

DIÁLOGOS DE TEMPO E POESIA: CORA E PAULO NUNES BATISTA

José Fernandes (UFG)

*Nasci em tempos rudes
que me busco,
Aceitei contradições
lutas e pedras
solidões...
como lições de vida
e delas me sirvo
Batista
Aprendi a viver*

*É nas praias antigas
do dilúculo róseo ao lusco-fusco
e pela noite a entrar nas*

Paulo Nunes

Cora Coralina

Resumo: A poesia é a arte de vencer o tempo através da linguagem, com que se jogam os seres na existência nas múltiplas direções do que ele faz e desfaz e do que a arte dispõe para vencê-lo, ao desfazê-lo mediante a busca e a recuperação do que se era e se será por intermédio da palavra revisitada e recriada em verso. Pretendemos mostrar este diálogo do ser com o ontem, o hoje, o outro e o si mesmo na poesia da goiana, Cora Coralina (1889), e na do múltiplo poeta paraiboiiano, Paulo Nunes Batista (1924). Cada um dialoga com singularidades culturais e metafísicas relativas a fases temporais distintas, uma vez que Cora se volta para o passado, para destruí-lo ou convertê-lo em outra dimensão ontológica, e Paulo, para recuperá-lo ou lamentá-lo e revivê-lo na memória e na linguagem.

Palavras-chave: 1. Tempo; 2. Infância; 3. Busca; 4. Frustração; 5. Vingança.

A arte constitui uma forma de o homem harmonizar-se no tempo e dirimir as forças que tendem a prolongar a sua duração, as que visam a satisfazer seu desejo de renovação e as que lhe revelam o imponderável e impossível retorno. A poesia, porém, constitui a matéria de que o humano se utiliza para contrariar o tempo. Ela não o detém, mas permite ao poeta se fazer sempre presente, ao se tecer em palavras e converter-se em linguagem e revestir-se do sublime. Ao postar-se contra o tempo, a arte pode negá-lo ou afirmá-lo, mediante a angústia da recuperação dos momentos anteriores, notadamente aqueles relacionados à infância. A negação sempre está relacionada à existência e à essência do ser lírico, como o vemos em poemas de Cora Coralina, reveladores de um tempo em que as crianças eram órfãs de carinho, inteiramente destituídas de identidade. No poema intitulado **O mandrião**

(2001, p. 29) a poetisa da *Casa Velha da Ponte* contrapõe a felicidade de ser presenteada com um casaco feito com pano de uma saia velha à reação das pessoas que a viam como um ser menor, batizado de bobo, grotesco, bufão:

*Eu vestia um mandrião
recortado e costurado para mim
de uma saia velha de minha bisavó.
E como aquele mandrião
me fazia feliz!...*

Uma roupa, símbolo de luz e de abertura da criança para a existência, de confirmação da dupla identidade ôntica e ontológica, converte-se para o ser lírico em completa frustração. Primeiro, por ser feito de uma saia velha da bisavó, como se ela não merecesse coisa melhor; segundo, pela reação dos adultos às brincadeiras de Aninha, considerada uma espécie de ser bizarro, que não é digna de qualquer elogio, de qualquer estímulo pelo jogo que executa e pela roupa que usa. O fato de a roupa causar alegria à criança naquele momento não elimina a recordação do desprezo a que era relegada, sobretudo se verificarmos que o mandrião era feito com a saia velha da bisavó; o que estabelece uma dupla distância: a que se opera entre ela e o passado, já enquanto menina, e a que se verifica entre ela e os adultos. Não é sem razão que o ser lírico, frisa, mediante a repetição, a origem da roupa:

*Eu tinha um mandrião...
Eu vestia um antigo mandrião
recortado e costurado para mim
de uma saia velha
da minha bisavó.*

A repetição reiterada através da posse, impressa ao verbo ter, além de aliar-se ao tempo, visto sob as duas direções, ainda se lhe acresce uma terceira, o momento retratado no poema. Ora, esta repetição conforma o estado de ser objeto percebido, agora, pelo ser lírico, inteiramente inocente à época. Daí a razão de substantivá-lo, no momento presente, a fim de gravá-lo e destruí-lo, como se aquele caráter bufão constituísse uma anomalia da infância. Tanto que a crueldade do riso se mistura à alegria da criança e causa uma contradição em si mesma, resultante do jogo por ela executado e do jogo executado pelos adultos: o jogo doido e doído do desdém e, sobretudo, da desafeição, do despreço:

*Aninha cantava, desentoadada, desafinada,
boba que era.
Meu mandrião, vento balão,
roda pião, vintém na mão.
Os grandes exploravam
Irônicos, sarcásticos.
"Faz caramujo, Aninha."
Aninha, a boba,
rolava no chão,
fazia caramujão.
Riam e diziam:
"é boba mesmo."*

