidade do tempo reversível perceptível na obra de Cora Coralina traz para o tempo presente idéias que vigoravam num momento histórico outro, porém preme de uma visão crítica da realidade que faz sua poética ir além do registro de memórias, o que seria pertinente a uma escritura que retrata histórias do passado.

A autora transita pelos gêneros literários com desenvoltura, a ponto de transgredi-los em alguns momentos de sua obra, tal como no poema “Beco da Escola” em *Beco de Goiás e Estórias mais*:

O beco da escola é uma transição.
Um lapso urbanístico
entre a Vila Rica e a Rua do Carmo
Tem janelas.
Uma casinha triste de degraus.
Velhos portões fechados, carcomidos.
Lixo pobre.
Aqui, ali, amparadas no muro,
umas aventureiras e interessantes flores de monturo,
Velhas mestras...Velhas infâncias...
Reminiscências vagas... (1985, p.118)

No poema “Beco da Escola”, estão impressas as mazelas da sociedade e seus versos mostram o espaço tal como ele se encontra, sem idealizações, enfatizando o completo abandono do lugar com toda sua sujeira e pobreza. Pelas imagens do poema é possível conhecer a dureza da vida das professoras, a carência do bairro onde a escola é situada e também as pessoas pobres que freqüentam o beco. É com tom de amarga ironia que conclama:

Poetas e pintores
românticos, surrealistas, concretistas, cubistas,
eu vos conclamo.
Vinde todos cantar, rimar em versos,
bizarros coloridos,
os becos da minha terra
Ao meio-dia desce sobre eles,
vertical
um pincel de luz,
rabiscando de ouro seu lixo pobre,
criando rimas imprevistas nos seus monturos (1985, p.119).

No poema, há contrastes que evidenciam certa ironia: primeiramente são chamados os artistas de todos os movimentos artísticos para cantar o beco, como uma conclamação para cantar o lirismo que um espaço degradado também pode despertar.

O que o eu poético faz é incitar todas as estéticas e tendências artísticas para expressar cada qual com seu estilo e inscreva artisticamente tal espaço. Outro contraste é propiciado pela luz do sol que lança seus raios sobre o lixo fazendo com que este adquira um brilho de ouro, ao menos por momentos, como também adquira uma beleza mesmo que efêmera, pois não havendo atrativos no beco, a natureza encarrega-se de dar colorido com o pincel de luz à tão degradada e esquecida paisagem.

Voz que se ergue no poema ora agressiva ora saudosa. Agressiva quando, com uma linguagem crua, descreve o espaço físico retratando toda sujeira e miséria observada e manifestando-se contra o abandono a que o local fora relegado; e saudosa quando trata das figuras humanas, em especial as professoras às quais dedica uma menção carinhosa:

O bequinho da escola
 lembra mestra Lili.
 Lembra mestra Inhola

Lembra mestra Silvina
 Sá Mônica. Mestra Quina. Mestra Ciriaca
 Esquecidas mestras de Goiás.
 Elas todas-donzelas,
 sem as emoções da juventude.
 Passavam a mocidade esquecida de casamento,
 atarefadas com crianças.
 Ensinando o bê-á-bá às gerações (1985, p.118).

As mestras são enumeradas, uma após outra encadeando versos e até mesmo estrofes, como forma de, inventariando-as, constá-las em registros e retirá-las de esquecimento. Não é sem propósito, aliás, a presença reiterada de seu principal atributo no presente do poema: 'esquecidas'. 'Esquecidas' da profissão (de mestras) e do reconhecimento de sua dedicação para com seu ofício.

O espaço de atuação das mestras vem expresso por meio do diminutivo afetivo 'bequinho', e se o substantivo por si só já trata de um espaço exíguo, posto no diminutivo não apenas exprime afeto, como também traduz uma dupla segregação física e social. Esta última trazendo a contradição de serem 'donzelas' e preteridas para o casamento, frutos passados de maduro a frutificarem não filhos, mas ensinamentos por gerações e gerações.

Nesses versos configuram-se críticas a respeito da visão cultivada da mulher, como se supõe ser o caso das mestras citadas no poema, no qual eu lírico deixa explícito que 'passavam a mocidade esquecida do casamento', enfatizando que a vida dessas mulheres pautava-se pela entrega à ocupação, impedindo-as de casarem; o que por vezes significava carregar o estigma de preterida.

Naquele momento histórico, não estar casada era um sinal negativo, porque a moça que não contraísse matrimônios bem jovem, passado determinado tempo, dificilmente encontraria um pretendente. A preferência por mulheres bem jovens para esposa é um pensamento que vigora desde os tempos coloniais, tal como evidencia Gilberto Freyre:

Foi geral, no Brasil, o costume de as mulheres casarem cedo. Aos doze, treze, quatorze anos. Com filha solteira de quinze anos dentro de casa já começavam os pais se inquietar e a fazer promessa a Santo Antonio ou São João. Antes dos vinte anos, estava a moça solteirona. O que hoje é fruto verde, naqueles dias tinha-se medo que apodrecesse de maduro, sem ninguém colher a tempo (2003 p.429).

Na obra de Cora Coralina é constante o ato de buscar do passado ideologias como essa a respeito do casamento e também buscar figuras humanas mergulhadas em seu cotidiano e, com elas, atributos próprios a este tempo pretérito: os parentes, o padre da paróquia, as mulheres simples, as lavadeiras, os moleques, os escravos, todos são trazidos para sua escritura e retratados para que o leitor obtenha uma imagem vívida de acontecimentos reais, poeticamente transfigurados.

Esse real poético que se configura em um retrato do passado vem prenhe de resquícios de um tempo não apenas social como também histórico que são trazidos para o contexto da obra. Com a memória histórica trazida pelo eu lírico, dá-se o conhecimento de momentos de um Brasil pós-regime monárquico e pós-

abolição, mas que no cotidiano ainda mantêm as práticas desses regimes e seus valores. Contra a permanência desta ordem, ergue-se a voz no poema para contestar tal situação “Parte Biográfica”, presente em *Vintém de Cobre* (1984):

Venho do século passado
 Pertença a uma geração
 ponte, entre a libertação
 dos escravos e o trabalhador livre.
 Entre a monarquia
 caída e a república
 que se instalava

Todo ranço do passado era
 presente.
 A brutalidade. A incompreensão, a ignorância.
 Os castigos corporais.
 Nas casas. Nas escolas.
 Nos quartéis e nas roças.
 A criança não tinha vez
 os adultos eram sádicos
 e aplicavam castigos humilhantes (1976, p. 11).

O momento retratado no poema mostra a extrema rigidez das relações familiares e sociais, sob a tensão de um regime onde a autoridade era sinônimo de autoritarismo, ou seja, do poder pela força e, devido a isso, o modo de pensar e ver as coisas foi reproduzido em todas instâncias sociais: da família à escola, deixando marcas indelévels nestas relações.

O eu lírico insere-se na poética como uma forma de catarse quando afirma: “Venho do século passado...”. Esse ato quase confessional mostra, de certo modo, a necessidade de expurgar a difícil realidade de uma época. É com um senso de justiça apurado que toma para si a responsabilidade de denúncia contra a violência tão presente no cotidiano das pessoas, e mesmo que o sujeito da enunciação não tenha vivido tal violência, evoca-a no intuito de expurgá-la.

Como não poderia ser diferente, na poesia de Cora Coralina, muito dos fatos trazidos pela sua memória são restaurados e transfigurados pelo fazer literário. Essa memória resgatada Halbwachs denomina-a como “memória emprestada”, ou como quer Pollak “fatos vividos por tabelas”, e ambas as denominações remetem a um mesmo juízo: o sentimento que envolve o indivíduo ao

tomar conhecimento de determinadas realidades ou fatos, tomando para si essas experiências e agindo como se as tivesse vivenciado.

Tais questões ficam evidentes no poema citado quando há referência à infância: “A criança não tinha vez, os adultos eram sádicos e aplicavam castigos humilhantes”. (1976 p.11). O senso de justiça aparece impresso no poema mais uma vez em prol dos silenciados, com ênfase nas crianças, pelo fato de estas não possuírem meios adequados para uma autodefesa.

Ainda sobre o olhar lançado às figuras humanas, fazem-se presentes imagens que evocam a escravidão abolida oficialmente, mas ainda presente no imaginário e nas práticas das relações cotidianas, fomentando o preconceito, a indiferença e por vezes até o ódio. O eu lírico restaura através da memória um passado marcado pela servidão dos homens imprimindo deste modo um cunho histórico-social à memória:

O corpo do negro foi levado no bangüê, jogado na vala, muito fuçada de porcos e procurada pelos cachorros da cidade, no cemitério dos escravos que os urubus atentos vigiavam e donde, conforme dava o vento, vinha um cheiro de podridão. (2001, p.47).

Nesses trechos, há um olhar voltado para os resquícios da escravidão: o cemitério diferenciado do negro em contraposição ao do branco, como se faz notar pelo tratamento dado aos restos mortais do escravo, semelhante ao destinado aos animais, ressaltando a visão que a sociedade de então, associando o negro à condição de escravo e, por sua vez, à condição não humana.

A mão-de-obra escrava é um tema recorrente na escritura de Cora Coralina. A ela são dedicados versos e narrativas que demonstram como foi preponderante o papel do escravo na construção da cidade e também como, à custa do sangue e suor do negro, as grandes casas foram levantadas, também sendo de grande ajuda na lida diária, relatando “... escravos escavando em busca de filões, veeiros que aprofundavam terra adentro, vigiados de feitores, esfalfando-se em trabalho muscular...” (1985, p. 9) “... tudo aqui ressalta a força muscular e bruta do escravo, tangido pelo relho do feitor, quando seus braços, seu peito, seus nervos tinham que levantar linhas e cumieiras lavradas a machado” (2001, p.11).

Ou ainda, “a casa desta história vem do século XVIII, foi bem traçada em pedra desconforme e bruta, fácil, contraditória e braço escravo barato, para levantar com boas amarrações, junto a cernosas e furnidas aroeiras...” (2001, p. 42). Ou até mesmo, chamando atenção para o fato de o escravo ter o valor de objetos, “Nasciam crioulinhos e as senzalas eram o celeiro e a garantia de sobrevivência que se arrebatavam no serviço bruto dos senhores” (1985, p. 9).

O sentimento demonstrado pelo eu lírico, nos poemas, ou pelo narrador dos contos, é fruto de uma memória possuidora de um espírito de identificação com os silenciados, assumindo por muitas vezes um tom de compromisso para com as causas destes. Exemplo disso é o olhar que se lança para a lavadeira:

Essa mulher...
Tosca. Sentada. Alheada...
Braços cansados
descansando nos joelhos
olhar parado vago
perdida no seu mundo
de trouxas e espumas de sabão
- é a lavadeira.

Mãos rudes deformadas
roupa molhada.
Dedos curtos
Unhas enrugadas.
Córneas.
Unheiros doloridos
passaram, marcaram.
no anular, um círculo metálico
barato, memorial. (1976, p.40).

O eu lírico emprega um tom melancólico e ao mesmo tempo solidário ao retratar a mulher. As marcas do ofício estão impressas em todo o corpo, em especial nas mãos, nas quais se evidenciam os anos de labuta e como foram modificadas e feridas pelo tempo. O recurso da metonímia, presente no texto, dá conta da dramaticidade da situação: a condição de vida de uma lavadeira.

A imagem da mão da mulher ao ser focalizada elucida o sentido que se quer dar ao poema: e toma por base a descrição da parte do corpo (no sentido de um decrescendo) mão, dedo, unha, unheiro para culminar num objeto não humano:

o anel. A vida servil evidenciada pelo “círculo metálico barato” faz um contraponto com a abundância de trabalho “de seu mundo de trouxas e espumas de sabão”.

O olhar da lavadeira também é focalizado a fim de mostrar certa apatia que denuncia as dificuldades que a mulher já atravessara, ratificando as palavras de Marilena Chauí: “o olhar condensa e projeta os estados e os movimentos da alma. Às vezes a expressão do olhar é tão poderosa e concentrada que vale por um ato”(1989 p.78). Esse é o olhar da lavadeira, nele está implícita uma vida de infortúnio, mas o que está latente é a falta de esperança, própria àqueles que vivem à margem da sociedade.

A voz que se sobressai vem impregnada de um senso crítico que exige do leitor uma reflexão, pois as imagens do poema chocam porque trazem dureza e lirismo entrelaçados à medida que vão trazendo do passado os sofrimentos e as tristezas.

Michael Pollak (1992, p. 204) comenta que na construção da memória ocorrem três elementos essenciais: a unidade física, que é a relação do eu e do mundo; o sentimento de coerência – aqueles elementos comuns a todos os indivíduos, e também as relações entre o eu e o outro, pois se constrói a própria imagem através das experiências próprias das observadas no grupo; o que leva Pollak concluir:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (1992, p.204).

Na memória poética de Cora Coralina, pode ser observada a construção da identidade do grupo, pois as lembranças estão pautadas nas experiências da família, na sociedade e também por meio de uma leitura sensível da realidade. Essa leitura aguda da vida real está impregnada de um sentimento de empatia com as pessoas marginalizadas.

Nesse sentido, a memória histórica que permeia os contos e os poemas está contida na obra como um todo e apresenta traços que são de outras épocas, mas que, independentemente de a autora ter vivenciado ou não aqueles

fatos, ao tomar conhecimento dessa realidade solidarizou-se com a experiência dos socialmente humilhados e construiu sua poética. É a própria autora que dá indícios dessa questão ao comentar sua obra:

Este livro foi escrito no tarde da vida,
procurei recriar e poetizar. Caminhos ásperos
de uma dura caminhada.
Nos reinos da Cidade de Goiás, onde todos somos amigos do Rei
(1994, p.47).

Com esse poema Cora Coralina abre “*Vintém de Cobre meias confissões de Aninha*” (1984), nele está presente a definição de toda obra, possibilitando observar que o eu poético apropria-se do passado para compor poemas impregnados de idéias, sentimentos que animaram outros tempos e outros grupos sociais. Além de estabelecer diálogo com os conhecidos versos do poeta Manuel Bandeira quando afirma: “todos somos amigos do Rei”, a enfatizar o amor incondicional por sua terra que, embora nem sempre lhe fosse pródiga, mesmo assim, ainda seria sua terra e sua gente.

Deste modo, é pertinente observar que a memória histórica de Cora Coralina torna-se traço constante em sua obra, fio condutor para trazer à tona discussões a respeito da validade das normas sociais e ideais de um tempo pretérito, ou mesmo ressaltar – cantar em prosa e verso – as pessoas simples, as belezas naturais tanto quanto os espaços humildes com a mesma intensidade e lirismo.

2.4 MEMÓRIA E A ESCRITURA FEMININA

A participação feminina no âmbito sócio-cultural sempre foi passível de inúmeras discussões: se por um lado havia mulheres requerendo mais espaço na sociedade, por outro, havia uma ideologia arbitrária que definia seu papel e restringia sua ação em prol da manutenção do bem estar do homem. Tais ideais partiam de um pensamento hegemônico e se amparava primeiramente nos preceitos

da Igreja e, a partir do século XIX, no discurso médico que propiciaram um verdadeiro adestramento das atuações, interferindo até mesmo na subjetividade da mulher, como evidencia Maria Lúcia Rocha Coutinho:

A identidade feminina, portanto, que a sociedade patriarcal inventou para as mulheres, moldura estreita e artificial na qual trata de encaixá-las à força, é transmitida através de um discurso ideológico que permeia todos aspectos de nossa cultura. Ela se fazia presente e enformava os sermões e ensinamentos das mães que, até pouco tempo atrás, transmitiam para suas filhas lições de recato e hipocrisia com vistas a traír e reter um homem (1994 p.52.)

À mulher cabia a função de procriar, ensinar e educar, assim como o serviço doméstico, seu papel social era predeterminado já no nascimento e, desde a tenra idade, tinha obrigações domésticas para que fosse se adaptando, aos poucos, aos deveres que teria que cumprir durante toda a vida.

No Brasil, como em toda América, emerso do processo de colonização e arrastando com esta a instituição da escravidão, a situação, além de recrudescer, apresenta mais um requinte: a hierarquia se detalha ainda mais e, nessa ordem se tem a seguinte seqüência: homem branco (senhor absoluto dos direitos); mulher branca (subserviente ao homem) e por último (considerado apenas um semovente), o escravo.

No Brasil Colônia, a mulher brasileira não dava conta da própria família, sobretudo em decisões que implicassem interferências na esfera pública. Há documentos que afirmam que nem pelos cuidados domésticos era responsável, ficando estas tarefas aos cuidados de uma mucama, como salienta Freyre:

No século XVII, notara em Pernambuco um observador holandês que as mulheres, ainda moças perdiam os dentes; e pelo costume de estarem sempre sentadas, no meio das mucamas e negras que lhes faziam as menores coisas, andavam “como se tivessem cadeias nas pernas” (2003 p. 431).

Essa mulher tal qual descrita, praticamente inútil, ficava restrita à casa-grande, como parte do mobiliário e até sua aparência se comprometia por levar uma vida monótona e sedentária: “Ficavam gordas, moles. Criavam papadas.

Tornavam-se pálidas. Ou então murchavam”(FREYRE, 2003 p. 431). Em algumas famílias, quando recebia a responsabilidade de orientar os filhos, esta pseudo-autonomia se restringia a reproduzir valores regidos por princípios patriarcais. Daí, a educação diferenciada para meninos e meninas.

Mesmo com o projeto nacionalista romântico, quando a entronizam como “rainha do lar”, responsável pela formação dos filhos (meninos), com direito de agora interferir na educação dos filhos para prepará-los em seu ingresso na esfera pública, ainda os princípios e interesses patriarcais que ela reproduz.

O domínio masculino estendia-se até a constituição biológica da mulher: a maternidade não era um direito da mulher, mas sim um dever a ser cumprido, pois se acreditava que sem filhos para ocupá-la, ela poderia ter tempo para outros pensamentos e, por conseguinte o risco de assumir algumas posturas que acreditavam pecaminosas (no discurso da Igreja) ou alguma anomalia (no discurso médico).

Também, caso não se adequasse ao papel que lhe fora instituído, era considerada demoníaca, de má índole. Na verdade, o corpo feminino sempre foi visto pelos homens como um grande enigma a ser elucidado. A Igreja e a medicina tentavam entender e dominar a maternidade.

A Igreja pregava padrões sociais de comportamento cheios de tabus e proibições; o discurso médico estabelecia diferenças de funcionamento entre o corpo feminino e o masculino, não com o objetivo de instruir, mas de comprovar a fragilidade feminina perante o homem, “... a mulher, no papel de santa-mãezinha, ganhava gradativamente a função de agente dos projetos do Estado e da Igreja dentro da família e do fogo doméstico. Dai sua força e a ambigüidade de sua condição” (DEL PRIORE, 1993, p. 124).

A campanha em prol da maternidade foi muito eficiente porque atingiu o seu objetivo maior: convencer as mulheres a elegerem a maternidade como finalidade principal de suas vidas; finalidade esta considerada de suma importância para o país. Para tanto, eram insufladas idéias ameaçadoras à mulher que não conseguisse conceber ou mesmo àquelas que não optassem por maternidade; idéias primitivas cujo risco, dentre outros, era o abandono, tal como salienta Mary Del Priore:

Esse discurso dava caução ao religioso na medida em que asseverava cientificamente que a função natural da mulher era a procriação. Fora do manso território da maternidade, alastrava-se a melancolia, vicejava a luxúria, e por tudo isso a mulher estava condenada à exclusão (1993, p. 27).

A mulher estava fadada a casar-se e procriar ou optar pela vida religiosa, e em ambos os caminhos previa-se uma vida pautada em regras. No casamento, a situação da mulher não se alterava, já que ela migrava do jugo do pai para o jugo do marido, ou seja, sua condição de subalternidade apenas trocava de mão.

O raio de atuação da mulher casada limitava-se apenas à esfera doméstica e, mesmo assim, sem autonomia de uma ação ou opiniões próprias, tal como evidencia Gilberto Freyre:

“... Da mulher-esposa, quando vivo ou ativo o marido, não se queria ouvir a voz na sala, entre conversas de homem, a não ser pedindo vestido novo, cantando modinhas, rezando pelos homens; quase nunca aconselhando ou sugerindo o que quer que fosse de menos doméstico, de menos gracioso, de menos gentil; quase nunca metendo-se em assuntos de homens.” (1977, p. 108).

Como pode ser observado no *script* das representações sociais, o papel da mulher já era designado para o espaço doméstico, calar-se era considerado uma virtude em todos os momentos. Os fatores mencionados cooperaram para que o discurso feminino fosse silenciado, permitindo a consolidação do papel da mulher como responsável pelo bom andamento das tarefas domésticas da família e difusora dos preceitos de uma moral religiosa que endossava os valores patriarcais.

Nesse regime opressor, a mulher foi buscando alternativas de expressão e onde ela obteve um espaço mínimo para demonstrar seu discurso foi no âmbito das artes, encontrando um entrecaminho para expressar suas inquietações e subjetividade. Embora seja notório que a educação e a cultura sempre estiveram centradas na mão dos homens, ainda, houve muitas mulheres que, com a arte, conseguiram burlar a hegemonia masculina e mostrar-se através da música, das artes plásticas e da literatura.

A escritura feminina tem sido fonte de várias discussões desde sua constituição até suas diferenças, portanto, para afirmar que se há realmente uma “escrita feminina” haveria necessidade de trazer para o presente trabalho, longas discussões. No entanto, convém ressaltar que, para a inserção das produções femininas no âmbito cultural, foi travada uma luta árdua em que a hegemonia vigente fez questão de relegar a um plano secundário a literatura produzida por mulheres, julgando-a emotiva, logo, destituída de valor.

Essa visão unilateral por muito tempo tolheu a ação das mulheres. A luta por um espaço sócio-cultural atravessou séculos, perdurando até bem pouco tempo, como evidencia Mary Louise Pratt:

No século XVIII as mulheres da elite tiveram acesso a todas redes de cultura impressa que “sustentava” as comunidades nacionais imaginadas. Como escritora, leitoras, críticas, salonières e membros de círculos literários, elas foram legitimadas como integrantes – mesmo que em desigualdades - do mundo (da república?) das letras. No século XIX, apesar das pressões em torno da domesticidade, as mulheres continuaram colaborando para a cultura literária (embora fossem constantemente obrigadas a defender sua participação) (1994, p. 132-133).

A vida doméstica era uma obrigação e ao mesmo tempo uma clausura, um modo de os homens cercearem as atividades sócio-culturais da mulher: a pouca instrução somada às limitações impostas pelo matrimônio e pela maternidade tornaram sua trajetória, no âmbito literário, um tanto penosa. Seus textos eram produzidos de modo que não comprometesse seus afazeres e cuidados com a família.

A divulgação desses escritos constituía-se um obstáculo à parte, e as mulheres viam-se divididas entre o receio das censuras da crítica literária e da sociedade. Muitas se calavam, outras mascaravam o próprio discurso escrevendo como homem ou mesmo usando outros subterfúgios, um dos mais recorrentes era ocultar-se sob um pseudônimo.

