



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**FACULDADE DE LETRAS**

**POESIA TERRENA DE CORA CORALINA:  
A VOZ PEDREGOSA DA REMEMORAÇÃO**

Iasmin dos Reis Ferreira

Rio de Janeiro

2020

IASMIN DOS REIS FERREIRA

POESIA TERRENA DE CORA CORALINA:  
A VOZ PEDREGOSA DA REMEMORAÇÃO

Monografia submetida à Faculdade de  
Letras da Universidade Federal do Rio  
de Janeiro, como requisito parcial para  
obtenção do título de  
Bacharel/Licenciado em Letras na  
habilitação Português- Literaturas de  
Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Lucia de Guimarães de Faria

RIO DE JANEIRO

2020

Ferreira, Iasmin dos Reis.

Poesia terrena de Cora Coralina: a voz pedregosa da  
rememoração / Iasmin dos Reis Ferreira. – 2020.

31 f.

Orientador: Maria Lucia de Guimarães de Faria.

Monografia (graduação em Letras habilitação  
Português – Literaturas) - Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 31.

1. Cora Coralina. 2. Literatura Brasileira. I. Ferreira,  
Iasmin dos Reis. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Faculdade de Letras, 2020. III. Título.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	5
2. O NOVO ESPÍRITO CIENTÍFICO.....	6
2.1. O NOVO ESPÍRITO LITERÁRIO .....	7
3. DELINEANDO UMA POÉTICA DA TERRA.....	12
4. REMEMORAÇÃO, RECONSTRUÇÃO E REIVINDICAÇÃO .....	14
5. A CASA CORALINIANA .....	20
6. POEMAS DE PEDRA .....	23
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS:.....	30
7. Referência bibliográficas: .....	31

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como pilar central de análise a questão da expressão do eu poético coraliniano permeada pela descrição e/ou visão do espaço que o rodeia. Interessa-nos verificar como a voz lírica plasma o seu discurso e como o espaço é afetado por esta ação. Em Cora, é comum achar-se um nível elevado de permeabilidade aos espaços evocados em sua poesia, pois eles se deixam atravessar pelo sujeito lírico. A poeta tem uma ligação muito nítida com a natureza, com a parte orgânica do mundo e esta é justamente a parcela mais proeminente do cenário de sua poesia.

Contudo, para que se valorize e evidencie o processo de criação poética de Cora Coralina, é preciso, primeiramente, compreender as motivações por trás de seu fazer poético. Busca-se, então, averiguar para qual cenário ela se volta no ato de escrever, que voz tem espaço em sua poesia e, principalmente, de onde emana a voz poética de Cora. Em tentativa de corresponder esses questionamentos, fizemos de Gaston Bachelard principal fonte de pesquisa e embasamento para as afirmações aqui feitas, suscitando alguns aspectos da chamada Estética Concreta por ele desenvolvida e debruçando-nos, principalmente, sobre o estudo da matéria coraliniana primordial: a terra. Isto porque, ao produzir uma poesia apoiada no rememorar, Cora faz uso de toda sua intimidade, através das lembranças, para dar forma ao seu expressar, ato que materializa a poesia terrena sobre a qual Gaston Bachelard teorizou: poesia suscitada pela contradição da extroversão e introversão, poesia calcada na ação do homem sobre a matéria e nas imagens sugeridas pela intimidade.

## 2. O NOVO ESPÍRITO CIENTÍFICO

A partir de um novo posicionamento diante do real, enuncia-se uma brusca ruptura no pensamento científico. No século XX, instaura-se uma renovação epistêmica, inaugurando o rompimento dos laços que uniam as ciências contemporâneas a um pensamento imediatista e fadado ao senso comum. Eis, então, o surgimento de um "novo espírito científico". É este Espírito que permeia o desenvolvimento do pensamento epistemológico de Bachelard, num "contexto de reforma epistêmica no período contemporâneo, através da doutrina relativista, da nova atomística, da doutrina quântica, das lógicas não-aristotélicas e das geometrias não-euclidianas" (VELANES, 2017, p.67).

Dentre as novas características desse período que se inicia, dois princípios da física atômica e duas inversões epistemológicas da ciência contemporânea deram suporte teórico a G. Bachelard: **o princípio da complementariedade**, que propicia a primeira inversão, "que converte a unidade substancial da metafísica na unidade relacional da microfísica"; e **o princípio da definição operatória dos observáveis**, que promove a substituição de uma "descrição objetiva dos fenômenos por um projeto de matematização do real". (FARIA, 2007, p.1)

O primeiro princípio atesta a ambiguidade e a natureza dupla da matéria e da energia. Rompe-se com a noção de que algo, simplesmente, é e começa-se a pensar que tudo devém, ou seja, instaura-se uma perspectiva inédita: a dialética ser-devir. Sendo assim, o conceito de antagonismo desloca-se dos pólos extremos ao centro da complementariedade: a matéria faz-se dinâmica, multiversa. O ser e o devir exprimem em si a inextricabilidade, esta que necessitará de uma linguagem capaz de expressar sua natureza.

O segundo princípio, por sua vez, afirma que um objeto ou conceito físico é produzido pelo pensamento, materializando a segunda inversão epistemológica: "Para o empirismo do século XIX, a ciência era real por seus objetos e hipotética pelas relações entre eles estabelecidas. Na mentalidade do físico contemporâneo, contudo, são os objetos que se representam por metáforas, e é a reflexão racional que faz figura de realidade." (FARIA, 2007, p.4)

Com isso, a física perde seu estatuto de ciência dos fatos para fazer-se "técnica de efeitos". Não mais se parte do real para chegar-se a conclusões gerais; o movimento, agora, realizado pela ciência é do racionalismo ao realismo, "simplificando o dado

imediatamente e complicando a razão” (FARIA, 2007, p.5). Sendo assim, o pensamento científico institui-se como *realizante*.

Neste sentido, o real passa a pertencer à esfera das possibilidades, ou seja, tem-se como real uma parcela daquilo que é possível. Alarga-se, assim, a perspectiva sobre o que se conhece por possível e real. Consequentemente, expande-se o que se tem por racionalismo, uma vez que “revolucionar a razão significa multiplicar as razões de revoluções espirituais” (FARIA, 2007, p.8).

Dentro da revolução, a ciência mora no lugar da crise. Agora, de nada adianta um experimento que apenas confirma o que já se sabe ou já se observa. O fazer científico apoia-se no fracasso para que novas descobertas sejam possíveis. Assim, tem-se a ciência “surracionalista”, palavra inventada por Bachelard a partir do termo “surrealista”:

É na surpresa criada por uma nova imagem ou por uma nova associação de imagens, que é preciso ver o mais importante elemento do progresso das ciências físicas, uma vez que é o espanto que excita a lógica, sempre bastante fria, e que a obriga a estabelecer novas coordenações, mas a causa própria desse progresso, a razão mesma da surpresa, há que procurá-la no interior dos campos de forças criadas na imaginação pelas novas associações de imagens, cuja potência é a medida de felicidade do sábio que soube reuni-las (JUVET, 1933, 105, apud NEC, 44)

Deste modo, o surracionalismo, que alia o vigor teórico à audácia imaginativa e suplanta a realidade imediata, faz possível que se instaure o que se pode chamar por Novo Espírito Científico.