Para materializar a marca da bobice, mas, sobretudo, a dor que aquele estigma lhe causava e lhe causa, agora que ele se converte em linguagem, o substantivo *boba*, reiterado ternariamente, é colocado em posições de realce no poema: no segundo verso e último, em que exerce a função de predicativo do sujeito, e no oitavo, em que é aposto. Esta disposição sintática reforça a semelhança com vestimentas de palhaços, como lemos na terceira estrofe, e com a confissão da crueldade do riso por ele proporcionado. O riso, com suas faces inúmeras, revela, na poesia de Cora, a pior forma de se rir de alguém: o riso do desprezo, da mofa e da galhofa:

*Eu brincava, rodava, virava roda,
e o antigo mandrião se enchia
de vento balão.*

Além disso, observamos que o ser lírico se desdobra em um **eu** e um **ele**, Aninha, como a querer fugir daquela situação niilística; mas o que consegue, na verdade, é recrudescer seu estado de ser sem importância, quase demente, motivo de risos e ditos desditosos: "é *boba mesmo*." A infância, neste caso, é abominada e sua recuperação através da linguagem se converte em angústia e vingança.

Contrário ao tempo e à angústia do ontem infantil colocado nos níveis do real e do imaginário de Cora Coralina, verificamos no soneto ***O sonho do menino marinheiro***, do paraiboiano, Paulo Nunes Batista, que a roupa, em vez de colocar o menino na dimensão amarga do palhaço, do bobo, da negação da identidade, insere-o na órbita do onírico, do sonho do querer-ser, da afirmação do ser infante, que deseja *domar os sete mares*. Enquanto o sujeito lírico, em Cora, era feliz apenas no momento em que vestia o mandrião; mas infeliz no instante da recordação, o de Paulo se alonga através dos olhos, como se enxergasse o destino além menino:

*A roupa do Menino Marinheiro
que sonhava domar os sete mares...
E o sonho se alongando nos olhares
do Nauta Intimorato Aventureiro!*

O jogo operado entre sonho e realidade, abstrato e concreto, ser e vir a ser, se materializa pelo uso de palavras, com maiúsculas. Quando nomeia o *Menino Marinheiro*, a sua identidade, o seu ser é trazido ao presente, não como alguma coisa passada, uma mera lembrança; mas como consciência plena da representação, como um ser-matéria que ultrapassa a própria substância e se insere em uma dimensão cósmica. Se não o fosse, não teria recorrido a este recurso, iniciado no simbolismo; mas utilizado na arte quando se deseja substantivar um ser e torná-lo concreto. Por isso, os três atributos do *Menino* também com iniciais maiúsculas para que o sonho alongado em seus olhares encontre ressonância no *Intimorato Aventureiro*, em sua destemida vontade de ser *Marinheiro*.

A maldição da errância, em Cora, começa na infância, uma vez que sequer pode gozar a felicidade de um vestido novo velho; em Paulo, ela vem depois, na idade adulta. Entretanto, não se trata de um *Caminheiro* preocupado com o desprezo dos outros, mas com a própria condição humana, porquanto *oferendado a todos os altares, estrangeiro de múltiplos lugares*, não em busca de uma realização material; porém, de uma *Luz*, com ele maiúsculo, porque situada em um nível espiritual, teosófico. Daí a repetição da palavra *Estrangeiro*, agora com maiúscula, porque

colocado em nível superior ao primeiro, à medida que se sente um **Homo viator**, em peregrinação ao interior de si mesmo:

*E depois o Asavero Caminheiro
oferendado a todos os altares...
Esse estrangeiro em múltiplos lugares,
peregrino da Luz, esse Estrangeiro...*

A imagem do judeu errante traduz a existência como condenação, como um estigma inerente ao ser humano de que não há fuga. A infância, o momento passado, constitui recursos de o poeta recuperar a essência, o paraíso perdido. No caso de Paulo Nunes Batista, as praias antigas em que se busca, possuem um simbolismo singular, pois o fato de a água do mar se assemelhar ao líquido amniótico, permite-lhe efetuar uma espécie de retorno ao útero. Por isso, o ser lírico peregrina dia e noite, a fim de se reconstituir e de encontrar a Luz:

*É nas praias antigas que me busco,
do dilúculo róseo ao lusco-fusco
e pela noite a entrar nas solidões...*

A busca da infância perdida implica recuperar-se no presente, porque ela foi benfazeja, ou tornar-se amarga com relação às pessoas e à meninice, segundo a percepção de Cora.

Encontrar o *Menino* consiste em recuperar um estado de ser que se insere em uma dimensão também teosófica, à proporção que compreende perder-se entre amplidões, ou seja, alcançar a Luz, em que interessa o espírito e, não, a matéria de menino. O resultado é uma contradição, pois se procura a infância com todas as forças; mas se tem medo do encontro:

*E aí que medo nesse ir sem mais destino
de encontrar de repente esse Menino
e com ele perder-me entre amplidões!...*