A necessidade de expressão e a busca por direitos fizeram-na trilhar caminhos variados para fazer-se representar pela própria escritura: a princípio escrevendo em apresentação de livros de escritores homens já consagrados, em periódicos de igreja ou mesmo prefaciando revistas femininas. Estas formas de produção serviam como máscara para ocultar o verdadeiro sentido do texto, o de

expressar um mínimo do pensamento feminino; o que constituía para a época uma subversão.

Estas ações visavam a burlar a crítica bastante cética em relação às obras de autoria feminina nesse momento de transição entre os séculos XVIII e XIX. Ivia Alves sublinha que “Ultrapassar essas fronteiras reguladoras obrigou a mulher a ter consciência de sua condição e a buscar estratégias para burlar ou ampliar seu espaço de atuação” (1999, p.177).

A consciência de si permitiu que as mulheres tomassem conhecimento das próprias virtudes e, mesmo persistindo a resistência masculina em sua aceitação, sorrateiramente, através do texto literário, a mulher pôde emitir sua voz que tantas vezes fora calada. Deste modo, passou a produzir a própria imagem, diferentemente daquela descrita pelo olhar masculino.

A escrita feminina foi ganhando espaço, de modo gradativo e nada pacífico. A disputa, o preconceito, o desdém dos homens fizeram muitas mulheres ocultar sua produção, mascarando sua escritura por meio de diversos ardis. Somente com um discurso entremeado de valores masculinos, encontraram espaço para a manifestação de suas idéias, como também forma de transgredir o instituído.

Transcorridas décadas, as obras de autoria feminina da atualidade, depois de terem superadas as primeiras dificuldades, comportam determinadas características entre as quais são constantes o humor, a ironia, a sátira em relação aos estereótipos sociais e a recomposição da memória, que leva Geysa Silva a comentar:

O romance feminino contemporâneo, ao utilizar-se da memória, nega a reconstituição realista do passado, se refazendo e desfazendo mundos vividos - lembranças que dão origem a uma multiplicidade de histórias, reconstituídas ou subvertidas pela ficção. E é pelo recurso à memória que se tenta formar a identidade do gênero, apoiada na busca de autoconsciência de personagens que se debatem entre pontos de vista conflitantes ou não, insistindo na vida incorporada à palavra, que se faz carne e voz (1999, p.211).

A subversão é a tônica do uso da memória, pois o ato de recontar fatos através de uma outra perspectiva vem a ser uma forma de romper com o

instituído. Torna-se uma necessidade rever o passado para ironizá-lo e expurgá-lo possibilitando a reconstrução do presente com a expectativa de justiça e inclusão.

Cora Coralina pauta todo seu trabalho literário nos recursos de sua memória e é por meio desta memória que ela narra, discute e contesta os valores que vigoravam numa época como forma de advertência para as gerações futuras. Quase toda sua obra é escrita em primeira pessoa, que adquire uma conotação de testemunho do passado, pois em seus contos e poemas é apresentada a vida de homens e mulheres anônimos que também estiveram presentes na construção da sociedade.

Através de um trabalho árduo e de uma vida cheia de dificuldades, como se observa na história do carreiro Anselmo, num poema do mesmo título, presente no livro *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha*, pode-se observar a situação exposta no parágrafo anterior:

Meu avô, já velho, na fazenda Paraíso,
Tinha um carreiro de anos de serviço,
Chamado Anselmo. Era ele que amansava os bois,
Lidava com o carro e carretão, puxava e topejava as toras
e ajudava a rolar para a engrenagem da serra.
Cuidava do curral. Nem precisava chamar os bois.
Abria a tronqueira, entrava, os bois iam atrás (1984, p. 100).

A atividade relatada no poema traz uma profissão não comum nos dias atuais, juntamente com uma figura humana singular constituída por valores de um outro tempo, revelando uma trajetória de servidão. O modo como o poema é construído evidencia esse fator quando, logo no início, é narrado: “Meu avô, já velho, na fazenda Paraíso/Tinha um carreiro de anos de serviço”.

Esta apresentação demonstra que o carreiro era propriedade de alguém, traduzindo uma condição subalterna, identificada pelo trabalho que executa, não estando presente nenhum adjetivo que sirva de referência a sua pessoa. Aparecem apenas verbos que enumeram e também caracteriza-o pela sua lida, comprovando que o relevante é o ofício do carreiro e não o homem Anselmo, a quem resta tão-só o anonimato.

O olhar da poeta lançado às mulheres vem impregnado de terna compreensão e, ao mesmo tempo, por uma ponta de revolta em relação à sua

condição. O eu lírico busca irmanar-se à situação da maioria delas, entretanto, apresenta uma visão crítica daquela realidade, tal como se segue no trecho do poema “Moinho do Tempo”, em “*Vintém de Cobre meias confissões de Aninha*” (198)

A pobreza em toda volta, a luta obscura
de todas as mulheres goianas. No pilão, no tacho,
fundindo velas de sebo, no ferro de brasa de engomar.
Aceso sempre o forno de barro.
As quitandas de salvação, carreando pelos taboleiros
os abençoados vinténs, tão valedores, indispensáveis.
Eram as costuras trabalhadas,
os desfiados crivos pacientes.
a reforma do velho, o aproveitamento de retalho.
os bordados caprichados, os remendos instituídos,
os cerzidos pacientes...
Tudo economizado, aproveitado.
Tudo ajudava a pobreza daquela classe média, coagida, forçada
a manter as aparências de decência, compostura, preconceito,
sustentáculo de pobreza disfarçada.
Classe média do pós treze (13) de maio.
Geração ponte, fui posso contar (1984, p. 45).

O eu lírico se coloca como testemunha desses tempos difíceis com a precisão de quem experimentou uma vida permeada de pobreza e escassez, como a localização de sua origem quando revela no final: “geração ponte, fui posso contar”. Esse período atesta o discurso de quem está próximo de tal situação, demonstrado também por meio de referências a objetos remanescentes de um tempo, evidenciando o espaço social de que o poema trata.

Através dos objetos, o eu lírico elucida as atividades que a mulher tinha que cumprir no cotidiano, “no pilão, no tacho, fundindo velas de sebo, no ferro de brasa de engomar, aceso sempre o forno de barro, carreando pelos taboleiros.” Nesse trecho, fica evidente como era dura a rotina a que essas mulheres se submetiam para mascarar a pobreza da casa através do próprio esforço.

Com o trabalho, a mulher complementava a renda familiar e, embora tivesse um papel relevante na família, tal como demonstra o poema, sua luta era anônima. O jogo das aparências é bem marcante no poema, demonstrado por meio dos seguintes períodos: “a reforma do velho, o aproveitamento de retalho, os remendos instituídos, os cerzidos pacientes... Tudo economizado, aproveitado.”

Esse esforço visava a sustentar o orgulho de uma classe que perdeu o poder, porém ainda insistindo em guardar certos conceitos e costumes que há muito já não faziam mais sentidos, revelando a mentalidade de um segmento social da época. Além disso, o eu lírico enfatiza que a classe média representada era “pós treze de maio”, isto é, pós-abolição.

A menção à data é significativa, pois mostra que a maioria das famílias ficou numa situação difícil sem a mão de obra escrava. Os senhores não podiam mais contar com os braços escravos para lavrar suas terras e nem com a procriação das mulheres escravas, uma das fontes de lucro oferecida pela escravatura.

Tanto a mulher branca quanto a negra eram oprimidas, cada qual tinha seu fardo, ou seja, um senhor a servir. Embora ocupassem instâncias sociais diferentes, a forma de submissão assemelhava-se, pois, medidas as distâncias de suas condições, as exigências tinham peso para ambas. Numa escala hierárquica, a opressão era reproduzida no seio familiar: o senhor dava uma ordem à esposa que por sua vez, cuidava de transmiti-la à escrava e aos próprios filhos.

Nas famílias a ordem patriarcal era bem demarcada, as crianças desde muito novas já começavam a conhecer o lugar que ocupariam na sociedade quando adultos. Aos meninos era permitido um pouco de autonomia, ao passo que as meninas já aprendiam cedo a servir e obedecer às normas rígidas de educação. Saber se comportar perante os mais velhos, saber se conter mediante qualquer situação, mesmo as mais adversas, eram as virtudes maiores da mulher. Cora Coralina faz um retrato de como se davam as relações familiares através do poema “Normas de Educação”, em *“Vintém de Cobre meias confissões de Aninha”* (1984):

O cheiro de ovo, nas coisas boas que se faziam,
era defeito capital, censurado, castigado.
o ovo tinha que ser batido até ficar daquele jeito
aceito pelo paladar exigente e apurado dos homens da casa.
Estes tinham no tempo uma forma típica de rejeição ao menor deslize:
Cruzavam os talheres, deixavam o prato ou tigela,
tomavam o chapéu e saíam sem palavras, quando não reagiam,
duros.
As donas responsáveis, sentiam a desfeita, assanhavam-se,
ralhavam, esbravejavam lá na cozinha, em correções ásperas.

Havia sempre uma culpada, ignorante, infeliz, humilhada:

“Já ensinei tantas vezes... já cansei de falar, você não cria vergonha na cara...” que se defenderia a coitada...
 molho de chaves na cabeça, orelha torcida, murro na boca, na cara, nariz sangrando . Indefesas...
 algumas já levavam antecipadamente as mãos à cabeça se defendendo da penca de chaves, que vinha na certa (1984, p. 129)

O eu lírico reproduz uma cena do cotidiano familiar, de hábitos pautados nos valores patriarcais, porém não é um momento pacífico e sim de conflitos, uma tensão ocasionada por um motivo banal: um ovo mal batido, um pequeno erro deu origem à atribulação que perturbou toda a casa. Essa passagem retrata os relacionamentos no cotidiano das pessoas: a satisfação do homem era motivo de orgulho da mulher e quando esta não conseguia agradá-lo, sempre havia um culpado e, no caso, pessoas indefesas pagavam pelas frustrações das senhoras.

No poema, as imagens chocam pela crueldade das ações: “murro na boca e na cara, nariz sangrando” dando a dimensão de toda violência presente nessas situações. Também surpreende a dureza das palavras e o discurso das senhoras. Esta contundência na descrição produz um efeito de aproximação do leitor à cena, levando-o a conscientizar-se da violência relatada no poema; o que imprime maior veracidade e tensão ao texto.

O gesto de defesa da escrava retrata as surras costumeiras da senhora demonstrando que a opressão contagiava as relações domésticas: a mulher humilhada pelo marido também tinha necessidade de humilhar e, para isso, sua raiva dirige-se a alguém em situação inferior à dela. No poema, a surra destinada à escrava, poderia ser à criança, também alvo de reprimendas e castigos.

Nas entrelinhas do poema, há uma crítica contundente dessas relações mescladas de preconceitos, medo e submissão. A memória lírica traz para a escritura revolta contra toda a opressão vivida não apenas pelas mulheres, mas por todas as pessoas em situação mais fragilizada na hierarquia da ordem patriarcal, figurando-se como uma escritura consciente das mazelas do passado.

O diálogo com este passado faz vir à tona dramas pessoais e coletivos provenientes de um outro tempo, mas que ainda fazem repercutir os seus efeitos: a negação dos direitos da mulher, somados às restrições sofridas no âmbito social e cultural deixaram resquícios.

A escritura feminina questiona valores impostos por uma sociedade patriarcal ao mesmo tempo em que tripudia sobre eles, como forma de enfrentamento do pensamento hegemônico masculino. Geysa Silva salienta que essa busca de liberdade através da escrita representa como um modo de resistência:

Essa liberdade vai ser tecida não só com os fios do humor, mas também com a rememoração do passado, que entrelaça a catarsis de ressentimento acumulados com a alegria da conquista de espaços até então inacessíveis. É a memória que vai tracejar a cartografia de lembranças transformadas em tema literário e desabafo pessoal (1999, p.210).

Na obra de Cora Coralina está presente esse sentimento catártico mencionado por Geysa Silva, como sinal de denúncia e desabafo. Traços da memória social confundem-se com a memória pessoal que muitas vezes assume um papel de confissão e, em outras, de profunda aversão às leis rígidas que vigoravam naquela época. E é o eu lírico que traz da memória *o testemunho deste momento no poema "Normas de educação"* em *Vintém de Cobre* (1984):

Comer pouco era norma de educação.
Comer de fartar era vergonha, diziam que a gente tinha fome canina,
era esfomeada, envergonhando a família.
Nenhuma palavra de apoio, de estímulo, nenhum elogio.
Censuravam, ridicularizavam. Sadismo e masoquismo
mancomunados.
Não ensinavam, determinavam, impunham, castigavam. Exigiam,
enérgicas e absolutas, donas do saber e do mundo. Acreditavam-se
caridosas.
Quando algum pretendente conseguia, por milagres de Santo
Antônio, varar, o cerco e penetrar na fortaleza para o noivado, quem
recebia e fazia "sala" era uma das vigilantes da casa, mana ou tia,
jamais chamar a pretendente.
Esta ficava enfiada na despensa, o quarto, olhando pelo buraco da
fechadura, palpitante e risonha, abobalhada e, até mesmo, feliz
(1984, p. 121).

Todos os atos eram passíveis de limitações: desde a necessidade básica que é a alimentação física até o alimento do espírito em forma de amor.

Ambas as restrições são colocadas no mesmo verso para deixar evidente que comer e namorar eram coisas regradadas e deviam ser provadas em pequenas doses.

Assim, como a comida era oferecida em pequenas porções, também o amor era visto pelo buraco da fechadura, e desse modo mantinha-se a moça distante do contato com seu pretendente, uma vez que o casamento teria que, primeiramente, atender às exigências sociais e financeiras da família e por último agradar a moça.

A quem impunha as regras, o eu lírico dirige-se com palavras duras. Basta observar os vocábulos utilizados para descrever comportamento daquelas mulheres: “Sadismo e masoquismo mancomunados, enérgicos, absolutas, donas do saber e do mundo”. (1984, p.21). Essas palavras denotam certo ressentimento, e ao lançar mão de certos adjetivos, o eu lírico emite julgamento de valor. As mulheres sofriam as conseqüências deste universo fechado, mas cuidavam em guardar as regras com rigor e por isto o eu lírico refere-se a elas como masoquistas, exatamente por reproduzirem o discurso da opressão; também as trata de sádicas por exercerem o pouco poder que lhes era delegado para promoverem a opressão e o medo.

A voz rebelada da poeta, desconstruindo esta reprodução discursiva (através dos adjetivos) produz o seu próprio discurso e declara de que lugar emite seu discurso. Ainda, num tom irônico, há a ênfase: “Acreditavam-se caridosas”, demonstrando que a manutenção da aparência era um bem a ser prezado e mantido pelas famílias, em prol de uma falsa idéia de honradez e dignidade.

A mulher para casar tinha que apelar para a figura mítica de Santo Antônio, o santo tido casamenteiro, e para isto tudo era válido; promessas e abstinências em prol de um pouco da liberdade que vislumbrava com o casamento. Essa questão é colocada por diversas vezes na obra de Cora Coralina:

A igreja, refúgio e confessionário antigo.
O frade, velho e cansado. Frei Germano, piedoso,
Exortando paciente e severo. “Minha filha, a virgindade
É um estado agradável aos olhos de Deus. Olha as santas virgens,
Santa Terezinha de Jesus, Santa Clara, Santa Cecília,
Santa Maria Mãe de Jesus. Deus dá um pouco de proteção especial
às virgens.
Reza três Avemarias e uma Salve rainha a Nossa Senhora e vai
comungar”.

A gente saía confortada, ouvia a missa,
 Cumpria penitência e comungava humildemente, ajoelhada,
 Véu na cabeça em modéstia reforçada.
 Depois, depois, a solidão de solteira, o sonho honesto de um noivo,
 O desejo de filhos,
 Presença de homem, casa da gente mesma, dona ser. Um lar.
 Estado de casada (1984 p.44-45).

Os versos do poema “Moinho do tempo” na obra *Vintém de Cobre* (1984), mostra a necessidade quase vital do casamento dando a entender que se o matrimônio limitava o espaço da mulher, pior seria o destino de quem não se casasse. Esta sofreria vários preconceitos, além de ter que viver de “favor”, servindo e cuidando da família de outrem.

Também, é mostrado o discurso da igreja, na fala do frei Germano, confirmando como esta instituição, através de um discurso moralista e religioso, exercia o controle sobre a sexualidade feminina, figurando como mais uma forma de repressão. À mulher, presa a tantas amarras morais, restava sonhar com o casamento como forma de se libertar, como tão bem enfatiza o poema: “Presença de homem, casa da gente mesma, dona ser. Um lar”.

Embora a liberdade concedida pelo matrimônio fosse ilusória, ainda era preferida ao estado de solteira, pelo fato de se ter uma casa onde se pudesse exercer um mínimo de autoridade, vedada às moças que ficavam sem casar. Esta é a situação das professoras mencionadas no poema “Beco da escola”, cuja dedicação ao trabalho fizeram-nas abdicar do direito ter as próprias famílias para se entregar ao ofício de ensinar, restando a elas a solidão e o estigma de “Esquecidas mestras de Goiás” (1984, p.118).

A escritura feminina apropria-se da memória num processo catártico a fim de expurgar o passado e também apresenta a voz mantida calada durante séculos de opressão, porque quando o homem escreve sobre a mulher ele cuida em apresentá-la de modo idealizado e acaba por oferecer uma visão própria, compondo uma imagem feminina estereotipada.

Através da escrita a mulher realiza-se, se mostrando por inteiro, sem deixar que seus textos sofram a interferência do discurso masculino e deste modo conquista e consolida seu espaço no âmbito social e literário. Cora Coralina adentra

o espaço literário e apropria-se dele; o que a permite tecer gamas da realidade vivenciada pelas mulheres.

Se a escritura da mulher naquele momento social tinha que possuir um tom dócil e privilegiar um campo semântico que remetesse a cantos de amor e louvores à natureza, a autora quebra essa regra, seu modo de cantar as coisas de Goiás é diferenciado: vasculha os espaços da memória; vê, intui e resgata várias temáticas; chama a atenção para a mulher oprimida e pobre, para o presidiário, o menor abandonado; figuras humanas consideradas inferiores no âmbito social, que em seus textos são presença constante.

Essa poesia deliberadamente comprometida ocupa espaços múltiplos, transitando dos becos aos casarões e destes para os barracos. Esse fazer literário plural não ocorre de modo gratuito, tem como objetivo apresentar a realidade social sem mascarar-la, subvertendo o instituído.

A poeta abusa de vocábulos que evidenciam o falar da região fazendo com que suas narrativas lembrem as histórias de cordel, porém ao contrário destas - bem rimadas e de versos bem regulares, para facilitar a memorização – Coralina, sem se preocupar com o rigor da marcação rítmica, produz versos brancos e com ritmos irregulares, com um discurso que transita entre o desabafo e o lirismo, evidenciando sua paixão pela natureza e pela vida.

Esse mesmo amor pela vida que a faz vibrar pelas belezas naturais, também desperta para que ela se revolte contra toda a espécie de abuso ou humilhação. Lúcia Castelo Branco considera que, quando a mulher adota uma maneira de escrever, não é apenas uma questão de estilo, mas sim, um recurso para evidenciar a própria vivência em todos seus matizes:

Nada mais utópico que a captura de um sujeito, nada mais intangível que a configuração, o retrato desse sujeito no texto. E nisso reside o projeto alucinado da autobiografia: fazer falar o sujeito, constituir-lo, apresentá-lo como ser uno, íntegro, sem fissuras, sem brechas. Aí, e no pacto de fidedignidade que ela pretende estabelecer com o leitor, desenha-se sub-repticiamente, essa trajetória absurda da captação do real – entendido como “vida real”, como a “verdade dos fatos”, ou como a “verdade dos sentimentos”. E, sobretudo aí, nessa tentativa de captação do real, e ainda por seu caráter de discurso que se funda a partir de uma falta, de um vazio, as escritas femininas e memorialística se encontram (1989, p. 142).

Segundo as proposições de Lúcia Castelo Branco, a escritura de autoria feminina estabelece-se como uma forma de apresentação de si, e ressalta a necessidade de, através da memória, mostrar fatos, sentimentos, compartilhar com o leitor as duras experiências e assim “preencher a falta”. E essa falta na literatura feminina se dá pelos anos de subserviência e solidão.

A reconstituição da memória é tema predominante na obra de Cora Coralina, também como o tom confessional e autobiográfico que permeia seu fazer literário; nele está impresso o pacto de fidedignidade com o leitor já mencionado por Castelo Branco, com o intuito de inquietá-lo e alertá-lo no sentido de que fatos brutais ocorridos no passado podem estar se repetindo no presente.

Ao narrar a história de uma mãe que joga a compota desejada pelas crianças e estas, em sua inocência, têm que disputar com as galinhas o doce cheio de lama, a autora enfatiza num tom de amarga ironia: “Era assim antigamente...”. Sentimento este que traz a idéia implícita de que, embora esta seja uma história do passado, ainda é passível de estar sendo reproduzida no presente.

Então, além da denúncia, há um sinal de advertência. Assim, Cora Coralina, através do traço memorialístico, alicerça sua poética reunindo em si a contadora de história, a mulher roceira e a mulher intelectual, permitindo se afirmar com isso que não há uma Cora apenas, mas sim muitas Coras.

3 CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA

3.1 MEMÓRIAS DE CORA CORALINA

“Não é o poeta que cria a poesia e sim a poesia que condiciona o poeta”. Deste modo, Ana Lins do Guimarães Peixoto Brêtas Lins, ou melhor, Cora Coralina, como é conhecida, define sua criação poética. Nascida em 20 de agosto de 1889 na cidade de Goiás, começou escrever logo cedo, aos quatorze anos, porém seu primeiro livro só veio a público quando já contava 76 anos de idade.

Esta obra divulgada no “tardio da vida” explica-se, como ela mesma ressalta, pelo fato de a autora ter nascido numa época difícil: a mulher tinha ainda um raio de ação muito limitado no âmbito social. Como visto anteriormente, na maioria das vezes, deveria casar, ter filhos, sair pouquíssimo de casa e nunca manifestar publicamente a própria opinião. Pensamento este sustentado pela mãe da poeta quando, numa das reprimendas à filha, afirma:

De que adianta ficar lendo, fazendo versinhos? Isso não enche barriga de ninguém, e marido nenhum precisa de mulher literata. Vê se aprende! Que lhe sirva de lição: saber ler e escrever é bom, mas o importante é ser boa dona de casa. Versos... Você tem muito a aprender. Versos... Bah! (TAHAN, 1989, p.29).

Cora Coralina sofreu, desde muito cedo, os preconceitos por ter um comportamento diferente das demais meninas, mesmo assim, manteve-se inabalável em suas convicções “vou escrever poesias; vou escrever por todas as desgraças e aflições que terei na minha vida. É isso que eu quero, é para isso que nasci” (CORALINA, apud TAHAN, 1989, p. 30).

Ana Lins cria um pseudônimo para si: Cora Coralina, e desse modo consegue preservar sua identidade evitando prováveis críticas por parte de amigos e familiares. Assim, sob a proteção de uma outra identidade continua produzir e dar vazão ao seu espírito inventivo.