## 2.1. O NOVO ESPÍRITO LITERÁRIO

Mediante a ruptura propiciada pelo Novo Espírito Científico, Gaston Bachelard propõe uma postura de mesmo cunho revolucionário, agora, no campo dos estudos literários. A fim de subverter a metodologia crítica tradicional, o Novo Espírito Literário deseja lutar contra toda normatividade e rigidez que limitam o estudo das obras de arte a um conjunto ínfimo de caracteres preconcebidos e de interpretação restringida.

Nesta nova visão, não mais há um trabalho crítico passivo e de pura observação; o intérprete pretende-se tão artista e tão criador quanto quem criou a obra que está diante de si. O trabalho, na crítica bachelardiana, baseia-se numa ação conjunta entre o intérprete e a obra: atividade que nunca se esgota, numa movimentação infundável de ir e vir. O intérprete e a obra agregam-se mutuamente.

Deste modo, não é mais cabível o pensamento de um método uno e fixo de interpretação. Respeitando a particularidade e complexidade de cada grande obra, tem-se a visão de que se deve deixar levar pelo caminho que cada uma delas mostrará mais efetivo à sua análise. Institui-se a ideia de que os métodos interpretativos precisam sempre estar disponíveis a revisões, correções e, até mesmo, novas modulações. Numa ação que nunca se perfaz. Assim, estabelece-se uma relação de profundidade com o texto literário.

Sobre este ponto, Maria Lucia Guimarães de Faria afirma:

Despertar no leitor a *função do irreal* (TDV<sup>1</sup>, 3) é missão da literatura, desautomatizando a sua percepção e libertando-o da ancilose da realidade existente e circunstante. Certas obras são como “negativos” da vida positiva. É preciso apreciá-las em seu esforço de ruptura, apreendendo-as em seu próprio universo significativo, assim como se compreende uma geometria não-euclidiana em seu próprio esquema axiomático (L<sup>2</sup>, 97). A contemplação passiva e ociosa da obra de arte deve ceder lugar à participação ativa e passional, em que o intérprete verdadeiramente joga o seu destino no ato da interpretação, pois é efetivamente um novo horizonte vital que se lhe descortina. À originalidade artística do escritor deve replicar a inventividade hermenêutica do leitor, que se traduz num ganho existencial e num acréscimo de ser. Poema autêntico é aquele que suscita uma metamorfose; intérprete legítimo é o que se deixa transformar pelo poema (FARIA, 2007, p.9).

A partir deste novo contexto interpretativo, um estudo “concreto” da poesia encontra fundamentação para seu nascimento: Inspirando-se nos preceitos do Novo Espírito Científico, “a Estética Concreta tem como ponto de partida a arqueologia do imaginário, que descobre a raiz do impulso criador da imaginação na potência poética da matéria, concebida como plexo de pulsões energéticas.” (FARIA, 2007, p.10)

E esta estética pode ser nomeada “concreta” a partir dos seguintes apontamentos, destacados por Faria:

1. **“privilegia a beleza material, dinâmica e concreta, em detrimento da beleza formal e abstrata”** (FARIA, 2007, p.10. grifo nosso): aqui, ao poeta interessa a capacidade de mergulhar no interior da matéria (água, ar, terra e fogo) e não somente conseguir definir o que já está dado, ou seja, mais vale a competência de fazer possível a poetização de uma matéria primordial do que a simples descrição de uma beleza/imagem perfeita. Isto porque, para a Estética Concreta, o processo de criação artística começa

---

<sup>1</sup> *Terra e os Devaneios da Vontade.*

<sup>2</sup> *Lautréamont.*

quando o poeta escolhe uma matéria com a qual se identifica e seu trabalho se desenvolve a partir do conjunto de imagens advindas desta matéria eleita. Através disso pode-se afirmar também que:

À estética de Bachelard não interessa a obra como produto final perfeito e acabado; importa-lhe, sim, a *operação da obra*, o próprio *pôr-se-em-obra*, como artístico estruturar-se de um organismo vivo. Não se trata de contemplar a obra “acontecida”, mas de acompanhar, concriativamente, o *acontecer* da atividade criadora da imaginação, o lento tecer-se em imagens materiais e dinâmicas, que articulam e configuram o seu multifacetado universo de sentido. (FARIA, 2007, p.12)

Assim sendo, para a Estética Concreta, o processo de criação artística encontra-se num lugar de importância, uma vez que se considera muito mais interessante acompanhar-se “o *acontecer* da atividade criadora da imaginação”, que somente contemplar a obra como um todo já completo, como um produto final. A beleza encontra-se naquilo que nunca se deixa perfazer.

2. **“considera a imaginação como a raiz de todo impulso criador, artístico ou científico”** (FARIA, 2007, p.13. grifo nosso): A imaginação é a capacidade de fazer-se nascer, concomitantemente, um espírito imaginante e uma matéria imaginada. Porém, para Bachelard, ela não é a faculdade de formar imagens, e sim de deformá-las:

a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. (...) O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade* (ArS, 1).

Isto posto, é cabível dizer que, para que haja o real ato imaginativo, é preciso fugir das imagens dadas e recriá-las, modificá-las, multiplicá-las. A imaginação encontra-se na competência de ir além do primeiro visto, em elevar-se em transcensão e no movimento contínuo de desconhecer-se, pois, somente assim, encontra-se, ainda que de maneira totalmente diferente. Quem imagina mergulha num eterno devir. “O ser que imagina está sempre em véspera de ser inventado”. (FARIA, 2007, p.13)

É, portanto, em sua atividade que se conquista o ganho vital da imaginação. Bachelard interessava-se pelo funcionamento desta faculdade, identificando que sua operação ocorre sobre duas diferentes linhas: a horizontal e a vertical. Na horizontalidade, trabalha a imaginação formal, aquela que atua com o que os olhos são capazes de alcançar. Já na verticalidade, a imaginação entrega-se ao movimento de afundar, a fim de fazer-se morar na profundidade do ser e, finalmente, viver. Sendo assim, ao eixo vertical pertence a **Imaginação Material e Dinâmica**, concepção originária (e inédita) do fundamento da estética concreta de Gaston Bachelard que se dedica a “descobrir, sob as imagens que se mostram, aquelas que se ocultam, descendo à raiz noturna do impulso imaginário”. (FARIA, 2007, p.14)

Quanto ao particular funcionamento da verticalidade, pode-se apontar que:

Na perspectiva da verticalidade, a matéria é sonhada em dois sentidos: o do aprofundamento transcendente e o do ímpeto transcendente. De acordo com o primeiro, que caracteriza a imaginação material, a matéria aparece como um domínio insondável, como um mistério. Em conformidade com o segundo, que define a imaginação dinâmica, ela se revela como uma potência inexaurível, como um milagre. O mistério e o milagre, contudo, são indissociáveis. Aprofunda-se um mistério para que ele emerja como um milagre e, por essa razão, todo milagroso aflorar evoca um misterioso enraizar-se. Solidárias e complementares, a imaginação material e a imaginação dinâmica fundem-se na dialetização do movimento imagético, que floresce em ambivalências ao movimentar-se, ascensional ou descensionalmente, ao longo de um eixo vertical que vai do orgânico-material ao espiritual-dinâmico, sem jamais satisfazer-se com um plano único de realidade (FARIA, 2007, p.14)

Ou seja, a imaginação, enquanto vertical, encontra-se num infundável movimento de aprofundar-se e florescer-se, de velar-se e mostrar-se.

