

**POESIA CURVILÍNEA, POESIA RETILÍNEA:  
CIDADES-METÁFORAS EM CORA CORALINA E SOPHIA ANDRESEN**

Samuel Caetano Costa Pereira (PPGLL-UFG/Bolsista Proex-Capes)<sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo examina o *topos* da cidade como representativo do projeto poético de duas autoras, Cora Coralina e Sophia de Mello Breyner Andresen. Nesse sentido, o artigo segue uma dinâmica comparativa: adota como ponto de partida os poemas urbanos “Minha cidade” e “Brasília” e conecta-os a elementos biográficos, históricos e estéticos circundantes às poetisas. Juntos, os poemas e os elementos analisados conduzem à compreensão de duas tendências líricas sintetizadas pelas “cidades-metáforas” de cada autora, conforme terminologia proposta pelo estudo. Conclui-se que os projetos literários de Coralina e Andresen evocam respectivamente uma matriz (neo)barroca e helênica e se definem como uma *poesia curvilínea* e uma *poesia retilínea*.

**Palavras-chave:** Poesia; Cora Coralina; Sophia de Mello Breyner Andresen; cidades-metáforas.

**CURVILINEAR POETRY, RECTILINEAR POETRY:  
CITY-METAPHORS IN CORA CORALINA AND SOPHIA ANDRESEN**

**Abstract:** This study examines the *topos* of the city as representative of the poetic project of two writers, Cora Coralina and Sophia de Mello Breyner Andresen. In this regard, the article adopts a comparative approach: it begins with the urban poems “Minha cidade” (about Goiás) and “Brasília” and connects them to biographical, historical, and aesthetic elements surrounding the poets. Together, the poems and the analyzed elements lead to an understanding of two lyrical trends synthesized by each author’s “city-metaphors”, according to the terminology proposed in this study. It is concluded that the literary projects of Coralina and Andresen evoke, respectively, a (neo)Baroque and Hellenic matrix and are defined as *curvilinear poetry* and *rectilinear poetry*.

**Keywords:** Poetry; Cora Coralina; Sophia de Mello Breyner Andresen; city-metaphors.

## INTRODUÇÃO

O *topos* da cidade é dos mais recorrentes nas líricas modernas, inauguradas desde o século XIX pelos simbolistas franceses (Friedrich, 1978), mas estendendo-se para outras geografias, tensionamentos subjetivos (Collot, 2004) e movimentos internacionais de cariz urbano. Impactados pelas inovações tecnológicas e pelo novo ritmo desenfreado, os poetas

---

<sup>1</sup> Doutorando e Mestre em Letras e Linguística (PPGLL-UFG). Especialista em temas de Literatura e Humanidades. Licenciado em História, Letras (Português e Alemão) e concluinte de Letras (Francês). E-mail: samuelcaetano@discente.ufg.br. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

---

modernos começaram a flunar pela metrópole irreconhecível e a registrar impressões, uns excitados pela pertença à transformação em curso, outros desencantados pelo mundo de frieza e aço – vide tais complexidades em Filippo Marinetti, Charles Baudelaire e Mario de Andrade. Em outros casos, a vida nas cidades interioranas, quase apartadas do alegado “progresso”, também foi matéria poética na pena de bom número de bardos, entre os quais Carlos Drummond de Andrade e Manoel de Barros em cuja pena o ritmo tranquilo dos interiores é capturado (e em alguns até criticado pela inércia rural).

Em um campo de variações sobre o *topos* urbano, Sophia de Mello Breyner Andresen e Cora Coralina são poetisas modernas que testemunham as transformações urbanas do século XX e representam polos marcadamente distintos. A primeira faz da cidade signo comumente negativo em sua poética, exceto no poema que analisaremos. A segunda, que sempre remete à Goiás onde nasceu e faleceu, tem com ela relação não só positiva, mas sobretudo de identificação. Sendo o *topos* urbano tão decisivo para ambas, nossa tese é que ele pode caracterizar e até sintetizar as poéticas de Coralina e Andresen, passando cada cidade evocada a ser uma metáfora dos seus projetos literários. Para demonstrá-lo, cunhamos neste artigo a categoria de “cidades-metáforas”, que procura evidenciar quão significativas as formas urbanas são para pensar *especificamente* o projeto estético dessas autoras.

Este artigo, de caráter inicial e experimental, está dividido em quatro seções. Na primeira, realizamos algumas considerações histórico-urbanísticas sobre as cidades de Goiás e de Brasília, apontando suas diferenças e seu traçado como elementos distintivos de cada qual. Na segunda e na terceira seção, seguimos para nosso objeto central de análise, os poemas “Brasília” e “Minha cidade”, respectivamente de Andresen e Coralina, que exemplificam os projetos estéticos singulares de nossas poetisas. Seus poemas dão forma ao que decidimos alinhar, comparativamente, de *poesia retilínea* e de *poesia curvilínea* na quarta e última seção: de um lado, uma poética de herança helênica calcada na imanência das formas, essencialmente da linha reta, como concepção emancipatória; e, de outro lado, uma poética (neo)barroca (mas nem por isso antimoderna) que não se furta a procedimentos de (re)conexão temporal e de excessos na construção de uma subjetividade saudosista.

## 1. GOIÁS E BRASÍLIA, CIDADES ANTITÉTICAS

Ao adotarmos a noção aqui cunhada de “cidades-metáforas”, entendemos que os

---

modos de representação lírica do espaço urbano representam e sumarizam as preferências estéticas de Coralina e Andresen. Cada poeta confirma em sua lira o quão determinante é seu encontro com o espaço urbano de Goiás e de Brasília respectivamente, ao ponto de as duas cidades, em seu traçado urbano e pelos sentimentos e imagens que evocam, poderem ser entendidas como potentes metáforas da poesia praticada por Coralina e Andresen. Trata-se de uma relação tão singular que falar de “cidades-metáforas” parece-nos mais adequado: dá a ver o intrínseco e o profundo que são as representações de Goiás e de Brasília (conforme apreendidas seletivamente por cada poeta) enquanto síntese de um projeto poético maior.

Logo, é preciso compreender as cidades que são nosso ponto de partida e em que consistem suas peculiaridades urbanas. Goiás, outrora *Vila Boa de Goyaz*, foi fundada pela bandeira de Bartolomeu Bueno da Silva (vulgo Anhanguera) em 1727 e, de acordo com Arrais, Oliveira e Lemes (2019), logo se destacou pela extração aurífera e escravocrata; desde fins do século XVIII, o ouro virtualmente se esgotou e também a cidade decaiu, perdendo o título de capital, na década de 1930, para Goiânia (cidade planejada, tal como Brasília). No entanto, suprassumo mimético da vida nos rincões brasileiros, Goiás conservou um notável conjunto urbano colonial, o que lhe rendeu, em 2001, o reconhecimento como Patrimônio da Humanidade pela Unesco.