Se o recurso a um pseudônimo foi, a princípio, uma forma de mascarar a escritora Aninha, com o passar do tempo tornou-se sua marca, e através desse nome-personalidade adquire uma certa liberdade para retratar sua terra com um discurso crítico e irreverente ao mesmo tempo que terno.

Carlos Drummond de Andrade ao render homenagens à poeta tece considerações acerca de seu nome: “Tão gostoso de pronunciar este nome, que começa aberto em rosa e depois desliza pelas entranhas do mar...” (ANDRADE, 1984, p.27.) E Cora com sua peculiar espontaneidade discorda do amigo poeta corrigindo: “... e quem foi que disse que Cora Coralina é marinho? Cora vem de coração. Coralina é de cor vermelha. Cora Coralina é um coração vermelho”(Veras, 2001 p. 12).

Provavelmente, a poeta com essa afirmação quisesse deixar inscrito que sua produção literária não tinha a neutralidade do marinho, mas a sensualidade e o atrevimento da cor vermelha, mostrando que esse coração flamejante trazia uma comprometida inspiração, uma vez que a poeta “abandona o verde-amarelismo político da época em busca da sensualidade matizada e acobreada dos tons da terra” (PINHEIRO, 2002 p.234).

Deste modo, o tom lírico de Cora Coralina celebra a natureza de um modo próprio, com um discurso apaixonado e sensual e, numa linguagem atrevida, realça sua poesia com sons, cheiros e cores fortes nos quais estão presentes os tons que compõem as belezas naturais de sua terra; o que dá aos seus versos um tom de irreverência. A começar pelas inúmeras referências ao Rio Vermelho - rio que corta a cidade - servindo de testemunha da vida e fonte de inspiração da poeta.

Tendo a escrita como o lema da vida, mesmo nas adversidades, o ato de escrever, passou a ser um meio de expressar sua opinião a respeito dos mais diversos assuntos como também de extravasar as emoções. Deste modo, por meio da escritura, Coralina subverte as normas de condutas vigentes ao escrever para os jornais e em 1908 fundar, juntamente com duas amigas, o jornal *A Rosa*.

Em 1910 escreve seu primeiro conto, “Tragédia na roça”, publicado no *Anuário Histórico e Geográfico do Estado de Goiás*. Esse primeiro conto não se encontra em suas obras publicadas, apenas havendo registros em alguns documentos biográficos, como na coluna de Euler Belém:

O professor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo nasceu na cidade de Goiás em 14 de abril de 1875. Aos 15 anos, matriculou-se na Escola Militar, no Rio de Janeiro, mas logo percebeu que não tinha vocação para o Exército. Voltou para Goiás e foi trabalhar nos Correios e Telégrafos. Com a ajuda de Leopoldo de Bulhões, cursou agrimensura, na Escola de Minas de Ouro Preto. No ano seguinte foi nomeado engenheiro do Estado. Em 1903, publicou a Carta Geográfica de Goiás. Em 1910, no seu Anuário Histórico Geográfico e Descritivo do Estado de Goiás, o Professor Ferreira publicou o conto “Tragédia na Roça”, que marca a estréia de Cora Coralina na literatura, aos 21 anos, um ano antes de fugir com Cantídio Tolentino de Figueiredo Bretas, seu futuro marido. (2006).

A difícil localização do Anuário Histórico e do conto talvez se deva ao fato de tal publicação ser um periódico e sua recepção ter ficado restrita a região de Goiás. Também como é quase impossível precisar a data de criação de seus contos e poemas, pois, apesar de Cora Coralina possuir um grande talento e sensibilidade para escrever, ela produzia quando sobrava algum momento livre, porque todo seu tempo era voltado para família - isto antes mesmo de se casar – e a dura rotina da casa muitas vezes serviu de empecilho para dar vazão a sua criatividade.

Coralina tinha um comportamento ousado e, devido a isto, transpôs inúmeras barreiras para se realizar como escritora e como mulher, sendo a primeira a convivência com a própria família conservadora e repressora, que a instou a fugir com o advogado divorciado Cantídio Tolentino Brêtas para a cidade de Jaboticabal, no Estado de São Paulo. Desse relacionamento vieram seis filhos, além de uma enteada. Assim ficou dividida entre os cuidados com a família e a opinião do marido, que não acatava a idéia ter uma esposa escritora.

Em 1922, surge uma grande oportunidade para Cora Coralina mostrar sua poesia, pois fora convidada para integrar a Semana de Arte Moderna, mas o marido a impediu. Porém, acomodar-se não era palavra freqüente na vida dessa mulher, por isto continuava a escrever para os jornais, emitindo sua opinião sobre os mais diversos assuntos.

Ao voltar para sua terra natal após 45 anos, escrever e fazer doces tornaram-se atividades essenciais para sua vida. A neta Ana Maria Tahan ao falar sobre a avó narra com emoção:

Entre móveis antigos e sob o calor do velho fogão de lenha. Cora escreveu, escreveu. Aprendeu a datilografar e aos 70 anos publicou seu primeiro livro, opiniões fluíam ao ritmo entoado por Cora, mestre na arte de declamar e interpretar, capaz de confundir desavisados sobre a realidade, o que era fantasia (Apud PINHEIRO, 2002. p. 228).

Quando a neta afirma que a obra pode “confundir desavisados”, está na certa referindo-se ao estilo que Cora Coralina imprime em sua obra: pelo recurso à memória retoma histórias da sua cidade, da sua gente e fatos, aparentemente corriqueiros, porém levantando através deles questões polêmicas e críticas, realizando considerações filosóficas profundas a respeito da vida e das relações humanas.

Essa obra ímpar, de questionamentos profundos sobre a condição humana, tão próxima dos grandes mestres, demonstra mais uma vez a capacidade de superação de Cora Coralina, uma vez que a educação que recebera fora direcionada para o trabalho doméstico, e desde muito cedo aprendera as artes de doceira.

Sua formação foi de curto período: freqüentou apenas por dois anos a escola da Mestra Silvina. Esse rápido contato com o mundo da escrita irá influenciar por toda a vida e servirá de tema para vários poemas. Lena Castelo Branco ao prefaciar a segunda edição do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1985), oferece um panorama de Goiás daquela época, para ilustrar as possíveis dificuldades enfrentadas pela poeta:

Dir-lhe-ei, apenas, o quanto lhe aprecio a obra e a pessoa, querida Cora. Um aspecto, comum a ambas, parece-me sobremodo relevante: o histórico e social, pelo depoimento que nos dá sobre idos tempos, naquela cidade de Goiás ilhada pelo isolamento, empobrecida pela exaustão das minas, onde o sonho acabara e pairava a ameaça da regressão cultural. Sob este ângulo, eu a vejo, Cora Coralina, como expressão do que representaram as escolas de que você nos conta: os bancos compridos, sem encosto; a palmatória pedagógica, a tabuada e o argumento; o debuxo, a lousa, o pote, a leitura a escrita. Foi apenas isso o que lhe foi dado ter, ANINHA; e que mundo CORA CORALINA construiu a partir de tão escassos e pobres instrumentos, que lhe permitiram, todavia, a floração do gênio (1993, p.21).

Como ressalta Castelo Branco, a escassez de recursos nessa terra tão saqueada pela mineração terminava estendendo-se às pessoas, conseqüentemente influenciando a formação da poeta. Cora Coralina, porém, mostra por meio de seu gênio forte e criativo ser possível ir além apesar das dificuldades, mesmo com pouca escolaridade. Era uma leitora exímia, aptidão que lhe auxiliou no processo de criação: “O alimento de quem escreve é a leitura de bons autores, com sentimento só você não tem estilo” (CORALINA, apud VERAS, 2002 p. 12).

Estilo era o que não faltava para Cora Coralina, em toda sua escritura há uma maneira personalíssima de construir seus textos, transitando com desenvoltura pelos gêneros literários. Consta-se que as instâncias demarcadoras dos gêneros se entrelaçam freqüentemente.

Percebe-se nos poemas um narrador e, em suas narrativas, a presença de certo lirismo e, muitas das vezes, num mesmo texto um revezamento de duas enunciações: o eu poético muitas vezes dá espaço para um eu narrador e vice-versa. Deste modo, reflete sobre a vida, bem como ilustra as experiências humanas e reconfigura os espaços de sua cidade mostrando ser não somente uma leitora de livros, mas também uma leitora atenta da realidade e dos homens.

O talento da poeta vai ao encontro do da mulher, quando sua coragem é posta a prova inúmeras vezes e com determinação vai superando as dificuldades. Entre estes momentos, o mais doloroso ocorreu quando ficou viúva em 1936. Morando em São Paulo, divide o seu tempo em várias atividades, entre elas o cuidado com os filhos e a direção de uma pensão. Ainda que nesse momento conturbado começa dar alguns passos em direção à carreira de escritora, como afirma sua filha Vicência Bretas Tahan:

Dedica-se a escrever artigos para jornais, sempre abordando os problemas do bairro, da cidade. Fica conhecida e é convidada a fazer parte da Associação dos Amigos da Cidade que, por seus escritos, percebe nela uma lutadora nata, forte, decidida (1989, p.109).

Embora tenha publicado seus textos em vários periódicos – desde os 14 anos de idade – levou alguns anos para publicar seu primeiro livro. Um dos contatos que tem com uma editora advém da amizade recente que estabelece com a

família de José Olympio. Como Cora necessitava de aumentar a renda familiar, foi-lhe oferecido um trabalho nas horas vagas como vendedora de livros da editora José Olympio, que ela realizou com satisfação:

Adora ler e, assim, cada livro que carrega já foi lido e, quando oferece, discorre sobre o assunto de maneira eloqüente, despertando interesse no futuro comprador. Vai se saindo muito bem. Trabalho não falta. Tem encomendas a cada contato com livrarias, com famílias, pois percorre bairros, de porta em porta. (TAHAN, 1989, p.109).

Essa amizade com a família de José Olympio só vai ser retomada muito tempo depois, quando volta para Goiás, devido à insistência do amigo advogado Tarquínio de Oliveira. Um dia Cora vai a São Paulo visitar parentes, levando seus originais, nessa ocasião parte em busca de editoras para publicação de seus poemas.

A primeira recebe-a friamente. Já a segunda – a da família de José Olympio – acolhe seus originais com a promessa de submetê-los a uma avaliação. Passados alguns dias, recebe uma feliz notícia vinda através de um telegrama com a seguinte mensagem: “Seu livro acaba de sair. Seguem exemplares” (TAHAN, 1989, p.143). A essa altura já contava setenta e seis anos de idade quando em 1965, é publicado o livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias a mais*.

Uma vez publicado, “o livro não chegou acontecer”, (2001 p.10). Sem se importar para este fato, a própria Cora passa a divulgar os poemas declamando-os com alegria a quem a visita, tendo sempre à mão exemplares que vendia, não sem antes personalizá-los com uma mensagem de esperança. Contudo, a poeta não muda sua rotina, continua trabalhando em sua escritura sem abandonar seu ofício de doceira, como Dalila Teles Veras salienta: “faz versos e bolos, vende os doces e dá poemas de troco.” (2002, p.11).

O crítico Oswaldino Marques numa bela reflexão crítica a trata de “Professora de Existência”, chamando atenção da Universidade Federal de Goiás e levando a instituição a propor uma segunda edição da obra e, sob os protestos da editora José Olympio, Coralina deu preferência à Universidade de Goiás. Ainda, apenas após dez anos da primeira publicação, em meio a indecisões, lançou o livro *Meu Livro de Cordel* em 1976, pela Editora Goiana.

No ano de 1982, é reconhecido o valor intelectual da poeta pela Universidade Federal de Goiás, que lhe confere o título de Doutora *Honoris Causa*. Embora a obra de Cora Coralina tenha sido premiada e celebrada em Goiás, a autora só será apresentada ao mundo literário, em âmbito nacional, aos 90 anos, pelo poeta Carlos Drummond de Andrade que escreve uma carta-poema em homenagem a autora, afirmando:

Cora Coralina é a pessoa mais importante de Goiás. Mais que o Governador, as excelências parlamentares, os homens ricos e influentes do Estado. Entretanto, uma velhinha sem posses, rica apenas de sua poesia e de sua invenção, e identificada com a vida como é, por exemplo, uma estrada. Na estrada que é Cora Coralina passam o Brasil velho e o atual, para as crianças e os miseráveis de hoje. O verso é simples, mas abrange a realidade vária (1984, p.27).

Apesar de este ser apenas um trecho da carta publicada no Jornal do Brasil, a partir dele é possível inferir todo apreço de Drummond pela poeta e, ao apresentá-la, faz questão de fazer um paralelo entre a simplicidade, refinamento e a criatividade impressa na obra. E sempre que menciona Cora Coralina, o faz em tom de uma exaltação impregnada de carinho, como se contata quando comenta o livro *Vintém de Cobre*:

Seu “Vintém de Cobre” é, para mim, moeda de ouro, e de um ouro que não sofre as oscilações do mercado. É poesia das mais diretas comunicativas que já tenho lido e amado. Que riqueza de experiência humana, que sensibilidade especial e que lirismo identificado com as fontes da vida! Aninha hoje não se pertence. É patrimônio de nós todos, que nascemos no Brasil e amamos a poesia (1984, p.27).

A palavra de Drummond faz Cora Coralina tornar-se conhecida no meio literário, quando com palavras não apenas entusiasmadas, mas criteriosas, apresenta a produção da poeta, além de direcionar a atenção dos intelectuais para uma parte do país com pouco reconhecimento na literatura, por destacar que “Aninha” era de Goiás.

Nesse sentido, é importante ressaltar o trabalho da também poeta Dalila Teles Veras ao indicar Coralina para o prêmio Juca Pato relativo ao ano de 1983 que, além de realizar uma verdadeira campanha em prol da poeta goiana,

conseguiu o que parecia quase impossível: Cora Coralina torna-se ganhadora do prêmio adquirindo o título de “Intelectual do ano de 1983”.

Tal empreitada não fora realmente fácil, pois houvera resistência por parte dos intelectuais em premiar uma pessoa pouco conhecida nos meios acadêmicos, como ressalta Dalila Teles Veras:

Quando, em 1984, indiquei, ao lado de outros 30 escritores, o nome de Cora ao Prêmio Juca Pato, da União Brasileira, quase fui banida daquela instituição, tamanha era a rejeição de seu nome para um prêmio tido e dado a intelectuais. Ainda assim, os 450 votos de escritores de todo o país a consagraram como a primeira mulher, em 22 anos, a receber essa importante láurea (VERAS, 2002).

Pode-se inferir por estes depoimentos que a obra de Cora Coralina foi-se estabelecendo no âmbito literário de modo lento e gradativo. Homenagens, menções honrosas e premiações não faltaram para a poeta, representando um importante marco em sua carreira, consolidando-a como escritora.

Alguns estudos têm sido desenvolvidos a respeito da obra de Cora Coralina, sendo muitos em áreas do conhecimento diversas de literatura, pelo fato de a poeta imprimir em sua obra elementos da própria experiência, havendo ainda muitas questões passíveis de estudo que permite um leque para várias possibilidades de pesquisa.

O trabalho da filha Vicência Bretas Tahan possui grande relevância. Seu livro *Cora Coragem, Cora Poesia*, de caráter biográfico, traça um retrato pungente da poeta. Importante também o trabalho de Marlene Gomes de Velasco, atual curadora da Casa Velha da Ponte, servindo muitas vezes de testemunha de fatos da vida de Cora Coralina.

Diante desta constatação, o crítico Gilberto Mendonça Teles afirma que a obra de Cora Coralina ainda não foi estudada como merece e justifica tal afirmativa lançando mão de algumas proposições em que assevera que muitos trabalhos que foram ou estão sendo realizados dizem mais a respeito da mulher do que da obra em si. Isto se dá devido ao fato de ter se formado um mito em torno da poeta e o crítico vê isso como um problema, sugerindo alguns encaminhamentos:

Desviam-se da obra para o contexto, onde metem à força a escritora, falseando a idéia de geração e a visão teórica dos gêneros. Para isto é preciso partir apenas da sua *obra*: não Ter medo de desagradar à filha e levantar o que ela publicou em revistas e jornais, antes de voltar para Goiás — na primeira fase do mito. Em seguida, ver os seus livros e os poemas inéditos, num trabalho preliminar de preparar os textos de Cora para o futuro leitor. E só depois analisar seus poemas, a partir da linguagem deles, sem lançar mão de teorias inadequadas (de gêneros e gerações) e enfrentar os textos como eles são, mostrando o seu valor pelo modo com que foram produzidos e estruturados. Daí tenho certeza, sairá não um *antimito*, mas uma Cora Coralina digna de ser realmente reverenciada como signo (não um símbolo) da cultura goiana (TELES, 2002).

Esse olhar desanuviado do crítico se deve ao fato de ser recorrente nos estudos realizados a respeito da obra de Coralina uma relação com a biografia da autora; em muitas de suas criações literárias há uma ênfase sugerindo que seus temas partem de experiências pessoais.

Deve-se salientar que estudar a poeta sem analisar o vínculo que ela estabelece com a própria experiência de vida seria perder parte de seu processo de criação. Embora se saiba que a linguagem poética tem uma espessura e uma historicidade próprias e que estas ultrapassam a pessoa do escritor, havendo uma relação intrínseca entre o eu biográfico e o eu literário da qual é difícil escapar, e a própria poeta corrobora isto no poema de abertura da obra *Poemas do Beco de Goiás e Estórias mais* (1985):

Este livro foi escrito
por uma mulher
que no tarde da Vida
Recria e poetiza sua própria
Vida. (CORALINA, 1985, p.42).

Na obra de Cora Coralina o eu poético, fluxo da memória, realiza um movimento pendular entre suas experiências pessoais e a escritura em que, por meio da voz do eu lírico, apresenta as etapas da vida – infância, idade adulta e velhice - definindo-se como pessoa e, acima de tudo, como mulher. Com isto, a questão de gêneros vem como viés de sua escritura, sem necessitar “metê-la à força” como afirma o crítico, pois quando a poeta expressa um eu lírico feminino sendo menosprezado e sofrendo inúmeras injustiças, já está dando abertura para

que inúmeras discussões dessa ordem sejam suscitadas, sendo difícil saber onde termina a mulher e onde começa a poeta.

Seria ingênuo, contudo, dizer que o conteúdo da obra de Coralina é resultante de uma autobiografia pura e simples, na verdade o que ocorre é uma transfiguração do real por meio da palavra e da memória e, através delas, a recriação de um universo ficcional com dados colhidos no próprio passado. A reflexão de Vargas Llosa é cabível quando fala do processo de criação literária:

Para quase todos os escritores, a memória é o ponto de partida da fantasia, o trampolim que impulsiona a imaginação em seu vôo imprevisível até a ficção. Recordações e invenções se misturam na literatura de criação, de maneira freqüente. [...]. Uma ficção em que o recordado se dissolve no sonhado, e vice-versa (2004, p.87).

Também na escritura de Coralina, a memória dá conta dos elementos que compõem os textos, como seu ponto de partida, para então traçar o percurso de um eu lírico que exprime uma experiência única e íntima: a aventura da própria vida. Em sua escritura, com seu modo simples de viver e de encarar a própria existência, apresenta um tom lírico que vem impregnado de “recordações e invenções” trazendo com elas também uma voz vibrante a debater idéias utópicas em busca de justiça em favor dos menos favorecidos; e tudo transsubstanciado pela poesia, poesia esta com inúmeras possibilidades de significação, onde, em seus meandros, a fantasia mescla-se com a realidade.

3.2 MEMÓRIA: DENÚNCIA COMO CATARSE

Cora Coralina pauta sua obra em fatos de um tempo pretérito e, pela potencialidade do imaginário criado, traz para sua obra a cartografia da sua cidade. Através de uma abordagem de cunho histórico-social, retrata um espaço que pode ser tomado como metáfora do próprio país. A cidade palmilhada pelo eu lírico é na maioria das vezes a Goiás dos simples, dos miseráveis e dos lugares percorridos pelos que vivem a cidade na sua rotina diária, ou seja, mergulhada no cotidiano dos que, longe das poses e dos cartões postais, seguem a trajetória do cidadão comum.

Por isso, em sua obra podem ser constatados diversos poemas dedicados aos becos e alguns são verdadeiras odes a esses recantos pobres da cidade.

Através do poema “Becos de Goiás”, do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias a mais* (1985) é apresentado mais uma vez o universo dos simples e chama-se a atenção para esse espaço estigmatizado, valendo-se de um discurso pontuado pela ironia e, ao mesmo tempo, com certo traço de denúncia. Paralelamente, há também um tom afetuoso por parte do eu lírico ao tratar do beco, e isto está presente nos primeiros versos do poema, ao detalhar o lugar, como quando se refere carinhosamente até mesmo ao seu lixo.

Essa idéia é enfatizada em todos os versos, confirmada pela repetição do termo “amo”, permitindo observar que, mesmo sendo um espaço de extrema miséria, ainda assim os becos são celebrados, sublinhando a identificação e solidariedade do eu poético com o lugar:

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

Amo a prantina silenciosa do teu fio de água,
 Descendo de quintais escusos
 sem pressa,
 e se sumindo depressa na brecha de um velho cano.
 Amo a avenca delicada que renasce
 Na frincha de teus muros empenados,
 e a plantinha desvalida de caule mole
 que se defende, viceja e floresce
 no agasalho de tua sombra úmida e calada (1985, p.103-104).

No poema há contrastes que marcam a retratação do beco: o lodo negro iluminado pelo sol, ao menos por instantes, adquire cor e luz como se a natureza apiedando-se de tamanha pobreza estivesse emprestando ao espaço, ironicamente, uma tonalidade dourada, como a restituir o ouro que fora extraído da região. Já no segundo verso, predomina ainda o contraste dado pela natureza que persiste em dar ao beco uma coloração, demonstrada pelo verde que teima em vicejar pelas frestas do muro e enfeitar esse terreno inóspito.

Esse amor incondicional demonstrado pelo eu lírico não o impede de também realizar observações críticas ao abandono desses locais da cidade, justamente por serem freqüentados pelas classes mais humildes. Pelo viés da memória, o eu lírico mostra atividades e práticas sociais que, na atualidade, são pouco recorrentes e, através do plano poético são apresentadas como a documentar esse tempo, como se observa abaixo:

Amo esses burros-de-lenha
 Que passam pelos becos antigos. Burrinhos dos morros,
 Secos lanzudos, malzelados, cansados, pisados.
 Arrochados na sua carga, sabidos, procurando a sombra,
 No range-range das cangalhas.

E aquele menino, lenheiro ele, salvo seja.
 Sem infância, sem idade.
 Franzino, maltrapilho,
 pequeno para ser homem, forte para ser criança
 Ser indefinido, que só se vê na minha cidade (1985, p. 103-104).

Trazido pela memória, a função dos burros-de-lenha, na atualidade, chega a ser um ofício quase desconhecido. Mas não é o ato de documentar pura e simplesmente a intenção do eu lírico, pois o poema recupera, além da imagem, os tipos de atividades econômicas desenvolvidas pelas pessoas mais simples, na verdade, subempregos em que se trabalha muito e se ganha pouco.