A idéia de amplidão, de passar-se para outra dimensão vem sendo materializada pelas reticências, sempre colocadas depois de palavras que, por alguma razão, traduzem esta semântica. A primeira, colocada depois de *mares*, símbolo de horizontes que se multiplicam conforme se vençam as distancias; a segunda, depois de *altares* que, se considerarmos a ligação que ele estabelece com a Luz, se correlaciona com a interação operada entre aquele que ora, que se sacrifica, com aquele a quem se dirige em oração; a terceira, seguindo-se a *Estrangeiro*, empregado não apenas no sentido de expatriado, porque fora da meninice; mas na acepção de viajante, de peregrino de si mesmo; a quarta, posposta a um vocábulo significativo, porque relacionado à noite, expressão da ampla escuridão e, sobretudo, trata-se de uma palavra alongada pela sonoridade da vogal nasal [o], seguida da vogal [e] e, mormente, da sibilante [s] que ecoa pelas amplidões da escuridão. Finalmente, depois do termo, *amplidões*, que materializa a amplidão, como determinante semântico que lhe é intrínseco e, notadamente, pelas nasais do início e do fim, além da consoante lateral e da sibilante que estende realmente o ser lírico para uma esfera ilimitada.

A principal diferença de puerivisão observada entre os dois poetas, nos poemas analisados, consiste, no caso de Cora Coralina, em uma forma de abominação do

passado, de tal modo que ele é revisitado apenas para ser criticado; enquanto em Paulo ele representaria a completa interação entre o presente e o passado, à proporção que encontrar o Menino implica encontrar a si mesmo e inserir-se na dimensão da Luz, no sem limite do lado metafísico ou teosófico, se entendermos as amplidões como a passagem para outro plano.

A leitura inteira dos poemas de Cora Coralina relativos ao passado nos apontará sempre amargura e recriminação ao modo como as crianças eram educadas ou à convivência com os adultos. No poema **Aquela gente antiga – I** (1981, p. 42) o eu lírico atingido diretamente pelo sistema imposto pelos antigos, utiliza vocábulos pesados para defini-los, como sagaz e dominante, que não concedia voz às crianças:

*Aquela gente antiga era sábia
e sagaz, dominante.
"Criançada, para dentro,"
quando a gente queria era brincar.
Isto no melhor do pique.
"Já falei que o sereno
da boca da noite faz mal"...
Como sabiam com tanta segurança
e autoridade?
Eram peritas em classificar as frutas:
Quente, fria e reimosa.*

*Quente, abriam perebas nas pernas, na cabeça,
pelos braços.
Fria, encatarroava, dava bronquite.
Reimosa, trazia macutema.*

Se um olhar dizia como se comportar, que atitude tomar, quando a palavra era pronunciada como ordem, o melhor a fazer era obedecer. Não havia meio termo e, por razões nada claras, tudo era proibido, notadamente aquilo de que as crianças mais gostavam. O espírito lúdico infantil era tolhido, sobretudo, quando os brinquedos se davam ao anoitecer. Tudo era motivo de doenças, até as frutas. O retorno ao passado ocorre sempre em tom de lamentação, em tom de um tempo perdido, mas recuperado apenas para ser negado; jamais como recuperação, como complementação ou como confirmação do ser lírico no momento presente. Mesmo na mocidade não encontrou generosidade de ninguém. Como um eco a lhe lembrar as deficiências, as falas das pessoas figuram-lhe sempre como desprezo, depreciação, como se verifica também no poema **Aquela gente antiga – II** (1981, p. 43) em que se repete o caráter da bobice e da feiúra perturbando-lhe e, às vezes, até destruindo-a como ser:

*Aquela gente antiga explorava a minha bobice.
Diziam assim, virando a cara como se eu estivesse distante:
"Senhora Jacinta tem quatro fulores mal falando.
Três acham logo casamento, uma não sei não, moça feia num casa fácil."
Eu me abria em lágrimas. Choro manso e soluçado...
"Essa boba... Chorona... Ninguém nem falou o nome dela..."
Minha bisavó ralhava, me consolava com palavras de ilusão.*

Se a mulher adulta se supera, apesar do pessimismo e, sob certo sentido, de confirmar a filosofia de Sartre de que o inferno são os outros, a infância não configura,

na Poesia de Cora , um momento que se deseja recuperar no presente. Falar sobre ele funciona apenas como forma de se vingar da falsidade das pessoas fingidas que a ela se referiam com desdouro. O fingimento, no entanto, conforma de maneira contundente uma ferida inapagável, recuperada pelo eterno fluir das coisas, *πάντα ῥεῖ*, de Heráclito e pelas imagens alquímicas que o conformam, como o vemos no poema **Meu epitáfio** (2002, p. 106), em que diz:

*Morta... serei árvore
serei tronco, serei fronde
e minhas raízes
enlaçadas às pedras de meu berço
são as cordas que brotam de uma lira.*