Em 1987, o Marco Urbanístico de Brasília, constituído pelas edificações e pelo traçado do Eixo Monumental, também fora reconhecido como patrimônio pela Unesco. Em comparação com Goiás, Brasília é uma cidade nova, fundada apenas em 1960 como projeto do então presidente Juscelino Kubitschek de uma nova capital moderna e ampla no Centro-Oeste brasileiro (Reis, 2018). Em comparação com a posição litorânea suscetível a ataques do Rio de Janeiro (antiga capital, que também possuía população crescente, falta de espaço e edifícios históricos), Brasília surgia em um projeto (vale dizer: contraditório) de desenvolvimentismo nacional. Nesse projeto embarcaram Oscar Niemeyer, com as edificações, e Lucio Costa (Relatório, 1991 [1957]), que terminou dando à urbe seu conhecido formato esticado de avião – o qual sugere avanços retilíneos, diga-se de passagem.

Goiás e Brasília são cidades encravadas no coração do país que distam cerca de 300km, e o cerrado seco e quente é uma realidade em comum. Nas avessas uma da outra, as cidades são atravessadas pela história socioeconômica do Brasil desde sua gênese. Por causa disso, são uma *antítese* uma da outra: de um lado, a cidade antiga, repleta de histórias e edifícios seculares de charme decadente; de outro lado, a cidade moderna de tons brancos, que

fascina pela inovação e respira tanto quanto anuncia futuro. Goiás é tracejada de vielas, becos e ruelas, mas Brasília prefere a largueza das avenidas monumentais. Goiás está cravada entre montes, atrás da Serra Dourada, logo seus altos e baixos são sintoma de uma espécie de “instabilidade orgânica” de sua ocupação (Holanda, 2014), enquanto Brasília emerge no Planalto Central, horizontalmente imaculada, verticalmente perfurante, em geometria rara e forjada pela intencionalidade humana de submeter a natureza ao desdémio humano, como os versos de Andresen demonstrarão. Em Goiás, céu e sol escondem-se por trás de ladeiras, travessas e edifícios próximos e entremeados; mas o sol e o céu candangos despontam em uma paisagem semiárida, semidesértica de edificações. Enfim, entre Goiás e Brasília, dois modos de ser cidade.

## 2. “BRASÍLIA” (D)E SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Os dois modos de ser cidade de Goiás e Brasília ensinam dois modos de ser poesia. Cientes das vastas diferenças entre as cidades, verificaremos nesta sessão que visão de Brasília sobressai no poema elaborado pela poeta portuguesa e como tal visão sintetiza seu projeto poético. O poema de Andresen é fruto de sua visita ao Brasil entre maio e junho de 1966, quando ela conheceu Rio de Janeiro, Brasília, Ouro Preto, Congonhas, Teresópolis, Petrópolis e Cabo Frio. De todas as cidades, fica evidente que a que lhe causou maior impressão foi a capital modernista. Segundo a poeta, no poema a seguir, ela “[...] realmente tent[ou] exprimir a emoção do [s]eu encontro com Brasília” (Andresen, 2019, p. 102). Eis em que termos ela a exprime:

### **BRASÍLIA**

*a Gelsa e Álvaro Ribeiro da Costa*

Brasília  
Desenhada por Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras  
Lógica e lírica  
Grega e brasileira  
Ecumênica  
Propondo aos homens de todas as raças  
A essência universal das formas justas

Brasília despojada e lunar como a alma de um poeta muito jovem  
Nítida como Babilônia  
Esguia como um fuste de palmeira  
Sobre a lisa página do planalto  
A arquitetura escreveu a sua própria paisagem

---

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número

No centro do reino de Ártemis  
– Deusa da natureza inviolada –  
No extremo da caminhada dos Candangos  
No extremo da nostalgia dos Candangos  
Athena ergueu sua cidade de cimento e vidro  
Athena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

E há nos arranha-céus uma finura delicada de coqueiro  
(Andresen, 2015, p. 566).

Sophia Andresen, reconhecida praticante das formas poéticas tradicionais, privilegia a irregularidade métrica e estrófica bem no poema que celebra as formas precisas e lineares de Brasília. Trata-se de uma escolha imprevista, mas coerente se contextualizada: o poema tem várias versões até a definitiva acima, e a primeira foi escrita no calor dos acontecimentos em um avião de Brasília a Belo Horizonte, por conseguinte evidencia uma preocupação em capturar a impressão deixada pela “lógica e lírica” cidade dos candangos. Andresen (2019, p. 103) indica inclusive que escreveu o poema de modo um tanto catártico “quando realmente compreend[eu] como o entusiasmo é uma forma de esquecer a angústia” da viagem pelos ares. Mesmo assim, é um poema que toma distância da subjetividade lírica e cuja Brasília é citada na terceira pessoa. Além do mais, a mancha gráfica do poema introduz versos alongados, incomuns em seu estilo clássico e sinalizadores da linearidade que desponta de seu projeto estético.

Para a poeta viajante, Brasília se desassocia da artificialidade tecnológica da aviação. Aliás, importa saber que Sophia Andresen atravessou o sertão brasileiro de carro do Rio a Brasília. Após o desagrado da viagem aeroviária de Portugal ao Brasil, narrada em manuscrito inédito transcrito por Ferraz (2020), a poeta comenta em carta que “o avião é uma máquina abstrata que resume as distâncias, sintetiza as montanhas, *geometriz*a os campos” e que ela preferia a viagem de carro “à procura da distância. A distância não era um contratempo mas sim um *valor em si mesmo*” (Andresen, 2019, p. 100, grifos nossos). Nesses e noutros trechos, é de se notar que a distância já aponta para a linha como valor poético sempre implicado:

De Norte a Sul, de Leste a Oeste, a solidão vibrava como uma *corda elástica muito esticada*. [...] [Brasília] foi crescendo devagar *direita e lisa*, destacando os seus volumes, desenhando *as suas linhas cada vez mais luminosa e fabulosa* [...] Os seus *volumes lisos*, as suas *linhas direitas* foram-se progressivamente destacando e *subiram luminosas e ritmadas* no céu escuro da noite. [...] Os *altos prédios de vidro cintilavam de cima a baixo*. As imagens desdobravam-se *translúcidas e geométricas* como as imagens dum caleidoscópio. [...] Brasília apareceu-me como um arquétipo,

como a cidade desejada e possível, desde sempre suspensa na imaginação das cidades. [...] É *exacta, esguia e lisa como um coqueiro*. E nunca é enorme, nunca sucumbe à retórica da monumentalidade. A sua beleza é *contida e discreta como a beleza dum coqueiro* (Andresen, 2019, p. 101, grifos nossos).