A citação dos animais descritos como “secos, lanzudos, malzelados, cansados, pisados,” revela uma gradação: a disposição dos vocábulos dá idéia da má condição em que os bichos se encontram, como tudo aquilo que está no beco; e o adjetivo “pisado” mostra como o seu corpo encontra-se alquebrado pela tração constante de cargas pesadas.

O texto apresenta uma crítica por meio da menção do menino lenheiro, ele que parece ser uma figura constante no beco: “Pequeno para ser homem, forte para ser criança”. A partir deste contraste, constata-se que o trabalho pesado exige dele um amadurecimento físico precoce, sendo difícil precisar a idade do menino, porque a condição de vida a ele imposta lhe nega os direitos pertinentes à sua faixa etária. Tanto no corpo do menino quanto no do animal, encontram-se as marcas do ofício, ambos degradados pela situação de extrema pobreza.

Justamente neste ponto de intersecção entre dois seres de naturezas diferentes que o poema atinge um dos momentos mais agudos de tensão – onde termina o burrinho e começa o menino? E não é sem intenção que as duas estrofes vêm encadeadas, como também é intencional o atributo dos seres apresentarem-se invertidos: se os burros-de-lenha são ‘sabidos’ e sabem como se defender ‘procurando sombra’, o menino lenheiro é lançado no texto, sem qualquer defesa e em extrema indefinição como pessoa, perceptível pelas expressões ‘sem idade’ e ‘ser indefinido’. O jogo estratégico de identificações invertidas permite-nos perceber a intenção de denúncia. Se o eu lírico os acolhe e os nivela na expressão do seu amor, tais gestos traduzem também sua indignação diante da realidade constada.

Pequenos trabalhadores dificilmente são lembrados pela história oficial. Embora tenham um papel decisivo na construção do país, nega-se seu reconhecimento como participante na engrenagem social. Cora Coralina coloca os marginalizados em sua obra e ao reconstituir, suas lembranças, promove o reconhecimento das figuras humanas no seu trabalho.

Retirar do passado os ofícios esquecidos torna-se um modo de reflexão a respeito do momento histórico-social, pois trazer para literatura o mundo do trabalho se torna também uma maneira de emitir juízos de valor sobre as relações profissionais que por muitas vezes ocultam uma estrutura de exploração. Para tocar em tais questões o narrador, como quem vai ciceroneando a cidade, conduz o olhar do leitor para esses locais esquecidos:

Amo o beco e canto com ternura
Todo o errado da minha terra

Becos da minha terra,
discriminados e humildes,
lembrando passadas eras... (1985, p. 104).

Há uma crítica à estrutura da sociedade, no momento em que vai desenhando uma hierarquia, quando focaliza os espaços sociais em que se localizam os humildes e humilhados com um senso de justiça apurado. Retrata-os como que solidarizando com quem vivencia essa realidade, tornando-se testemunha de um tempo, como também conhecedora do sofrimento daquele estrato social, colocando-se lado a lado, partilhando das mesmas limitações.

Em seguida, elege como figura principal a prostituta e seu percurso rumo à degradação (moral e física), seu destino culminando com a sua retirada para um local afastado da cidade:

Mulher-dama. mulheres da vida,
perdidas
começavam em boas casas, depois,
baixavam pra o beco.
Queriam alegria. Faziam bailaricos.
- Baile Sifilítico – era ele assim chamado.
O delegado-chefe de Polícia-brabeza-
dava em cima...
mandavam sem dó, na peia.
No dia seguinte, coitadas,
cabeças raspadas a navalhas,
obrigadas a capinar o largo do Chafariz,
na frente da Cadeia (1985, p. 105).

Cora Coralina, com sua escritura, adentra mais um espaço estigmatizado pelo preconceito; o da prostituição, tema recorrente em sua obra. Por diversas vezes a poeta chama atenção para vida de exploração às quais são submetidas estas mulheres na luta pela sobrevivência. No poema, retrata as etapas da vida de uma prostituta: “começavam em boas casas”, enquanto jovens “serviam” para divertir os homens e desfrutava até de certa posição social; mas quando envelheciam e adoentavam, “baixavam pra o beco”.

Gilberto Freyre mostra que no Rio de Janeiro, nos meados do século XIX, havia uma escala de valores e a prostituta apropriada para cada classe social:

“Já havia na capital brasileira, em grande número, as três ordens de prostitutas (...)” as aristocráticas” ou de sobrados e até palacetes; as de “sobradinhos” e “rótulas”; e a escória, que se espalhava por casebres, palhoças, mocambos. As prostitutas de 1ª ordem, freqüentadas pelos “homens sérios”; as de 2ª, pelos homens que “medeiavam entre a pobreza e a abastança”; as de 3ª, por homens de “uma baixaza indiscutível” (1977, p.296).

Diante dessa classificação pode-se inferir que o beco, o espaço de maior degradação, marca o final de vida daquelas mulheres, local onde lhes negam todos os direitos e as mínimas alegrias, como é o caso da repressão ao baile. O eu

lírigo retrata justamente a mulher moradora do beco a fim de demonstrar como o sistema social exclui completamente a mulher quando ela não tem mais “serventia”.

O trabalho degradante a que são condenadas a realizar é um modo de a sociedade puni-las pela vida pregressa, impondo-lhes uma dupla exploração: na juventude seu corpo é explorado pelos homens e na velhice continua a servi-los de modo bem mais humilhante, pois se torna alvo de escárnio como também de alerta para que as jovens não escolham tal caminho.

A idéia da mulher da vida como sinônimo de entretenimento é muito antiga, entretanto algumas idéias preponderam na Idade Média, quando a consideravam necessária para a manutenção dos casamentos e também para o deleite dos solteiros. No período medieval, o casamento fora instituído pela Igreja como um sacramento e, tido como um sagrado dever: cuidar da esposa e ter uma prole, não sendo lícito associá-lo a qualquer prazer carnal, uma vez que o matrimônio era um dever do cidadão para com o Estado e para com a Igreja.

Nessa perspectiva, a prostituição foi vista como uma forma de arrefecer os desejos que os homens não podiam realizar com as esposas e, deste modo, era consentida a prostituição como um modo de propiciar prazeres que, no espaço conjugal, eram regradados pela Igreja.

Santo Agostinho afirmava “Suprimi as meretrizes e as paixões libidinosas dominarão o mundo”. (AGOSTINHO, apud MACEDO, 1990,72.) Julgada como mal necessário, a mulher que exercesse tal atividade era execrada do meio social, exposta a todo tipo de limitações; por isso estabelece uma relação dúbia com a sociedade: tolerava-se a sua presença, mas não sua individualidade e todas implicações que este conceito pode trazer.

José Rivair Macedo salienta que: “o discurso das autoridades oscilou sempre entre a permissividade da atividade e a condenação das mulheres mundanas, atestando por um lado a reprovação e por outro a indulgência da sociedade que delas se servia” (MACEDO: 1990, p. 72).

A sociedade deste momento histórico “se serviu” da mulher, mas nunca lhe deu nada em troca. Relegada à margem, resta-lhe a obscuridade de uma vida de miséria e vergonha. Embora tenha transcorrido tanto tempo a prostituta ainda é vista como peça necessária para a conservação do casamento como uma

instituição sagrada, tal como a lei da igreja estabeleceu, tornando assim a prostituição fator importante para a higiene moral da sociedade.

Em sua escritura, Cora Coralina reitera e atualiza os mesmos temas, bem como levanta discussões a respeito da prostituta, ciente do pensamento de exclusão dessas mulheres no âmbito social. No poema “Mulher da vida”, em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais* (1985) dedica não apenas o poema, mas uma confissão de solidariedade para essa classe marginalizada:

De todos os tempos.
De todos os povos.
De todas latitudes.
Ela vem do fundo imemorial das idades
e carrega carga pesada
Dos mais torpes sinônimos.
apelidos e apodos:
Mulher da zona,
Mulher da rua,
Mulher perdida,
Mulher à-toa.

Mulher da Vida,
Minha irmã.

Pisadas, espezinhadas, ameaçadas.
Desprotegidas e exploradas.
Ignoradas da Lei, da Justiça e do Direito.

Necessárias fisiologicamente.
Indestrutíveis (1985, p. 203).

No primeiro verso, esboça-se uma genealogia da profissão para, de certo modo, lembrar de prestar um tributo a todas e também sublinhar que vem de longa data a exploração destas mulheres. As denominações que a mulher recebe apontam para sua desvalorização; os discursos presentes no poema retomam a voz da sociedade, numa interação polifônica, para demonstrar como tais mulheres são vistas sob o crivo da indignidade.

Porém, o eu lírico coloca-se a favor quando fala: “Mulher da Vida, Minha irmã.” Ao usar o termo irmã toma partido da mulher que não tem voz nem vez e, ainda, reitera, no discurso, sua posição através dos adjetivos que usa para denominá-la mulher da vida, demonstrando ser a mulher da vida uma vítima da sociedade, indo além quando ressalta “necessárias fisiologicamente”,

desmascarando a hipocrisia do sistema social que exclui uma função que criara para a própria conveniência.

Na tessitura do poema citado, figura-se uma crítica em relação a toda falsidade de uma sociedade que tem conhecimento da miséria e pobreza que grande parcela da população vive, mas prefere ignorar. Quando Cora Coralina, através de sua memória poética, lança luz sobre os desvalidos irmanando-se a eles, também atenta para questões sociais que, mesmo com o passar do tempo, não se modificaram, não propiciaram melhores condições para estas camadas mais carentes.

Os poemas em questão buscam redimir as figuras humanas que foram (ou ainda são) humilhadas. Portanto, nesse sentido, o poema “Mulher da Vida” encerra-se com um tom declamatório e de redenção:

No fim dos tempos.
No dia da Grande Justiça
do Grande Juiz.
Serás remida e lavada
de toda condenação.

E o juiz da Grande Justiça
a vestirá de branco
em novo batismo de purificação.
Limpará as máculas de sua vida
humilhada e sacrificada
para que a Família Humana
possa substituir sempre
estrutura sólida e indestrutível
da sociedade,
de todos os povos,
de tempos em tempos (1985, p. 205-206).

A esperança de um mundo melhor é a tônica contida nesse trecho do poema, Mostra a confiança numa ‘salvação’ que resgatará a paz e a justiça. Essa mensagem messiânica que fecha o poema transmite uma nota de alento à realidade dura que fora apresentada, assinalando sua crença num mundo mais justo.

Com isto, o eu lírico busca uma solução metafísica para os problemas sociais, deixando evidente que acredita na realização da justiça pela vontade divina. Elementos como: “No dia da Grande Justiça, remida e lavada e novo batismo de purificação”, remetem aos dogmas cristãos enfatizando a idéia do

socorro que vem dos céus. Esse tom messiânico talvez tenha sido um recurso de que se utiliza para expressar sua descrença na justiça dos homens. Só desta forma pode ser percebida a crítica social impressa neste poema.

À medida que palmilha o passado através da memória, Cora Coralina mostra práticas discursivas de um determinado momento, possibilitando a valorização da cultura de um povo. Levando em consideração que uma civilização também sobrevive pelas práticas de recriação e de transmissão, quando os mais velhos comunicam aos jovens seu legado possibilitando a recuperação da cultura, a memória, além de reelaborar o passado, determina a maioria dos comportamentos do presente.

Muitos valores incutidos no indivíduo provêm de acontecimentos que se estabeleceram na memória. Experiências boas ou más ficam armazenadas e emergem perante certas situações, independentemente da vontade do sujeito, como assinala Halbwachs “... a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (1990, p. 71).

Assim, a (re)construção da memória é complexa porque seu conteúdo não parte de indivíduos isolados, pelo contrário, dela fazem parte experiências do passado e do presente, que chegam das vivências do grupo social onde o sujeito encontra-se inserido.

Pode-se observar isto no poema “Do Beco de Vila Rica”, do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias a mais* (1985). As formas de representação da memória em Cora Coralina, além de evidenciar a postura da autora frente a sua época, expõem através do mapeamento desta memória, o quanto as experiências pessoais influenciaram sua poética, de modo que seus escritos assumam a forma de transgressão às regras sociais estabelecidas. Como lembra Geysa Silva:

... na ficção ou na poesia construídas sobre fatos concretos, históricos ou atuais, sedimentadas pela memória e pela imaginação, repleta de um humor nostálgico ou sarcástico, as produções femininas alcançam um status que começa a lhes ser atribuído pela crítica e a obter reconhecimento público (1999: p. 207).

Na busca das próprias memórias, com um humor que oscila entre o acre e o irônico, que Cora Coralina consolida sua poética. Detentora de um modo

peculiar de narrar contos e poemas, a poeta reconstrói as histórias de sua gente imprimindo sensibilidade e lirismo. O fazer literário, com certa frequência, reflete a realidade histórica e social de um lugar apresentando através de uma linguagem específica, questões que transcendem o espaço ficcional.

Há em seus poemas termos que já não fazem parte do vocabulário corrente, hábitos alimentares, costumes familiares com regras sociais rígidas, principalmente quando direcionados às mulheres. Isto coopera para que se tenha acesso a costumes de uma vida numa cidade do interior.

A oralidade impregnada nessa escritura, por ser uma forma espontânea de manifestação, traz testemunho de um tempo passado que se apresenta com maior autenticidade. E, como acrescenta Paul Thompson, “a evidência oral, transformando ‘os objetos’ de estudos em ‘sujeitos’, contribui para uma história que não só é mais rica, mais viva e mais comovente, mas também mais verdadeira” (1992, p.137).

A composição “Do Beco de Vila Rica” assemelha-se a uma crônica de costumes sobre a cidade de Goiás de antigamente, mas poderia ser qualquer cidade deste momento histórico. Recordando as regras sociais que comandavam a vida das pessoas, o poema comporta trinta e cinco estrofes - em que há a narração do beco propriamente dito e também coisas velhas da cidade de Goiás: hábito arraigado por uma tradição que, naquele momento, encontra-se decadente. Para tanto, traz logo de início uma descrição do espaço, um beco mal-cheiroso.

No beco da Vila Rica
 Tem sempre uma galinha morta.
 Preta, amarela, pintada ou carijó.
 Que importa?
 Tem sempre uma galinha morta, de verdade.
 Espetacular, fedorenta.
 Apodrecendo ao deus-dará.

No beco da Vila Rica,
 Ontem, hoje, amanhã
 No século que vem, no milênio que vai chegar,
 Terá sempre uma galinha morta, de verdade.
 Escandalosa, malcheirosa.
 Às vezes, subsidiariamente, também tem
 - um gato morto.

No beco da Vila Rica tem
 Velhos monturos,
 Coletivos, consolidados,
 Onde crescem boninas perfumadas (1985, p. 107).

No poema, depara-se com o contraste obtido pelas expressões “galinha morta”, “gato morto”, ao lado de “Vila Rica”, resultando daí um efeito de ironia. Embora o nome do local seja suntuoso, nele só há sujeira, pobreza e animais putrefatos, levando o leitor a sentir a dimensão do mau cheiro do lugar. Lugar antes abastado e que, no momento, encontra-se em completo abandono.

Há nestes recursos – contrastes e ironia – um apelo para que seja dada maior atenção ao beco, ao mesmo tempo deixando transparecer uma falta de esperança quanto a uma reversão do quadro, em termos de restauração do lugar: “No século que vem, no milênio que vai chegar, terá sempre uma galinha morta, de verdade”. Por isso, como se desse de ombros e reconhecendo-se impotente, a poeta reforça a ironia indagando: “Que importa”?

Os contrastes apresentados nos dois primeiros versos cedem lugar a uma relação de sinonímia na qual Vila Rica torna-se igual à flor perfumada que brota no monturo, estabelecendo uma relação positiva com o ambiente instaurado pela memória olfativa.

A respeito do nome do beco – Da Vila Rica - há uma crítica implícita, principalmente em relação às autoridades que mudam o nome das ruas, mas não as mantêm conservadas. Esse direcionamento crítico da poesia pode ser constatado em outro poema da autora, “Mutações”, do livro *Villa Boa de Goyaz* (2003), cuja temática é a mesma:

Muita rua da cidade
Mudou de nome.
Ritintin – mudou de nome.
Chafariz - mudou de nome.
Rua Nova – mudou de nome.

[...] Mudar de rua é fácil.
Mudar jeito de rua, não.
Dar calçamento e limpeza.
é coisa muito impossível.

Só não mudou nome em Goiás
o Beco de Vila Rica.
Por ser muito pobre e sujo
contrário lhe assenta o nome.
Se há de ser beco do sujo pobre
seja mesmo da Vila rica
com toda sua pobreza (2003, p .21).

Nas questões levantadas pelo poema, consta preocupação e denúncia em relação a toda exploração que tal espaço sofrera para logo ser abandonado, havendo como que uma reprimenda em forma de versos, ressaltando que as mudanças de nome das ruas só fazem mascarar a realidade, enquanto a preocupação deveria ser outra: dar o mínimo a esses espaços e seus ocupantes. Porém, uma vez que isso não ocorre, admite o contraste – do nome e da real situação do local - e ironicamente questionando até a validade do nome que o beco recebe: “Beco de Vila Rica”.

A esse cenário consumido restam apenas os portões, últimos guardiões remanescentes de um sistema falido. Fica evidente a questão nos seguintes versos:

Velhos portões fechados.
Muro sem regras, sem prumo nem prumo.
(Reentra, salienta, cai, não cai,
entorta, endireita,
embarriga, reboja corcoveia ...
Cai não.
Tem sapatas de pedras garantindo) (1985, p. 108).

No tocante à proteção das casas, o olhar do eu lírico recai sobre os muros que no contexto são indicadores da decadência da paisagem; o muro e os portões que serviram para guardar e manter a vida familiar perderam o sentido, embora sejam sustentados para conservar velhas tradições de um sistema em vias de desaparecimento.

Uma vez passada a euforia da descoberta dos minérios, as grandes casas que foram construídas para durar uma eternidade, no entanto com o abandono, assumem uma aparência tosca. Se outrora as construções representaram soberania e orgulho, na atualidade, só resta miséria. As observações de Gilberto Freyre ajustam-se aqui quando demonstra como era constituído o poderio dos donos dessas propriedades: “A força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal. Feias e fortes. Paredes grossas alicerces profundos. Óleo de baleia” (2003, p.19.)

Como quem vai fotografando, a poeta revisita os espaços e vai lançando um olhar sobre os monturos jogados no beco, numa demonstração de que os cacos constituem registros que recuperam a história de uma gente e sobrevivem ao tempo, mesmo que traduzam uma estaticidade enfadonha:

Monturo:
Espólios da economia da cidade.
Badulaques:
Sapatos velhos, Velhas bacias.
Velhos potes, panelas, balaaios, gamelas,
e outras furadas serventias
Vêm dar ali (1995, p. 109).

As sobras de coisas, sapatos velhos e utensílios simbolizam os resquícios de uma geração: objetos estes que identificam traços do passado, restos de uma sociedade que perdeu sua significação primordial e caminha a passos lentos, em direção à modernidade que começava a se instalar contrastando com a decadência deixada pela mineração.

A visão do local é triste e desoladora: a sujeira, a miséria são tantas que levam o eu lírico lembrar a Bíblia para enfatizar tamanho abandono que o progresso, ao se instalar, relegou aos cantos da cidade.

Monturo...
Faz lembrar a Bíblia:
Jó, raspando suas úlceras.
Jó, ouvindo a exortação dos amigos.
Jó, clamando e reclamando de seu Deus.
As mulheres de Jó,
As filhas de Jó
gandaíam coisinhas, pobresas,
nos monturos do beco da Vila Rica (1985, p. 110).

As fortes imagens usadas dão a dimensão exata da pobreza do lugar. A figura de Jó representando uma grande carência serve como metáfora para ilustrar a própria cidade que, semelhante ao patriarca bíblico, experimenta a mais completa abundância e também a mais profunda miséria. Homens e mulheres a viverem das sobras do lixo do beco, a garimparem “coisinhas, pobresas” para a sobrevivência.

São como órfãos do sistema, abandonados à própria sorte tal como Deus abandona Jó por um espaço de tempo. O eu lírico solidariza-se com a cena e mostra que não observa a situação de fora da narrativa, mas sim do seu interior, catalisando o tempo parado e pobre na imagem bíblica de Jó, colocando-se numa condição semelhante a daquelas pessoas”:

Eu era menina pobrezinha,
Como tantas do meu tempo.
Me enfeitava de colares
de grinaldas,
de pulseiras,
das boninas dos monturos (1985, p. 110).

Paradoxalmente, o espaço composto por tanta miséria comporta alguma beleza e, apesar de o beco ser sujo e fétido, ainda é possível brincar nele, enfeitar-se com as flores que a natureza pródiga fez germinar, para as crianças pobres terem um lugar para dar vazão às suas brincadeiras. A poeta demonstra por meio de tal imagem a capacidade inventiva da criança em transformar a miséria em algo para ser sonhado: a pura fantasia a faz converter em brinquedos e enfeites as flores do lugar, ao mesmo tempo que aflora as reminiscências da própria infância: momento em que deixa transparecer uma certa afeição pelo local, pois revê um tempo de felicidade e magia, apesar da miséria reinante.

Ecléa Bosi, ao refletir sobre a memória de infância, trata com propriedade da relação entre a fantasia e o pesar experimentados pela criança juntamente com sua relação afetiva com o espaço de convivência:

... o espaço da primeira infância pode não transpor os limites da casa materna, do quintal, de um pedaço de rua, de bairro. Seu espaço nos parece enorme, cheio de possibilidades de aventura, o ludismo desse trecho não apaga a amargura do sentimento estabelecido nos desvãos da memória (1994, p.435).

Ainda pelo veio memorialístico e social, há a citação dos costumes da sociedade patriarcal: os portões sempre trancados, hábitos de famílias de bem. A relação senhor e escravo também está presente no poema, a fim de demonstrar,

mais uma vez, a desigualdade das relações. Portanto, há uma descrição minuciosa da negra forra Sá Ludovina e também sua fala numa interação discursiva polifônica.

Gente da casa, integrada na família.
 Viu nascer loiô
 Viu nascer laiá.
 Viu nascer filhos de loiô
 Viu nascer os filhos de laiá...
 Madrinha, de carregar, de um bando de meninos.
 Contas redondas de ouro no pescoço.
 Brinco de cabacinha nas orelhas.
 Conceição maciça, pendurada.
 Bentinhos escondidos no seio.
 Saia escura, rodada, se arrastando.
 Paletó branco de morim muito engomado.
 Chinelas cara-de-gato, nos pés,
 Largos, pranchado, reumáticos.

- “dá licença, Nhãnhã?...” – “Vai entrando....” –
 “ Suscristo...” – Entrega as flores. –
 - Nhá, D. Breginata mandou essas fulô
 do quintar dela,
 mandou falá
 se vasuncê cunssente qui NhaNhá Sinhaninha
 vai passá o dia santo demenhã cum
 Sinhá Lili... (1995, p. 113-114)

A negra é pessoa da casa integrada à família, mas paradoxalmente não faz parte dela; sua responsabilidade consiste em fazer o estabelecido. No poema ela tem por incumbências conduzir as moças de uma casa à outra, quando os pais permitiam abrir os portões da casa, como também intermediar em favor da sinhá.

