

ESTÓRIAS DA VELHA RAPSODA DA CASA DA PONTE

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA*

RESUMO

Cora Coralina, seja em seus livros de conto ou de poesia, apresenta-se como uma autêntica contadora de estórias. Remontando a um modelo arcaico de narrador, Cora se vale de algumas fórmulas recorrentes para narrar poeticamente estórias que viveu, observou ou aprendeu de ouvido. Propõe-se, através da análise de duas dessas fórmulas, evidenciar aspectos gerais da poética da reminiscência de Coralina.

A imagem de Cora Coralina, como escritora, está associada, sobretudo, aos seus livros de poesia, notadamente a *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais*. Mas, além de poeta, Cora também foi uma contadora de estórias¹, que se encontram reunidas em seus livros de conto. Vale notar que, ainda que ela tenha logrado popularidade como poeta, iniciou a carreira literária, na adolescência, como contista. No *Anuario Historico Geographico e Descriptivo do Estado de Goyaz*, publicado em 1910 pelo professor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo, o autor transcreve um conto da escritora,

* Doutora em Literatura Brasileira pela UFRS e professora de Literatura Brasileira do CAC/UFG.

¹ Cora, como Guimarães Rosa, opta por manter a oposição entre estória e história. A despeito da orientação do dicionário *Aurélio*, que recomenda apenas a grafia história, tanto no sentido de ciência histórica, quanto no de narrativa de ficção, conto popular, e demais acepções, mantereí, neste ensaio, a grafia adotada pela poeta, salvo quando dialogo com autores, caso de Benjamin e Candido, em cujos trabalhos consultados aparece o lexema história.

intitulado “Tragédia na Roça”, e observa que ela “é um dos maiores talentos que possui Goyas; é um temperamento de verdadeiro artista. Não cultiva o verso, mas conta na prosa animada tudo que o mundo tem de bom, numa linguagem fácil harmoniosa, ao mesmo tempo elegante” (Azevedo, 1987, p.209). Em entrevista, Cora fala da sua dificuldade com o verso regular e diz que só conseguiu escrever poema depois do verso livre modernista: “Eu só me libertei da dificuldade poética depois do modernismo de 22, mas não acompanhei o movimento – me achei dentro daquela mudança”.

Se a contadora de estória antecedeu a cantora, aquela também conviveu com esta. Não me refiro aos contos que a autora escreveu, mas à presença de um fio narrativo que percorre grande parte dos poemas coralineanos e denuncia a atitude épica da poeta. Nesses poemas, Cora quebra a fusão lírica entre o eu e o mundo para contar estórias que viveu, observou, aprendeu de ouvido, estórias que ela comunica não com a impessoalidade do gênero narrativo, mas impregnadas com a sua substância mais íntima, vez que as faz antes “transitar pelo coração vidente” (Piñon, 1997, p.88).

Os próprios títulos dos livros de poesia da autora já apontam, direta ou indiretamente, para o caráter épico-lírico que os compõe, para a presença da contadora de estórias na poeta. Vale mencionar, ainda, a forma como a poeta se identifica no poema “Sou raiz”, “Aqui fala a velha rapsoda” (Coralina, 1995, p.111), e a ressalva com que abre *Poemas dos Becos*: “Este livro:/Versos... Não/Poesia... Não./um modo diferente de contar velhas estórias” (Coralina, 1993, p.41).

Esse “modo diferente de contar velhas estórias” aproxima sobremaneira a “velha rapsoda” do autêntico narrador descrito por Walter Benjamin. Para o teórico da modernidade, a figura do narrador só se torna plenamente tangível quando se tem em mente dois grupos: o do homem que viajou muito e, por isso, tem muito o que contar e o de quem ganhou sua vida sem sair do seu país e tornou-se um depositário das estórias e tradições de sua terra. Os representantes

arcaicos desses dois grupos poderiam ser exemplificados, respectivamente, pelo “marinheiro comerciante” e pelo “camponês sedentário” (Benjamin, 1994, p.198-199).

Cora Coralina, a exemplo do “marujo”, afasta-se de sua terra e defronta-se com outras culturas. Sai da cidade de Goiás, em companhia daquele que escolhe para seu companheiro, e vive quarenta e cinco anos no interior e na capital de São Paulo. Viúva, estando os filhos criados, volta para reencontrar sua terra, suas raízes, para atender ao “chamado das pedras” (Coralina, 1994, p.85).

Quando começa a escrever, entretanto, diferentemente do “marinheiro mercante”, não conta necessariamente o que viu e viveu na viagem, mas, sobretudo, as vivências próprias e alheias, as crônicas aprendidas de ouvido e que remontam a uma Goiás anterior à partida, reportam a um Goiás, a um Brasil, colonial, imperial, recém-republicano. Depositária de um tesouro coletivo como o é o “camponês sedentário”, ela, graças ao aprendizado que a viagem e o passar dos anos proporcionam, metamorfoseia o que guardou no armarinho da memória em experiência poética.

Não teria a poeta escrito durante a viagem, durante os anos em que viveu em São Paulo? Provavelmente sim. Sua filha Vicência (Tahan, 1995) dá notícias da gênese de “Poema do milho”, composto quando a poeta morava em Andradina, no interior de São Paulo. Mas, ao que parece, a autora escreveu a maior parte de sua obra poética depois que voltou para Goiás, já sexagenária. Em São Paulo, havia as restrições do marido, as solicitações dos seis filhos, as exigências dos trabalhos a que teve de se dedicar para sustentar a prole depois que enviuvou. Em São Paulo, não havia o ócio necessário ao exercício da poesia. De volta a velha Goiás e ao passado por ela guardado, Cora, sozinha, “vestida de cabelos brancos” e senhora de seu tempo, pode dedicar-se à tarefa de vasculhar o porão da velha casa e da memória e dele extrair as experiências do passado, agora convertidas em “memória da experiência”, como o queria Joseph

Conrad, e, a partir desta, edificar uma poesia que é, sobretudo, reconstrução de ruínas.