A poesia de Paulo, ao contrário, se fixa na infância para lamentar o presente, a impossibilidade de recuperar o que se foi. A infância, para ele, é o tempo dos sonhos, dos desejos realizáveis. É o momento menino que o ser lírico deseja trazer ao agora, a fim de contrariar as maldades do presente. Seu livro, **Samburá da Parahyba**, a começar pela palavra grafada segundo a ortografia da infância, com [h] e [y], cristaliza substâncias de ser e de existir contra o tempo, ou de refazer o que ele desfez ao longo dos anos, em sua imponderável missão de destruir ou transformar os seres. Além disso, a manutenção da letra [h] que, em sua origem hieroglífica, significa sopro – vida –, confere à palavra o verdadeiro sentido de revitalização do ser lírico e, sob certo sentido, também da terra que lhe deu origem. Complementando e confirmando esta interpretação, a inteligente manutenção do fonema [y], de simbologia singular nos hieróglifos e no alfabeto hebraico, ao iniciar a palavra *yod*, *dwY,,,* segundo Annick de Souzenelle (1987, p. 93) se relaciona diretamente ao *Germe divino fechado no coração da Criação desde o princípio*. Ora, no nome Parahyba, o ser lírico deseja recuperar este germe, esta fonte perdida nas retinas da infância. Não sem motivo, o poema **Volta às raízes** encontra-se exatamente no meio do livro, pois encerra, de modo singular, este estado de ser que revive, de repente, várias cenas marcantes da existência, em que se destaca a recuperação de lembranças e a perda definitiva do que se foi. De qualquer modo, no momento em que tudo se transforma em linguagem, o poeta se lança contra o tempo, ao reviver, aqui e agora, o ontem no hoje, mediante o filme que se encena nas retinas daquele menino que é filho e pai do homem:

*Alma quebrada em múltiplos pedaços,
esse que dizem que sou eu, regressa.
Despido de ilusões, vestido dessa
sensação dos inúmeros fracassos.*

Se o ser lírico coralineano deixa no passado as desarticulações entre a infância e a idade adulta e se sente realizada, como velha, mediante a realização de um processo alquímico operado mediante imagens essencialmente telúricas, — *Eu sou o velho paiol e a velha tulha roceira./Eu sou a terra milenária, eu venho de milênios/Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada/e fecundada no ventre escuro da terra* —, o ser lírico de Paulo, ao contrário, vê na velhice só *fracassos* e deseja recuperar o tempo perdido da infância, a ponto de sequer reconhecer-se no momento presente, ao dizer: *esse que dizem que sou eu, regressa*. O princípio existencialista, contido na filosofia de Heidegger (1962, p. 269) de que *A vida deve ser compreendida como uma forma de ser a que é inerente o ser no mundo*, ontologicamente entendida como

privação, *relativa ao "ser aí"*, ao homem também considerado como *simples vida*, é negado no primeiro verso. Ao empregar a expressão *Alma quebrada em múltiplos pedaços*, o vocábulo *Alma* encerra a totalidade do ser homem neste momento, porquanto em uma concepção teosófica, ela encerra toda essência, tudo que o ser possui além da matéria e, portanto, determinante da substância do humano. No momento em que a *Alma* se despedaça, fragmenta-se o ser do homem inteiro, essência e matéria. O resultado é desconhecer-se, ignorar a própria identidade. Ora, desconhecer-se é negar-se enquanto ser, ainda mais porque *Despido de ilusões, vestido dessa/sensação dos inúmeros fracassos*.

A vida, na concepção de Paulo Nunes Batista, tangencia o pessimismo de Schopenhauer (s.d, p. 32), para quem *é uma mentira contínua, tanto nas coisas pequenas como nas grandes*. Daí o despir-se das ilusões, uma vez que *A Dor goteja Angústia nos meus passos*. A dor, nas circunstâncias do soneto batistiano, é aquela mesma *dor sem fim, que nasce da miséria inerente à vida*, de que fala o autor de **As dores do mundo**. Ao grafar o vocábulo *Dor* com [D] maiúsculo, confere-lhe concretude e um tom existencial que a torna inerente à condição humana, uma vez que um dos significados, oriundos de sua configuração simbólica, é prisão, conferido pelo seu correspondente aritmético, o número quatro. A consoante maiúscula ainda possui o caráter de individualizar a *Dor*, tornando-a parte da essência desse ser lírico, desse ser só dor, uma vez que ela *goteja* uma *Angústia*, também singular, porque grafada com [A] maiúsculo. Se essa letra simboliza a força divina manifesta no ato criador, condiz substantivamente com a situação do ser lírico perante si mesmo, perante a certeza da irrealização. O resultado é o pessimismo marcante dos três versos seguintes — *E sou a frustração de uma promessa,/a Ave que torna ao ninho sem ter pressa, trazendo na Asa todos os cansaços* — que se conjuga ao pensamento de Schopenhauer (s.d. p, 46), quando afirma que *A vida do homem não é mais que uma luta pela existência com a certeza de ser vencido*:

*A Dor goteja Angústia nos meus passos.
E eu sou a frustração de uma promessa,
a Ave que torna ao ninho sem ter pressa,
trazendo na Asa todos os cansaços.*

O vocábulo *frustração*, segundo uma percepção metafísica da existência, é demasiado forte, ainda mais quando se refere à *promessa*, que carrega toda uma expectativa do vir-a-ser, da realização plena da existência. No contexto, a frustração se estende a essência do ser, porquanto o atinge em sua totalidade, à medida que não realiza as aspirações por que julga dever a conquistar. Não sem sentido, a letra irá repetir-se, como que em eco, nos vocábulos *Ave* e *Asa*, como a mostrar, não a força penetrante de se criar, de se ser, no sentido de plenificação; mas exatamente como o seu contrário: o sentido da derrota imposta pelo tempo, pela perda de tudo que lembra infância.