Sua voz, seu corpo têm um dono; sua cultura de origem foi cedendo a uma outra e isso é possível de ser constatado ao se observar a religião do senhor impressa nos seus adereços: “os bentinhos, a Conceição” fazem parte de um conjunto significativo que demonstra a dominação das relações.

Uma atenção especial deve ser dada aos pés: “largos pranchados reumáticos”. Pés de quem serviu uma vida inteira e trazem as marcas da escravidão. Pés que correram a vida inteira atrás dos interesses do senhor e mesmo agora, na velhice, ainda têm obrigações para cumprir, mesmo estando doentes. Destaca-se também o modo de falar da negra, o falar de gente simples - trazendo marcas da

oralidade - acrescido de um tom de subalternidade impresso no cuidado de falar com a senhora à qual se dirige.

Essas relações opressivas estendem-se às mulheres, tratadas com austeridade. O emprego do xale para proteger e resguardar as mulheres de tudo, inclusive dos olhares, ilustra e serve como metáfora do domínio sobre elas.

A moça, quando casava, já sabia:
levava no enxoval um xaile encarnado de baeta,
de preferência escuro.
E quando a cegonha dava sinal,
era de decência e compostura
- bata ancha. Anágua de baeta.
Saia comprida se arrastando,
e ritual – o xaile,
embonando tudo (1985, p. 116).

Há nessa passagem um acento irônico, ao registrar como a mulher tinha que se portar e se vestir numa sociedade conservadora: com recato e muito decoro. O xale, nesse contexto, figura-se como amarras, um fardo que a mulher tinha que carregar para representar-se sem mácula.

Protegidas por muros e pesadas portas, no interior das casas elas eram tidas como uma mobília, não possuíam voz ou qualquer poder de expressão, o que lhes cabia era apenas o cuidado com os filhos e os afazeres domésticos. O próprio poema ressalta como deveria ser o comportamento destas mulheres:

Olharem na tabuleta.
Entrarem pelo portão.
Passarem por detrás
Justificando o antigo brocardo português:
“Mulheres, querem-nas resguardadas a sete chaves...” (1985, p. 116)

As mulheres tinham de ser mantidas distante dos olhares, das decisões e da vida pública. Na escritura de Cora Coralina, há muito da crítica à ordem social que oprime as mulheres e ela retrata os pontos mais problemáticos das relações com a propriedade de quem se encontra no interior dessa rígida estrutura. Assim, o exercício de escrita sobre esse espaço privado torna-se exorcismo para seu inconformismo e uma forma de transgressão a esta ordem.

Como sublinha Geysa Silva (1999:207), “ao invés de teorizar sobre a construção do sujeito feminino, as mulheres-escritora flagram, nas instâncias da linguagem e nas tramas narrativas, essa tomada de consciência de si”. Através da escrita e pela escrita Cora Coralina encontra seu caminho; caminho árduo traçado com calma e persistência de quem, apesar dos afazeres de esposa e mãe, construiu uma poética coerente com sua condição, cuja palavra rebelada traduz o inconformismo não apenas seu, mas de todas as minorias.

Em relação ao espaço, o beco é o espaço catalisador das denúncias da autora, exatamente por ser uma área que delimita todo o quadro de pobreza da cidade. Local que não acompanhou o desenvolvimento da cidade, relegado às minorias que compartilham entre si os espólios de um espaço miserável e vão resistindo e sobrevivendo, conforme observa Ecléa Bosi:

O planejamento funcional combate esses recantos. Na sua preocupação contra espaços inúteis, elimina as reentrâncias onde os párias se escondem do vento noturno, os batentes profundos das janelas dos ministérios onde os mendigos dormem. Mas a cidade conserva seus terrenos baldios, seus desvãos, o abrigo imemorial das pontes onde se pode estar quando se é estrangeiro e desgarrado (1994, p. 444).

Nessa proposição fica estabelecida uma crítica à má distribuição da cidade, que seus dirigentes, na sofreguidão pela modernidade e desenvolvimento, deixaram de acolher as camadas sociais mais pobres; proposição que contém certo tom de complacência por parte da autora com as pessoas que vivem em tais locais. Também, Cora Coralina focaliza os becos estabelecendo concomitantemente uma crítica e um resgate dos banidos sociais, com a finalidade de mostrar a vida daqueles que o sistema social enjeitou.

Embora a autora pontue sua obra com críticas a toda ordem de repressão, para o estudo da memória importa observar o modo como se dá a recuperação de um tempo através dos costumes e dos objetos que os cercavam, formando o cerne da produção de Cora Coralina.

3.3 MEMÓRIA COMO DOCUMENTO

O olhar de Cora Coralina revela os espaços sociais, sem, no entanto, deixar que o lirismo encubra a realidade. Seus escritos em forma de narrativa ou versos assumem um aspecto documental; por meio de uma paisagem, de um personagem ou até mesmo de um objeto, elabora um peculiar dossiê de uma época. A própria poeta corrobora isso, quando afirma: “Amo e canto com ternura/ todo o errado da minha terra”. (1985, p.104).

Esse olhar comprometido com o real, mas impregnado de um sentimento saudoso manifesta-se na referência carinhosa aos locais de sua cidade natal. No poema “Rio Vermelho”, do livro *Poema dos Becos de Goiás e Estórias mais* (1985), recompõe-se um retrato, com uma linguagem repleta de emoção por parte de um eu retratista que delinea a imagem do rio, juntamente com seus sentimentos, como mostra uma crônica intitulada também “Rio Vermelho” no livro *Villa Boa de Goyaz* (2003):

Nasci nas margens desse doce rio e o seu murmúrio ininterrupto embalou o berço da minha infância, fecundou e perfumou a flor de minha adolescência, acalentando com amavio estranho os sonhos da minha fantasia. (2003, p. 101).

Os verbos - embalou, fecundou, acalentou – ilustram o significado que o rio teve para o eu lírico em cada etapa da vida, tornando-o mais que testemunha de sua vida, fazendo com que ele adquira *status* de seu tutor. Desse modo, a autora reúne em sua obra formas de homenagear esse espaço social e também retratar os moradores da cidade de Goiás, tão dependentes de suas águas, principalmente as camadas mais pobres da cidade, que retira dele o próprio sustento.

Se rio é fonte de beleza, abastecimento e diversão, há na poeta uma nostálgica necessidade de reviver o passado como também marcar seu pertencimento ao lugar, celebrando-o, tal como se observa no poema “Rio

Vermelho” do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias a mais* (1985):

Longe do Rio Vermelho.
Fora da Serra dourada
Distante desta cidade,
não sou nada minha gente.

Sem rebuço, falo sim.
Publico para quem quiser.
Arrogante digo a todos.
Sou Paranaíba pra cá.
E isto chega pra mim (1985, p. 91).

A relação de afetividade com o rio tem seu desdobramento por meio da afirmação “Eu não sou nada” que problematiza a questão do desalento do sujeito que está distante de sua terra natal. Simone Weil, afirma que o desenraizamento é a mais perigosa doença. (apud GONÇALVES, 1988, p.102.) Nessa reflexão ressalta-se que o homem - como um ser social – tem uma ligação estreita com os familiares, com os amigos e também com o local onde vivenciou os primeiros anos de vida.

O sujeito que se vê obrigado abrir mão de suas raízes culturais, mediante qualquer circunstância, se sente completamente deslocado e, por conseguinte, destituído de qualquer sentido de grupo. Como observa Simone Weil: “quem é desenraizado desenraiza”, ao referir-se aos “espanhóis, ingleses e portugueses que a partir do século XVI massacraram e sujeitaram populações negras ou índias, alertando nossa atenção: eram aventureiros quase sem contato com a vida profunda de seu país”. (apud GONÇALVES, 1988, p.102-103).

No poema de Cora Coralina, o lirismo parte daquele sujeito que já experimentou o desenraizamento – conhece as dores de viver longe da própria cultura - e sabe a importância de estar de volta para junto de seu lugar de origem, que é simbolizado pelo rio como é evidente na crônica “O Cântico da Volta”, presente no livro *Villa Boa de Goyaz* (2003):

A juventude, inteiramente desintegrada do passado, enfeita as ruas e namora, confiante num melhor destino.
E a gente da velha ala?
Enraizada como velhas figueiras, agarradas às tradições e aos encantamentos da terra, sustentáculos colunas e cariátides; embasamento concreto e arcabouço, amparo e anteparo da cidade frustrada.

Velhas sentinelas que morrem no posto de honra: defensores tenazes e valentes do que aqui resta, de quanto aqui ficou, qual seja, o valioso Patrimônio histórico e cultural e as nobres tradições de Goiás (2003, p. 108).

A juventude está desatenta para a importância de suas raízes, porém o eu-narrador deixa inscrita sua admiração e respeito por aqueles que guardam as tradições. O que chama atenção também são as comparações usadas para mostrar a importância de tais pessoas: “enraizada como velhas figueiras”; essa proposição, embora não tenha nenhum compromisso com a teoria de Simone Weil, ainda assim ratifica a importância de o sujeito estar fixado na própria terra, ligado a sua cultura e sua gente, por isso àqueles que sustentam as tradições é dirigida à metáfora: “velhas sentinelas que morrem no posto de honra”, sublinhando a necessidade de se manter o passado como fonte de sabedoria e experiência vivida.

Visto pelo eu lírico como manancial de experiência, o Rio Vermelho também é tido como fonte de tradição e beleza, por isso cada estrofe do poema destaca uma qualidade do Rio Vermelho de modo a ir esboçando a importância do mesmo, como nesse trecho do poema “Rio Vermelho” do livro *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias a mais* (1985):

Rio Vermelho das janelas da casa da velha da ponte
Rio, vidraça do céu.
Rio de águas velhas.
Rio – mestre de Química.
Rio, santo milagroso (1993, p. 92).

Essas denominações demonstram as múltiplas significações que rio possui, a ressaltar mais de uma vez o amor incondicional por tal espaço, a ponto de a ele ser atribuído até milagres. Contudo, mesmo enfatizada a beleza do rio, mostra-se gradativamente um aspecto triste do lugar, propiciando uma comparação que culmina num anticlímax, sugerindo um olhar afetoso, porém este sentimento não impede o eu lírico de observar a miséria do lugar, fazendo com que o poema adquira um tom de crítica:

Rio, meu pobre Jó...
Cumprindo sua dura sina.
Raspando sua lazeira
Nos cacos dos seus monturos.

Rio, Jó que se alimpa,
pela graça de Deus, Virgem Santa Maria,
nas cheias de sua enchentes
que carregam seus monturos (1993, p .92).

São recorrentes na poesia de Cora Coralina os usos de metáforas humanizadoras para descrever as paisagens naturais de sua terra. No poema ora estudado a analogia do rio com o patriarca bíblico mostra que semelhante a Jó – a quem o Diabo lesara - assim também as águas foram exploradas pela mineração e abandonadas, restando apenas monturos que o próprio rio trata de limpar, estabelecendo uma relação com Jó coçando suas mazelas.

Na expressão “pela graça de Deus, Virgem Santa Maria”, verifica-se polifonia que permite observar, por meio da voz do eu lírico, um acento de oralidade, representada pela fala do povo simples: com suas expressões de fé, suas crendices e suas histórias repletas de elementos místicos; exemplificado por esse trecho do poema que narra a história do sino que caiu no rio, indo parar numa das encostas:

Gente que passa ali perto
Conta estória do sino:
Inda toca à meia noite
quando a cidade se aquieta
e as águas ficam dormindo.

Tange, pedindo uma graça:
Que algum cristão caridoso,
o salve daquele poço
o tire de baixo d água.
Pois seu destino de sino é no alto de uma torre
abençoando a cidade
Dando aviso para o povo
– louvar a Deus todo poderoso (1985, p. 93).

Nessa parte do poema, a memória e a oralidade se entrelaçam, as reminiscências transportam-se para a poesia; histórias que fazem parte do imaginário popular, narrativas que são assuntos dos simples divertem os mais velhos, atemorizam as crianças e transmitem saberes da cultura, tal como salienta Walter Ong:

Por trás de provérbios, aforismos, especulações filosóficas e rituais religiosos, jaz a memória da experiência humana disposta no tempo

e submetida ao tratamento narrativo. A poesia lírica implica uma série de eventos nos quais a expressão da lírica está embutida ou à qual está relacionada. Tudo isso para dizer que o conhecimento e o discurso nascem da experiência humana... (1998, p. 158)

O conhecimento popular impresso nessa poesia comporta uma narrativa dentro do poema, e é pelo lirismo que o rio, além de seus benefícios, também suscita histórias que alimentam a imaginação do povo. A história do sino derrubado pela enchente chama atenção do povo para o exercício da fé, abre espaço para o universo do maravilhoso.

Torna-se possível afirmar que o rio representa uma testemunha da cidade, pelo fato de ter presenciado nascimentos e mortes, pessoas que partiram e outras que voltaram. Também para o eu lírico, o rio guarda em si inúmeras recordações, nostalgia e lirismo, como deixa evidente numa crônica em que fala do rio e de si:

Rio abaixo ao abandono, boiou e rodou [...] na minha alma, hoje, também corre um rio, um longo e silencioso rio de lágrimas que meus olhos fiaram uma a uma e que há de ir subindo, subindo sempre, até afogar e submergir na tua profundez sombria a intensidade da minha dor (2003, p. 103).

Esse retrato pungente do rio mostra mais uma vez o seu amor incondicional pelo local, deixando claro ser ele um marco do passado e fio condutor para o poema a ponto de os sentimentos do eu lírico confundirem-se com as águas, tomando-o até mesmo como um parente próximo:

Da janela da casa velha
todo dia, de manhã,
tomo a benção do rio:
- “Rio vermelho, meu avozinho,
Dá sua bença pra mim...”(1993, p. 94).

Nesse verso final a admiração pelo rio chega a seu ápice valendo-se da sua personificação. O parentesco estabelecido demonstra uma intimidade carinhosa de avô e neta como se o eu lírico quisesse enfatizar, mais uma vez, a idade avançada do rio e a relação afetiva que tende a aumentar com a convivência, a ponto de o rio adquirir um significado místico, evidenciado pelo ato de tomar

cotidianamente bênçãos, reforçando deste modo o respeito e reverência ao local tão amado.

Como se tem observado, por meio de reminiscências Cora Coralina traz para o universo literário espaços sociais nunca retratados por cartões postais: figuras humanas humildes – pessoas do povo - focalizadas em seu cotidiano, marcado por duras lutas por sobrevivência.

O conto “Campo Sales”, presente no livro *Estórias da Velha Casa da Ponte* (1986), além de seu cunho memorialístico, revela em sua tessitura, críticas ao sistema social. Esta narrativa trata de uma figura singular, o negro Campos Sales, ex-combatente da Guerra do Paraguai que, embora tivesse tido uma trajetória de dedicação à Pátria – sofrendo ainda das mazelas contraídas no campo de batalha – na velhice vê-se obrigado a fazer faxina para sobreviver e entre um e outro serviço lava o chão das casas alheias.

Contratado para limpar a casa de uma família recém-chegada à cidade, o serviço é realizado com capricho e a dona da casa, grata pelo serviço, presenteia Campos Sales com uma calça usada; este, ao encontrar uma boa quantia em dinheiro nos bolsos da velha calça, devolve o dinheiro à mulher que fica admirada com tamanha lealdade. Passado algum tempo, o personagem morre sem receber seus direitos como ex-soldado.

O conto traz um narrador em primeira pessoa que vai pontuando certas características do personagem, além de enfatizar que fora testemunha dos fatos: “Quem da gente mais antiga da Jaboticabal inda se lembra de Campos Sales?... Campo Sales, eu o conheci. [...] nós o conhecemos pelas ruas. Durante o dia, lavando casas de família; de noite, às dez horas, lavando os bares do comércio.” (CORALINA, 1985, p.15).

Ao colocar-se estrategicamente como testemunha, o narrador procura imprimir, se não veracidade, ao menos cunho documental, tendo como uma das finalidades fazer sobressair a vida de um grupo que, em sua simplicidade, realiza ações dignas de destaque, mas não são lembradas; além disso, solidariza-se com parte da população para legitimar sua crítica à sociedade.

A respeito do narrador em primeira pessoa, Maria Lúcia Dal Farra salienta que:

(...) o romance é sempre uma “autobiografia”, pois o “autor” retira, da natureza e da sua própria experiência, os elementos vivos e significativos para proceder à “biografia” de um ser imaginário. Para moldar-lhes as feições e inflar-lhe de vida, ele terá de conferir a este ser foros de vida real: terá de dotá-lo de uma dimensão psicológica e de uma duração, temporal, dados relativos à existência humana (DAL FARRA, 1978, p. 35).

Embora o estudo citado seja a respeito do narrador no romance, também é possível inferir alguns desses conceitos no conto “Campos Sales”, quando a autora traz de sua memória uma figura humana alijada da história oficial e a reconstitui no plano literário. Primeiramente, descreve o aspecto físico do personagem, seu cotidiano difícil; com isto, vai elucidando gradativamente um pouco do homem e suas dificuldades. Também, os foros de vida real são dados pela descrição, quase que enfática, do local em que o personagem vive, no caso a cidade de Jaboticabal.

Nesta localização da cidade estão contidos traços da memória histórica, como pode ser constatado: “Nós, gente da linda cidade de Pinto Ferreira, Terra das Jabuticabas, Cidades das Rosas, velho Patrimônio Foreiro, antiga fábrica de Nossa Senhora do Carmo de Jaboticabal, cidade dos meus filhos, nós o conhecemos” (CORALINA, 1985, p.15). Essa enumeração dos nomes da cidade além de atestar a veracidade do lugar vem de certo modo reforçar o caráter documental do conto.

A restituição da memória pode ainda ser observado pelo nome do personagem-título, idêntico ao de um dos presidentes da República, indicando um momento histórico marcado ainda por resquícios de um sistema escravagista, uma vez que não atribuíam um nome particular ao homem cativo, sendo comum trazer o sobrenome da família à qual servia:

Campo Sales tinha sido escravo da família Campo Sales – contava. Ganhou sua liberdade, sua alforria de negro cativo, vestindo a farda de soldado brasileiro e pelejando, com valentia, nos esteros do Paraguai. Mostrava suas velhas cicatrizes. Pontaços de lanças inimigas (1985, p. 15).

Esta passagem demonstra que o personagem tem uma vida marcada pela servidão. O fato de ter sido soldado da Guerra do Paraguai corrobora a idéia de que Campo Sales passou da condição de escravo para outra, e no final da vida este

estigma ainda prepondera, já que a falta de reconhecimento pelos serviços prestados à Pátria obriga-o a viver de pequenos expedientes.

Vista por muitos estudiosos como uma campanha sangrenta e injusta, a Guerra do Paraguai, ao terminar, deixou muito dos seus soldados à própria sorte, alijados da sociedade. O conto registra em suas entrelinhas que fatos relatados pela história oficial ocultavam grandes outras verdades. Na maioria das vezes são eleitos como heróis indivíduos que não tendo realizado nenhum feito expressivo ainda assim obtiveram reconhecimentos.

Em contraposição, muitos que tiveram desempenhos autores de atos dignos de menção honrosa foram relegados ao anonimato, como é o caso da participação dos negros na Guerra do Paraguai, cuja maioria morreu, animados pela proposta de alforria e de um pedaço de terra para cultivo. Essa proposta levou tantos escravos para a guerra que José J. Chiavenatto, em seu estudo, constata:

Entre os aliados – brasileiros, argentinos uruguaios - para cada soldado branco havia vinte cinco mulatos ou negros. Essa desproporção racial aumentava quando era confrontada com o exército brasileiro. No exército do Império do Brasil, para cada soldado branco havia nada menos que quarenta e cinco negros (1979, p. 111).

O grande número de escravos negros na campanha deveu-se também ao fato de diversos senhores enviarem os escravos para representá-los. Ainda que muitos negros tenham aceitado o soldo e lutado bravamente, a maioria não conseguiu adquirir a almejada carta de alforria: grande parte voltou mutilada, enquanto outros foram dizimados nos campos.

A história de Campos Sales mostra a trajetória de um homem humilde, por meio dela é feito um recorte da história do Brasil, trazendo simultaneamente traços de uma memória histórica através desse soldado que voltara da guerra fisicamente deformado: “Perdeu seu aprumo vertical. Passou a andar dobrado e contava que muitos companheiros ficaram aleijados como ele”. (1985, p.15). Comprovando que essas marcas não ficaram apenas no aspecto físico, também permaneceram em suas lembranças todas as tragédias presenciadas: “[...] Apertava os olhos, refrangia e entortava a boca, careteando no horror das lembranças”. (1985, p.15).

Embora a vida desse homem seja marcada por duras injustiças, ainda mantém valores tais como lealdade, integridade, valores demonstrados no decorrer de toda narrativa, principalmente quando é feita referência à precisão que realizava seu trabalho: “Muito certo e exato para aquele serviço obscuro e ativo que alguém devia de fazer, num tempo em que ainda ninguém encerrava casa” (1985, p.15). Campo Sales cumpriu o seu papel de cidadão: na juventude servindo o país e na velhice a quem precisasse dos seus serviços cumpria-os à risca.

No conto, há uma contradição entre o caráter do personagem e o tratamento que o Estado dá aos velhos combatentes. Campos Sales, homem justo e trabalhador, ao passo que o Estado retém os direitos de quem serviu o país. Essa contradição fica evidente quando numa fala simples, mas repleta de honestidade, o velho homem entrega o dinheiro por ele encontrado: “- Óia, Dona, diz ele, vim aqui pro via da carça que vancê me deu. Hoje fui vesti ela, passei a mão no bolso e achei dentro esse manajo de dinheiro que decerto vancê ou seu marido guardou e se esqueceu...” (1985, p.17).

As marcas da oralidade estão presentes nesse discurso de extrema franqueza, servindo para mostrar mais uma vez as ações inversas que se estabelecem entre o Estado e o personagem: este, por ser miserável, poderia não devolver o dinheiro – o que não é correto mas é compreensível - ao passo que a Pátria, que deveria cumprir o seu dever, não lhe dá a paga devida. Essa questão fica patente no final da narrativa:

Quando veio a reparação do esquecimento e a Pátria lembrou dos sobreviventes, o velho guerreiro tinha dado sua baixa e nada mais precisava. Fazia tempo que seu magro corpo dobrado descansava numa cova humilde no cemitério da linda cidade (1985, p. 17).

Tal desfecho, em que predomina o lirismo, é a culminância de um dos aspectos que vinha sendo desenvolvido desde as primeiras linhas do conto, e ao ser pontuado, acentua a lealdade do homem contra a lentidão do Estado em cumprir seus deveres para com os cidadãos. Na representação da morte do personagem encontra-se uma crítica ao abandono a que os soldados foram deixados, e também solidariedade que vem por meio de um discurso ardoroso que o narrador emprega.