De volta a Goiás, Coralina não se dedicou apenas à literatura. Seguindo uma profissão tradicional na cidade, fez-se doceira. “Fiz doces durante quatorze anos seguidos./Ganhei o dinheiro necessário./Tinha compromissos e não tinha recursos./Fiz um nome bonito de doceira, minha glória maior (...) Foi o melhor tempo da minha vida./Foi tão cheio e tão fértil que me fez esquecer a palavra/‘estou cansada’” (Coralina, 1995, p.66).

A poeta, que louvou o trabalho, gostava de dizer que era mais doméstica que intelectual, mais doceira que escritora, assumindo uma atitude de “formiga diligente” (Coralina, 1995, p.64) que a afasta da tradição moderna, desde os românticos — tradição com a qual sua obra se comunica em muitos aspectos —, e a aproxima do narrador arcaico benjaminiano. Os românticos, “gente que já nasceu cansada”, bendizem a ociosidade e a preguiça (Rosenfeld, Guinsburg, 1993). Schlegel discorreu *Sobre a preguiça*, exaltando-a e dando início a uma tradição que perdura pelo século XX afora e permanece em um poeta como Mario Quintana, que faz a apologia da preguiça e a toma como o seu método de trabalho.

Ao louvar a preguiça, Schlegel e Quintana, e com eles a tradição moderna, encerram uma atitude de resistência a um sistema que tem na submissão do homem ao trabalho massificado e alienado uma das suas principais bases de sustentação. De certa forma, Cora também se opõe a esse sistema, mas por um caminho diverso daquele seguido pelos poetas supracitados. Ela celebra não o trabalhador da “idade da máquina” de que fala Bosi (1993, p.56), cujas “mãos manobram nas linhas de montagem à distância dos seus produtos. Pressionam botões, acionam manivelas, ligam e desligam chaves, puxam e empurram alavancas, controlam painéis,” mas o trabalho anterior à evolução das forças produtivas, o trabalho artesanal, em que as mãos, em lugar de “manobrar nas linhas de montagem à distância dos seus

produtos”, casam-se às saliências e reentrâncias da matéria trabalhada. Vale lembrar, nesse sentido, o belo poema “Estas mãos”, em que a poeta procede à estetização das mãos de modo que essas, profundamente identificadas com a matéria do trabalho, vão assumindo os atributos do ofício: “Olha para estas mãos/de mulher roceira,/ esforçadas **mãos cavouqueiras** (...) Mãos que varreram e cozinham./Lavaram e estenderam/roupas nos varais./Pouparam e remendaram./**Mãos domésticas e remendonas** (...) Minhas **mãos doceiras** (...) Mãos de sementeador.../Afeitas à sementeira do trabalho./ **Minhas mãos raízes**” (Coralina, 1994, p.57-58, destaqui).

O trabalho manual que Cora exerceu está intimamente ligado à sua forma artesanal de contar estórias. Segundo Benjamin (1994, p.205), a narrativa, que floresceu durante muito tempo num meio artesão, traz impressa a marca do narrador como vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila, sendo diferente, portanto, da informação e do relatório, que buscam transmitir o “puro em-si” da coisa narrada. Como os doces de Goiás velha, que trazem a identidade das doceiras, a rosa de coco de Dona Alice, o doce de limão com leite de Dona Antônio, os doces cristalizados de Dona Zilda, os alfenins de Dona Sílvia, Cora Coralina dispensou às suas estórias, em verso e prosa, o mesmo cuidado artesanal que dispensava ao fabrico de doces. Suas estórias, fruto de vivências, colhidas na observação ou recebidas oralmente, são assimiladas à sua matéria interior antes de serem comunicadas aos ouvintes como experiência. O resultado é que o leitor, em lugar de ler as suas crônicas poéticas do passado com a mesma indiferença com que acompanha o relato histórico ou jornalístico, sente as suas ressonâncias vibrando nas cordas da alma.

A autora imprime a essas crônicas uma dimensão utilitária, em tudo contrária ao caráter não-pragmático reivindicado por parte da literatura e da teoria modernas, mas presente nas narrativas antigas, em que o narrador “é um homem que sabe dar conselhos” (Benjamin, 1994, p.200), e, em praticamente toda a literatura antiga, que “nasceu

da urgência, da estrita solicitação da comunidade” (Piñon, 1997, p.88). No texto dirigido ao leitor que abre “Poemas dos becos”, a poeta explicita a urgência que a moveu em sua empresa poética: “rever, escrever e assinar os autos do Passado/antes que o Tempo passe tudo a raso” (Coralina, 1993, p.41). Ela assume para si a tarefa de guardiã da memória da tribo. Como os amautas entre os incas eram educados para memorizar, para preservar os feitos da sua raça, de modo que nada fosse esquecido, como os aedos, os rapsodos gregos, que conservaram a estória de Homero (Piñon, 1997, p.88), Cora assume a função urgente e necessária de preservar do esquecimento as estórias, as lendas, a sociologia, o folclore de sua terra. Ela escreve para lembrar aos mais jovens aquela memória que, subsistindo apenas de boca em boca, tende a perecer numa sociedade grafocêntrica.

Remontando, pois, a um modelo arcaico de narrador, a “velha rapsoda” da casa da ponte vale-se de algumas fórmulas lapidares para narrar poeticamente suas estórias. Passarei agora a analisar duas dessas fórmulas, procurando evidenciar, através dessa análise, aspectos substanciais da poética da reminiscência de Cora Coralina.