Aquela imagem de campos forçadamente geometrizados do alto permite depreender que a poeta não se apressa a celebrar qualquer geometria por si, só a das belas formas orgânicas em que o homem se integra harmoniosamente, porque a elas, por natureza, pertence: “a essência universal das formas justas”, como dito no poema. Noutros termos, declara a poeta: “aquilo que no Brasil é universal exalta-me e maravilha-me, como progresso para um novo humanismo” (Andresen, 1966 *apud* Ferraz, 2020, p. 213), portanto, para ela, a linha sob o ponto de vista afetado dos ares jamais equivale à linha térrea do horizonte em escala human(ist)a. “Como afirma Herberto Helder, [...] a paisagem é um ponto de vista. No caso de Sophia, a paisagem é também um ponto de escuta. Parafraseando Martins, o gesto de Sophia dar nome às coisas é a fala de quem acredita no que ouve” (Krüger, 2020, p. 278) e de quem busca enxergar e escutar sempre aquilo em que acredita nas formas do real. Assim, ao adjetivar Brasília abundantemente no poema (“Lógica e lírica / Grega e brasileira / Ecumênica”), Sophia Andresen dá aos seus enunciados as formas do real que considera justas na cidade tanto quanto na poesia e no mundo.

De mais a mais, tudo deixa sentir como a poeta opera uma reabilitação do signo da cidade em “Brasília”. Como ponto de vista, o espaço urbano, junto ao “tempo dividido”, é marcadamente negativo na maior parte da poesia andreseniana desde o primeiro livro: “Cidade, rumo e vaivém sem paz das ruas, / Ó vida suja, hostil, inutilmente gastas [...]” (Andresen, 2015, p. 74). Pudera: a paisagem andreseniana por excelência é o mar, por conseguinte só resta à cidade ser uma “antipaisagem” no dizer de Krüger (2020) – ao menos até a revolução, quando a rua se converte em “lugar político e de encontro com os pares” (Krüger, 2020, p. 279). Ademais, é bastante sintomático do processo de reabilitação da cidade que Brasília seja comparada exatamente ao mar em vários paratextos da viagem de Andresen:

Foi só depois de Belo Horizonte que começou o verdadeiro sertão, a distância lisa, a estrada vazia, a solidão a perder de vista como um mar. A vegetação baixa deixava o espaço aberto até aos confins do horizonte. [...] Muitas horas depois no fundo da noite, da distância e da solidão Brasília surgiu, como uma estrela que se levanta no horizonte do mar (Andresen, 2019, p. 100-101).

Se “sertão” e “mar” não podem ser mais antagônicos no imaginário popular brasileiro

---

(sobretudo no Nordeste e no Centro-Oeste), Andresen é capaz de identificar, inventivamente, o que eles têm de semelhante: “As vastidões ainda duravam à beira das estradas, e para expressar a visão de tais espaços invulgares era justo recorrer a outras paisagens, geograficamente divergentes, mas capazes de expressar semelhanças físicas e sensoriais” (Ferraz, 2020, p. 297). Ao conciliar o que parece inconciliável, a poeta sustenta que é sempre pelas “formas justas” – lineares, elegantes, humanas – que a cidade se reabilita, aquelas que, no poema “Brasília”, já estão latentes na “natureza inviolada” das coisas: “No centro do reino de Ártemis”. De passagem, vale recordar “Lagos I” e “Lagos II” (Andresen, 2015, p. 667; 683-684), respectivamente de antes e depois da Revolução dos Cravos: são poemas em que Andresen explora a relação complicada com o meio urbano, no caso entre a cidade algarvia, banhada pela pureza plena do mar, e o mundo político abjeto, corruptor das formas justas do mundo natural.

Em mais amplo entendimento, Rita de Oliveira (2012, p. 148) aponta que “a paisagem natural portuguesa é o centro de seu reino [de Andresen], contraposto ao abandono e à opressão na cidade desse país [Portugal]. A Grécia antiga e o ‘mundo novo’ [Brasil] são redescobertos como os modelos da justa regra para viver”. Assim, quando “o Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número” e quando Brasília se abre “ecumênica” em união “grega e brasileira”, a nova visão de cidade impõe-se liricamente como tempo-espaço reordenado, em comunhão contraposta ao Portugal da ditadura<sup>2</sup> e com potencial inventivo “sobre a lisa página do planalto”.

Nessa página aberta do poema “Brasília”, Ferraz (2020) descreve a instalação de um “território mítico”, em que as referências remontam às divindades helênicas ou a uma Babilônia imaginária. Ali, “tudo se anuncia como experiência fora do tempo, ou como atualidade em que todos os tempos, sem fraturas, se encontram” em um “oásis planejado – a cidade que nasceu da ideia” (Ferraz, 2020, p. 311). No poema, a justaposição de “Lúcio Costa Niemeyer e Pitágoras” dá forma a uma identidade unitária indissociável (como a linha) para além de todo tempo histórico; em paralelo, o poema confirma haver em Brasília o idealismo das “formas justas”, das quais a reta parece ser a rainha. Imagens lineares elogiadas no poema

---

<sup>2</sup> Rita de Oliveira (2012) discute a contradição de Andresen entre a eleição lírica de Brasília como espaço humanista e a ditadura recém-instalada no Palácio do Planalto; ou, noutro sentido, a contradição do Plano Piloto modernista e deslumbrante *versus* a desigualdade imposta aos migrantes construtores, relegados à periferia das cidades-satélites. Como explicação disso, quando Eduardo Prado Coelho ressalta ser a poeta das poucas pessoas que apreciaram Brasília, Sophia Andresen se justifica: “[...] talvez também porque só tenha visto o lado agradável de Brasília, por isso achei a cidade lindíssima” (Andresen, 1986, p. 6 *apud* Oliveira, 2012, p. 155).

são mostra disso: o “fuste de palmeira”, “a lisa página do planalto”, o erguimento de “Athena”, os “arranha-céus” equiparáveis à “finura delicada de coqueiro”.

Isso posto, o caráter evidentemente laudatório de “Brasília” não resvala em afetação. A celebração da linearidade conduz o leitor a perceber, desde a forma do poema, a validade factual, concreta, da novidade e da importância que Brasília tem em sua “natureza inviolada”, como a dizer que a nova capital, em sua pureza retilínea, antecede qualquer corrupção da paisagem arquitetônica. Muito significativa, nesse quadro, é aquela imagem de que “O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número”: o barroco é, implicitamente para Andresen, algo a ser ultrapassado ou superado, porquanto tremendamente vinculado à matriz portuguesa e, por isso, não original nem inerente ao país visitado. No poema, quando “o Brasil emergiu” linearmente, ele superou o que (sempre para Andresen) implicaria a tal afetação que na própria poeta não há: precisamente o barroco e seus excessos deliberados. Ele, nesse sentido, é que seria um “número” ilegítimo: vem de uma matriz lusitana que Andresen bem conhece, sabe sua e que, apesar disso, deve ser extrapolada pelo recurso às novas e justas formas, de que a linha é o epítome pressuposto no decorrer do poema.