Não bastasse a pronúncia da palavra *frustração*, ainda se lhe acrescentam símbolos de sonho muito fortes, como *Ave* pela sua ligação com o espaço, com o azul e, sobretudo, com as operações ligadas à imaginação. Entanto, esta *Ave* traz na *Asa todos os cansaços*. Ora, se *Asa* interage com *vôo*, como o imaginário, no momento em que ela se conforma à imagem do *cansaço*, significa que também a capacidade de o ser lírico criar, sonhar, alçar vôo, esvaiu-se.

O questionamento do lugar e do tempo em que ficaram as marcas infantis reverbera o significado ontológico da infância, enquanto germe de uma possível conquista existencial pouco visitada pelos filósofos; mas matéria de poesia e, em decorrência, também princípio do pensamento e da luta por que se deve empreender à procura da essência ou da substância vital. A busca empreendida pelo ser lírico nos primórdios de menino, feita mediante uma interrogação, materializa o estado de estupefação ante a imponderabilidade do tempo e, sobretudo, substantiva a ressonância no fundo ser de que qualquer tentativa de retorno é vã. Uma pergunta feita para afirmar:

*Onde as paisagens líricas da infância?
O menino perdeu-se na Distância,
entre adeuses de verdes coqueirais...*

Vã, porque *as paisagens* são inencontráveis, e *O menino perdeu-se na Distância*, com [D] maiúsculo, como a petrificá-la no passado dos *adeuses de verdes coqueirais...* Por coincidência a letra [d], *dalet*, oriunda da palavra *delet*, hld=, em hebraico, significa *porta*. Como a *Distância* se transforma em uma porta fechada, instaura-se o riso cruel da perda irreparável, irrecuperável; riso ferino, uma vez que o sujeito lírico, nestas circunstâncias, goza da própria desgraça, da perda da meninice, dos sonhos das paisagens líricas.

Nos dois poemas, verificamos uma profunda relação com a terra. Cora se identifica com ela a fim de realizar-se mesmo depois da morte, à medida que a ela voltará e se transformará em outros seres, em verdadeira operação alquímica. Paulo desejava recuperar nas retinas a terra da infância; mas afirma que *É totalmente vã toda a procura*. O advérbio *totalmente* ligado a *vã* imprime um caráter definitivo ao imponderável aplicado a *toda a procura*. Neste contexto de imponderabilidade, a grafia do nome *Velho*, com maiúscula, confere-lhe também tom do irrecuperável. A ironia se instala, à medida que a letra [V], ao ter como significado simbólico a noção de ligação, quando, na verdade, se tem a total impossibilidade de ligação do passado com o presente. Neste contexto a palavra *Lonjura*, com [L] maiúsculo se torna altamente polissêmica, pois se refere tanto à lonjura espacial, quanto, sobretudo, a distância entre o menino e o velho, entre o homem e a terra que passara por transformações tamanhas, a ponto de o ser lírico constatar que resgatá-la é impossível, porquanto *o Nordeste que foi... não volta mais!...*

*É totalmente vã toda a procura.
E o Velho diz, os olhos na Lonjura:
o Nordeste que foi... não volta mais!..*

O *Nordeste*, no contexto do poema não se circunscreve apenas a uma região do País, em que se situa o Estado da Parahyba; mas encerra a quiddidade da infância, a essência necessária à permanência do transitório, daquilo que se foi e não se pode ser mais. Além dos pequenos vocábulos de forte denotação, *não volta mais*, as reticências apostas ao verbo *foi* e ao advérbio *mais* substantivam a imponderabilidade desse momento de meninice. A força semântica do verbo ser, no pretérito perfeito, é peremptória: foi. Do mesmo modo, o advérbio de negação, *não*, ligado ao verbo voltar, toca realmente as fimbrias da alma. Trata-se de uma constatação cruel; mas real, humana, definitiva.

Os dois poemas jamais se encontram em momentos de infância. Se Paulo chora o tempo que não volta mais e revive, por vezes, desejos de ser perdidos no passado,

Cora Coralina revela-se uma menina mal-amada, rejeitada, como intitula um de seus poemas mais cruéis. **Menina mal-amada**, apesar de falar por si mesmo, com vocábulos violentos, denotativos, constitui uma alegoria à condição da maioria das crianças naquele século XIX, a fim de se vingar até da própria mãe que a queria menino, ante a morte do marido. O ser lírico não se apieda sequer das condições físicas com que viera ao mundo:

*Fui levada à escola, mal completados cinco anos.
Eu era medrosa e nervosa. Chorona, feia, de nenhum agrado,
menina abobada, rejeitada.
Ao nascer frustrei as esperanças de minha mãe.
Ela tinha já duas filhas, do primeiro e do segundo casamento
com meu Pai.
Decorreu sua gestação com a doença irreversível de meu Pai,
desenganado pelos médicos.
Era justo seu desejo de um filho homem
e essa contradição da minha presença se fez sentir agravada
com minha figura molenga, fontinelas abertas em todo crânio.
Retrato vivo do velho doente, diziam todos.
Me achei sozinha na vida. Desamada, indesejada desde sempre.
Venci vagorosamente o desamor, a decepção de minha mãe.*

Se o desamor constitui uma forma de violência psicológica, quando ele se conjuga à rejeição materna, converte-se em um mal metafísico, pois atinge o ser por inteiro, a ponto de tornar-se um estigma existencial. Não é sem motivo que todos estes poemas doídos se encontram no livro a que intitulou **Vintém de cobre – meias confissões de Aninha**. Vintém, pela insignificância da moeda e do que ele passa a simbolizar existencialmente para o objeto lírico, e confissões, pelas revelações das dores de existir. A condição de ente, de objeto, de coisa sem importância distancia o ente lírico de Cora do ser lírico de Paulo. Fazemos esta distinção, porque vemos no ente o humano minimizado por limites que lhe são intrínsecos e, mormente, pelo abandono a que é submetido socialmente, como o vemos neste poema da poetisa do Rio Vermelho. O ser seria o humano em possibilidades existenciais de se realizar, ou de sentir-se realizando, conforme lemos no soneto **Menino Marinheiro**, do autor de **ABC de Carlos Drummond de Andrade**:

*Menino Marinheiro da Aventura,
pelos mares parti em busca da ilha
do Tesouro, esse céu da maravilha,
que o sonho do Menino ainda procura.*

Se nos poemas anteriores a roupa era a marca do pesadelo e do sonho, nestes dois, o ser menino se transforma em trauma e aventura, em vingança pelas desgraças idas e vividas e pela procura do que se deseja recuperar aqui e agora. Para a poetisa, tempo de amarguras; para o poeta, tempos de felicidade, de sonhos de viagens pelos mares à busca do Tesouro, símbolo da própria realização humana, mesmo que para isso se tenha de lutar, de partir para a conquista e para a busca nas funduras do ser. No caso de Cora, entretanto, até os gestos de carinho de Lizarda se transformam em desgraça, como ocorre ao comer os torresmos que ela lhe dava constantemente. O único momento de amor, se assim se pode falar, é acompanhado de inúmeros outros marcados pela desgraça, como observamos neste trecho do poema que estamos analisando:

*Valeu e muito minha madrinha de carregar – Mãe Didi.
Minha vida ao me arrastar pelo chão depois de vários
trambolhões
na escada, galo na testa, gritaria e algumas palmadas, da bica
d'água
passava para a cozinha em volta da Lizarda, criada da casa,
como se dizia.
Cozinheira, dona dos torresmos que ela me dava e que me
causavam
constantes diarréias e vômitos. Enquanto ia crescendo lá pelo
terreiro,
suja, desnuda, sem carinho e descuidada, sempre aos
trambolhões
com minhas pernas moles.
Ganhei até mesmo um apelido entre outros, perna mole,
pandorga,
chorona, manhosa.*

Se os desencontros de tempo e de infância ocasionam lembranças amargas, próximas do trágico, ao ente lírico da poesia de Cora, quase niilizado, na poesia de Paulo o ser lírico da infância enfrenta as tormentas sempre de forma vitoriosa, de forma a sentir realizando-se enquanto criança, enquanto ser em essência e existência. Aos trambolhões da menina feia, às suas pernas moles, aos seus apelidos desdenhosos, opõem-se os sonhos do menino, a força de seu barco empreendendo a travessia para a idade adulta:

*A tormenta arrotei na noite escura.
Mas para o Azul sempre apontando a quilha,
vai meu barco, a vencer milha após milha,
sempre a rumar à praia da Ventura.*

A imagem do barco usada pelo poeta configura sobremodo o percurso infantil por que passou o ser lírico, a grafia do vocábulo *Azul*, com [A] maiúsculo, objetiva o momento do tempo caracterizado pelo sonho de viagens, notadamente se considerarmos a alusão ao livro **A ilha do tesouro**, muito lido pelas crianças até a primeira metade do século passado. Além disso, o azul simboliza a travessia sem problemas, sem percalços, como é comum a uma infância em que se ruma à *praia da Ventura*, não sem motivo, cristalizada em maiúscula, foi bem vivida. Verificamos, entanto, que a imagem se forma com a palavra *praia*, destino do nauta, que viajou, como que pelo útero, para ancorar na vida adulta: *praia da Ventura*. Contrapondo-se à *Ventura* do ser lírico batisteano, a desventura do ente lírico coralineano, altamente traumática, materializada em vocábulos concretos, empapados da semântica da crueldade, porquanto desprovidos de qualquer sentimento humano, de qualquer consideração pela criança, caminhante para a vida de que também nada se sabe, a não ser a desventura:

*Na cozinha Siá Lizarda explorava meus préstimos.
Me punha a escolher marinheiros do arroz, esse era beneficiado
nos monjolos das fazendas e traziam, além da marinhagem,
pedrinhas trituradas que davam trabalho lento de separar.
Também o feijão, embora mais fácil.
Eram meus préstimos em promessas de torresmos com farinha.
Mãe, lá em cima, não tomava conhecimento desses detalhes.*

*Sempre sozinha, crescendo devagar, menina inzoneira, buliçosa, malina.
Escola difícil. Dificuldade de aprender.
Fui vencendo. Afinal menina moça, depois adolescente.
Meus pruridos literários, os primeiros escritinhos, sempre rejeitada.
Não, ela não. Menina atrasada da escola de mestra Silvana...
Alguém escreve para ela... Luis do Couto, o primo.
Assim fui negada, pedrinha rejeitada, até a saída de Luis do Couto
para São José do Duro, muito longe, divisa com a Bahia.*

As diferenças entre o tempo infante dos dois poetas se tornam gritantes, quase como o grito de Edward Munch, ao verificarmos a imagem utilizada por ambos do marinheiro. Para a poetisa, ele representa aquilo que estorva, que deve ser descartado, como se fosse o próprio ente lírico que incomoda a todos, porque inzoneiro, buliçoso, malino, a navegar sem rumo pelos mares dos grãos. Pior que o marinheiro, a imagem litófica das *pedrinhas trituradas*, que acompanharão o ser lírico da poetisa pela vida afora, a ponto de, ainda como adolescente, não ter os seus escritos reconhecidos. Para diminuí-la, como se fosse destituída de qualquer talento, incapaz de fazer qualquer coisa que prestasse, diziam serem eles escritos pelo primo, o poeta Luís do Couto. Para o poeta PNB, a imagem do *Marinheiro* substantiva a vivência de uma viagem de sonho por ilhas de tesouros, que representam a própria existência menino pelo azul que o ser lírico deseja recuperar aqui e agora, porquanto ele continua a servir-lhe de roteiro pela idade adulta:

*O sonho do Menino Marinheiro
continua a servir-me de roteiro,
nessa idade de amares avançados...*

A polissemia colocada na palavra *amores* mostra, como que com o dedo, a importância dos mares para a infância do Menino e dos *amores*, para o homem. A recuperação desse tempo menino implica a realização do ser lírico no agora temporal, em que o velho deseja voltar às águas primordiais.

O ente lírico de **Menina mal-amada** é só dor, só mágoa, só abandono. Mesmo na escola, que poderia funcionar como refrigerio, não encontrava amigos, nem compreensão por parte da mestra, que a submeterá a inesquecível humilhação, por causa da sua rudeza em tempo de palmatória:

*Muito me valeu a escola.
Um dia, certo dia, a mestra se impacientou.
Gaguejava a lição, truncava tudo. Não dava mesmo.
A mestra se alterou de todo, perdeu a paciência,
e mandou enérgica: estende a mão.
Ela se fez gigante no meu medo maior, sem tamanho.
Mandou de novo: estende a mão.
Eu de medo encolhia o braço.*

*Estende a mão! Mão de Aninha, tão pequena!
A meninada, pensando nalguns avulsos para eles,
nem respirava, intimidada.
Era sempre assim na hora dos bolos em mãos alheias.
Aninha, estende a mão. Mão de Aninha, tão pequena.
A palmatória cresceu no meu medo, seu rodela se fez maior,
o cabo se fez cabo de machado, a mestra se fez gigante
e o bolo estralou na pequena mão obediente.*

*Meu berro! e a mijada incontinente, irreprimida.
Só? Não. O coro do banco dos meninos, a vaia impiedosa.
- Mijou de medo... Mijou de medo... Mijou de medo...
A mestra bateu a régua na mesa, enfiou a palmatória na gaveta,
e, receosa de piores conseqüências, me mandou pra casa, toda mijada,
sofrida, humilhada, soluçando, a mão em fogo.*

O horror do momento, marca dramática de infância, materializa-se na repetição *Um dia, um certo dia*, como se ele constituísse o ápice da dor, da desgraça menina, indelével nas lembranças adultas. Além do dia, a reiteração quaternária da ordem – *Estende a mão* – ecoa até o presente na *Mão de Aninha, tão pequena e*, sobretudo, na memória, que traz o ontem ao hoje. O crescendo do medo funciona na memória do ente lírico como um movimento musical, um **fortíssimo** que, numa espécie de fuga, traz-lhe a dor e o choro, não na mão física, mas na alma chorosa do agora. Pior ainda que a dor na mão pequena de Aninha, ou na mão de Aninha pequena, foi o coro dos meninos a espezinhá-la, a entoar a humilhação pelo tempo, concreto e palpável no refrão ternário e, sobretudo, nas reticências; mas que o ente lírico não deseja recuperar, porque lhe toca as fimbrias do ser, agora superior, porque se vinga através da arte, da linguagem, a perfeita manifestação da substância de se ser humano, mesmo com *a mão em fogo*.