1) “Quando eu era menina”

Um dos mais bem realizados poemas em que Cora Coralina revisita freudianamente a infância, “Antiguidade” (Coralina, 1993, p.53-62), começa com uma espécie de fórmula de abertura: “Quando eu era menina”. Vários outros poemas e contos da autora, ainda que não lançando mão explicitamente dessa forma liminar, poderiam ser agrupados sob o seu signo, como é o caso de “Vintém de cobre” (Coralina, 1993, p.59- 62), “Minha infância” (Coralina, 1993, p.173-177), “Moinho do tempo” (Coralina, 1995. 52-56) e tantos outros textos em que a autora faz um acerto de contas com um passado marcado pela parcimônia dos recursos financeiros, pela ausência do pai, pelo desamor da mãe e por uma educação que desconsiderava a criança.

Dessa expressão e dos poemas que se desenvolvem sob o seu

signo, pode-se depreender, inicialmente, a sua dependência da memória épica, faculdade mestra do narrador. Se a autora, por um lado, não se defronta com o passado de maneira impessoal e distante, como o exige a atitude épica, mas recupera o pretérito com emoção, fazendo nele soar as notas do coração, por outro, ela quebra o um-no-outro que caracteriza o lirismo mais puro (Staiger, 1975), e assume uma objetividade e um distanciamento indispensáveis ao trabalho de descrever e compreender uma época que ficou e não ficou para trás. Assim, em lugar de imagens esgarçadas, destroços de um passado que se sobrepõem liricamente ao presente, tem-se uma narrativa épico-lírica de uma estória pessoal.

Essa estória pessoal não tem como correlato a memória individual e involuntária bergsoniana, muito próxima da recordação, do movimento de volta ao coração que caracteriza essencialmente a lírica e que está distante das raízes coletivas em que mergulha o narrador arcaico e popular. A memória espontânea teorizada por Bergson é essencialmente privada, ao passo que Cora, ao se debruçar sobre a sua experiência individual, dá existência a um passado coletivo, a uma Goiás, a um Brasil do final do século XIX e início do século XX, de modo que a sua reminiscência individual, sem sacrifício do cunho pessoal, revela-se como um ponto de vista da memória social de que fala Halbwachs².

Para verificar como a estória de uma personalidade transforma-se em estória dos outros, crônica da sociedade, acompanhemos o poema “Antiguidades” (Coralina, 1993, p.53-57). Trata-se de um texto que se inicia por uma oração subordinada temporal, introduzindo a narração de uma ocorrência situada na infância do eu autobiográfico:

² A memória não é uma atividade irremediavelmente privada (Bergson) nem essencialmente social (Halbwachs). Como observa Marilena Chauí, ao comentar *Memória e sociedade* de Ecléa Bosi: “o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique” (Chauí In: Bosi, 1994, p.31).

“Quando eu era menina/bem pequena/em nossa casa,/certos dias da semana/se fazia um bolo,/assado na panela/com um testo de borralho em cima”. O bolo, objeto de desejo da menina em fase de crescimento, era interditado pela irmã mais velha, que lhe fornecia uma fatia fina e delgada e o guardava “com cuidado, num armário, alto, fechado,/impossível.” Seu destino eram as visitas da noite, entre elas, Dona Joaquina Amâncio, que “pitava na palha” e “cheirava rapé”: “D. Joaquina Amâncio.../Dessa então me lembro bem./Era amiga do peito de minha bisavó./Aparecia em nossa casa/quando o relógio dos frades/tinha já marcado 9 horas/e a corneta do quartel, tocado silêncio./E só se ia quando o galo cantava./O pessoal da casa,/como era de bom-tom,/se revezava fazendo sala./Rendidos de sono, davam o fora./No fim, só ficava mesmo, firme,/minha bisavó”. Além da bisavó, a menina, que “fazia força para ficar acordada/esperando a descida certa/do bolo/encerrado no armário alto”. E, quando este aparecia, “vencida pelo sono”, dormia. Era então que, em sonho, o objeto de desejo interditado, o bolo encerrado no armário, entrevisto apenas na fatia fina e delgada regrada pela mana, tornava-se acessível: “E sonhava com o imenso armário/cheio de grandes bolos/ao meu alcance.” No outro dia, quando acordava, a presença onírica é substituída pela falta que marca a realidade, o sonho se frustra e cede frente à irremediável constatação do real: “De manhã cedo/quando acordava,/estremunhada,/com a boca amarga,/—ai de mim—/via com tristeza,/sobre a mesa:/xícaras sujas de café,/pontas queimadas de cigarro./O prato vazio, onde esteve o bolo,/e um cheiro enjoado de rapé.”

Esse poema, ao falar de uma falta da infância do sujeito-lírico-narrador, é exemplar da falta que assinala toda a poesia fundada na infância de Cora Coralina: falta do vintém de cobre, do pai, do carinho da mãe, da compreensão do mundo adulto, da boneca de louça vinda de Paris, do vestido de pano ramado, florido... Se um poeta escreve porque lhe falta algo, pode-se dizer que Cora escreve porque lhe

falta este espaço privilegiado, bálsamo da vida madura, que é a meninice feliz.

Ao poetizar uma falta pessoal, a poeta revela muito dos costumes, da crônica familiar, da sociedade, de modo que os seus poemas autobiográficos, estória de uma personalidade, se convertem em heterobiografia, memória dos outros.