Claro que, na primazia da reta virtuosa, há uma *exclusão* andreseniana. Brasília também é conhecida por “balões”, “tesourinhas” ou “rotatórias”, os quais transformam retas em curvas harmônicas que interligam as artérias urbanas, reduzindo ao máximo as esquinas angulosas. Mesmo as avenidas alinhadas de Norte a Sul se encurvam levemente, como o Eixo Rodoviário que cruza obliquamente todo o Plano Piloto, enquanto os edifícios de Niemeyer são conhecidos por alternarem-se entre formas retas e sinuosas. Diante disso, ao insistir no caráter retilíneo da cidade, Andresen *escolhe* a Brasília que lhe interessa, *abstrai* a forma-síntese da cidade, toma para si a lição dessa cidade-metáfora que *espelha* seu próprio ideal e seu projeto de poesia.

### 3. “MINHA CIDADE” (D)E CORA CORALINA

Bem diversa da Brasília de Andresen, que emerge do “sertão-mar” como se estátua grega fosse, Goiás permanece em eterno Barroco. Seu modo de ser cidade é baseado na conservação das irregularidades, bem como na paixão que sua decadência histórica inspira em prol da conservação: “Alguém deve rever, escrever e assinar os autos do Passado antes que o Tempo passe tudo a raso” (Coralina, 2023, p. 25). O passado vilaboense é o núcleo duro dos

escritos “coralinos”, desde quando a poeta retorna idosa à cidade natal e ali se reencontra, “funde-se a ela e nela reconhece as raízes de sua estética” (Fiuza, 2018). De então em diante, processa-se uma identificação absoluta entre cidade e subjetividade lírica, como neste poema:

### **MINHA CIDADE**

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

Eu sou aquela mulher  
que ficou velha,  
esquecida,  
nos teus larguinhos e 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 ruína 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 virações  
de minha sensibilidade de mulher,  
têm, aqui, suas raízes.

Eu sou a menina feia  
da ponte da Lapa.  
Eu sou Aninha.  
(Coralina, 2023, p. 34-36).

“Minha cidade” confirma a impressão de que Coralina é “da estirpe das Gabriela Mistral, das Rosalía de Castro. Às vezes parece um Whitman interiorano [...]” (Oswaldino Marques, 2023, p. 13). Em comum, esses poetas falam do imaginário profundo de suas terras: a natureza intocada da Araucanía de Mistral, a alma melancólica da Galícia de Castro, as terras abertas dos EUA de Whitman e, naturalmente, a singela beleza vilaboense de Coralina. No caso desta, importa mencionar a tendência extensiva de seus poemas “lírico-narrativos [...], numa verdadeira atitude épica” (Denófrio, 2008, p. 9), do “poema-prosa” (Teles, 2018, p. 186) ou numa “crônica estoriada, com o descritivo, o factual, o denotativo a denunciarem os contornos da prosa” (Oswaldino Marques, 2023, p. 16).

Especialmente no poema acima, a lira prosaica de “Cora Brêtas se fez viva, o museu vivo, só de coisas vivas, no qual ela assume para sempre a função de guia [...]” (Martins Ramos, 2023, p. 10). Se os guiados pelos becos somos os leitores, não se pode dizer que sejamos os destinatários do poema. Trava-se nele uma relação entre o eu-lírico de Coralina e um tu-interlocutor específico: “Goiás, minha cidade...”. Na conversação íntima deles dois, aflora uma subjetividade identificatória, em que guia e espaço percorrido se mesclam sob assertivas ontológicas anafóricas (“Eu sou aquele teu velho muro”, “Eu sou estas casas”...). “Em ‘Minha cidade’, os próprios protagonistas se apresentam, já, eles mesmos – ficaram donos do tema, donos do livro” (Martins Ramos, 2023, p. 10), mas porque imbricados no eu

---

de Cora Coralina. Ele não cessa de devir, incapaz de fixar-se em qualquer das formas urbanas que *é e deve ser*:

Assim, o ser espiralado, que se designa exteriormente como um centro bem revestido [em Cora, “Eu sou...”], nunca atingirá o seu centro. *O ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa.* No reino da imaginação, mal uma expressão foi enunciada o ser já tem necessidade de outra expressão, *o ser deve ser o ser de outra expressão* (Bachelard, 1993, p. 218, grifos nossos).

No devaneio lírico da *flâneuse* Coralina, “a cidade possibilita a superposição do tempo, de modo que a velha poetisa encontra a menina de outrora, atando as duas pontas da vida” (Fiuza, 2018). Por consequência, “Minha cidade” funciona, mais do que como fusão de espaços, como fusão de tempos; dito de outro modo, a Goiás de Coralina, até mais do que uma “cidade-metáfora”, é convertida, identificatoriamente no poema, no sujeito que fala – sempre aproximado à voz da poeta Cora Coralina: algo como uma “cidade-Coralina”, por assim dizer. Mas, sendo fusão de tempos, implica o reencontro da poeta idosa com seu eu infantil, que palmilhava os becos de Goiás. Trata-se de uma “heterogeneidade multitemporal” de origem barroca – para recuperar uma formulação de Irlemar Chiampi (2010).

Quer dizer que a fusão especial e a fusão temporal, em uma perspectiva espiralar, são indiferentes e, nesse enquadramento, o tempo é outra das instâncias estremecidas pela inseparabilidade entre poeta e cidade. O devir constante, que se reencontra na menina que se foi (e que continua sendo na idosa que se é), faz da espiralidade temática e ontológica a razão de ser do poema. Não à toa, afirma Fiuza (2018), “salve engano, não há no Brasil um caso tão emblemático de identificação entre autor, obra e cidade”. Mesmo na identificação de Andresen com Brasília não se joga com uma fusão das categorias sujeito-espaço como aqui. Andresen inspira-se na cidade sobre o planalto, mas reconhece o poço (est)ético que separa a cidade modernista brasileira da cidade portuguesa ditatorial de onde a poeta provinha.