Seja qual for a matéria primordial escolhida a sonhar-se (água, ar, terra e fogo), um processo dialético forja-se inerente a imaginação: ao passo que existem imagens a serem exibidas, há sempre uma parcela a permanecer imersa no mistério, e esta ambiguidade é o que sustenta a imaginação material e dinâmica, pois, uma vez que existem estas duas disposições da imaginação, elas atuam para completarem-se e refutarem-se simultaneamente. Se uma substância não ocasionar antagonismo em si mesma, não é então material palpável à imaginação material e dinâmica, ou seja, “uma matéria que a imaginação não pode fazer viver duplamente não pode desempenhar o papel psicológico de matéria original” (AgS, 12/13). Isto fundamenta o fato de que, advinda do surracionalismo científico, a atividade poética é calcada sobre o ritmo dialético, isto é, “A

estética concreta sublinha e enfatiza que a unidade não é una nem uniforme, mas dual e metamórfica, transformando o discurso literário num rosário de ambivalências imagéticas” (FARIA, 2007, p.15).

3. **“entende o devaneio como a potência cosmogônica e antropogônica que configura ao mesmo tempo o mundo do homem e o homem do mundo”** (FARIA, 2007, p.15. grifo nosso): para que seja possível a meditação acerca do mundo, o homem, antes, precisa ser capaz de devanear. O poético precede o racional, o mundo necessita ser admirado antes de ser alvo de alguma verificação. Para a estética de Bachelard, o devaneio, “capacidade humana de encantar-se”, precede a contemplação, “poder peculiar à alma humana de ressuscitar seus devaneios, recomeçar seus sonhos, reconstituir sua vida imaginária”, que, por sua vez, antecede a representação, “atividade reflexiva da imaginação formal”(FARIA, 2007, p.15):

Se o mundo não fosse a princípio o meu devaneio, então o meu ser seria imediatamente encerrado em suas representações, sempre contemporâneo e escravo de suas sensações. Privado da vacância do sonho, ele não poderia tomar conhecimento de suas representações. O ser, para tomar conhecimento de sua faculdade de representação, deve pois passar pelo estado de *vidente puro* (ArS, 169).

Assim como o homem recria o mundo enquanto ser imaginante, o mundo também recria o homem; o sonhador desmaterializa o mundo diante de si, para desinventar a si mesmo e reinventar-se, perante sua nova criação: “A criação faz-se preceder por uma nadificação” (FARIA, 2007, P.16). O devaneio poético encontra-se no lugar do desfazer para refazer: o homem desfaz o que já existe para recriar o que está em potência de existir. O imaginar é concomitante ao nadificar. Sendo assim, o homem consagra-se ser primeiro do seu próprio mundo. “O eu do devaneio não é apenas poeta, mas ‘poetizador’ (*je poétiseur*), pois plasma (*poiein*) a si mesmo e ao mundo. O devaneio é verdadeiramente ‘um universo em emanação’” (AgS, 8).

4. **“elege a imagem como o autêntico objeto de investigação literária”** (FARIA, 2007, p.17. grifo nosso): ao contrário do que se pode, a priori, pensar, nem o homem nem o mundo são o eixo principal do ato de se imaginar. A imagem é quem dita e inicia a trajetória imaginativa, por meio dela o devaneio institui-se poético. Assim sendo, “A imagem é o verdadeiro fenômeno poético” (FARIA, 2007, p. 17), a imagem é o motor da imaginação.

À poesia cabe a missão de multifacetar as palavras, projetando novas imagens. Cada imagem inédita dita um mundo pela primeira vez: “O pensamento, exprimindo-se numa imagem nova, se enriquece no mesmo passo em que enriquece a língua. O ser torna-se palavra. A palavra aparece no cimo psíquico do ser. A palavra se revela como o devir imediato do psiquismo humano” (ArS, 3).

As palavras impulsionam a linguagem e em cada palavra existe a potencialidade da linguagem. Através delas se faz possível um novo universo: “Todas as grandes palavras, todas as palavras chamadas à grandeza por um poeta são chaves do universo, do duplo universo do Cosmos e das profundezas da alma humana” (PE, 148). Pois à alma humana a linguagem se achega e a ela atrai. A sedução da poesia nasce da palavra ao poeta, não o contrário. Ao poeta é incumbida a tarefa de ouvir a poesia em seu silêncio, sem traduzi-la, uma vez que o silêncio profetiza o que está subjugado ao mistério, que pertence ao lugar do não dizer.

Nesse movimento ambivalente, encontra-se a linguagem: “Em seu exprimir-se, interagem a virtude diurna da clareza expressiva e a força noturna do sonho inspirador” (FARIA, 2007, p.19). As imagens são levadas por esse mesmo trajeto paradoxal, erguendo-se ou afundando-se, indo em direção à terra e ao céu simultaneamente:

As palavras – eu o imagino frequentemente – são pequenas casas com porão e sótão. O sentido comum reside no nível do solo, sempre perto do “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, este alguém que passa e que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inatingíveis. Subir e descer, nas próprias palavras, é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo; é permitido ao poeta unir o terrestre ao aéreo (PE, 115).

Expostas a origem e estrutura da Estética Concreta, faz-se possível, finalmente, explorar os aspectos da teoria poética de Bachelard presentes na poesia de Cora Coralina. Atentar-se-á ao espírito poético advindo do elemento terra, focalizando as imagens da intimidade, evidenciadas na obra *A terra e os devaneios do repouso*.

### **3. DELINEANDO UMA POÉTICA DA TERRA**

O elemento terra rendeu a Gaston Bachelard um estudo que muito reflete sua teoria: um material de complexidade dual e complementar. A terra, ao passo que projeta toda sua força e rigidez, consegue, de maneira igualmente efetiva, inspirar imagens

íntimas de aconchego e proteção. Este elemento movimenta-se dialeticamente, exprimindo as noções de introversão e extroversão, que se podem traduzir como o “dentro” e o “fora”. A ele foram dedicados dois livros: *A terra e os devaneios da vontade* e *A terra e os devaneios do repouso*.