Em “Antiguidade”, o objeto de desejo da menina “era um bolo econômico, como tudo, antigamente”. Ao estender a caracterização do bolo, “econômico”, a toda uma época em que se situa a infância do eu poético autobiográfico, a escritora desvela aspectos da economia da velha Goiás. A infância feita de privações da menina Aninha³ é sintomática da parcimônia de recursos que assinala a vida doméstica das famílias vilaboenses de classe média após a abolição da escravatura. “Classe média do após treze (13) de maio. Geração ponte, eu fui, posso contar” (Coralina, 1995, p.54). Diz a poeta, a testemunha, a sobrevivente de uma época que ela inventaria. Uma época de pobreza em que as mulheres, não tendo mais as escravas domésticas, labutavam no pilão, no ferro de brasas de engomar, na costura, no tacho de sabão, no forno de barro, onde se assavam as quitandas, cujo comércio ajudava a economia doméstica daqueles tempos parcimoniosos: “Tudo ajudava a pobreza daquela classe média, coagida, forçada/a manter as aparências de decência, compostura, preconceito,/sustentáculo da pobreza disfarçada” (Coralina, 1995, p.54). No poema, a contenção faz parte não só da receita do bolo, “econômico”, mas da sua distribuição racionada às crianças através de fatias finas e delgadas. Entretanto, a aparência de fartura de um tempo antigo, fundado na moderação, é salva pela oferta generosa às visitas.

Quem guarda o bolo para as visitas é a irmã mais velha. Essa

³ O nome de batismo de Cora Coralina é Ana Lins dos Guimarães Peixoto. Nos poemas em que revisita a infância, Cora, quase sempre, fala em nome de Aninha, sua máscara poético-autobiográfica.

figura privada, pois povoa a memória pessoal do sujeito lírico autobiográfico, tem a força desses personagens que corporificam uma categoria dentro da sociedade, no caso, do grupo familiar. Cora conta que havia nas famílias numerosas do passado uma “figura imperial”: a “Mana”, a “senhora Mana”. Estando “a mãe cansada, esgotada de partos sucessivos (...) 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./Ela se fazia autoridade na casa. Mandava e desmandava, comandava severa, /autoritária e vaidosa./Do governo dos irmãos passava em pouco tempo a toda casa./Era prepotente, enérgica e vigilante./Tinha a sua vaidade./Querida ser “a tal”, em autoridade e comando.” (Coralina, 1995, p.104). Assim sendo, verifica-se que a irmã mais velha que aparece regrando um pedaço de bolo para os irmãos menores no poema, personagem despótica de uma memória pessoal, abre-se para o coletivo e diz muito sobre a organização familiar de Goiás no final do século XIX e início do século XX.

Nessa organização familiar, as crianças ocupavam o pior lugar. Vítimas de uma “educação errada e prepotente/que ia da casa à escola”, sofriam “castigos e repreensões disciplinares”. Deviam “se enquadrar dentro de um molde certo, cujo gabarito era o adulto”. Não eram poupadas dos servicinhos de criança, prática sintetizada no adágio de tempos idos e que a autora recupera: “serviço de criança é pouco e quem o perde é louco”. Prateleiras altas e armários e gavetas trancados a chave sabotavam-lhes o desejo mais primário das cocadas, dos requeijões, dos doces em calda (Coralina, 1995, p.106). Em “Antiguidade”, o eu poético explicita a visão da infância que imperava em seu tempo de criança: “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./Aquele gente antiga,/passadiça, era assim:/severa, ralhadeira./Não poupava as crianças.”. Nesse sentido, a restrição de que padece o sujeito lírico autobiográfico do poema, privado de um desejo tão elementar, comer satisfatoriamente um bolo da infância, integra-se em um contexto mais amplo, o da concepção dominante de infância no final dos novecentos e início do século passado e, pode-se acrescentar, o da precariedade da economia da sociedade goiana, em que era preciso economizar não só no feito das quitandas, mas na sua distribuição aos infantes. A própria infância triste da menina Aninha, para ser bem compreendida, precisa ser pensada, para além dos limites do vivido no âmbito autobiográfico (desamor de mãe, orfandade de pai, privações materiais), dentro desse contexto sócio-econômico que ela revela. Assim sendo, a expressão “quando eu era menina”, além do resgate autobiográfico, introduz uma crônica viva da infância em Goiás e no Brasil que passava do Império para a República.

Um dos melhores símbolos desse imbricamento entre o individual e o coletivo, o pessoal e o social, é o “vintém de cobre”, elemento recorrente na poesia coralínea.

Em entrevista, Cora diz que, quando menina, teve um pássaro, mas, em lhe faltando um vintém para comprar uma banana para o animalzinho, viu-se obrigada a soltá-lo para que não morresse de fome. Provavelmente, em outros momentos de sua meninice, faltou-lhe um vintém para o vestido ramado, a boneca de louça e outros objetos de “uma infância pobre que pedia tão pouco” (Coralina, 1995, p.56). A autora diz também, em depoimento televisivo e na sua poesia, que, em lhe faltando sempre o vintém da infância, apesar do que lhe sobra no presente, mandou fazer um broche de um vintém de cobre e o pendurou no vestido ao lado do coração: “sentir a presença daquele vintém/pobre da minha infância, tão procurado, tão escasso!... (Coralina, 1995, p.55). Com o broche, Coralina não repara a falta do

pretérito, mas a concretiza no metal azinhavrado da moeda. Uma falta não olvidada é uma falta para sempre. O passado é irremediável, definitivo. O que nele foi carência, permanecerá como privação. Dessarte, afirma a poeta com lucidez: “Hoje, nada me falta,/me faltando sempre o que não tive” (Coralina, 1995, p.116).