O procedimento fusional de Coralina alcança ponto máximo em “Minha cidade”, embora ocorra noutros textos sobre a antiga Vila Boa em graus e modulações outras. É preciso reconhecer suas nuances: “a poesia de Cora Coralina, muitas vezes prolixa (ou com lâmina líricas muito extensas) [como em ‘Minha cidade’], na qual se notava, às vezes, a ausência de uma forte consciência estruturante, contrastava com a poesia formal dos que estavam, entre nós [goianos], no centro da referência literária” (Denófrío, 2008, p. 22-23). Denófrío (2008) destaca ainda o seguinte: se bem que o impulso lírico de Coralina vez ou

outra seja administrado rudemente com pouca “consciência estruturante”, a poeta ainda assim foi capaz de inovar diante do quadro regional de poesia arcaizante ao lançar mão de recursos inesperados<sup>3</sup> como os do poema acima: versos livres e brancos, matéria cotidiana (“ruínas”, “casas”...), a decomposição imagética e a fragmentação (“Eu sou a dureza desses morros, / revestidos, / enflorados, / lascados a machado, / lanhados, lacerados”).

Contextualmente, a publicação tardia desse poema em *Poemas dos Becos de Goiás e estórias mais*, em 1965, revela uma escrita que já experimenta com as formas líricas desde a primeira metade do século XX, quando a renovação literária ainda se desenrolava – maiormente em terras sudestinas. Porém, nos anos 1960 da estreia de Coralina, temos a ascensão da poesia visual e concretista, de que a poeta vilaboense não poderia estar mais distante em afinidades estéticas. Já por ter nascido em 1889, ela se posicionaria na encruzilhada do modernismo e da tradição romântico-parnasiana (que perdurava nos rincões do país). Porém, lançá-la no conjunto impreciso dos “pré-modernistas”, com Lima Barreto, Cecília Meireles e Monteiro Lobato, resolve menos ainda a questão: a semelhança etária não explica os recursos modernistas de Coralina, acima elencados. Como então proceder para avançar nas reflexões urbanas e compreender o projeto poético de nossa segunda poeta?

O melhor é insistir no caráter composto de sua poética, que indubitavelmente “fluiu mansamente dentro do leito das pródigas conquistas já consumadas pelo Modernismo brasileiro [e internacional]” (Denófrio, 2008, p. 20). Vale recuperar de Denófrio (2008) o histórico de influências sobre Coralina: primeiramente, foi de Bandeira que extraiu o estilo coloquial e interiorano que a leva a reproduzir o linguajar popular: “Eu sou a ramada / dessas árvores, / [...] / de que gostam / a gente cansada e os pássaros vadios”. Igualmente, a poeta vale-se de bem poucas rimas e adota larga e exclusivamente o verso livre de, por exemplo, um Mario de Andrade, tendendo à prosa em versos como “Eu sou aquela menina feia da ponte da Lapa”. Também tal como este, lançou mão das listagens à Marinetti (sem, todavia, aderir à visão futurista de arte): conforme Denófrio (2008, p. 21), trata-se de “palavras em liberdade e, muitas vezes, de uma enumeração nada caótica, terminada sempre com um ponto final” nas listagens adjetivas de “Minha cidade”. Um aspecto biográfico vem a explicar como e por que Coralina se permitiu tantas inovações:

---

<sup>3</sup> O crítico Gilberto Mendonça Teles (2018) considera Coralina “exímia cronista”, mas critica que, “apesar da forma de verso livre, a sua linguagem não possui muita densidade poética” (Teles, 2018, p. 186-187). Não é rara a indisposição crítica para com a poeta, o que contrasta com sua popularidade.

---

A ausência de um ensino formal, como aquele ministrado no Colégio Sant’Ana, jamais a prejudicou. Antes, trouxe-lhe benefícios. Seu texto não ganhou aquela rigidez formal que, certamente, teria adquirido no contato com as irmãs francesas. Não houve também censores (ou índices) para suas leituras, não certamente aqueles dos colégios de freiras, que chegamos a experimentar. Isto deve tê-la ajudado a formar um pensamento livre, verdadeiramente independente (Denófrio, 2008, p. 17).

Até com base nesses fatos, estudiosos como Denófrio (2008) têm insistido na distância moderada que Coralina guarda da tradição lírica mais arcaica (de matriz romântica ou parnasiana). Permitimo-nos, contudo, um ponto de dissenso: não subsiste na poeta algo do velho barroco interiorano? Se sua vida e escrita se fundem tal como ela e sua cidade, não há uma lacuna crítica em enxergar o quanto o barroco das estátuas de Veiga Valle ou do urbanismo vilaboense resiste na pena idosa de Cora Coralina? Trata-se de uma abordagem que, segundo averiguamos, não teve apreciação da crítica literária<sup>4</sup> – quem sabe pela aversão que muitos dos escritos coralinos causam a críticos como Teles (2018). A chave de leitura aqui proposta, ainda inicial e experimental, pode fornecer pistas sobre o projeto estético em questão e sobre suas diferenças do de Sophia Andresen.

#### 4. POESIA RETILÍNEA, POESIA CURVILÍNEA

Cora Coralina e Sophia Andresen são poetisas longevas em cuja poesia se fazem sentir as mudanças do mundo. Num tempo de convulsões e injustiças, cada uma agiu em defesa do que acreditava: Coralina comiserou-se liricamente de toda sorte de marginalizados, e Andresen soube denunciar um tempo e um mundo cindidos, sobretudo nos anos 1960 e 1970. A condição feminina é outro ponto em comum: há sugestivas formas de sensualidade em seus poemas e ainda se pode explorar como a subjetividade feminina atua neles. Igualmente, as duas partilham até certo ponto uma tradição poética luso-brasileira, mas cada qual a revela a seu modo: vingam em Coralina formas do universo sertanejo e laivos de linguagem rural (como arcaísmo regional e talvez pista de leituras pretéritas); em Andresen, a viagem ao Brasil coroa uma relação oriunda das leituras do Modernismo de 22 e do signo do *descobrimento* como potencial emancipatório. As duas também têm seus “bairrismos”: para Denófrio (2008, p. 29), Coralina tem “um nacionalismo nada simplório” vincado no chão

---

<sup>4</sup> Quando muito, encontramos evocações às heranças portuguesas de Cora Coralina, na dissertação de Eulidiane Moraes da Silva (2024). Ela, porém, não trabalha com o barroco como categoria de análise para pensar, por exemplo, influências do barroco português sobre Coralina. O estudo enfoca conceitos como “memória” e “afeto”.

---

vilaboense; por sua vez, Andresen recupera elementos da história imperial portuguesa no que têm de metafórico da condição humana.