A primeira obra dedica-se ao plano da extroversão, referente à imaginação dinâmica, ou seja, diz respeito aos devaneios ativos que agem sobre a matéria. Através dessa perspectiva, é cabível dizer que a principal característica atribuída a terra, aqui, é a resistência. Deste modo, de um lado tem-se a terra que resiste à força humana, de outro, o homem, provocado por essa exata resistência, tentando suplantar a rigidez da matéria: “Entre a mão humana e a matéria terrestre estabelece-se uma interpenetração dinâmica que substitui a dialética filosófica do sujeito e do objeto por um dualismo energético: ativa-se a virilidade do sujeito à medida que se acirra a inflexibilidade do objeto” (FARIA, 2009, p.8). O homem, agora instituído “trabalhador braçal”, dedica sua gana a transformar a matéria, a vencer as adversidades do mundo, justificando a metáfora usada por Bachelard que caracteriza sua obra como um “livro dinâmico”, isto é, um livro que dá conta da “imaginação das forças”.

Em contra partida, o livro *A terra e os devaneios do repouso* é dedicado ao lugar interior das coisas, à preposição “dentro”, expondo outra face do elemento terrestre. Esta perspectiva se contrapõe à resistência há pouco apresentada, dando lugar a um novo caráter principal: a intimidade. Assim, afirma Bachelard: “todo conhecimento da intimidade das coisas é imediatamente um poema. (...) ao trabalhar oniricamente no interior das coisas nos dirigimos à raiz sonhadora das palavras”.

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução deste repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso, pela substância, em sentido oposto ao esforço que fizemos, em nossa obra anterior, para definir o ser humano como emergência e dinamismo. (BACHELARD, 1990a, p. 4)

O sonhador, uma vez que se põe a desbravar o interior da matéria, projeta nela o seu próprio interior e, amiga a essa interioridade se faz a Lei da isomorfia das imagens, princípio básico da Estética Concreta. Esta lei, apesar de presente no decorrer de toda reflexão de Gaston Bachelard, é formulada explicitamente somente em *A Terra e os devaneios do repouso* e baseia-se no seguinte princípio: há sempre uma imagem primeira

- imagem-princeps (BACHELARD, 2001a. p. 125) - a projetar-se durante todo processo poético de uma determinada obra; ela, continuamente, se manifesta através de outras imagens que, naturalmente, se apresentarão. Estas imagens manifestantes, porém, não são completamente avulsas e/ ou aleatórias. O princípio da isomorfia das imagens preside a uma organização. Cada elemento primordial (água, ar, terra e fogo) é capaz de, em si, fazer revelar um conjunto específico de imagens, isto porque cada nova imagem que se exhibe é advinda de uma imagem primitiva. A deformação e transformação dessas imagens primeiras é o que permite o nascimento de novas projeções.

À terra, por exemplo, na perspectiva do repouso, são atribuídos, arquetipicamente, princípios “femininos” como a passividade e a maternidade, o que se desdobra em imagens referentes à profundidade, originando um trabalho com a face noturna das coisas. Não estranhamente imagens como a da casa, do ventre, da gruta, do labirinto, da raiz, etc. manifestam-se nesta poética terrestre. Todas essas imagens traduzem a profundidade da alma do próprio homem.

Entrar em nós mesmos não oferece senão um primeiro estágio desta meditação em abismo. Sentimos claramente que *descer em nós mesmos* determina um outro exame, uma outra meditação. Para este exame, as imagens nos auxiliam. E frequentemente cremos descrever um mundo quando em verdade nos aprofundamos em nosso próprio mistério. Somos verticalmente isomórficos às grandes imagens da profundidade (BACHELARD, 1948, p. 260).

Na poesia de Cora Coralina, a terra mostra-se constantemente presente, suscitando memórias de sua infância, de sua primeira casa, da vida que construiu. Essas imagens trabalhadas por ela através de um constante processo de rememoração em busca da reconstrução de seu passado.

#### **4. REMEMORAÇÃO, RECONSTRUÇÃO E REIVINDICAÇÃO**

A memória de Cora Coralina instaura-se como principal fonte de inspiração para grande parte de sua obra artística. O processo de rememoração de seu passado longínquo a faz regressar à sua casa natal e construir a partir dela um novo cenário totalmente perpassado por sua poesia. Cora reinventa o que já experienciou e é justamente nesse processo de reconfiguração do passado que habita a beleza de seu trabalho poético: ela desconstrói os fatos vividos para criar poeticamente para si um inovado pretérito.

Na busca por inspiração para seus versos, Cora Coralina folheia os índices de sua memória, procurando nos tempos alguma coisa sobre o que escrever. Em sua escrita impulsiva, como ela mesma definiu, captura a matéria no átimo, salvando-a no poema. Mas o tema encontrado não pode ser mostrado ao leitor como existiu, pois a memória não é uma fotografia que recorta o tempo e o preserva intacto como imagem. Ela é uma perspectiva sobre o passado, e não o passado em si. Cora Coralina poeta só pode olhar para o que viveu com a visão da mulher que consegue distinguir novas características naquele tempo. (VESPUCCI, 2017, p.29)

Por meio disso, pode-se afirmar, então, que à Cora Coralina não interessa contar a sua vida como de fato foi, uma vez que seria impossível descrever o passado com absolutamente todos os detalhes. A tentativa de reproduzir o passado já se fada ao fracasso em seu cerne, pois a memória advinda de um ser específico está subjugada à perspectiva desse indivíduo e, ainda, às falhas que o processo de rememoração, naturalmente, apresenta. Relembrar algo é deixar-se consumir por afetos e esquecimentos.

Mas há também o esquecimento na composição da memória. Se não podemos gravar na mente cada instante que testemunhamos, as lembranças não podem ser rememoradas tais como aconteceram. A própria memória deriva de um processo em que as imagens são compostas por uma oscilação entre lembrança e esquecimento. Como consequência, o passado guardado na memória existe em um sem número de formas na consciência e na inconsciência de cada indivíduo que se apossa dele. A vida deixa de existir como de fato existiu para renascer em novas perspectivas que partem de sua forma original. (VESPUCCI, 2017, p.30)

Isto, porém, em nada atrapalha o trabalho poético promovido por Cora. É justamente de toda falha e restrição do que se rememora que nasce a poesia. Se a ação de contar o que já se passou pudesse ser feita de maneira perfeita e objetiva, não haveria espaço para a criação de novos mundos, tão verdadeiros quanto aquele que de fato se deu. A poesia mora no lugar da reinvenção. Em seu poema “Ressalva”, poema que inicia seu primeiro livro de poesia *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, Cora Coralina explicita a função de tal livro e, por extensão, o sentido por ela dado a toda a sua poesia:

Este livro foi escrito  
por uma mulher  
que no tarde da Vida  
recria e poetiza sua própria  
Vida.

(...)