Como a literatura é o espaço da falta, “escrevo porque me falta algo, porque o que sou não me basta”, confessa o poeta Bartolomeu Campos Queirós, Cora persegue o vintém da infância em sua poesia. A falta que poetiza. A moeda aparece insistentemente em seus versos e chega a intitular o seu livro declaradamente autobiográfico: *Vintém de Cobre: meias Confissões de Aninha*. Como símbolo autobiográfico, o vintém confunde-se com a própria infância da menina Aninha, a quem se dirige o eu poético adulto como a um duplo: “Que procura você, Aninha?!/Que força a fez despedaçar correntes de afetos/e trazê-la de volta às pedras lapidares do passado? (...) Meu vintém perdido, meu vintém de felicidade” (Coralina, 1995, p.68). A autora chega a chamar metaforicamente de “vinténs perdidos” aos bens inalienáveis do passado, como a escola da mestra Silvina, a cartilha de ABC, os livros de Abílio César Borges, a tabuada de Trajano. Se o vintém de cobre representa a infância, esta é, como a moeda que a metaforiza, pobre de recursos e de afeto. O cobre é a moeda “preta” de uma população marginal. Nesse sentido, segundo Fernand Braudel (1995, p.419), dos metais que entraram na cunhagem da moeda no Ocidente, o ouro foi reservado aos príncipes, aos grandes mercadores e à Igreja, a prata, às transações vulgares, o cobre, ao rés-do-chão, à gatinha, aos pobres. Ocupando a rabeira dos metais de cunhagem, destinado à gatinha, o cobre é o metal da moeda que representa a infância carente de recursos do eu poético autobiográfico:

Eu vestia um antigo mandrião
de uma saia velha de minha bisavó.
Eu vestia um timão feio
de pedaços, de restos de baeta.

Vintém de cobre:
ainda o vejo
ainda o sinto
ainda o tenho
na mão fechada.

Vintém de cobre:
dinheiro antigo.
Moeda escura,
Recolhida, desusada.
Feia, triste, pesada.

Corenta. Vintém. Derréis.
Dinheiro curto, escasso.
Parco. Parcimonioso
de gente pobre,
da minha terra,
da minha casa,
da minha infância. (Coralina, 1993, p.59-62)

Mas a simbologia do vintém não se esgota nos elementos autobiográficos, conforme se pode ler no poema. Braudel (1995, p.399) nota que a moeda é um ‘indicador’ das relações econômicas e sociais: “conforme ela corre, enfraquece, se complica ou falta, pode-se formular uma apreciação bastante segura de toda a atividade dos homens até o mais humilde plano de suas vidas”. Assim sendo, a “moeda triste, escura, pesada,” de uma infância pobre, que vestia mandrião de saias velhas e timão de restos de baeta, passa a simbolizar também a economia parcimoniosa da família da poeta e da sua terra. Terra de onde, em virtude do pacto colonial, “levaram o ouro e deixaram as pedras” (Coralina, 1994, p.73). Terra que se fundou sob o brilho do ouro, mas à qual restou apenas o azinavrado do cobre.

No desenvolvimento do poema transcrito acima parcialmente, a autora recupera toda uma simbologia que o imaginário popular imprimiu ao vintém através de adágios, como “quem nasce pra derréis não chega a vintém”, “na pataca da miséria o diabo tem sempre um vintém”, “vintém poupado, vintém ganhado”. Esse último constitui uma máxima impressa nas moedas de bronze de 20 e 40 réis, que circulavam nas primeiras décadas após a Proclamação da República. Para ampliar esse rol de provérbios, poder-se-ia lembrar uma fórmula cristalizada que aparece em Drummond: “Cavalo de pobre é vintém de cobre” (Drummond, 1992, p.468). Essa fórmula se encontra em *Boitempo*, livro que apresenta profundas confluências com *Vintém de cobre*, inclusive no que se refere ao trânsito feito pelo narrador poético entre a autobiografia e a heterobiografia. Segundo Antônio Cândido (2000, p.56), em “Poesia e ficção na autobiografia”, trabalho que foi “pedra-de-toque” para este ensaio, em *Boitempo*, “a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século”.

“Minha bisavó contava”

Outra expressão de que lança mão a rapsoda da casa da ponte é “minha bisavó contava”. Em relação a essa expressão, destaca-se, inicialmente, o sujeito “minha bisavó”. A bisavó é um dos mitos familiares que mais freqüenta a poesia confessional coralineana. Setenta e cinco anos mais velha que Aninha, privando com a menina de um convívio íntimo, ela costurava-lhe as roupas com panos velhos, ensinava-lhe as coisas, corrigia pacientemente seus mal feitos de criança, exortava as irmãs a lhe aceitarem e dava-lhe, como recompensa a punições severas feitas pela casa ou pela escola, a

metade consoladora de uma bolacha (Coralina, 1995, p.115-116). Verdadeira fonte de afeto na vida daquela que diz ter sido uma “menina mal amada” em tempos que economizavam também nas manifestações de amor às crianças, constitui a bisavó, ao lado de mestra Silvina, mãe Didi e tia Nhorita, uma das poucas personagens de quem a poeta recorda com saudade.

Depositária de crônicas, lendas, língua, enfim, da cultura de tempos idos, a bisavó repassa o seu patrimônio mnemônico pessoal para a bisneta através das estórias que lhe conta: “Minha bisavó – que Deus a tenha em bom lugar —/inspirada no passado/sempre tinha o que contar./Velhas tradições. Casos de assombração./Costumes antigos. Usanças de outros tempos./Cenas da escravidão./Cronologia superada/onde havia bangüês./Mucamas e cadeirinhas./Rodas e teares. Ouro em profusão,/posto a secar em couro de boi./Crioulinho vigiando de vara na mão/pra galinha não ciscar./Romanceiro” (Coralina, 1993, p.63). Cora foi herdeira dessas “estórias avoengas”. Através delas, recebeu um passado que, diferentemente daquele fossilizado em um livro de História e muito próximo do apreendido pela crônica, aparece em cores vivas, vibrantes, grávido das tragédias cotidianas, dos costumes familiares, das paixões individuais.