Mesmo se mais um ou outro apontamento puder ser feito, cremos que as semelhanças entre as poetisas quase terminam aí. Ninguém negará haver bem mais distinções entre elas, e doravante insistiremos nisso com base nos dois poemas examinados, a começar pelo citado tópico da tradição. Pondo de lado as *leituras* e as *influências* em comum, é certo que a *expressão lírica* dessas poetisas revela tendências opostas: estamos falando, em Andresen, da primazia da tradição escrita europeia e, em Coralina, dos ecos de uma tradição oral rural (de causos e contos). Isso recupera, em outros termos, a velha oposição entre literatura popular e erudita, por mais que se possa (e deva) atenuar ou problematizar tal oposição. Para além das diferenças de formação escolar, a escrita dessas poetisas difere também por conta de seu espelhamento escrito das diversas tradições: a escrita de Sophia Andresen é com frequência definida como sofisticada e culta, ainda que nunca rebuscada, ao passo que a de Cora Coralina, conforme a crítica vem apontando, tem o acabamento mais rudimentar de um “diamante bruto”. Eis, nessas diferenças, indícios das tendências à Antiguidade clássica em Andresen ou ao barroquismo em Coralina.

Quanto à subjetividade lírica, a *aparente impessoalidade* prevalece em Andresen, não em Coralina, o que contribui para as pretensões universalizantes daquela e para o teor emotivo desta. Os escritos das duas levam inegáveis atravessamentos biográficos, mas de forma explícita e assumida em Coralina e implícita em Andresen. “Brasília”, por exemplo, expressa o assombro do eu-lírico perante a urbe modernista, que – como comenta Ferraz (2020, p. 312) – “é potência e virtualidade, que vive em todas as cidades, inclusive naquela, sobretudo naquela”, conquanto o assombro positivo do eu se inscreva em nível descritivo e associativo, com ênfase em adjetivos e locuções sobre Brasília, e não na vida íntima do eu que a louva. Já “Minha cidade” caminha de modo espiralar: as descrições da contumaz e desvalida cidade de Goiás são descrições do próprio eu-lírico coralino enquanto eixo poético, logo é para ele que termina se voltando toda a gama de caracterizações do poema (o “Eu sou...” cada pedaço de cidade). Há, porém, uma complexidade teórica: o eu de Coralina é sim marcado nos conformes da tradição, mas sua definição é sempre “fora de si” no espaço-tempo – um sintoma da subjetividade tensa da lírica moderna (Collot, 2004), que não se rende com facilidade aos ecos daquela tradição sem abandoná-la de todo.

A relação interior-exterior é mais um tópico passível de comparação entre as poéticas

---

de Coralina e Andresen. Esta assim sintetiza sua escrita literária na primeira estrofe de “Poema”, extraído de *Geografia* (1967), mesmo livro de “Brasília”: “A minha vida é o mar o Abril a rua / O meu interior é uma atenção voltada para fora / O meu viver escuta / A frase que de coisa em coisa silabada / Grava no espaço e no tempo a sua escrita” (Andresen, 2015, p. 575). Como também é indicado em suas Artes Poéticas, Andresen anseia pela captura do real em sua escrita, e isso explica que o seu ver-sejar se realize mediante uma abertura do mundo interior ao exterior – um voltar-se para fora. Bachelard (1993) identifica nesse procedimento uma expansão do espaço poético que *não encerra*, mas *implica* o sujeito:

Se assim podemos dizer, os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento. Designar, como fazem com razão os psicólogos, o espaço vivido como um espaço afetivo, não desce entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade. O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser o espaço poético expresso, adquire valores de expansão. Pertence à fenomenologia do *ex* (Bachelard, 1993, p. 205-206).

Em “Brasília”, o exterior se manifesta plenamente na sua existência ao ponto de, expandindo-se, eclipsar a afirmação subjetiva e cabal do eu andreseniano: o eu só *é* porque *é* “fora de si”, externamente. Ele inclusive só se realiza na busca pela ascese e pela pureza das formas do real, mesmo quando denuncia a imperfeição do tempo e do espaço divididos para lembrar que outro mundo é possível. Tal imperfeição não é o caso de “Brasília”, cidade-metáfora que concretiza o que pareceria ideal, mas que funciona como um “platonismo das formas concretas” de Sophia Andresen. Nesse poema, ela não busca uma *utopia* (um ideal sem lugar no mundo), mas, isto sim, reconhece em Brasília a ideia de cidade que acredita poder ser (e já ser, aliás) verdade. E estará ela falando só da cidade ou também de toda poesia? Afinal, a escrita de Andresen (“a frase” da citação acima) fica gravada “no espaço e no tempo”, e não o inverso. A escrita poética é que, portanto, interfere no real, e “Brasília” é a folha de papel em branco em que a poeta traceja.

Em Cora Coralina, eis um procedimento oposto com o mesmo fim. Parodiemos Sophia Andresen e digamos que, na poética coralina, “o exterior é uma atenção volta para dentro”. Se “a frase” de Andresen “grava no espaço e no tempo a sua escrita”, em Coralina são a cidade e suas temporalidades que se gravam na escrita lírico-narrativa. É como se a poeta vilaboense canalizasse o mundo que a cerca e em que se imiscui ontológica e organicamente: “sou o que

conto”, poderia ter dito. Em Coralina, o que Bachelard (1993) chama de “valores de expansão” funciona no formato de constantes atualizações geossituadas da identidade lírica (suas mutações incessantes a cada nova estrofe de “Minha cidade”). No poema, a cidade-metáfora constitui uma relação tão densa e amorosa de codependência entre subjetividade e espaço que faz questionar se o sujeito “Aninha” pode sequer existir sem os becos de Goiás: “transforma-se o amador na cousa amada”, para evocar Camões (2008, p. 301). Ao estremecer a separação evidente de interior e exterior, sujeito e urbe, Cora Coralina parece demonstrar que:

O interior e o exterior não são abandonados à sua oposição geométrica. De que vertedouro de um interior ramificado escoo a substância de ser? O exterior chama? O exterior não será uma intimidade antiga perdida na sombra da memória? [...] A oposição entre o exterior e o interior já não é medida por sua evidência geométrica (Bachelard, 1993, p. 232).

O tempo, velho ali(nh)ado ao espaço, reforça as dinâmicas destoantes estabelecidas em “Minha cidade” e “Brasília”. Cabe citar a poeta portuguesa, que, ao cruzar o sertão brasileiro rumo a Brasília, passou por povoações em desenvolvimento e declarou: “Porque estava nos lugares onde não se diz: ‘Aqui foi’ mas ‘Aqui será’” (Andresen, 2019, p. 101). Essa afirmação enseja debater as marcas do tempo nos projetos literários de Coralina e Andresen. No caso, “Minha cidade” é o retrato da cidade interiorana cerratense que vive sob açoit e abandono do tempo (“teus becos tristes”, “ruinha pobre e suja”...); igualmente idoso, o eu-lírico de Coralina encarna o mesmo peso temporal. No poema, é como se a cidade de Goiás, com que o eu se identifica, dissesse “Aqui foi”, pois o que é determinante ali é a relação pretérito-presente que forma a dupla Coralina-Goiás. Em função disso, o poema emprega só esses respectivos tempos verbais, e o futuro lhe é uma grande incógnita, especialmente se observamos que o poema parte do passado de Coralina (ou melhor, de “Aninha”), circula pelo estado presente de Goiás e torna ao passado com a mesma afirmação inicial. O tempo, afinal, espirala; ou seja, avança em uma dinâmica curva, em que cada avanço no poema vem junto à retomada do passado, o qual nunca cessa de ser reavido nas atualizações temporais:

[...] um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação,

expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presentes, passado e futuro (Martins, 2021, p. 63)<sup>5</sup>.