Este livro:  
Versos... Não.  
Poesia... Não.  
Um modo diferente de contar velhas estórias.  
(CORALINA, 1989, p. 13)

Cora Coralina regressa à sua cidade natal no intento de, agora, conseguir construir um passado que lhe possibilitasse resgatar o que nunca teve. A poeta faz de seus poemas um meio de criar a voz e o espaço que lhe roubaram, enquanto jovem, enquanto criança. A poesia de Cora se faz como uma poesia de reivindicação. “Há, no entanto, uma necessidade coraliniana mais forte que unicamente reexperimentar o passado. Cora recorre à poesia como um meio para sublimar a expressão de sua própria voz, algo que a menina Aninha não tinha, e rerepresentar o mundo a partir de si.” (VESPUCCI, 2017, p.34)

Na antiga Goiás, Cora não encontra lugar receptivo a sua voz. É preciso criar um novo cenário que abarque toda possibilidade de espaço e subjetividade para que seus versos floresçam. A poeta então inicia um minucioso trabalho: a reinvenção de sua cidade natal. No poema “Minha cidade”, presente em seu primeiro livro de poemas *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais* (1965), pode-se enxergar o modo pelo qual Cora opta por reinventar seu antigo lar:

Goiás, minha cidade...  
Eu sou aquela amorosa  
de tuas ruas estreitas,  
curtas,  
indecisas,  
entrando,  
saindo  
umas das outras.  
Eu sou aquela menina feia da Ponte da Lapa.  
Eu sou Aninha.

Eu sou aquela mulher  
que ficou velha,  
esquecida,  
nos teus larguinhos e nos teus becos tristes,  
contando estórias,  
fazendo adivinhação.  
Cantando teu passado.  
Cantando teu futuro.

Eu vivo nas tuas igrejas  
e sobrados  
e telhados  
e paredes.

Eu sou aquele teu velho muro  
verde de avencas  
onde se debruça  
um antigo jasmineiro,  
cheiroso  
na ruinha pobre e suja.  
Eu sou estas casas  
encostadas  
cochichando umas com as outras.  
Eu sou a ramada  
dessas árvores,  
sem nome e sem valia,  
sem flores e sem frutos,  
de que gostam  
a gente cansada e os pássaros vadios.

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

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

Eu sou a menina feia  
da Ponte da Lapa.  
Eu sou Aninha (CORALINA, 1989, p. 17).

Através da leitura de “Minha cidade” é possível adentrar num novo mundo construído por meio de uma cuidadosa descrição. Cada verso apresenta uma característica desse novo lugar, tão bem detalhada que seu vislumbre é algo consequente. Pode-se perfeitamente imaginar as estreitas e confusas vielas de aura triste e mal iluminadas, as casas apertadas umas contra as outras dividindo um muro em comum, a natureza a invadir os telhados, muros e igrejas. Cada minúcia constrói de pouco a pouco este espaço

sonhado.

Contudo, não é esta descrição exata que traz singularidade ao modo pelo qual Cora Coralina cria seu lugar. Seus versos reafirmam sua capacidade de renovação: refaz a si e a sua cidade de maneira una, como partes dependentes. A poeta recria sua cidade natal através de si mesma, fazendo com que a subjetividade seja o canal pelo qual toda, e qualquer, descrição precisa passar.

Durante todo poema, a expressão “eu sou” é facilmente encontrada e não por coincidência. O eu lírico afirma ser toda parcela viva apresentada no poema: os muros de avenca, o antigo jasmineiro, a ramada das árvores e também seus caules, os morros, etc. E este fato cria uma bela metáfora: Cora é tudo aquilo que tem capacidade de invadir o ambiente e fazê-lo novo. A natureza transforma os espaços, pois consegue fazer-se crescer acima do velho, afogando o que já passou e instaurando um novo lugar a partir de si. É por isso que Cora se utiliza da voz da natureza por diversos momentos em sua poesia, pela capacidade reconstrutora que ela detém.

Para além disso, Cora não se permite permear somente o espaço físico (as construções, as ruas, a natureza) deste lugar em construção. Seu cenário é projetado de maneira muito singular: ela é ela mesma bem como os habitantes desse novo local, os habitantes que vivem dentro dela. O poema “Todas as vidas” (1989, p. 15) expressa em exatidão este fato.

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...

Vive dentro de mim  
 a lavadeira do Rio Vermelho.  
 Seu cheiro gostoso  
 d'água e sabão.  
 Rodilha de pano.  
 Trouxa de roupa,  
 pedra de anil.  
 Sua coroa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim  
 a mulher cozinheira.

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

Vive dentro de mim  
 a mulher do povo.  
 Bem proletária.  
 Bem linguaruda,  
 desabusada, sem preconceitos  
 de casca grossa,  
 de chinelinha,  
 e filharada.

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

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

Todas as vidas dentro de mim:  
 Na minha vida  
 – a vida mera das obscuras (CORALINA, 1989, p. 15).

Nota-se, contudo, que não é qualquer indivíduo que faz parte dessa vivência. Dá-se espaço a figuras marginalizadas pela sociedade, neste caso, sobretudo, estereótipos femininos. Cora Coralina personifica em si aquelas que sofrem ataques perante a sociedade elitista: a velha mulher do terreiro, trabalhadoras como a lavadeira, a cozinheira, mulheres pobres como a analfabeta, a roceira, a mãe de muitos filhos.

Deste modo, cabe apontar uma possível tentativa: Cora não pretende edificar uma voz que fale somente por si, ela procura dar espaço para pessoas que, como ela, perderam o direito de impor-se como gente. A poeta, através de si, resgata a humanidade

e a voz dos desamparados socialmente. Sua poesia penetra os escuros becos, as mais abandonadas casas a fim de fazer florescer todas as vidas antes esquecidas. Não à toa o nome de seu primeiro livro de poesia carrega a palavra “beco” em seu título, palavra apresentada no genitivo em relação a poemas: *Poemas dos becos de Goiás*, evidenciando de onde surgiria sua poesia e a quem ela pertence.

(...) o beco também se abre para receber os excluídos em um processo de “higienização social”: prostitutas, mendigos, lavadeiras, crianças sem família, todos os personagens poetizados por Cora num trabalho de resgate de injustiçados. Se o passado não permite que os excluídos fizessem parte da arquitetura da cidade, o passado poetizado tem potencial para salvar essas vidas do esquecimento. A cidade de Cora, nesse sentido, amplia a visão do mundo de modo a alcançar o que foi ocultado. (VESPUCCI, 2017, p.78)

Cora Coralina faz-se nova na medida que reconstrói os muros de sua cidade e restaura a voz de seus habitantes. Ela propõe-se sonhar com o que deseja que tivesse sido ao invés de com aquilo que verdadeiramente foi.

## 5. A CASA CORALINIANA

Todo caminho de reconstrução percorrido por Cora, desde as ruas de sua cidade até as pessoas que ali vivem, culminam num lugar específico de sua memória: a moradia de sua infância. A poeta movimenta-se no sentido de voltar à fase primeira de sua vida e, através de sua antiga casa, desenvolve sua história. Evidências de que Cora opta por reconstruir, também, sua antiga moradia começam a surgir pela renomeação do lugar. O nome “Casa Velha da Ponte” aparece em seu poema “Rio Vermelho” (1989, p.53), também no título de seu livro de contos *Estórias da Casa Velha da Ponte* (1985), assim como no livro *Meu livro de cordel* (1976), em seu último texto. A renomeação se faz como fase primeira da reconstrução.