As estórias repassadas pela bisavó parecem ser diferentes daquelas ouvidas de Mãe Didi, escrava que amamentou Aninha, contava-lhe estórias de encantamento e cujo nome ela assenta na pedra do seu verso em poema de *Meu Livro de Cordel* (Coralina, 1994, p.93-94). A bisavó e Mãe Didi parecem desempenhar, para a menina Aninha, papéis semelhantes ao que a Velha Totonha e o avô José Paulinho representam para o menino de engenho, do romance de José Lins do Rego. Totonha, a exemplo da ama de leite da menina da casa da ponte, era narradora de estórias fantásticas, miraculosas, imaginárias, nas quais punha um colorido local. Pequenininha, engelhada, sem nem um dente na boca, andava de engenho a engenho contando estórias de Troncoso. Verdadeira “edição viva das *Mil e uma noites*”, fazia a alegria da meninada quando batia no

engenho (Rego, 2001, p.79-83). As estórias do coronel José Paulinho prendiam a atenção do neto de um modo diferente daquele da velha Totonha. Sem apelar para a fantasia, a imaginação, o avô narrava fatos diversos sobre parentes, outros proprietários de engenho, a vida dos escravos, o Treze de Maio, fatos que se gravaram na memória do menino como se ele os tivesse vivido. Como as narrativas da bisavó de Aninha, as do avô do menino de engenho eram “uma obra de cronista bulindo a realidade” (Rego, 2001, p.119).

Cora parece ter recebido de Mãe Didi sua capacidade de fabulação, de criação, sem o que não há arte. Mas ela é herdeira, sobretudo, da memória da bisavó, do seu “fôlego de cronista”. Ler Cora é acompanhar costumes em desuso, velhas tradições, antigos preconceitos... Ler Cora é, portanto, presenciar o tempo do mandrião, do timão, do borzeguim, do castigo do caco quebrado no pescoço das crianças, do bolo assado na panela com um testo de borralho em cima, da cozinha pretinha de picumã, da escola da palmatória e dos bancos sem encosto, do menino lenheiro, do escravo pulando o muro dos quintais correndo para o jeguedê e o batuque, da lavadeira do Rio Vermelho, enfim, é presenciar um tempo perdido que, muita vez, remonta a uma época anterior à vivida pela poeta. Isso porque a autora não poetiza apenas o que ela viveu ou aprendeu na observação diária, mas também o “revelho”, o que ouviu contar. Sua bisavó foi, nesse sentido, sua maior e melhor informante. Vários textos da autora recriam, declaradamente, uma memória atávica. No conto “Tesouro da casa velha”, a narradora, ao estoriar um acontecimento do século XVIII, a morte trágica do recebedor do Quinto Real Manoel José Ruiz de Thebas, revela sua fonte: “minha bisavó contava. Não por ela mesma que isso é revelho, de ouvir contar a outra bisavó” (Coralina, 2000, p.42-44).

Cora poderia, parafraseando Nélide Piñon (1997, p.93), dizer: “Sou uma mulher a quem minha bisavó emprestou sua memória. Portanto, minha bisavó é a minha poesia”. Da bisavó a poeta não herdou apenas matéria para sua literatura. Todo o patrimônio imaterial

que a ancestral deixou para a bisneta foi transmitido através da linguagem. A bisavó deixou-lhe uma linguagem que ela assimilou, como declara: “Minha bisavó não falava errado, falava no antigo,/ ficou agarrada às raízes e desusos da linguagem/e eu assimilei o seu modo de falar.” (Coralina, 1995, p.83). Herdeira legítima da língua da bisavó, Cora não apenas inventaria um “acervo do perdido”, mas o faz numa língua que é memória de tempos idos. A obra de Cora, como a de Guimarães Rosa, é muito rica em palavras e expressões arcaicas, como “almocreve”, “bragal”, “bichas”, “repolegos”, “apatacado”, “tomar propósito”, “teres-haveres”, “laborar o prodígio”, “dá-cá-aquela-palha”, entre tantas outras que estão a reclamar a atenção acurada de um filólogo.

Essa língua que a bisavó passa para a neta não é escrita. “Minha bisavó contava”, diz a fórmula, em que o verbo contar está a denunciar o caráter oral das narrativas. Ao recorrer a uma matriz oral para colher a matéria e a linguagem de sua literatura, Cora se aproxima ainda mais daquele narrador autêntico, o contador de estórias, de que fala Benjamin. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”, diz Benjamin, e acrescenta: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p.198). Os poemas épico-líricos de Cora e também os seus contos, construídos com o que lhe contava sua bisavó, a qual, por sua vez, narrava o que tinha vivido e assistido, mas também o que ouvira contar a outra bisavó, são um exemplo concreto desse narrador aclamado pelo filósofo alemão.

Para encerrar as considerações sobre a fórmula “minha bisavó contava”, acompanhemos o poema “O prato azul-pombinho”⁴ (Coralina, 1993, p.79-86), que a partir dela se desenvolve. Esse poema

⁴ Esse poema, que se encontra em *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias mais*, foi lindamente ilustrado por Ângela Lago e publicado pela Global em livro que leva o título do poema.

está intimamente ligado a dois outros textos, ao poema narrativo “Estória do aparelho azul-pombinho” (Coralina, 1993, p.63-67) e à nota lírica “De como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço” (Coralina, 1993, p.87-90), textos com os quais se junta como peças de um mosaico. Na verdade, a obra de Coralina forma toda ela um grande mosaico, com textos mais prosaicos explicando a matéria de versos lacônicos, com a confissão iluminando a poesia e a poesia transfigurando a confissão.