Já “Brasília”, cidade do “Aqui será”, é a concretização do futuro de progresso da raça humana, do qual Sophia Andresen é anunciadora e profeta no presente. No poema, o tempo segue adiante para um tempo “além do tempo”. Note-se que as afirmações ontológicas, abundantes em “Minha cidade”, inexistem em “Brasília” (com exceção do último verso com o impessoal “haver”). Se o poema de Andresen mira o futuro sempre adiante, é um futuro que se antecipa na justaposição *do que* e *do como* se configura a cidade moderna. Até há verbos no pretérito perfeito (“escreveu”, “emergiu” e “ergueu”), mas seu emprego não é relativo a Brasília como sujeito histórico; ao invés disso, ela é o objeto-fruto de engenhosidades próprias dos sujeitos “arquitetura”, “Brasil” e “Athena”. Em suma, o tempo de “Brasília” é o do futuro gestado, o tempo da promessa que se anuncia no agora do poema; o tempo, portanto, avança linearmente.

Afinal, é preciso comentar as relações de Andresen e Coralina com duas respectivas tradições: a helênica e a barroca. Essas bases estéticas são o ponto de partida de todos os demais tópicos debatidos, donde sua relevância. Quanto a Sophia Andresen, muito já se comentou sobre o peso da Grécia em seu estilo, assim como sobre o seu cristianismo. Aqui, porém, focaremos só na Grécia – e como não, se, do primeiro ao último livro, a poeta recorre a imagens e motivos tipicamente helênicos, os quais não se ausentam nem de sua prosa? Em seu grande ensaio *O nu na Antiguidade clássica*, ela própria reconhece a gênese de tão intensa relação:

Se procuramos as formas gregas é porque fundamentalmente para nós elas não são passado história e cultura mas relação actual e vital (*sic*). De facto a nossa primeira aprendizagem da Grécia não começou em nenhum livro erudito, em nenhum compêndio, nem mesmo começou no poema ou na estátua, mas na praia e no bosque da nossa infância, no dia mais primordial de nós mesmos [...]. Olhámos essas formas como quem escuta a verdade. E foi a partir desse olhar e desse escutar que mais tarde entendemos Homero e o Kouros de Milo. E assim as formas gregas nos aparecem simultaneamente como intensamente divinas, intensamente maternas e intensamente fraternas. Divinas porque são verdade, maternas porque nos ajudam a

---

<sup>5</sup> É de se destacar que a noção de “tempo espiralar”, conforme veiculada por Leda Maria Martins (2021), tem uma epistemologia africana, logo deve ser lida com cuidado noutros contextos. Tomamos a noção *emprestada* (sem aderir à discussão étnico-racial) por julgarmos tal noção pertinente para discutir a temporalidade em Cora Coralina (pessoa branca, por sinal) e *sem diferenciações conceituais entre o “espiralar” do tempo e “circular”* da poética. Dito isso, a constituição das artes coloniais na Iberoamérica (América hispânica e portuguesa) pautadas no barroco, justamente quando da chegada de milhões de africanos escravizados, pede investigações mais atentas a cruzamentos, influências e afinidades entre temporalidades barroca e afrodiáspórica. A própria cidade de Goiás seria um bom exemplar disso.

nascer, a emergir, a vir à luz, fraternas porque nascem da mesma necessidade da qual nós próprios nascemos. Por isso nos voltamos para a Grécia — não porque ela esteja aureolada pelo mítico prestígio de um passado glorioso — mas porque ela é para nós actualidade e exemplo (Andresen, 1992, p. 83).

O trecho sintetiza a relação (mais que poética, pessoal) de Andresen com a Grécia: não se trata simplesmente da Hélade histórica, mas de uma Grécia mítica, sonhada, ansiada tanto quanto encontrável nas formas do real habitado. Consoante Laguardia (2020), a busca dessas formas segue no curso de Filologia Clássica, na tradução de clássicos gregos e na leitura de grandes poetas da tradição europeia – a propósito, “seu classicismo formal na evocação da Antiguidade algo deve a Byron [...]. Mas Sophia comumente impregna e revitaliza referências à Antiguidade com dados históricos modernos e contemporâneos colhidos em Portugal ou noutras partes” (Arêas, 2020, p. 385). Com mais força, a influência da Grécia se estreita na primeira viagem da poeta a esse país em 1963 – pouco antes da vinda ao Brasil em 1966.

Que o próximo livro de Andresen após tais viagens seja logo *Geografia* (1967), em que está contida “Brasília”, não é coincidência. Ele pode ser lido como um relato lírico de viagens, até por suas divisões internas, e não se deve perder de vista que ele é “talvez o mais grego dos livros de poesia de Sophia” (Oliveira, 2020, p. 495), posto que nele são abundantes, mais que em quaisquer obras, as evocações da Grécia andreseniana. Nessa lógica, suas linhas de força de *matriz helênica*, herdadas do anterior *Livro sexto* (1962), tomam impulso: “concisão, contraposições rítmicas em par com a liquidez melódica, sobreposições de tempos e espaços, imagens perturbadoras, indeterminação entre concreto e abstrato. O caráter plástico-arquitetônico da expressão e o gosto pela geometria, pela precisão e pela síntese [...]” (Ferraz, 2018, p. 31-32) – todas características exemplares no poema “Brasília”.

Com base nisso, entendemos que “Brasília” sintetiza o projeto poético de Andresen e nisso secundamos diversos comentadores da poeta, que reconhecem em sua poética um desejo de totalidade e comunhão (Poma, 2019). É também Paola Poma (2019, p. 177) que identifica no pensamento helênico de Andresen “uma espécie de viga, coluna e arquitetura poética”. É importante que tais metáforas sejam sempre em forma de reta, pois essa, acreditamos, é a grande lição de poesia que “Brasília” transmite. Em seu elogio das formas puras dessa cidade modelo (cidade-metáfora), o poema oferece a perspectiva de uma *poesia retilínea*: focada na imanência das formas, é uma apologia do retorno à tradição helênica como pontapé para a emancipação humana. Como noutros escritos de Andresen, as formas eretas emergentes do poema (os prédios de “Brasília”) espelham a antiga figura do *kouros*, que é tão elogiada no

---

ensaio de Andresen (1992). Na linha do horizonte ou rompendo sua perpendicularidade, a reta é a grande orientação do estilo de Sophia Andresen.