Casa Velha da Ponte...  
Olho e vejo tua ancianidade vigorosa e sã.  
Revejo teu corpo patinado pelo tempo, marcado das escaras da velhice. Desde quando ficaste assim?  
Eu era menina e você já era a mesma (...)  
Minha Casa Velha da Ponte... assim a vejo e conto, sem datas e sem assentos. Assim a conheci e canto com minhas pobres letras. Desde sempre. Algum dia cerimonial foste casa nova, num tempo perdido do passado, quando mãos escravas te levantaram em pedra, madeirame e barro (CORALINA, 1976, p. 90).

A casa velha da ponte mostra-se como a fonte da poesia coraliniana, pois é nela que ainda mora sua infância, principal alvo de poetização da escritora, e a ela é dedicada grande parte de seu esforço de rememoração. Sua antiga casa é cenário de tudo que Cora passou enquanto criança, desta forma, nenhum lugar da cidade de Goiás encontra-se mais da alma da poeta.

A reconstrução de um lugar tão central na vida de Cora aponta para uma necessidade de modificar o passado por achar que uma nova perspectiva é mais benevolente à alma que a lembrança das dificuldades passadas por ela. Cora mergulha num lugar onírico e retorna à sua casa. A essa ação de reconfiguração pertence a Casa Onírica descrita por Bachelard. Ele afirma que o “habitante adota tudo o que o real lhe oferece, mas logo adapta a pequena morada real a um sonho arcaico. É a este sonho fundamental que chamamos *a casa onírica*”.

Relembrar o lar de nossa infância, para Bachelard, é sempre um ato poético. Acerca disto, o filósofo afirma:

(...) a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças, deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida (BACHELARD, 1978, p. 201).

A casa instaura-se, então, como um ponto de partida ao qual, em algum momento, sempre se vai regressar: “A casa é o mundo a que sempre retornamos como nosso ponto de origem, o refúgio que a imaginação edificou como caixa protetora do físico e do imaginário.” (VESPUCCI, 2017, p.52) A capacidade humana de poetizar a casa acompanha o homem incessantemente, da infância às fases posteriores. A casa faz suscitar memórias as quais o poeta traduz conforme sua própria perspectiva poética: “A casa é universo mesclado de realidade e sonho, de faz-de-conta e imagens de refúgio.”

(VESPUCCI, 2017, p. 53) Cora Coralina concentra seu fazer nessa exata rememoração da casa, então, quanto mais se torna poeta, maior sua capacidade de cantar o seu passado.

O movimento de retorno de Cora, porém, exprime um tom de especificidade. Ao passo que a poeta se faz criança novamente e expressa as dores e restrições de sua tenra idade, ela se coloca em seu passado como a mulher que hoje é: “Cora arranca poesia de suas paredes na descoberta de si mesma, faz do espaço opressor da infância o primeiro refúgio de sua imaginação poética.” (VESPUCCI, 2017, p.53) Desta forma ela consegue converter o lugar de sua opressão em, finalmente, o lar que sonhou ter. A poesia, neste sentido, configura-se como o meio único de renovação.

Além disso, esse deslocamento traz consigo uma imagem evocada por meio da casa, a do ninho. Segundo Esmeraldo (2014) a casa bachelardiana, na poesia de Cora, pode ser interpretada como uma imagem de regresso:

A casa tão representada em sua poesia como a casa velha da ponte da Lapa pode ser entendida como o espaço do ninho representado na obra bachelardiana. O ninho, para o filósofo, como toda imagem de repouso, de tranquilidade, associa-se imediatamente à imagem da casa simples. A casa-ninho enfatiza a questão do regresso humano. Para ele, volta-se à casa-ninho, ou melhor, sonha-se voltar, como o pássaro volta ao ninho (ESMERALDO, 2014, p. 54).

A casa da infância aproxima-se do ninho no sentido de ambas representarem o primeiro lar, humano ou animal. Essas imagens traduzem, por meio da filosofia bachelardiana, o que se tem por tranquilidade e proteção do ambiente exterior. Desta forma, retornar ao ninho é aconchegar-se dentro de suas origens, é, mais uma vez, estar no lugar das primeiras sensações de estar em casa.

Porém, ao regressar, Cora recria sua infância na tentativa de habitar espaços que, antes, eram inalcançáveis a ela. A casa de sua infância era o espelho da opressão à qual Aninha era continuamente submetida. Em seu poema “Antiguidades” (1989, p.19), Cora expõe o modo pelo qual ela enquanto criança era tratada pela “gente mandona” de sua casa e contrapõe a diferença de comportamento para com outros adultos:

Criança, no meu tempo de criança,  
não valia mesmo nada.  
A gente grande da casa  
usava e abusava  
de pretensos direitos  
de educação.  
Por dá-cá-aquela-palha,  
ralhos e beliscão.

Palmatória e chineladas  
 não faltavam.  
 Quando não,  
 sentada no canto de castigo  
 fazendo trancinhas,  
 amarrando abrolhos.  
 “Tomando propósito”  
 Expressão muito corrente e pedagógica.

Aquela gente antiga,  
 passadiça, era assim:  
 severa, ralhadreira.

Não poupava as crianças.  
 Mas, as visitas...  
 – Valha-me Deus!...  
 As visitas...  
 Como eram queridas,  
 recebidas, estimadas,  
 conceituadas, agradadas! (CORALINA, 1989, p.19)

É este cenário que Cora, enquanto poeta, pretende modificar. Agora, sonha sua casa como lugar de liberdade, de real proteção e aconchego, deixando para trás toda severidade e dominação que pairavam sobre ela, sobre Aninha a todo momento.

Em (...) poemas sobre a infância coraliniana, temos certeza dessa sua tendência em contrapor uma realidade normativa a um mundo de fantasias e prazeres. Isso porque a casa, a dimensão real do mundo de Aninha, sempre trabalha para privar a criança dos prazeres a fim de educá-la e puni-la. (VESPUCCI, 2017, p.58)

Cora, ao reescrever a história de sua infância, escreve-se de novo como gente. Ela encontra o refúgio que lhe faltou quando pequena na poesia que lhe possibilita transformar as coisas naquelas que deveriam ter sido. A poesia a liberta das amarras das tristes lembranças do passado e a faz capaz de ser quem sempre quis ser, quem realmente é: a poeta Cora Coralina.

## 6. POEMAS DE PEDRA

Como aqui já explicitado, a obra de Cora Coralina é fundamentada numa poética terrestre. As imagens utilizadas por ela e o caminho que ela percorre em sua criação poética em muito se encaixa no que Gaston Bachelard prescreve como a perspectiva da terra e os devaneios da vontade e do repouso. Esta seção se deterá em explorar os aspectos terrestres mais recorrentes na poesia coraliniana através da imagem da pedra.