Como os narradores que “gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir” (Benjamin, 1994, p.205), de modo a imprimir a sua marca na narrativa, como a mão do oleiro na argila do vaso, a poeta começa a sua “Estória do prato azul-pombinho” com uma fórmula liminar personalizada, típica da prosa, e que denuncia a matriz oral de sua literatura: “Minha bisavó – que Deus a tenha em glória — /sempre contava e recontava/em sentidas recordações/de outros tempos/a estória de saudade/daquele prato azul-pombinho”. A estória que a bisavó contava com emoção, incorporada ao patrimônio afetivo da bisneta, é reinterpretada, recriada e recontada pela poeta narradora, que se vale da referência à circunstância em que foi informada dos fatos como forma de conferir autoridade ao seu discurso, como se dissesse: “conto essa estória que ouvi contar de fonte segura”. Dessarte, a bisavó é a calção do real de um relato que mistura magia do oriente, notas confessionais e crônica de uma Goiás de tempos idos.

O objeto nuclear do relato é um prato azul-pombinho, relíquia de família, último restante de um majestoso aparelho de jantar chinês que foi dado como presente de casamento à avó da poeta narradora. O prato de louça seria, na expressão cunhada por Violette Morin e da qual se apropria Ecléa Bosi (1994, p.441)⁵, um “objeto biográfico”. Diferentemente dos “objetos de status” ou “protocolares”, que “não

5. Essa distinção é apresentada por Ecléa Bosi, inicialmente em *Memória e Sociedade*, e retomada e ampliada pela autora em o *Tempo Vivo da Memória*.

se enraízam nos interiores, têm garantia de um ano, não envelhecem com o dono, mas se deterioram”, os “objetos biográficos” “envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida”. São objetos que têm identidade, contam uma estória, calam fundo à alma do possuidor. Assim com o prato do poema, no relato do qual se inscrevem e se entrelaçam três estórias de mulheres: a da bisavó, a da princesinha Lui e a da menina Aninha.

A bisavó “contava e recontava” a “estória da saudade” do prato azul-pombinho “com emoção”, em “sentidas recordações”, e terminava, depois de esmiuçar o caso, com um invariável “—Nem gosto de lembrar disso...” A força emotiva que liga a anciã ao prato, explícita nessas expressões sentimentais que o eu lírico narrador lhe atribui e também na forma reiterada como ela retoma o caso (“contava e recontava”), deve-se ao fato de a peça de louça ser o símbolo de tempos pretéritos que lhe são caros. A estória do prato se enlaça à sua estória: “a estória se prendia/aos tempos idos em que vivia/minha bisavó/que fizera deles seu presente e seu futuro”. Para saber o que foram esses tempos idos basta ler a “Estória do aparelho azul-pombinho”, a que está intimamente relacionado o poema em questão, e conhecer um tempo de grandeza, prosperidade e riqueza, representado por um aparelho de jantar chinês de 92 peças, encomenda de um cônego de Goiás para presentear o sobrinho-afilhado que se casava com a filha da bisavó. O aparato que os preparativos e a festa de casamento envolvem é muito diverso da parcimônia que cerca a vida da menina Aninha, como se viu ao examinar a fórmula “quando eu era menina”. Em lugar dos tempos econômicos que conheceu Aninha, “fartas comezainas”, “vinho de Espinho – Portugal”, “faqueiros e salvas de prata”, “compoteiras e copos de cristal”, “confeitos de ouro em filigrana” oferecidos como mimos aos convidados graduados, “alforria de escravo”, aparelho de louça de 92 peças fabricado artesanalmente na China para presentear “sinhazinha Honória/com o sinhô-moço Joaquim Luís”.

Se o aparelho de jantar é símbolo da prosperidade familiar, o prato é o “último remanescente, sobrevivente, sobra mesmo”, da majestosa coleção de 92 peças, orgulho extinto da família, a que se agarra a bisavó. No destino do aparelho azul pombinho, reduzido a um único prato, consegue a escritora, ao interpretar a estória que a bisavó contava, imprimir o destino da própria contadora de estórias e, nele, a estória de decadência da família. No pretérito anterior ao passado recordado no poema, no tempo da bisavó, o imponente aparelho, a grandeza familiar. No passado recordado, no tempo de Aninha, o prato solitário, último vislumbre de nobreza, decadência do clã.

A família decadente se agarra ao prato, em parte, pelo pretérito grandioso de que ele é memória, e o guarda como relíquia em “grande e velho armário,/alto e bem fechado”, de onde sai em “raros dias de cerimônia/ou festa do Divino” para (oh, último lampejo de orgulho familiar!) “figurar na mesa em grande pompa,/carregado de doces secos (...) encimados por uma coroa (..) de cocadas de fita” ou para ir de empréstimo aos parentes, emprestar altivez à mesa de aniversário de tia Nhorita.

Diferentemente da anciã, outra era a razão que prendia afetivamente a bisneta àquele prato azul-pombinho. Trazia ele, pintada no bojo, uma lenda oriental que a bisavó “traduzia com sentimento sem igual”: estória de amor entre a princesinha Lui e um plebeu. O pai de Lui, um Mandarim, que concertava o casamento da filha com o príncipe Li, filho de outro nobre mandarim, manda incendiar o quiosque em que se escondem Lui e o seu amado. Mas uma boa ama avisa ao par enamorado sobre a vingança do velho mandarim e um barco conduz em alto mar os namorados em fuga. A menina ouvinte queria que a bisavó contasse o final da estória, mas esta, narradora astuciosa que era, dizia que “dali para a frente a estória era omissa”, que “o resto não estava no prato/nem constava do relato”.