Ao lado do mote dado pelo título Campos Sales, dispondo do nome de um Presidente da República para nomear um personagem representante da camada social mais miserável – um ex-escravo -, a autora não apenas recorre ao despiste, surpreendendo o leitor e levando-o a desenvolver uma leitura ao contrário da anunciada no título, ao trocar os papéis históricos, além disso, realiza metaforicamente também uma rasura no texto oficial à medida que narra a vida de um ex-combatente da guerra - o nome Campo Sales deslocado para a extremidade oposta na ordem das representações sociais. O foco da narrativa desvia-se da imagem oficialmente reconhecida o presidente da Republica, e volta sua focalização para o menos representável: um ex- escravo.

Este conto e o poema aqui citados ilustram o caráter documental que assume a escritura de Cora Coralina. Partindo das próprias lembranças ela compõe um universo ficcional comprometido, de modo que realiza uma recuperação de histórias ocultas quando fala dos espaços sociais segregados de sua terra. E quando trata de figuras humanas, traça o percurso dos oprimidos; daqueles esquecidos pelo sistema social. Ao lançar luz sobre Campos Sales, um ex-escravo, faz sua escolha, firma o lugar de emissão de seu discurso, revelando na escritura uma atitude comprometida - atitude de quem busca pela literatura, transformar a realidade.

3.4 SENTIDOS E MEMÓRIA NA INFÂNCIA

Um poeta transpõe parte da própria vivência para sua obra: as relações familiares e particulares, juntamente com a memória são fatores imanentes no processo de criação. Deste modo, a concepção de mundo vem representada por meio da produção poética. Na obra de Cora Coralina tal característica é predominante. Na maioria de seus contos e poemas, recorre ao passado para focalizar as práticas sociais, juntamente com a representação das experiências pessoais.

Para tanto, lança mão de histórias que são narradas com a simplicidade de uma “contadora de causos”, porém nelas é possível detectar

inúmeras críticas a todo o tipo de convencionalismo, principalmente àqueles de que fora testemunha. Sua memória desperta a imagem da infância difícil, a adolescência problemática, a família repressora, todas retratadas com um misto de dor e inconformismo com as regras sociais vigentes.

Como visto anteriormente, buscar pela memória também é uma forma de superar traumas através da catarse e, ao narrar um fato, seja por meio da fala ou da escrita, torna possível denunciar e criticar as injustiças sofridas. Geysa Silva ao tratar da escrita feminina e a memória, afirma:

A memória cria, então, uma temporalidade ficcional que permite ao leitor uma análise distanciada das vivências das personagens, superando, ao mesmo tempo, a separação entre a atualidade e lembrança, entre leitor e autor, na medida em que os gêneros passam a identificar-se no mundo da narrativa. Mulheres retiradas do cotidiano familiar (...), trazem à tona um tempo que para muitas já é apenas memória, mas para outras continua tão presente quanto o era no passado dessas escritoras, testemunhas de uma época e de um espaço opressivo, no qual se movimentaram suas ancestrais, com seus desejos recalcados e seus gritos abafados(1999: p. 211).

O tempo narrado, descrito por Geysa Silva, está presente na escritura de Cora Coralina, em grande parte de seus escritos observa-se a subversão das normas vigentes. A partir da escrita alça vôos que a levam para longe desse espaço opressivo, próprio de sua condição.

Quanto a isso, Coralina enfatiza sua solidariedade à mulher como a demonstrar que a relação de alteridade já começava na infância, por isso em sua escritura é freqüente a representação de um eu ficcional infantil e por meio das memórias compõe com um senso crítico apurado as limitações impostas ao sexo feminino – ora representado por uma menina, tratada com a leveza trazida pelo seu pensamento humanitário.

Entretanto, quando denuncia, a suavidade inerente à poeta, cede-se lugar às experiências dolorosas, retratadas com uma acre ironia, iguais às que estão impressas no poema “A mana”, de *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha* (1984), que sublinha as regras educacionais do passado:

‘Esta senhora sabe criar filhos...’
Isto se dizia quando da notícia de uma tunda de taca,
Dessas de precisar panos piedosos de salmoura, corretivos

de faltas infantis de que a criança não tinha consciência.
 Humilhação maior, domínio sobre a criança, esta era não raro
 Amarrada com fio de linha na perna da mesa, o sadismo, sobretudo,
 da mãe.
 Não amarravam o menino traquinas, levado,
 Dobravam a personalidade da criança (1994, p. 102).

Esses versos deixam patentes as vantagens de um gênero sobre o outro: o tratamento diferenciado dispensado aos meninos, antecipando sua atuação na vida fora do espaço doméstico, ou seja, preparando-os para o topo desta ordem dos valores estabelecidos. “Assim o modo como eram criados os meninos davam-lhes condições de ingressar no mundo masculino do trabalho e da competição” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 58).

O poema ilustra outro hábito comum naquele momento histórico: na falta da mãe ou mesmo na impossibilidade desta, as responsabilidades domésticas ficavam a cargo de uma irmã mais velha:

A mãe cansada, esgotada de partos sucessivos,
 entremeados, não raro, de prematuros e hemorragias,
 delegava na filha mais velha sua autoridade materna.
 Esta assumia a responsabilidade de cuidar dos irmãos menores
 quase sempre autoritária e despótica com direitos de ásperas
 correções e castigos corporais (1994, p. 102).

A menina (futura mulher) exercita autoridade da mãe reduplicando as práticas sociais vigentes, tornando-se autoritária e cruel com os irmãos mais novos, muita das vezes superando os próprios pais. De certo modo, a menina preparava-se para assumir tal postura em sua futura família, conforme salienta Maria Lúcia Rocha Coutinho: “ao contrário dos homens, as mulheres foram ensinadas a ‘cuidar’ de todo mundo, menos delas mesmas, a serem guardiãs da tradição e dos laços de família” (1994, p.54.)

Ainda no tocante às tradições, no conto “As Cocadas”, de *Tesouro da casa Velha* (2001), continua presente a rigidez dos costumes, a obediência à custa de permanente ameaça de castigos, a supressão das vontades e, como resposta, o sentimento de revolta. Partindo de uma situação trivial, comum no passado, narra a história de uma menina que ajuda a prima na preparação de cocadas. Porém, no momento de ganhar a recompensa pelo trabalho - inúmeras

cocadas - seu desejo frustra-se, pois a prima lhe oferece apenas dois doces que não satisfazem sua imensa necessidade.

Fato à primeira vista corriqueiro, mas que juntamente com toda minúcia na descrição dos detalhes abre espaço para reflexões a respeito das relações sociais, evidenciadas as atividades domésticas do passado, na austeridade das regras que coadunam com o sentimento de inferioridade da menina; denunciando os efeitos provindos das duras regras sociais decorrentes desta educação autoritária.

Gilberto Freyre destaca, em inúmeras passagens, o tratamento dispensado às mulheres e às crianças, consideradas seres inferiores, apontando toda ordem de descaso, como no relato que se segue ao registrar uma das causas da crescente mortalidade infantil no início do século XIX:

“... alimentação desproporcional, insuficiente ou imprópria; desprezo no princípio das moléstias da primeira infância, apresentando-se ao médico crianças já moribundas de gastroenterites, hepatites e tubérculos mesentéricos” (2003, p. 450).

Observa-se que negavam às crianças condições mínimas de sobrevivência; as que resistiam às doenças não sobreviviam aos maus-tratos do âmbito familiar. Ocupavam lugar na casa semelhante aos dos escravos: alimentavam-se quando permitido e não lhe reservavam um tratamento próprio para sua faixa etária, educavam-nas como adultos em miniatura. Em razão disso, acreditava-se que as crianças não precisavam de cuidados distintos, pois poderiam, como o adulto, viver a realidade sem fantasias.

O tratamento dispensado à menina era pior porque, na condição de criança, mas como futura mulher, era preparada desde a mais tenra idade para exercer o papel que a sociedade de formação patriarcal lhe apontara: cuidar da casa, manter os filhos e a família e principalmente saber refrear o desejo, uma vez que a vontade da mulher estava condicionada ao chefe da casa, portanto saber se conter era considerado uma virtude, como mostra Gilberto Freyre ao explicar sobre a educação das meninas:

À menina, a esta negou-se tudo que de leve parecesse independência. Até levantar os olhos na presença dos mais velhos.

Tinha-se horror e castigava-se a beliscão menina respondona ou saliente; adoravam-se as acanhadas, de ar humilde (2003, p. 510).

Essa educação rígida e castradora evidenciada por Freyre, está presente no conto “As cocadas”, e essa representação da memória origina-se de uma narrativa dolorida e impregnada por uma revolta contida. A negação do doce traduz toda sorte de privações sentida pela personagem, seu desejo pelo doce, pois, torna-se tão premente; no entanto, isto também lhe é negado impedindo qualquer possibilidade de realização.

A evocação da memória pelos sentidos é dominante nessa narrativa; as sensações tornam-se sua marca registrada. A visão, olfato e o tato compõem o desejo da menina e a recordação adquire maior ênfase graças à ilustração dada pelos detalhes, sendo possível compartilhar com a personagem cobiça, raiva e revolta pela privação do objeto almejado.

O desejo da menina pelas “...cocadas moreninhas de ponto brando atravessadas aqui e ali de paus de canelas...” (CORALINA, 2001: 85) parece ser uma fome que transcende a necessidade física: há uma vontade de sair do jugo que lhe era imposto, resistir às ordens e ainda fazer valer as próprias vontades. Coisa difícil naquele momento histórico, porque os desejos eram considerados reprováveis, próprios das mulheres vistas como indignas de respeito.

Primeiramente, através da visão da menina se tem a dimensão de todo o desejo sentido, por isso, ela avalia o coco “... era gordo, carnudo e leitoso...” (2001:85). E, movida pelo desejo, auxilia com eficiência para que a fruta se transforme no saboroso doce, inalando com prazer a deliciosa fragrância vinda dele.

Quando o doce estraga, ela emprega as sensações táteis para evidenciar sua vontade e mostrar, desse modo, que o desejo pelo doce permanece latente “guardadas ainda mornas e esquecidas, tinham se recoberto de uma penugem cinzenta, macia e aveludada de bolor” (2001, p. 86).

Isto é elucidado na medida em que ela emprega adjetivos que sugerem certa naturalidade e não a repugnância comum quando se vê um alimento deteriorado, e os adjetivos “mornas, macia e aveludada de bolor” (2001, p. 86) mencionam a sensação tátil, como se a maciez do doce pudesse se espalhar por seu corpo.

No conto, predomina o sentido da visão. Através do olhar da menina percebe-se a tenra fruta e sua transformação em cocada. Esse olhar de cobiça estende-se ao imaginário quando a menina passa a aspirar àquilo que visualizou: “De noite, sonhava com as cocadas. De dia as cocadas dançavam em pequenas piruetas na minha frente” (2001, p. 86) A visão permite o despertar de todos os sentidos da personagem: ela adivinha o sabor, a maciez e a doçura das cocadas. Marilena Chauí fala com propriedade do poder do olhar sobre os demais sentidos:

“... Aptidão da vista para o discernimento – é o que nos faz descobrir mais diferenças – a coloca como o primeiro sentido de que nos valem para o conhecimento e como o mais poderoso porque alcança as coisas celestes e terrestres, distingue movimentos e ações e figuras das coisas, e o faz com maior rapidez do que qualquer dos outros sentidos. É ela que imprime mais fortemente na imaginação e na memória as coisas percebidas, permitindo evocá-las com maior fidelidade e facilidade” (1988, p. 38).

Deste modo, é possível afirmar que o olhar gera o conhecimento e um repertório de imagens, retidos na memória. As emoções suscitadas pelas impressões podem perdurar por toda vida, como parece ser o caso do narradora-personagem deste conto: ela está narrando algo que aconteceu na infância, porém as impressões estão fortemente presentes em sua memória.

A sensação de perda experimentada pela menina no final do conto também é causada pelo olhar: olhar de perda e derrota ao ver o cachorro comer, sem vontade, as cocadas que tanto desejava. A menina e o cachorro pertencem à mesma condição, tal imagem ressalta a irracionalidade na aplicação rígida das regras sociais. Contraditoriamente, o cão encontrava-se em melhor situação, movido pelos instintos, não havia obstáculos para satisfazer seu desejo; a menina, pelo contrário, presa pelos laços das convenções sociais, limitou-se a olhar, tristemente, o seu objeto de desejo sendo consumido pelo cão. E conclui com revolta

Até hoje, quando me lembro disso, sinto dentro de mim uma revolta – má e dolorida – de não ter enfrentado decidida, resoluta, malcriada e cínica, aqueles adultos negligentes e partilhado das cocadas bolorentas com o cachorro (2001, p. 86).

A revolta sentida pela menina transforma-se em dor, por não ter sido corajosa para expressar sua necessidade, deixando-se dominar pelo medo; a dor expressa pelos adjetivos “decidida, resoluta e malcriada, cínica” permite inferir o tratamento para quem quebrasse as regras sociais vigentes. Esses adjetivos remetem à idéia de como as pessoas consideravam a personagem, embora nem todos os vocábulos sejam negativos, tais como “decidida e resoluta”. Numa sociedade de educação rígida, as futuras mulheres portadoras dessas qualidades não eram bem aceitas, o que torna os adjetivos citados em verdadeiros insultos.

O autoritarismo sobre mulheres e crianças é marcante: varia desde a falta de autonomia até agressão física e moral, como salienta Geysa Silva:

Desfeitos pela lembrança, o tempo Cronos é substituído por Aión, o tempo do conhecimento, que ficou guardado nos desvãos da memória, como ferida que criou casca mas não sarou, inflamação pronta a voltar fazer-se viva e romper a pele da acomodação que os anos não conseguiram curar o suficiente. A memória traz a angústia, o ressentimento, a morna tristeza apatia do que poderia ter sido feito, porém não foi, por medo ou por apatia (1999, p. 211-212).

A reflexão de Geysa Silva repercute a todo o momento nesse conto, apontando para as lembranças que levam o indivíduo a sensações dolorosas, frutos de experiências traumáticas. Pela memória, são revelados os comportamentos severos de uma geração.

No conto, a narradora-personagem traz sentimentos mal-resolvidos do passado, as feridas estão presentes em cada ponto narrativo como se, ao sabor das reminiscências, as cascas começassem a cair, restando o arrependimento de ter sido acomodada no passado. Já no presente deixa sobressair através da escrita – como que rompendo a casca do medo e da apatia – as mazelas do passado. Devido a isso, há certa necessidade em criticar os hábitos rígidos de educação, com isso, o desrespeito à criança - principalmente a do sexo feminino - é posto em evidência.

Seguindo ainda esse percurso da memória e dos sentidos, o poema “O Prato Azul-Pombinho” apresenta um objeto estimado pela família, considerado uma verdadeira relíquia, e por meio dele reconstituí-se o passado. Tal referência pode ser observada através de um caso envolvendo um prato, louça de grande valor

sentimental, servindo como um pretexto para recompor um manancial de práticas e valores de uma época.

A composição constitui-se de um poema dentro de um poema, com um desdobramento no qual se destacam vários motivos: há a descrição da gravura do prato, que traz uma bela lenda chinesa e também os estados de alma do eu lírico, representado por uma menina. O outro desdobramento se dá na recuperação das tradições familiares que, mantendo práticas severas, tinham por princípio o controle e a submissão.

Por meio das imagens, o eu lírico vai revelando as emoções um dia experimentadas e estas vão mudando de tonalidade indo do saudosismo à amargura. Inicialmente há uma nostalgia impressa em cada linha:

Voltando ao prato azul-pombinho
que conheci quando menina
E que deixou em mim
lembrança imperecível.
Era um prato sozinho,
último remanescente, sobrevivente,
sobra mesmo, de uma coleção,
de um aparelho antigo
de 92 peças.
Isto contava com emoção, minha bisavó,
que Deus haja (1986, p. 81).

O eu lírico demonstra por meio dos versos a relação de afetividade para com o objeto, e como este lhe marcara profundamente, ocorre uma personificação do prato, tratado como “sobrevivente”, pelo fato de ele fazer parte da história da família por tantos anos e, também, por ser considerado uma relíquia de que todos têm orgulho. A forma como descreve o sentimento da bisavó pelo objeto já é um prenúncio da calamidade que pode se instalar na família se eventualmente vier acontecer algo a este prato.

Há certos objetos que fazem parte do cotidiano de modo tão intrínseco que muitas vezes as pessoas chegam a atribuir vida a tais objetos garantindo-lhes certa personificação. Ecléa Bosi denomina-os de objetos biográficos e acrescenta: “Só o objeto biográfico permanece com o usuário é insubstituível. O que poderá igualar à companhia das coisas que envelhecem conosco? Elas nos dão a pacífica impressão de continuidade” (1998 p.442).

Essa impressão de continuidade é o sentimento que move a bisavó, mostrando que seu amor pelo prato representa uma ligação profunda com o passado, o qual ela recupera por meio da visão deste objeto; visão e sentimento este que transmite à bisneta. Também para a menina o prato é muito mais que um recipiente porque, como um livro, proporciona momentos de fantasias e de sonhos.

Cada vez que a bisavó contava a história de príncipes impressos nas gravuras delicadas da porcelana, a menina ficava fascinada, tanto pela história, quanto pelo carinho da bisavó. Lembrar-se do prato significa reviver o convívio de pessoas queridas e momentos de ternos sentimentos:

Minha bisavó
 Traduzia com sentimento sem igual,
 a lenda oriental
 estampada no fundo daquele prato.
 Eu era toda ouvidos.
 Ouvia com os olhos, com o nariz com a boca,
 Com todos os sentidos,
 Aquela história da Princesinha Lui,
 lá da China – muito longe de Goiás –
 que tinha fugido do palácio, um dia,
 com um plebeu do seu agrado
 e se refugiado num quiosque muito lindo
 com aquele a quem queria,
 enquanto o velho mandarim – seu pai –
 concertava, com o outro mandarim de nobre casta,
 detalhes complicados e cerimoniais
 do seu casamento com um príncipe todo-poderoso,
 chamado Li (1986, p. 81).

A fantasia compõe o universo da menina a ponto de a história desperta-lhe todos os sentidos. Merleau-Ponty salienta que “um fenômeno [...] só se aproximará da existência real se, por acaso, ele se tornar capaz de falar aos meus outros sentidos” (1999, p. 427). À medida que a narrativa vai se desenrolando - na visão da menina – vai adquirindo foros de realidade, a vida da princesinha Lui é tomada de empréstimo pela menina, que experimenta juntamente com a personagem, as emoções da fuga, o amor pelo plebeu, como também o medo do pai. Atitude da menina perante a fantasia vem ao encontro da reflexão de Vargas Llosa:

Os homens não estão contentes com seu destino, e quase todos – ricos ou pobres, geniais ou medíocres, célebres ou obscuros – gostariam de uma vida da que vivem. Para aplacar – trapaceiramente – esse apetite surgiu a ficção. Ela é escrita e lida para que os seres humanos tenham as vidas que não se resignam a não ter. No embrião de todo romance ferve um inconformismo, pulsa um desejo insatisfeito (2004, p. 10).

O prato – interpretado como um livro - objeto usualmente utilizado para servir alimentos, serve, agora, de sonho como meio de aplacar o apetite por uma vida diferente, desejada fervorosamente pela menina, trazendo ainda um acento do inconformismo mencionado por Llosa.

A restituição da memória pelo objeto estimado faz o eu lírico percorrer espaços da casa onde vivera na infância, cercada de pessoas e objetos queridos, sendo possível perceber um tom nostálgico, uma vez que a saudade do que foi um dia vivenciado se faz presente, de acordo com observação de Ecléa Bosi:

A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas também preciosas, que não têm preço. Nas lembranças pode aflorar a saudade de um objeto perdido de valor inestimável que, se fosse encontrado, traria de volta alguma qualidade da infância ou da juventude que se perdeu com ele (1998, p. 442).

Outro desdobramento do poema remete à rotina das famílias tradicionais e suas convenções; algo que se destaca sobretudo nas famílias brasileiras é o esmero em fazer quitutes e doces para servi-los a visitas ilustres. Dialogando com Ecléa Bosi, Gilberto Freyre descreve as impressões do viajante Sigaud: “o luxo da mesa brasileira da mesa das casas grandes em dia de festas [...] impressionou-o agradavelmente. Principalmente o luxo da sobremesa, dos doces das guloseimas de açúcar” (2003 p.546). Em eventos semelhantes ao citado por Freyre, o belo prato dava um toque sofisticado à mesa. O exemplo está presente em vários trechos do poema abaixo:

Pesado.Com duas asas por onde segurar.
Prato de bom-bocado e de mãos-bentas
De fios de ovos.
De receita dobrada
de grandes pudins,
Recendendo a cravo,
nadando em calda (1986, p. 81).

O panorama que eu lírico oferece recupera uma memória histórica latente em que vultos do passado se fazem presente com seus hábitos, valores e conceitos:

Às vezes, ia de empréstimo
à casa da boa tia Nhorita.
E era certo no centro da mesa
de aniversário, com sua montanha
de empadas, bem tostadas.
No dia seguinte, voltava,
conduzido por um portador
que era sempre o Abdênago, preto de valo.
de alta mútua confiança.

Voltava com muitos obrigados
e, melhor - cheinho
de doces e salgados.
Tornava a relíquia para o relicário
que no caso era um grande e velho armário,
alto e bem fechado.
- “Cuidado com o prato azul-pombinho” –
dizia minha bisavó,
cada vez que o punha de lado (1986, p. 83).

Outra prática social retomada no poema é a cordialidade entre as famílias, simbolizada pelo rito da devolução dos pratos - de gentilezas e quitutes – e tal encargo tinha tamanha importância que só poderia ser realizado por um escravo de muita confiança.

Ainda, o homem é mencionado apenas pelo trabalho que realiza – note-se que na estruturação da oração ele não é sujeito da ação e sim agente do verbo, ou seja, não é o homem quem conduz o prato, o prato é conduzido por ele - corroborando ser ele menos valorizado que o objeto, tão cercado de cuidado e advertências, a ponto de ser referido como uma pessoa, num real processo de antropomorfização.

Se no início do poema há um sentimento nostálgico, à medida que o eu lírico avança, a tonalidade muda, cede lugar a um tom de crítica e inconformismo contra certas práticas sociais e determinadas normas de educação. No momento em que o prato aparece quebrado, a menina, por já ter quebrado algumas louças, é acusada sem direito de defesa.

O castigo a ela infligido, marcando-a como a um condenado, consistia em amarrar no pescoço uma parte do caco do objeto quebrado – semelhante a um colar – para assinalar a desobediência e a negligência. Consideravam à época o padrão perfeito de dar boa educação às crianças, porque naquela ordem de valores educar significava intimidar através de castigos severos:

Dizia-se aquele, um castigo atinente,
De ótima procedência. Boa coerência.
Exemplar de alta moral (1986, p. 86).

Os pais, em nome da obediência, não se preocupavam em ferir moral e fisicamente os filhos até torná-los submissos; esse conceito de educação é bem elucidado nesse poema, principalmente no desfecho: o ato de bem educar transformava-se em sinônimo de punição e humilhação, estampava em sua contra face a denúncia dos desmandos por parte dos adultos.