A seguir, o primeiro poema a embasar a análise aqui proposta:

### **Das pedras**

Ajuntei todas as pedras  
 que vieram sobre mim.  
 Levantei uma escada muito alta  
 e no alto subi.  
 Teci um tapete floreado  
 e no sonho me perdi.  
 Uma estrada,  
 um leito,  
 uma casa,  
 um companheiro.  
 Tudo de pedra.  
 Entre pedras  
 cresceu a minha poesia.  
 Minha vida...  
 Quebrando pedras  
 e plantando flores.  
 Entre pedras que me esmagavam  
 levantei a pedra rude  
 dos meus versos...  
 (CORALINA, 1976, p. 6)

Este poema é um dos exemplos mais efetivos, dentro da poesia de Cora Coralina, quando se trata da utilização da imagem da pedra, pois ela se constitui como centro do poema: é dela que o poema se irradia e também a ela que o poema sempre retorna. Para além disso, à pedra são atribuídos múltiplos significados, e o desdobramento desta imagem, transmutada pela imaginação poética de Cora, faz com que seja possível classificá-la, segunda a teoria de Gaston Bachelard, como *pedra onírica*. Aqui, pedra serve de metáfora para o sofrimento, as dificuldades e os obstáculos presentes na vida da poeta, porém sua significação vai muito além disso: ela institui-se como sustento do universo simbólico particular à poesia de Cora.

Atentando-se para os primeiros versos do poema, encontra-se sua primeira aparição: “Ajuntei todas as pedras/ que vieram sobre mim./ Levantei uma escada muito alta/ e no alto subi.” Ao trabalhar esses versos, Cora Coralina apresenta um contexto bastante usual: pedras que vêm contra alguém no intuito de violentar, de prejudicar este indivíduo. Esta ação, porém, logo é contraposta por uma outra: o que serviria de destruição é convertido em construção. As pedras são ajuntadas e, com elas, constrói-se uma escada tão alta que por ela se pôde subir. Cora, em vez de simplesmente deixar-se aniquilar, confere às pedras um novo propósito, esquivando-se da dor e usando seu agente

em benefício próprio. Porém, a imaginação não cessa sua conversão após transformar destruição em construção, as pedras tornam-se flores tornando possível a construção de um tapete floreado. No topo das pedras, acima de seus sofrimentos, a poeta, agora envolta de flores, se perde em meio a áurea doce e mágica de sua nova posição (e no sonho me perdi). Contudo, as pedras logo voltam ao seu estado anterior e, pela estrada por elas formada, a poeta segue o trajeto de sua vida: “um leito,/ uma casa,/ um companheiro./ Tudo de pedra.” A este último verso, porém, cabe uma maior atenção. Através da dureza e brusquidão de sua construção, ao afirmar que tudo da vida é de pedra, pode-se aferir que se faz alusão a uma vida dura, áspera, enquadrada em moldes sociais, pouco poética. Uma vida pedregosa. Contudo, a firmeza da pedra também confere à vida a característica de ser sólida, de ser real. E a realidade dessa vida encontra-se na vivência de experiências cruas, árduas enfrentadas pela poeta. E aqui, neste mesmo sentido bifurcado, tem-se duas opções: ou deixar-se ser massacrada pelo peso e rigidez da matéria ou usá-la como caminho. A poeta opta, então, em não se manter em posição passiva. Os seguintes versos revelam esta decisão: “Entre pedras/ cresceu minha poesia.” Aqui, a pedra, poeticamente, exerce dupla atuação: com base da estética concreta de Bachelard, na perspectiva dos devaneios da vontade, ela apresenta-se como fonte de força e resistência, dotando o ser imaginante da capacidade de enfrentar a dureza da terra-vida. Enquanto que na perspectiva dos devaneios do repouso, mostra-se como acolhedora aquele que com ela se intimiza, aliada que abastece seus sonhos. Cora estabelece, também, um entrelaçamento entre sua vida e sua poesia, evidenciando a interdependência entre essas duas esferas: “Entre pedras/ cresceu a minha poesia./ Minha vida...” Através da poesia, a vida de Cora torna-se mais serena, mais doce; é o que as reticências após a expressão “minha vida...” sugerem.

No verso seguinte, a poeta consegue sintetizar, de maneira muito simples, o princípio poético de sua obra: “Quebrando pedras/ e plantando flores.” Esta imagem é o que se pode chamar por “imagem-princeps”, segundo a denominação bachelardiana, uma vez que é seminal não só neste poema, mas em toda sua poesia. Ela institui-se como a ambivalência verdadeiramente ativadora da poesia-vida de Cora Coralina: as flores nascem do quebrar das pedras. É a segunda vez no poema que quebrar pedras e plantar flores aparecem lado a lado. É cabível afirmar, portanto, que não se trata de duas ações estanques e consecutivas, a decisão de quebrar as pedras é o que torna possível o florescer das flores. Enfrentar as pedras e não se curvar a inflexibilidade do destino (ligado a

imaginação da terra na perspectiva da vontade), sustenta o plantio das flores, que são as mesmas pedras poeticamente metamorfoseadas (perspectiva da imaginação do repouso). Conclui-se, então, que o quebrar e o plantar existem reciprocamente e precisam um do outro para que o faça. Consequentemente, a imaginação da vontade e a do repouso fomentam uma a outra. Cora intervém na realidade, através da ação imaginante, e dota à pedra a capacidade de florir, permitindo a real participação da imaginação material e dinâmica. Pouco após, Cora finaliza o poema sua imagem inicial, agora de forma mais explícita: “Entre as pedras que me esmagavam/ levantei a pedra rude/ dos meus versos...”, confirmando que as pedras são mesmo fonte de sua poesia. A criação e a nadificação são solidárias e indissociáveis.

Em lugar muito semelhante encontra-se o poema *Aninha e suas pedras* (1983), presente no livro *Vintém de cobre e meias confissões de Aninha*. A seguir, um pequeno fragmento:

#### **Aninha e Suas Pedras**

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

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

(...)  
(CORALINA, 1983, p. 123)

O primeiro verso, em tom de conselho, retoma a ação que inicia o poema *Das pedras*: o ato de não se deixar destruir pelas pedras que aparecem em seu caminho. Aqui, mais uma vez, a poeta ajunta novas pedras e, com elas, constrói novos poemas. Contudo, Cora fala mais explicitamente sobre o papel que a poesia exerce em sua vivência quanto poeta. No quarto verso (Recria tua vida sempre, sempre), é possível perceber nitidamente que a poesia cria a possibilidade de reconstrução da vida e, para que isso possa acontecer, é necessário que se remova pedras e plante roseiras. Ao afirmar, novamente, a urgência dessas ações ao fazer poético, Cora Coralina remonta também aqui o mote inseminador de sua poesia, lembrando a imagem princeps citada no poema anterior e reforçando a asserção de Bachelard quanto a complementariedade do Novo Espírito Científico.

Observe o poema a seguir:

#### **O Chamado das Pedras**

A estrada está deserta.  
 Vou caminhando sozinha.  
 Ninguém me espera no caminho.  
 Ninguém acende a luz.  
 A velha candeia de azeite  
 de a muito se apagou.