A pintura do prato, traduzida “com sentimento sem igual” pela bisavó em relato oral, era ouvida “com todos os sentidos” por Aninha. A estória, contada com emoção pela bisavó, apreendida pelos olhos

e pelos ouvidos do coração da bisneta, e guardada no armarinho da memória, ao ser recriada pela poeta narradora, não retorna com o distanciamento, a objetividade e a impassibilidade da memória épica, mas com a subjetividade, a emotividade que tem o passado quando trazido de volta ao coração, quando recordado pela lírica, conforme propõe Staiger. É assim que o poema, que traz da épica elementos como personagens, ação, linguagem transparente e a própria fórmula liminar tipicamente narrativa (“minha bisavó contava”), quebra com o distanciamento, a objetividade, a impassibilidade, mínimos e necessários para configurar uma espécie épica, e afirma a sua essência lírica. Essa essência pode ser percebida através das interjeições da poeta fabuladora (“—oh, encanto da minha meninice!”), dos diminutivos afetivos usados para caracterizar as cinco miniaturas de chinês, dos adjetivos, entre outras marcas que denunciam a presença da função emotiva da linguagem.

Voltando às estórias de mulheres que se ligam ao destino do prato azul-pombinho, é preciso lembrar a da menina Aninha, cuja infância foi povoada pela lenda da princesinha Lui; lenda pintada no prato e traduzida em linguagem oral repetidas vezes pela bisavó. Um dia o prato aparece quebrado e a menina, lembrando da personagem chinesa, que já vivia em seu inconsciente “como ser presente”, emocionada pelo choro da bisavó, que via desaparecer o último baluarte de extintos tempos majestosos, começa a chorar. É, então, por causa do choro e dos “processos arquivados” que continha sua “vida pregressa”, acusada de ter quebrado o prato. Como castigo, deve “trazer no pescoço por tempo indeterminado,/amarrado de um cordão,/um caco do prato quebrado.”

No caco quebrado pendurado no pescoço da menina, na memória autobiográfica, pode-se ler a memória social da infância, a memória de uma época em que as crianças eram vítimas de castigos cruéis. A poesia de Coralina, conforme observado, inventaria uma época em que criança não valia mesmo nada. Os castigos tiranos são exemplares dessa visão insensível da infância que predominou em Goiás e no Brasil.

Para se entender o que foi o castigo do caco quebrado no pescoço, é preciso ler a nota lírica justaposta ao poema “Estória do prato azul-pombinho” e que explica “como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço”. Tratando-se também de relato “revelho”, que a narradora sabe, não por ela mesma, mas de ouvir contar a sua bisavó, a nota traz a estória da menina Jesuína que, filha de escrava forra e órfã, ficou aos cuidados da madrinha de mesmo nome, senhora “apatacada”, “dona de Teres-Haveres”. A menina era uma espécie de “cria da casa”, nem escrava, nem assalariada, categoria muito comum em Goiás ainda na segunda metade do século XX e que a literatura de Cora registra. Um dia, por quebrar a tampa de uma terrina, recebe Jesuína, como castigo, um colar de cacos quebrados no pescoço. Numa noite, uma aresta de um dos cacos corta-lhe uma veia do pescoço e, por ali, esvai-se todo o seu sangue. Com o “sacrifício da menina Jesuína, desaparece em Goiás o castigo exemplar do colar de cacos quebrados no pescoço”. Quando chegou a vez da menina Aninha, era um só caco.

Foi a menina Aninha que carregou, como injusta punição, o caco do prato azul-pombinho pendurado no pescoço e a sua estória na memória, a que, um dia, transformada em Cora Coralina, pode contá-la a seus leitores em poema. Um poema que termina com um remate característico das narrativas populares: “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”. Contar essa estória transmitida pela bisavó e preservada do esquecimento não é uma atividade simples, que exige apenas uma memória acurada. Não se transmite a memória sem invenção. Conforme Nélide Piñon, se “não há invenção sem memória”, por sua vez, “a memória só alcança sua razão de ser quando é relatada, inventada” (Piñon, 1997, p.89). Mnemosine é a deusa da memória, mas é também a mãe das nove musas que inspiram a poesia, a arte da criação. Memória e poesia, lembrar e criar estão intimamente entrelaçadas, dos mitos até Cora Coralina, que recria as estórias de sua bisavó, porque as enriquece, interpreta-as, altera-as com a sua visão.

Para contar a estória do prato de louça, “objeto biográfico”, a poeta narradora precisou ler as estórias que nele escreveram as mãos que o manusearam, do artesão de Cantão, que pintou na louça a lenda da princesa Lui, da bisavó, que traduzia oralmente a pintura para a bisneta, da menina, que ouvia e se encantava com a lenda. Para contar a estória do prato azul-pombinho, a poeta narradora precisou inventar.

ABSTRACT

YOKOZAWA. Solange Fiuza Cardoso. Stories of the old rhapsody of the bridge's house. *temporis[ação]*, Goiás, v.1, n. 8, Jan/Dez 2005.

Cora Coralina, both in her short stories books and poem ones, presents herself as authentic narrator of stories. Cora values by herself some recurrent formulas to narrate poetically the stories that she lived, observed and listened. Therefore, she takes again an archaic model of narrator. This essay proposes by means of analysis the two those formulas to evidence the general aspects of the reminiscence poetic by Coralina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Anuário histórico, geográfico e descritivo do Estado de Goyaz*. Brasília: SPHAN, Fundação Nacional próMemória, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: —. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*; ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

———. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII*. Trad. Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Vol 1.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000.

CORALINA, Cora. *Meu livro de cordel*. 5.ed. São Paulo: Global, 1994.

———. *O tesouro da casa velha*. 3.ed. São Paulo: Global, 2000.

———. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 18.ed. São Paulo: Global, 1993.

———. *Vintém de Cobre: meias confissões de Aninha*. 5.ed. São Paulo: Global, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffler. São Paulo: Vértice, 1990.

PIÑON, Nélide. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHARPE, Peggy (org.) *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, Goiânia: Ed. UFG, 1997. p.81-94.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 82.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, Jacó Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (org.) *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 275-93.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

TAHAN, Vicência Bretas. *Cora coragem cora poesia*. 3.ed. São Paulo: Global, 1995.