Chorei sozinha minha mágoa de criança.
Depois me acostumei com aquilo.
No fim até brincava com o caco dependurado
E foi assim que guardei
No armarinho da memória, bem guardado.
E posso contar aos meus leitores,
direitinho
a estória, tão singela
do prato azul-pombinho (1986, p. 86).

A dura penalidade imposta à criança leva o eu lírico à revolta, remoendo-se em silêncio para depois enfatizar que se “acostumou com aquilo”. Talvez acostumar não seja a palavra certa, ou melhor, seja uma ironia do eu lírico uma vez que a voz que se ergue do poema é dolorosa. O ato da rememoração dá vazão a sentimentos que ficaram guardados, mas que não foram dissipados com o passar do tempo.

Pierre Vernant afirma que “o poeta tem uma experiência imediata dessas épocas passadas. Ele conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado”. (1990, p.138). A presença forte do passado se faz sentir nesse poema tal como houvesse uma tendência a visitar espaços queridos e com eles conseguir expurgar as dores.

Dessa maneira, como a recompor um quadro e como quem recolhe e cola os cacos de um tempo, o eu lírico deixa inscrita - nas fendas deixadas por esta colagem - a crítica aos princípios deste tempo com os quais não comungava, enfim, proclama sua indignação e toma posição expressando sua revolta contra a ideologia dominante.

Como visto anteriormente, o conto e o poema trazem um eu lírico que se reporta à infância, estabelecendo uma relação entre o desenvolvimento infantil e os sentidos. Cora Coralina encarna um sujeito enunciator, ambos situados na infância para revelar um período da vida marcado por toda sorte de privações.

Sob esta perspectiva, os sentidos servem para aumentar a dramaticidade dos conflitos, pois o sujeito lírico não consegue satisfazer seus desejos, exemplificado pelo conto “As Cocadas”, ou mesmo o eu enunciator do poema “O Prato Azul- Pombinho” porque o objeto que lhe trouxe tantas alegrias – pela satisfação dos sentidos – vem a ser o mesmo que vai ser motivo de sua humilhação, uma vez que tem que conservar seus cacos no pescoço como marca da desobediência.

O exercício da autoridade adulta, a fim de reprimir qualquer manifestação espontânea, descreve um contexto opressivo, que revela a dimensão de todo despotismo social sustentado pela família, que Cora Coralina faz questão de ilustrar detalhadamente, a fim de deixar patente sua rejeição a tais normas.

3.5 MEMÓRIA NAS MARGENS: A HORA DAS DESVALIDAS

A memória histórica de Cora Coralina palmilha os espaços sociais de sua terra: as ruas, os becos, a margem do rio e focaliza sua cidade como quem conduz um visitante, detendo-se num lugar ou outro para ressaltar paisagens, figuras humanas inseridas nos espaços mais desprestigiados em termos de representatividade.

Deste modo, convida o leitor a adentrar no universo proposto por sua memória. Nesse espaço vivido e revivido as lembranças de Cora Coralina são reconstituídas e, revelando seu olhar sensível à realidade árdua de sua cidade, expõe a pobreza, os sonhos e a vida dos simples, no que faz lembrar a reflexão de Maurice Halbwachs:

É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (1990 p. 143).

No conto “Miquita”, o narrador evidencia essa reconstrução da memória por meio desse espaço de vivência, tal como a proposição de Halbwachs, e traz a história de uma mulher (Miquita) que, abandonada pelo marido, passa a viver numa situação de extrema pobreza. A estrutura dessa narrativa, propondo a leitura de um conto de fadas às avessas, apresenta a personagem principal vivendo em um mundo de privações, além de enfatizar sua falta de beleza.

De início, lava as roupas para fora, depois considera “que aquela vida de bater roupas na pedra não era de gente moça, resvalou para o beco” (1985, p.45). De tal modo, Miquita busca um caminho alternativo: o da prostituição. Não conseguindo ganho suficiente para sobreviver, passa a carregar água para as pessoas da cidade. O motivo desencadeador da ação da personagem se dá quando ela ganha alguns objetos. Esses objetos, tais como vindos de uma fada-madrinha, dão-lhe a perspectiva de sonhar com uma vida melhor.

Por isso, como uma Cinderela vestida de andrajos, sai à busca de um príncipe não em um salão de baile suntuoso, mas “numa gafieira animada que fazia um zuação danado no fundo de um bar suspeito” (1985, p.46). Nesse espaço, ao esbarrar num homem, afirma: “Eu também sou mulher-dama”. Essa maneira de se definir demonstra o desejo de ocupar uma condição equivalente e própria no espaço em que procura se inserir.

Nos contos de fadas, a moça será sempre donzela, neste contexto às avessas ser mulher-dama seria o seu equivalente. Contudo, desperta do sonho quando se vê atingida fisicamente e xingam-na. Igual à Cinderela que deixou para trás o sapato de cristal, Miquita “perdeu a bolsa, perdeu o sapato de salto, rasgou vestido de arrasto e desceu rua abaixo arrastando o canhão das meias soltas”. (1985, p.46). Ferida física e moralmente, Miquita retoma sua lida de carregadora de água, em condições mais miseráveis que antes, pois não possui mais sonhos como lenitivo para suas tristezas. A carruagem de sonhos não a levava a lugar algum.

Essa narrativa árida e isenta de qualquer sinal de esperanças demonstra a falta de perspectiva de uma vida melhor para as pessoas pobres, em especial às mulheres. Os caminhos apontados restringem-se ao casamento, à servidão ou à prostituição. Miquita adentra esses espaços sem conseguir se adequar a nenhum deles.

A atitude da personagem permite entrever todo o sentimento de inferioridade da vítima, presente nos caminhos que busca para sobreviver - lavar roupas alheias, carregar água ou prostituir-se – todos a levando à sujeição. Maria Lúcia Rocha-Coutinho analisa este sentimento de inferioridade experimentado por muitas mulheres, proveniente de um discurso da hegemonia masculina:

Durante séculos, religiosos, cientistas e profissionais têm dito como são as mulheres, como elas sentem, como é seu erotismo o que desejam, quais são suas alegrias e formas de realização pessoal. À força de ouvir repetidamente tais argumentações, seus corpos, sofrimentos, projetos e ações têm tentado, geralmente, corresponder a estas afirmações, até que grandes regiões de suas vidas e suas subjetividades parecem dar razão a tais discursos (1994 p. 60).

No início do conto, Miquita tenta corresponder a estes padrões, contudo a descrição física da moça já aponta para sua falta de jeito: “Era parda.

Nem preta, nem morena, nem mulata; de pele manchada. Seca, sem ancas; de pernas compridas, canela fina e jeito de boneca de pano malfeita – sem sal e desajeitada” (1985, p.45).

Essa descrição, além de ressaltar a falta de beleza da mulher, também prenuncia as dificuldades que ela irá sofrer no decorrer da narrativa. Quando o narrador enfatiza a indefinição de cor de Miquita sinaliza que seu lugar na vida, também será indefinido, sublinhando o seu não lugar no mundo.

Essa vida de infortúnio leva Miquita a outro espaço: o da servidão, quando desiste da vida de prostituição e opta por carregar água para a população. Os adjetivos que a caracterizam são um modo de reforçar a idéia de que seus atributos não contribuem para o uso da prostituição como meio de sobrevivência: “Sempre de pele sarapintada, corpo andrógino de boneca de pano, sem sal e sem jeito, resvalou ainda mais - que o ofício não dava a ela nem para o aluguel do quarto sujo” (1985, p.45).

O termo “resvalou” consta mais de uma vez no conto, significando que a cada tentativa de mudança por parte da personagem, em vez de ascensão social, passa por quedas sucessivas. Deste modo, tudo o que envolve o universo de Miquita é marcado pela pobreza: o local de moradia e de trabalho, até mesmo os objetos que utiliza no cotidiano reforçam a penúria da personagem e dimensionam o sofrimento e as dificuldades que envolvem a vida da mulher.

Como já foi observado, por meio de certos ofícios, do uso de objetos, ou da ambientação, é possível recompor um tempo pretérito. Um dos objetos presentes no conto remete a um tempo determinado e apresenta traços de uma memória histórica como a menção à rodilha que a personagem usa para carregar água. O ofício de carregar água remete a um trabalho penoso realizado, na maioria das vezes, por uma mão-de-obra escrava ou pelas classes mais baixas da hierarquia social.

Quando o conto retrata essa função revela a condição de subalternidade em que a personagem se encontra e todas suas limitações como pessoa. Esses elementos apontam para uma definição do espaço que a personagem ocupa na sociedade, como são significativos os objetos que a mulher ganha.

Um dia, ganhou de uma dona, de quem vasculhava a casa e arrumava os trens de mudança, um vestido usado de arrasto, de seda ramada, uma bolsa amassada de alça comprida, um par de sapatos deformados de salto Luís XV, muita ramona, um resto de batom e cinco cruzeiros (1985, p. 46).

Os objetos simbolizam, para a personagem, a possibilidade de encontrar uma mudança de sua condição: de mulher trabalhadeira para a prostituição. Embora isto fosse alterar apenas o modo da exploração, na visão de Miquita representava a possibilidade de uma vida mais farta e alegre, com possibilidade de ter “outro cruzeiro para cigarro e pinga - seu maior prazer”(1985, p.45).

Esses objetos desencadeiam a vontade de ser reconhecida como mulher, por isso, ela apressa-se em utilizar os acessórios: “Besuntou o beijo e a cara de batom, se branqueou de Lady” (1985, p.46). O modo de a personagem se pintar é característico de um tempo pretérito, porque muitas mulheres, em especial as que queriam parecer elegantes, empoavam os rostos para estar dentro dos padrões de beleza da época.

A título de ilustração, Gilberto Freyre salienta que: “várias arrebicavam o rosto de branco e encarnado para tornarem a pele, que é algum tanto, ou antes, muito trigueira, mais alva e rosada, persuadida de que todas trigueiras são feias” (2003, 71). Trazidas pelos portugueses, tais práticas permaneceram entre as mulheres até o início do século XX. Miquita em sua simplicidade conhece alguns artifícios para agradar os homens, portanto, a seu modo busca firmar-se como mulher por meio de uma aparvalhada arrumação.

O local onde é ambientado o conto remete também a uma situação de pobreza configurando, desse modo, o mundo de Miquita. Os espaços em que ela

circula vai da beira do rio ao beco e, carregando água de uma longa distância, perdia-se nos seus devaneios, sustentados pelo álcool e pelo cansaço.

Isso fica evidente no trecho: “la vivendo Miquita. Pedregulho das ruas não lhe doíam nos pés. Distância da Carioca ao Largo do Chafariz nada era” (1985, p.46). Como é pedregoso o percurso do seu trabalho, assim é o caminho da vida de Miquita, fazendo com que haja uma relação entre o espaço físico e a vida da personagem. As pedras que os pés da personagem palmilham representam a mesma dureza dos preconceitos e abandono que ela enfrenta em seu destino de mulher à margem.

Compreende sua situação quando questionada sobre seus ferimentos: “Foi não, dona... Caí nada não... É só que muié de bem que nem eu, não pode se misturá com muié-dama” (1985, p.47). Nessa afirmação está impressa uma tomada de consciência da personagem a respeito de sua condição e, por isso, ela volta ao trabalho derrotada e resignada à servidão.

No conto, há o percurso dos sonhos pobres de uma mulher, que condiz com a situação vivida por ela. Na primeira oportunidade Miquita busca dar um novo encaminhamento à vida, a seu ver de um modo mais divertido, agarrando-se a ínfimas alegrias que sirvam de alimento para os próprios sonhos: bebida, cigarro, carinho momentâneo dos homens e pouco dinheiro para sobrevivência.

Tais elementos compõem as aspirações de Miquita, contudo a realização dos sonhos sofre um corte brusco e violento a fragilidade do sonho dos humildes, quando a agrirem brutalmente: “Ganhou um safanão que a recambiou para o meio do barulho. E foi aquele rolo e taponas. Empurrões, pontapés, xingos, nomes feios obscenidades” (1985, p.46).

É notório que o teor da narrativa esteja centrado na crítica social e na fragilidade das ações da personagem. Miquita parece andar em círculo, vai por caminhos que a levam para a mais completa decadência, sem ter quem lhe ofereça auxílio. Já um dos traços da crítica origina-se da ausência de solidariedade, enfatizando que os valores rígidos da sociedade hostilizam os que não se amoldam a tais regras. Em sua lida, Miquita conserva-se de certo modo alheia à própria realidade, nas suas fantasias pueris, deixa-se arrastar pelas circunstâncias sem saber definir o melhor caminho a ser seguido.

Cora Coralina relata essas histórias com um olhar comprometido, e entre os aspectos destacados na obra, a rebeldia é um dos elementos que se sobressai, traço este que permeia todo o decorrer de sua escritura. A autora esboça os espaços sociais e retoma por meio da memória os locais pobres da cidade retratando figuras humanas, que seguem pela vida de maneira anônima e resignam-se às atividades que lhe dão apenas o mínimo para sobreviver.

Com uma linguagem simples, mas vigorosa, Coralina adentra diversos espaços para mostrar as injustiças contidas em certas práticas sociais e contestá-las. Esse discurso por parte da autora possui variadas tonalidades, às vezes melancólicas, outras irônicas, ou um veio cômico com laivos de carnavalização.

Sendo a memória o fio condutor da obra, a autora delinea as experiências como que passando a limpo um tempo pretérito, e nessa representação da memória há certa ousadia originária de um discurso desabusado, presente no modo como aborda temas: a questão feminina, pessoas vivendo numa situação subalterna, o cotidiano de uma cidade do interior.

Sua obra retrata assuntos aparentemente banais, porém revestidos de lirismo e irreverência. No poema “Todas as Vidas” há uma diversidade de figuras femininas e suas ocupações subalternas, deixando, todavia, vazar pelas fendas do texto novamente sua crítica aos valores desgastados que banem todos os que não se adequam ao modelo representável. Esse tom de rebeldia se confirma quando se posiciona enfaticamente na retomada do verso “Vive dentro de mim”, que marca seu lugar de pertencimento:

“Todas as Vidas” constitui-se de seis estrofes, cada uma retratando a condição de vida de seis segmentos sociais oriundos de classes subalternas, representados por figuras femininas, quais sejam: a mulher cabocla, a lavadeira, a cozinheira, a proletária, a roceira e a mulher da vida.

O modo como enfoca variadas classes marginalizadas mostra uma transgressão e uma solidariedade em relação a estas categorias, recolhendo dentro de si - como que abraçando – todos os historicamente aliados da representação social e, com isso, declarando seu lugar no discurso. Ao retratar mulheres de vários estratos sociais chama atenção também para a diversidade da cultura brasileira;

diversidade ocultada em favor de uma visão generalizada, sem aprofundamento naquilo que julga diferente.

À medida que o eu lírico retoma a imagem da mulher também recompõe uma memória histórica, a começar pela cabocla velha.

Vive dentro de mim
 uma cabocla velha
 de mau-olhado,
 acorada ao pé
 do borralho,
 olhando para o fogo.
 Benze quebranto.
 Bota feitiço...
 Ogum. Orixá.
 Macumba, terreiro.
 Ogã, pai-de-santo...(1995, p. 45).

A cabocla mimetiza um gesto ancestral – acoradar-se diante do fogo – decifrando outros códigos e, além da leitura do mundo visível, descerra outra realidade. E o mundo descerrado aborda uma cultura anterior ao sincretismo observado (benze quebranto), como que mergulhando mais profundamente neste mundo, revelando sua origem: “Ogum, Orixá”.

A cabocla carregando, certamente, herança de práticas não brancas, professa uma religião vinda da cultura africana, reafirmando o resgate cultural estabelecido no poema, no qual se reúnem traços de diversas etnias inscritas na figura da cabocla, tornando os versos espaço de acolhida das culturas que deram origem à construção de uma identidade brasileira.

Dessa maneira, ao expor a diversidade cultural do país, descerra o olhar para as minorias, de modo a ressaltar seu valor no contexto histórico-social; proposta presente em todo o poema, em que o eu lírico descreve o perfil de cada mulher representante de diversos segmentos sociais, revelando um país diferente daquele dos cartões postais.

Acorada no borralho, a mulher olha para o fogo e o eu lírico denomina esse olhar de “mau olhado”; tal referência possui um sentido ambíguo, suscitando a questão: ela tem um mau olhado – aquele que causa destruição naquilo que focaliza -, ou o mau olhado parte da sociedade que a observa com preconceito?

Possivelmente a última possibilidade seja pertinente, porque o olhar severo da cabocla, tal qual um espelho, reflete certamente a hostilidade que recebe, contudo ela devolve com o bem a quem a procura, e essa proposição verifica-se na afirmação: “Benze quebranto”, lembrando que benzer constitui uma forma de abençoar o próximo visando a uma cura. É possível inferir também o sincretismo religioso que compõe as crenças da mulher, uma vez que o ato de benzer vem de uma prática cristã e as entidades mencionadas pertencem à cultura ou religiões de matriz africana.

O ato de olhar para o fogo evoca um veio memorialístico implícito ao referir-se às culturas antigas que tinham por hábito reunir-se ao redor do fogo. Sob a luz e o calor de uma fogueira davam-se inúmeros encontros, desde partilhar uma refeição até a preparação de uma batalha. A mulher conserva esse hábito de olhar para o fogo, mas está sozinha como que resistindo ao tempo. Sua imagem, solenizada no poema, lembra uma fotografia que registrada na memória do eu lírico adquire um aspecto perene.

Através de uma falange de mulheres do povo, estigmatizadas e exploradas, aponta-se para uma cartografia da cidade desenhada a partir das mulheres e suas ocupações. A mulher que lava roupas no rio adquire reverência ao ser celebrada, como os objetos que usa na sua lida diária.

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. (1985, p. 45).

Sendo essa lavadeira retirada do passado, identifica-se o tempo pelos objetos de trabalho: a rodilha de pano e a trouxa de roupas revelam uma prática antiga exercida geralmente por mulheres de vida modesta para obter ganhos parcos. Por essa vida de sacrifício, o eu lírico, como que a querer compensar essa mulher, coroa-a com a vegetação local: ervas de São-Caetano.

A título de ilustração, vale lembrar que nas antigas Grécia e Roma, as coroas de louros eram usadas pelos vencedores de batalhas ou disputas esportivas e também pelos poetas. Também esse é um meio de o eu lírico homenagear a lavadeira, enfatizando ser ela mais distinta por ser a do Rio Vermelho, rio que corta a cidade de Goiás – microcosmo que o eu lírico percorre focalizando os indivíduos que se beneficiam de suas águas.

Mais uma mulher é apontada para compor essa cartografia: a cozinheira. Ao elegê-la, também se estabelece referência a um espaço prenhe de memória e cultura: a cozinha. Neste espaço em que se preparam os alimentos, estão inscritos saberes do passado e também de diversos espaços sociais.

A cozinha mais simples e a mais abastada carrega consigo uma memória evidenciada na maneira do preparo de alimentos, de servi-los, os ingredientes usados para a preparação dos pratos, sendo possível identificar o tempo e o local onde se origina tal hábito.

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 (1985, p. 45).

Acompanhando os afazeres de pessoas simples, o eu lírico retrata o espaço da cozinha, a mulher em si não é descrita, por que sua imagem é composta pelo espaço e pelos objetos de trabalho que circunscrevem sua condição. Primeiramente, são focalizados os condimentos, depois uma panela de barro, objeto usado na maioria das vezes por uma classe menos favorecida, igualmente “a taipa de lenha”, ou “a cozinha cacheada de picumã”.

Estes elementos permitem deduzir como se compõe o universo dessa mulher, chamando atenção ainda para precariedade expressa através do modo como prepara o tempero: a pedra pontuda e o cumbuco para triturar o alho-

sal. Essa cozinha quase primitiva é retratada, e nela estão impressas as marcas da oralidade servindo de recurso para a recuperação da memória, como salienta Certeau:

“Do mais remoto dos tempos nos vêm a arte de nutrir, aparentemente imóveis numa curta duração, mas na verdade profundamente remanejadas em sua longa duração. A aquisição dos ingredientes, a preparação, a cocção e as regras de compatibilidade podem muito bem mudar de uma geração à outra, ou de uma sociedade à outra. Mas o trabalho cotidiano das cozinhas continua sendo uma maneira de unir matéria e memória, vida e ternura, instante presente e passado que já se foi, invenção e necessidade, imaginação e tradição – gostos, cheiros, cores, sabores, formas, consistências, atos, gestos, movimentos, coisas e pessoas, calores, sabores, especiarias e condimentos” (2003, p. 296).

O eu lírico lança luz sobre figuras humanas envoltas por traços do passado e nelas encontram-se imanentes tais atos e gestos no intuito de unir matéria e pessoa, como os mencionados por Certeau. Além disso, estilos de vida diversos são apresentados. Poesia que beira a um ato confessional envolta numa tonalidade terna, como se segue:

Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.

Bem linguaruda,
desabusada,
sem preconceitos,
de casca-grossa,
de chinelinha,
e filharada (1985, p. 45).

Nesse trecho, o eu lírico despe-se completamente de qualquer reserva e integra-se completamente ao meio daqueles que vivem à margem, dando vazão a uma linguagem de confronto, enfatizando o seu desapego às convenções. O desafio às normas sociais está presente até no modo como homenageia a mulher, porque o faz de modo inverso – no uso de adjetivos que ressalta seus defeitos –

contrapondo com a afirmação, “Vive dentro de mim”, de modo a revelar que apesar de tudo ou por isso mesmo ela abriga em si todas as mulheres humildes.

Chama atenção também, a focalização da figura feminina na estrofe anterior primeiramente o jeito de ser da mulher para depois evidenciar suas condições sociais: “de chinelinhas e filharadas”, numa demonstração de que a vida de tal mulher só é pródiga em filhos.

Do mesmo modo que a mulher proletária, a mulher roceira também possui como maior bem o próprio trabalho e os filhos:

Vive dentro de mim
a mulher roceira.
-Enxerto de terra,
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos,
Seus vinte netos (1985, p. 46)

O eu lírico se apresenta com uma ligação íntima com a terra, através da figura de mulher-mãe e sua lida diária, com este elemento, por isso o uso da metáfora ‘e enxerto de terra’ atribuída a ela que, semelhante a ela, produz frutos - simbolizados pelos filhos e netos - acolhendo-os e nutrindo-os em seu pródigo amor.

Enfim, o eu lírico evidencia no poema aquela que ocupa a mais degradada das figuras femininas, elucidando mais uma vez – recorrência exaustiva na obra de Cora Coralina – o tema da prostituição e, ao advogar em sua causa, tratando-a de irmãzinha, emite um discurso rebelado em tom ao mesmo tempo denunciador e arrebatador.

Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo ser alegre
seu triste fado.
Todas as vidas
dentro de mim:
Na minha vida -
a vida mera
das obscuras! (1985, p. 46).

O modo como olha para a triste vida de tais mulheres expõe mais uma vez uma postura comprometida, demonstrando seu apreço por essas figuras femininas alijadas da sociedade. Além de acusar a contraditória condição da prostituta – alegre na aparência e fadada a um triste destino. É a esta mulher que chama de irmãzinha tentando estreitar seu sentimento de solidariedade, a mulher humilhada.