Duas infâncias tão diversas, tão diferentes. Uma feita de dura realidade, de crueldade física, psíquica, metafísica; outra de sonho, de venturas e aventuras, de tempo que se deseja sempre presente, uma vez que ela serve de refrigerio à velhice, permitindo-lhe sonhar no aqui e no agora do momento:

*E no meio da noite mais medonha,
o que me vale é que o Menino sonha
no velho de outros mares navegados...*

O Menino está sempre no velho, quer através da lembrança, quer, sobretudo, na essência, na quididade do ser, objetivada pela inicial maiúscula, que torna o espírito menino concreto, física e metafisicamente. Não sem motivo que a forma hieroglífica da letra[M], segundo Annick de Souzaelle (1987, p. 117) *nos transmite a idéia de matriz, que constitui as águas primordiais*. Simbolicamente, o menino, na poesia de PNB, está sempre ligado ao mar na figura do marinheiro e, principalmente, na do *velho de outros mares navegados...*, uma vez que as águas do mar carregam em si toda a essência de matriz, que nos leva a ver no menino a dupla paternidade, uma vez que ele é mãe e pai do homem e, notadamente, do velho.

Assim, mesmo que a velhice seja a revelação de todos os fracassos, a meninice é a matéria de todo o vir-a-ser, capaz de refazer o velho inclusive *no meio da noite mais medonha*. Ao contrário de Paulo, Cora não possui sonho algum de infância. Quando os teve ainda criança, fora rechaçada, porque a julgavam demente:

*(...) Certo foi que eu engenhava coisas, inventava convivência com cigarras,
descia na casa das formigas, brincava de roda com elas,
cantava "Senhora D.Sancha", trocava anelzinho.
Eu contava essas coisas lá dentro, ninguém compreendia.
Chamavam, mãe: vem ver Aninha...
Mãe vinha, ralhava forte.
Não queria que eu fosse para o quintal, passava a chave no portão.
Tinha medo, fosse um ramo de loucura, sendo eu filha de velho doente.
Era nesse tempo, amarela de olhos empapuçados, lábios descorados.*

*Tinha boqueira, uma esfoliação entre os dedos das mãos, diziam: "Cieiro."
Minhas irmãs tinham medo que pegasse nelas.
Não me deixavam participar de seus brinquedos.
Aparecia na casa menina de fora, minha irmã mais velha passava o braço
no ombro e segredava: "Não brinca com Aninha não. Ela tem Cieiro
e pega na gente."
Eu ia atrás, batida, enxotada.
Infância... Daí meu repúdio invencível à palavra saudade, infância...
Infância... Hoje, será.*

Cora nega a infância e, em decorrência, nega também o presente, pois, mesmo agora, diz: *Hoje nada me falta, me faltando sempre o que não tive*. Sua realização é lançada para além da morte, quando se transformará em outras vidas que ela traz dentro de si. Com relação ao momento criança, mesmo quando o ironiza, não consegue se realizar na vingança, tão amargas lhe vêm, as lembranças.

Verificamos, deste modo, que o diálogo entre os dois poetas se realiza mediante puerisões e senecisões que não se tocam, mas que servem para mostrar, como que com o dedo, posturas existenciais que se conjugam apenas na velhice. Enquanto Cora desdenha a infância e também a velhice, em momentos em que os dois tempos se esbatem, Paulo, mesmo sentindo-se fracassado como adulto, tem no tempo menino os momentos de fuga, de retorno ao passado, a fim de resgatá-lo e vivê-lo no agora. Quando se refere à terra, entretanto, o retorno tem a missão de negá-la no presente, uma vez que ela não lembra mais os instantes criança.

Como Paulo é também um poeta popular, cordelista da melhor cepa, terminamos com uma trova, em que cristaliza, de forma espirituosa, o fazer poético do repentista:

*É tão ligeiro o repente
que no cantador se faz,
que o verso pula na frente
e o cantador corre atrás.*

BIBLIOGRAFIA

ALLEAU, René. **A ciência dos símbolos**. Lisboa: Edições 70, 1976.

ANDRADE, Almir de. **As duas faces do tempo**. Rio de Janeiro – São Paulo: José Olympio-EDUSP, 1971.

BATISTA, Paulo Nunes. **Samburá da Parahyba**. João Pessoa: Idéia, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Allain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. Goiânia: UFG, 1980 .

——— **Vintém de cobre: meias confissões de Aninha**. São Paulo: Global, 2001.

——— **Meu livro de cordel**. São Paulo: Global, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

FERNANDES, José. **O poeta da linguagem**. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

——— **O existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: UFG, 1986.

——— **A loucura da palavra**. Barra do Garças: UFMT, 1987.

——— **Dimensões da literatura goiana**. Goiânia: CERNE, 1992.

——— **O poema visual**. Petrópolis: Vozes, 1996.

——— **O selo do poeta**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2005.

——— **O interior da letra**. Goiânia: Secretaria Municipal de Cultura/UCG, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEIDEGGER, Martin. **El ser y el tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

——— **Carta ao humanismo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Victor Civita,

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

SOUZENELLE, Annick de. **La lettre chemin de vie**. Paris: Dervy-Livres, 1987.