Tudo deserto.  
 A longa caminhada.  
 A longa noite escura.  
 Ninguém me estende a mão.  
 E as mãos atiram pedras.

Sozinha...  
 Errada a estrada.  
 No frio, no escuro, no abandono.  
 Tateio em volta e procuro a luz.  
 Meus olhos estão fechados.  
 Meus olhos estão cegos.  
 Vêm do passado.

Num bramido de dor.  
 Num espasmo de agonia  
 ouço um vagido de criança.  
 É meu filho que acaba de nascer.

Sozinha...  
 Na estrada deserta,  
 sempre a procurar  
 o perdido tempo  
 que ficou pra trás.

Do perdido tempo.  
 Do passado tempo  
 escuto a voz das pedras:

Volta... Volta... Volta...  
 E os morros abriam para mim  
 imensos braços vegetais.

E os sinos das igrejas  
 que ouvia na distância  
 Diziam: Vem... Vem... Vem...

E as rolinhas fogo-pagou  
 das velhas cumeeiras:  
 Porque não voltou...  
 Porque não voltou...  
 E a água do rio que corria  
 chamava... chamava...

Vestida de cabelos brancos  
 Voltei sozinha à velha casa, deserta.  
 (CORALINA, 1976, p. 42)

O poema “Chamado das pedras” materializa a experiência de regresso de Cora Coralina ao seu passado, como se dá o caminho até ele e, conseqüentemente, evidencia o

modo com que a poesia chega à poeta. À primeira estrofe cabe o papel de iniciar a descrição que se perdura por todo poema: uma mulher encontra-se numa estrada deserta, a caminhar sozinha na escuridão, sem ninguém a espera. A imagem descrita pode ser interpretada como o processo de resgate memorialístico vivido pela poeta no ato de escrever. Ao lançar-se às suas memórias, percorre um caminho solitário e deserto a fim de fazer-se regressar ao passado a procura de matéria a ser poetizada. Fato que se confirma logo adiante, no fim da terceira estrofe: “Meus olhos estão fechados./Meus olhos estão cegos./Vêm do passado.” A escuridão se faz existente pois o ato de rememoração é a ação de se deixar afundar nas lembranças. Quanto mais profundo alguém vai, mais capaz de poetizar a memória se torna.

O ato de retornar ao passado, porém, não é somente solitário e sombrio, é também envolto de sofrimento. A estrada deserta da memória evoca o abandono das mãos que, em vez de estendidas a fornecerem-lhe luz, atiram-lhe pedras. Aqui, decorre neste poema a aparição da figura da pedra, muito presente na poesia de Cora Coralina. Ela remonta o significado mais usual à pedra atribuído: representa a agressividade da ação de lançar-se algo contra alguém, a violência contra um indivíduo. As pedras, a priori, são sinônimo duma dor causada por terceiros. Mais adiante, contudo, as pedras adquirem significado outro. As pedras são agora a fonte do chamado poético da escritora: “Do passado tempo/escuto a voz das pedras:/Volta... Volta... Volta...”. A voz das pedras é o que impulsiona a escrita de Cora Coralina, a elas é incumbido o dever da convocação. Vale ressaltar que as pedras apresentadas no título do poema (O chamado das pedras) também são as que comportam o significado segundo, não à toa o chamado pertencer às próprias pedras e confirmar-se o fato em posição de destaque como a do título. As pedras metamorfoseiam-se, então, de sofrimento ao chamado poético. Encontra-se, assim, o que Gaston Bachelard chamaria de *ação imaginante*, ou seja, a capacidade humana de modificar imagens e trabalhá-las poeticamente. Cora Coralina, num mesmo escrito, ressignifica o que se tem por pedras e sonha, para elas, uma nova definição totalmente perpassada por sua experiência de vida. Sendo assim, as pedras consonantes ao bem ou ao mal forjam a escrita da poeta e permitem que seus poemas nasçam como são. A escrita converte as pedras das dores em pedras capazes evocar poesia.

Neste poema, as pedras instituídas como guias conduzem a poesia coralinaiana através de um caminho que, aos poucos, revela sua trajetória: segue em direção aos morros que lhe abrem os braços; os sinos das igrejas que chamavam “vem”; os pássaros

que indagam “por que não voltou?”; o rio, que correndo, também chamava. As pedras abrem a possibilidade do retorno à casa, lugar central da poesia de Cora, agora deserta, aberta a sua reconstrução.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Cora Coralina, ao dedicar-se a escrever acerca de sua vida e passado, consegue demonstrar que a beleza e a boa poesia encontram lugar frutífero, também, em meio a simplicidade. Sua infância, sua casa são cenário de um fazer poético que floresce através da íntima reflexão sobre quem ela hoje é, como mulher e poeta, e quem um dia foi enquanto criança e filha. A poesia fez nascer a voz da menina Aninha e concedeu espaço para suas reivindicações e opiniões sobre o mundo.

Diante desta belíssima capacidade coraliniana de poetizar sua história, a Estética Concreta de Gaston Bachelard apresentou-se para nós como o suporte teórico adequado ao estudo da intimidade apresentada na poesia de Cora Coralina, em particular em sua relação com o mundo ao seu redor. Desta forma, buscamos explorar neste trabalho os pontos de encontro entre a poesia coraliniana e a estética bachelardiana, encontrando base sólida na poética suscitada pela matéria primordial terrestre, razão pela qual nos detivemos sobre os estudos propostos em *A terra e os devaneios do repouso* e *A terra e os devaneios da vontade*.

Intitulamos, então, Cora Coralina como poeta da terra não apenas pelas figuras apresentadas em sua poesia, como a casa, a terra, a pedra, mas também pela competência de deixar-se mergulhar em suas memórias mais profundas, permitindo que o íntimo em constante diálogo com a natureza seja o lugar de origem de toda sua poesia. Cora finca suas raízes poéticas no solo da rememoração e sua voz floresce por entre as pedras.

## 7. Referência bibliográficas:

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 18. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

\_\_\_\_\_. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1983.

\_\_\_\_\_. *Meu livro de cordel*. Goiânia: P. D. Araújo, 1976.

FARIA, Maria Lucia Guimarães de. *Bachelard e a imaginação material e dinâmica*. Revista Litteris, v. 3, p. 3, 2009.

\_\_\_\_\_. *Bachelard e a permanência da poética*. Tempo Brasileiro, v. 171, p. 53-74, 2007.

\_\_\_\_\_. *Bachelard, o espaço poético e a isomorfia imagética*. Vértices, Campos dos Goytacazes, v. 14, n. Especial 1, 2012.

VELANES, D. *Alguns aspectos sobre o novo Espírito Científico da epistemologia de Gaston Bachelard*. **Saberes: Revista interdisciplinar de Filosofia e Educação**, n. 16, 25 set. 2017.

VESPUCCI, Maykol. *Jornada à terra crua: o lugar da poesia na obra de Cora Coralina*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2017.