A humilhação da mulher-tabu apenas murmurada porque interdita pela moral vigente. E não é sem intenção que encerra o poema com a mais rebaixada das representações femininas. E é irmanando-se a ela que recolhe e encerra seu poema lançando luz para as vidas obscuras, tão próximas de “mera vida”.

A poesia de Cora Coralina é traçada pela margem, uma vez que se constitui por figuras humanas de menor relevo no quadro das representações sociais. Seu universo poético é formado por pessoas que poderiam representar o caos social, porém no interior desse caos elas se constroem e organizam seu universo para continuarem revertendo todas as adversidades indo contra o caos imposto pela ordem social.

No poema “Todas as Vidas”, pode ser constatada essa questão, além de o eu lírico adentrar o universo daquelas pessoas consideradas socialmente inferiores, representam-as por figuras femininas, sabendo-se que historicamente tiveram pouca representatividade. Tal mentalidade foi construída ao longo de séculos a ponto de certas máximas proferidas por uma hegemonia masculina serem mantidas como “verdades”, como assinala Maria Lúcia Rocha-Coutinho:

as instituições do sexo e da família teceram, ao longo dos tempos, as malhas da dominação entre os sexos mais adequadas aos modos de produção e organização social específicos de um determinado tempo e sociedade. É assim que as formas de subordinação da mulher têm mudado ao longo dos tempos, sem que, no entanto, tenham sido suprimidas as desigualdades (1994, p. 51).

Apesar de as questões de gênero serem tema de variados debates, ainda as mulheres sofrem as mazelas de um pensamento repressor que durante muito tempo serviu – e serve - para cercear sua vontade e ação. O contexto literário – além de garantir a riqueza poética - demonstra que, apesar da existência de um

padrão de vida considerado por parte da sociedade como ideal, existem outras realidades paralelas, a dos desvalidos, imbuídos em sua luta diária. É através destes que estão no avesso das representações que Cora Coralina vai compor no mais alto grau de lirismo sua cartografia.

Esta composição cartográfica se expressa pelas memórias histórica, cultural e social. A histórica recupera objetos, lugares, figuras humanas e eventos que identificam o tempo/espaço. Tal tendência é verificada nos contos e nos poemas de Coralina nos quais, na maioria deles, a poeta lança mão de um tom de confronto e ironia.

Às vezes cede lugar a um discurso afirmativo em tom de alegria – nem por isso menos sarcástico – em que avança na ousadia e na carnavalização como pode ser observado no conto “Um Carnaval Antigo”, presente no livro *Villa Boa de Goiaz*, (2003). Nele é realizado um recorte do carnaval do passado, como já antecipa o título, mostrando todo o júbilo presente em tais eventos.

A narração traz a história de Joana, mulata bonita e festeira, que sai no cordão carnavalesco enfeitada com ramos de pimenta, como estava na moda. Festeja efusivamente, mas ao ingerir bebida alcoólica começa a passar pimenta e a jogar fogo nos foliões causando confusão geral. Em virtude disso, levam-na para a prisão, lá permanecendo pouco tempo, pois seu patrão interfere a seu favor, juntamente com as pessoas do cordão carnavalesco, pedindo sua soltura, carregando-a nos braços, entoando a canção que abre o conto:

Seu delegado, solta a Joana.
Ela é do carnaval! (...).
Solta a Joana, - respondia o corso.
Solta, solta.
Ela é do carnaval!
Com pimenta ou sem pimenta.
Nós queremos é brincar.
Solta, solta a Joana (2003 p. 26).

Por meio desse conto, iniciado espirituosamente com a marchinha, é possível ter acesso a outro tempo, nele há elementos de uma memória histórica, através das lembranças vividas pelo narrador que, de modo preciso, expõe com detalhes a descrição das pessoas e dos locais onde se passa a história, como pode

ser observada na passagem em que explica de onde veio a idéia de se colocar pimenta no penteado, motivo este que desencadeia toda a trama:

Anoca Santa Cruz, cunhada de Luiz Nunes, era no tempo; a pessoa mais considerada respeitada na sociedade goiana naqueles longes passados. Figurinista original e ousada. Ditava moda e sua área magnética era avançada e dominadora. Tinha lançado moda de ramo de pimenta malagueta no penteado alto, do tempo [...] Virou moda e a mocidade goiana passou a se enfeitar de galhos de pimenta, quebrados de pimenteira (2001, p. 24-25).

A moda excêntrica proposta pela modista contagia todos pela ousadia, a ponto de ser imitada pela maioria das mulheres; tal fato é tão marcante que parece ter povoado a memória da autora, pois a figurinista e suas invenções são retomadas na poesia “Aborrecimentos de Aninha”, em *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha* (1984), na qual se narra, embora em outro gênero e contexto, a inovação dos penteados:

Minha irmã Germana vestido, todo fitas e rendas,
oferecido pela madrinha –Anoca Santa Cruz
Anoca Santa Cruz... elegante, viva, alegre, de comunicação
(diriam hoje)
Naquele tempo, dada, desembaraçada, espirituosa.
Liderava a sociedade goiana, era ouvida em organização de festas.
O palácio nada fazia, no sentido social, sem ouvi-la.
Entregava-lhe a direção.
Inventava, figurinava. Figurinou a moda:
penteado alto, barrete frígido, símbolo republicano recém-implantado.
Um dia lançou novidade, nunca vista, sonhada sequer:
Ramo de pimenta malagueta no penteado

Sei que as pimenteiras foram desganhadas.
Não sobrou moça na cidade que não tivesse no cabelo,
seu ramo de pimenta (1984 p. 137).

A pimenta malagueta, na escritura de Coralina, serve como mote para estabelecer uma relação com a atitude ousada das mulheres. No conto “Um Carnaval Antigo”, Anoca e Joana, as mulheres retratadas cada qual dentro da sua condição, romperam certas tradições com um espírito criativo e libertário.

Deste modo, muito mais do que condimento ou enfeite, no conto a pimenta transforma-se em atributo identificador das duas mulheres, porém apresenta resultados díspares: para Anoca Santa Cruz, de família renomada da cidade, a moda da pimenta, sob os olhares conservadores, é aceita com reservas, recebida e interpretada como excessos da mocidade. Para Joana, a criada, mesmo considerando o excesso da alegria configurado nos excessos no uso da pimenta e da bebida, a reação por parte das autoridades demarca o seu raio de ação.

Observa-se então a configuração de duas mulheres, um só atributo – a pimenta – e duas reações como respostas a suas ações: para Anoca, modista pertencente a uma família de renome, a resposta é de aceitação; para Joana, a criada, a resposta vem em forma de restrição por parte da autoridade local, a polícia.

A retratação da situação leva-nos a constatar, mesmo que não seja intenção da autora, o tratamento diferenciado que cada uma das mulheres recebe. Observa-se então, a partir dos tratamentos dispensados, o discurso vigente em permanente vigília a assegurar a demarcação dos espaços sociais. Para Anoca uma aceitação interpretada como excessos da mocidade; para Joana, a advertência como sinal de que excessos podem levar para cadeia.

De toda forma, as ações da modista e de sua criada são aquelas que dão toque pessoal a essa sociedade de hábitos tão enraizados em rigores morais e que, ultrapassando os limites permitidos, suas presenças metaforizam o efeito da “pimenta malagueta” naquele espaço conservador, um toque picante que dão aos eventos e aos costumes, como destacado nos versos:

Sei que as pimenteiras foram desgalhadas.
Não sobrou moça na cidade que não tivesse no cabelo,
seu ramo de pimenta. (1984 p. 137).

Ainda no poema, mais uma vez está impressa a simpatia do eu lírico pelas pessoas que quebram as regras juntamente com a recuperação da memória histórica através dos modos e dos costumes. A personagem Anoca parece ser mais uma dessas pessoas com espírito de liberdade latente, que não se preocupa com as opiniões alheias.

Através dela é possível inferir que, apesar de a sociedade usufruir os inventos da figurinista, o faz com certa restrição. Neste sentido, Anoca destoa desse

grupo conservador; tal questão torna-se evidente por meio dos adjetivos a ela atribuídos pela narradora que, numa perspectiva polifônica, traz para o poema o discurso vigente, “naquele tempo, dada, desembaraçada, espirituosa”.

Embora esses vocábulos não façam desmerecer os talentos de Anoca, caracterizam-na como diferente, e fazer a diferença talvez seja o bastante para que seu comportamento apresente certa desarmonia com as regras sociais. O eu lírico mostra ainda os avanços temporais, marcados pelas expressões “naquele tempo” e “hoje”, em que se pode perceber que os julgamentos a comportamentos considerados ousados naquela época, possivelmente seriam mais brandos na atualidade.

Representando e engrossando o cordão dos socialmente desvalidos, a atitude desabusada da mulata também conta com a simpatia da narradora, que parece narrar tal caso esboçando um sorriso de satisfação e, por meio de certos comentários que tece ao longo do conto, partilha do atrevimento da personagem.

A criada Joana, entusiasmada com a idéia de sua senhora, tenta à sua maneira, seguir a moda. Verifica-se, então, seu espírito inventivo retratado na forma como Joana, por meio do improviso, demonstra sua capacidade de superação diante das dificuldades e carências: “arranjou com Anoca, vestidos e sapatos usados. Levantou a trunfa e enramou de pimenta: tentou uma caracterização” quebrou pela base uma pimenteira e amarrou na cintura... ”(CORALINA, 2001, p.25)”.

Tentando fazer parte da folia e alinhar-se de acordo com a moda, Joana se arruma para o carnaval com coisas que ganhara e, diferentemente da maioria das outras mulheres, provavelmente de melhor situação financeira, improvisa, adapta, arruma os cabelos simulando o penteado da moda e exhibe gestos de seu capricho, além de um comportamento desabusado, ao colocar os ramos na saia. O modo de agir e ser da mulata é do agrado de todos como consta no trecho seguinte:

O caso de que guardei na memória e conto, não foi malhação política nem crítica que as autoridades mereciam, e muito, apenas brincadeiras da rapaziada bilontra, onde entrava como peça principal a crioula Joana, festeira fogosa, que trazia a cidade em rebuliço, de que muitos gostavam e riam com vontade (2003 p. 24).

As opiniões da narradora apresentam mais uma vez um veio de transgressão às normas ao demonstrar que, se as autoridades mereciam críticas, estas não seriam agora consideradas, pois entrariam em desarmonia com o espírito carnavalesco e com o enredo, cujo foco principal incide sobre as peripécias da apimentada criada Joana.

Apresentando uma intenção de celebração e rebeldia, a narradora elege a mulata Joana como representante desse evento. Seu foco mais uma vez recai sobre os socialmente obscurecidos. O que apresenta certa coerência, afinal trata-se do carnaval, festa que permite inversões de papéis. O que se presencia então é Joana duplamente celebrada: pela própria festa e pela narradora.

Nessa festa popular, Joana experimenta a liberdade que não goza no seu cotidiano: a celebração da vida, a desenvoltura, a insubordinação às regras sociais vigentes são todas manifestadas por meio do canto, da dança e das brincadeiras, levando a personagem extrapolar essa liberdade efêmera.

A forma como é narrada a composição da fantasia elaborada pela mulata aproxima-se da noção que se tem de carnavalização. A fantasia nesse caso é um arremedo e ao mesmo tempo um recurso de que lança mão os menos afortunados para se adaptarem e se inserirem no contexto do momento.

No caso de Joana, as adaptações que faz ao elaborar a fantasia para se alinhar à voga do carnaval da época resultam numa sátira. Entretanto, não parece ser a sátira pela carnavalização a principal intenção da poeta, mas sim demonstrar a capacidade de criatividade dos menos afortunados.

O carnaval propicia esse regozijo popular, como salienta Bakhtin ao estabelecer relações entre o carnaval e outras festas:

nos lugares onde o carnaval, no sentido estrito do termo, floresceu e se tornou centro que reagrupou todas as formas de folguedos públicos e populares, ele provocou de certa forma o enfraquecimento de todas as outras festas, retirando-lhes quase todos os elementos de licença e de utopia popular. As outras festas empalideceram ao lado do carnaval; sua significação popular diminuiu, sobretudo porque estão em relação direta com o culto e o rito religioso ou do Estado. O carnaval torna-se então símbolo e a encarnação da verdadeira festa popular e pública, totalmente independente da Igreja e do Estado (mas tolerada por esse último) (BAKHTIN, 1987, p. 191).

A apimentada Joana experimenta toda a euforia proporcionada pelo clima festivo do carnaval, momento em que goza de liberdade ao menos nessas ocasiões, não estar subordinada a ninguém.

Como “cria-ventre livre da casa de Luiz Nunes” (2003, p.24), Joana agora emana jovialidade e liderança e, com seu comportamento irreverente, conduz o cordão carnavalesco, constituindo-se como elemento deflagrador da liberdade, ao passar de ‘cria’ para rainha.

Arranjaram uma cadeira; assentaram a mulata e a carregaram nos ombros, e veio o cordão pelas ruas, novamente cheias; portas e janelas abertas e toda a cidade, alegre, [...] Joana foi reconduzida, em triunfo! Uma consagração! Alegria geral! (2003, p. 26).

Deste modo, a mulata Joana, de posse de um poder fugaz, conduzindo todos para o seu reinado de alegria representa e irradia liberdade “abrindo alas” para que as pessoas, pelo menos por alguns momentos, esqueçam a rotina dura de suas vidas e dêem vazão aos sentimentos reprimidos.

Como já foi observado, o conto e o poema apresentados possuem um tom de rebeldia impressa na escolha das temáticas. São trazidas mulheres pertencentes a estratos sociais considerados inferiores, com exceção de Anoca, de modo que Cora Coralina enfatiza o seu lugar no discurso como a querer derrubar as regras instituídas que prezam atitudes ponderadas - principalmente por parte das mulheres.

No poema “Todas as Vidas,” traçam-se os caminhos daquelas mulheres à margem, com o intuito de valorizá-las em seu espaço social sem rebuço ou reserva. Já nos contos, trata de Miquita, uma mulher que não consegue encontrar seu lugar na vida e no mundo, fazendo um contraste com a imagem da figurinista ousada e de sua criada, presente no conto “Um Carnaval Antigo”, com um diferencial destas trazerem traços de alegria e irreverência.

De posse de tais atributos, consegue até reverter uma situação adversa. Observa-se então que mesmo em gêneros distintos, Cora Coralina demonstra certa desenvoltura, que lhe é peculiar para protestar, criticar ou mesmo celebrar a vida por meio de seus personagens.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo verificar o modo como Cora Coralina, através de reminiscências, traz para sua escritura o pensamento e os valores de uma época. Pelo veio da memória, a poeta tematiza a própria vida e os espaços de uma cidade de Goiás do início do século XX e, com esse mote, levanta questões polêmicas, apresentando também uma postura comprometida com sua realidade. Deste modo, suas rememorações não se limitam à mera nostalgia, transcende tal fato quando vai apontando as injustiças, opondo-se às idéias conservadoras de seu tempo.

Pelo fato de a memória tratar-se de um tema que abrange um campo bastante vasto, houve necessidade de trazer para a pesquisa, além da literatura, estudos provenientes de outras áreas do conhecimento – filosofia, sociologia, história etc. Essas áreas de conhecimento forneceram instrumentos que permitiram encaminhar a pesquisa para um delineamento de uma cartografia da memória na escritura da poeta, enfatizando as inúmeras vias que a autora vai esboçando em sua obra, na qual se pode destacar traços diversos que permeiam seus contos e poemas.

Entre eles encontra-se a ligação da poeta com seu espaço de vivência ressaltando uma maneira de colocar estrategicamente os elementos sensoriais nos textos. Devido à presença desta particularidade na escritura de Coralina, foram realizadas reflexões a respeito da relação memória e sentido, uma vez que o contato com um objeto, um cheiro ou um sabor permitiram à poeta reconstituir variadas situações de um tempo pretérito em que se observou, além de uma memória despertada pelos sentidos, uma memória histórica.

Como representação de uma memória histórica, a poesia de Coralina oferece ao leitor o retrato de uma época, no entanto sob o ponto de vista dos menos representáveis; pessoas que vivem nos recantos da cidade, crianças, mulheres, cuja restrição de seu raio de ação como representações sociais foi abordada, dando abertura às discussões do papel feminino.

Pelo veio memorialístico pode ser apurada a proposta da poeta, fundamentada na recuperação de fatos do passado para a realização de suas

reflexões críticas e filosóficas, irmanando-se com os desvalidos. Com uma postura de acolhimento e solidariedade chama atenção para as injustiças acreditando na força da palavra, como agente de libertação e transformação social.

A obra de Cora Coralina permite diversificados tratamentos e os limites de uma dissertação de mestrado são estreitos para esgotar as inúmeras vias de estudo que a obra da autora aponta. No desenvolvimento desta pesquisa, surgiram alguns aspectos que exigiriam análises mais aprofundadas, dando margem para outras pesquisas, como por exemplo: o tardio reconhecimento da obra de Coralina, que, embora tenha sido homenageada por Drummond e recebido respeitáveis premiações, sobre ela existem poucas referências, assim como são escassos estudos mais aprofundados de sua obra, motivo este que dificultou esta pesquisa, cabendo a um futuro pesquisador verificar a razão desse “esquecimento” de sua obra.

Dentre os aspectos que compõem a obra de Cora Coralina, passíveis de investigação detida, consta a proximidade de sua produção com as de Drummond, onde pode-se observar referências às mesmas temáticas - visão melancólica da infância, amor lúcido à terra natal que permite cantá-la sem idealizações e uma semelhança na construção de alguns poemas. Mas a maior aproximação entre Drummond e Coralina é a maneira como ambos se colocam perante a existência, ambos *gauche*, desajeitados na vida.

Um outro caminho a ser palmilhado mais profundamente e com exclusividade é a oralidade: na obra de Cora Coralina é recorrente o uso de palavras recolhidas de um vocabulário retirado do cotidiano do passado, tradutor da espontaneidade dos simples inseridos no seu tempo; estilo que a poeta imprime à escritura de maneira consciente, como consta em sua afirmação: “A língua é móvel, os gramáticos é que a querem estática, solene, rígida. Só o povo a faz renovada e corrente” (apud Veras 2001, p.6.)

Esta característica faz suas narrativas e poemas adquirirem um tom peculiar. Esse modo de expressão merece uma pesquisa atenta, capaz de abranger toda riqueza de uma linguagem e junto a ela um campo semântico circunscrito à realidade de um tempo, suas circunstâncias e as inúmeras possibilidades de interpretações que podem ser feitas. Abordar a escritura de Cora Coralina a partir do viés da oralidade ou dos outros aspectos mencionados anteriormente renderá

trabalhos que descortinarão outras realidades de um Brasil conhecido por poucos, como também fará justiça à qualidade da obra de Cora Coralina.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ivã. Amor e submissão: formas de resistência da literatura feminina de autoria feminina? In: RAMALHO, Christina (org). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p.107-115.

ARRIGUCCI, Davi Jr. O humilde cotidiano de Manuel Bandeira. In SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.106-122.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987. p.419

BELÉM, Euler. *Obra prima goiana*.

Jornal opção, 2006. < Disponível em:

<http://www.jornalopcao.com.br/index.asp?secao=Imprensa&subsecao=Colunas&idjornal=167> Acesso em: 23 de mai de 2006

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. Vol 1. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 253 p.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo N. da Silva. São Paulo : Martins Fontes, 1990. 204 p.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3.ed São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 484 p.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo : Cultrix; USP, 1977. 220 p.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 279 p.

CASTELO BRANCO; Lúcia. BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria, 1989, 172 p.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: morar e cozinhar*. 5.ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 2003. 372 p.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e Estórias a mais*. 12ed. São Paulo: Global, 2001. 246 p.

_____, *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 2ªed. UFG, 1984. 211p.

_____, *Meu livro de cordel*. Goiânia: Cultura Goiana. 1976. 95 p.

_____, *O tesouro da casa velha*. 4 ed São Paulo: Global, 2001.137p.

_____, *Villa Boa de Goyaz*. 2 ed. São Paulo: Global, 2003.109 p.

_____, *Estórias da casa velha da ponte*. São Paulo: Global, 1985.95 p.

CHAUÍ, Marilena. Janela do mundo, espelho da alma. In: NOVAES, Adauto. (org) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.

CHIAVENATTO, José Julio. *Genocídio americano: a guerra do Paraguai*. 18ed. São Paulo: Brasiliense, 1979. 205 p.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo, Ática, 1978. 167p.

ELIADE, MIRCEA, *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972. 183 p.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal*. 47 ed. São Paulo: Global, 2003. 968 p.

GONÇALVES, José Moura Filho. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto. (org) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 95-124.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990. 189 p.

LE GOFF, J. *História e memória*. Trad Irene Ferreira [et al]. Campinas: Unicamp, 1996. 553 p.

LLOSA, Mário Vargas. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004. 416 p.

MACEDO, José R. *A mulher na idade Média*. São Paulo, Contexto, 1990. p.93.

MARQUES, Oswaldino. Cora Coralina Professora de Existência. In: CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e Estórias a mais*. 12ed. São Paulo: Global, 2001. 13-18 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Reginaldo di Piero. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

NOVAES, Adauto. (org) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papyrus, 1998. 223 p.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: N. Fronteira, 1982. 368p.

PINHEIRO, Suely Reis. A palavra ecoa pelos becos da vida: Cora Coralina imagens, cheiros e cores na resistência social à exclusão. In: BRANDÃO, Isabel; MUZART, Zahide L. *Refazendo nós*. Ensaios sobre mulheres e literatura. Florianópolis: Edunisc, 2004. 552p.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Trad. Monique Augras. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5 n.10, p.201-215, 1992.

PRATT, Marie Louise. Mulher, literatura e irmandade nacional. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, (org) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.127-157.

PRIORE, Mary Del. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1995. 358 p.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo : Abril Cultural, 1979. 247 p.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: A mulher nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 172 p.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticos-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 200 p.

SANTOS, Wendel. O universo imaginário de Cora Coralina. In: CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e Estórias a mais*. 12ªed. São Paulo. Global, 2001.p. 239-246.

SILVA, Geysa. A subjetividade feminina entre o humor e a memória. In: RAMALHO, Christina (org). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões*. Rio de Janeiro: Elo, 1999. 203-213 p.

TAHAN, Vicência Bretas. *Cora Coragem, Cora Poesia*. São Paulo: Global, 1989. 164p.

TELES, Gilberto Mendonça. Entrevistas. Trilhas Literárias, 2004. Disponível em: <<http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/tri2004entgmt.htm#>>. Acesso em: 10 mar. 2006.

THOMPSON, Paul, *A voz do passado: história oral*. Trad.Lólio Lourenço de Oliveira. Paz e Terra. Rio de Janeiro 1992. 385 p.

VERAS, Dalila Teles, *110 anos de Cora*. Kplus, 2006.<Disponível em: <http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=1&rv=Colunistas>> Acesso em:10 mar. 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990. 504p.