Em oposição, a curva rege a poesia de Cora Coralina em herança barroca. Em comparação com o experimentalismo modernista, pouco se tem observado quanto dessa estética barroca parece subsistir nessa poeta vilaboense. Tanto se fala sobre a identificação Cora-Goiás e ainda assim comentadores da poeta têm perdido de vista que a formação cidadina colonial propaga uma estética barroca típica dos velhos interiores brasileiros e mais conhecida na região da Estrada Real de Minas Gerais. Se Coralina torna-se a voz de Goiás, não é o caso de observar quanto do urbanismo e da arquitetura barroco-coloniais compõem o estilo e o projeto poético de sua representante maior? De saída, vale citar a formação variada e encurvada da cidade segundo Sérgio Buarque de Holanda (2014, p. 131):

Seja como for, o traçado geométrico jamais pôde alcançar, entre nós, a importância que veio a ter em terras da Coroa de Castela: não raro o desenvolvimento ulterior dos centros urbanos repeliu aqui esse esquema inicial para obedecer antes às sugestões topográficas. [...] A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma providência [a fundamentam].

Goiás forma-se não em celebração da reta como Brasília, mas da curva: a curva sobre os morros de topografia inconstante, a curva que representa a ascensão das ruas a partir do rio Vermelho e também a curva enquanto desvios e reencontros de becos. Essa formação orgânica da cidade, à revelia de imposições racionalistas muito estritas, vem se somar às edificações repletas de motivos barrocos, sobretudo em edifícios oficiais. E em que consistem esses motivos? Enquanto substrato cultural do mundo ibero-colonial, o barroco é frequentemente evocado nos procedimentos de desvios, exageros, distorções, excessos e proliferações – tudo o que foge a um projeto demasiado linear e contido como o de Andresen. Sabendo disso, não se deve perder de vista que os becos vilaboenses rompem a linearidade aparente das ruas principais e opõe-se a elas em uma típica dinâmica barroca de oposições entre claros (avenidas) e escuros (becos). Logo, o beco é atalho e conexão, é contorno e desvio ao que (ou do que) não se previa, é um encurvar-se da cidade sobre si. Enfim, o beco é aqui entendido *lato sensu* como parte de uma poética das curvas em Coralina, que, ao identificar-se com a estreiteza das ruas, termina por também caracterizar-se como elas: “curtas, / indecisas, / entrando, / saindo / uma das outras”. Note-se uma certa hesitação e uma

soma de contrastes, muito proveitosa em qualquer estética de matriz barroca.

Ademais, Denófrio (2008) menciona o caráter épico da geração de 1960 em que Coralina coincidentemente estreia, pensando no contexto micro (mais regional), mas não parece se debruçar sobre contextos macro: o paralelo *boom* latino-americano, por exemplo, é com frequência explicado pela estética neobarroca e experimental partilhada, por exemplo, por Lezama Lima, Alejo Carpentier, Guimarães Rosa etc. Atenção, porém: não queremos dizer que Coralina se visse como neobarroca ou advogasse visões dessa vertente. Apenas *especulamos* pontos de contato pautados justamente na ampla identificação entre ela e sua cidade colonial *barroca*, na qual ela se inspira em uma reinvenção mais moderna ou atualizada de motivos estéticos – pelo que o barroco, em nosso entendimento, não se opõe ao apontado modernismo de Coralina (Denófrio, 2008), mas lhe é subjacente ou complementar.

De fato, “[...] a modernidade requer no momento atual repensar o barroco na perspectiva de uma arqueologia do nosso “moderno”: uma origem, um salto para o incompleto e inacabado, que permite reinterpretar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante” (Chiampi, 2010, p. 4). Nesse entendimento, em “Minha cidade” fazem-se sentir “o incompleto e inacabado” do barroco na insatisfação linguística da poeta com as definições e as adjetivações: como já apontamos, proliferam-se listagens sinônimas ou antônimas que tentam dar conta da complexidade do reencontro entre sujeito e cidade. Nisso reside a ideia de “uma modernidade dissonante”, em que um rincão brasileiro, marcadamente interiorano, possa ser alçado à posição de espaço de experimentações modernas sem deixarem de estar incrustadas nas suas origens barrocas – abraçadas, portanto, por Coralina, e nunca denegadas por sua antiguidade.

Se “a razão estética do neobarroco se constrói com a exaltação dos espaços, das figuras e dos corpos” (Chiampi, 2010, p. 16) – daí o foco incessante na paisagem urbana de Goiás e a transfiguração corpórea do sujeito em cidade –, o já apontado estilo lírico-narrativo de Coralina abre alas para uma expressão que também se estende infinitamente. Feito os prosadores hispânicos modernos, Coralina investe no que Chiampi (2010) denomina “amplificação dos enunciados” ou “estendimento dos relatos”: as reinserções adjetivas (“Bravias. / Renitentes. / Indomáveis. / Cortadas. [...]”) e de novas figurações ontológicas (cada novo “Eu sou...”) são parte de um processo espiralar com “valores de expansão” (Bachelard, 1993), no qual cada elemento inventariado instiga a inserção de mais outro e outro em uma autêntica explosão de possibilidades. Especificamente em “Minha cidade”, nota-se isso nas

---

listagens, que foram outrora atribuídos a um procedimento modernista. Sem deixar de sê-lo, convém entendê-las doravante também enquanto traço de modulação (neo)barroca.

Em suma, por seus parcialmente deliberados excessos verbais e sintáticos (a extensão alongada e reiterativa de “Minha cidade” em suas (re)definições constantes), por suas atualizações subjetivas e (re)conexões intertemporais (o eu presente e idoso identificado com a cidade, na qual reavê seu eu pretérito infantil), por seu estilo lírico-narrativo proliferativo (em “Minha cidade”, mais lírico que narrativo), é possível evidenciar alguma forma de barroquismo em Coralina – ou de neobarroquismo se assim quisermos chamá-lo em consonância com Chiampi (2010). Pautados nisso, falamos em Cora Coralina de uma *poesia curvilínea*, a qual elege o círculo ou a espiral como procedimentos de uma escrita emotiva, aberta aos excessos e às temporalidades diversas. Em certo grau de devaneio do texto poético, Coralina evita percursos lineares; prefere reencontros entre temporalidades, mas subjetivamente significativos, que confirmam seu projeto literário enquanto tal, repleto de saudosismo. Ela faz da curva procedimento tão legítimo quanto a reta de Andresen.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo partiu do *topos* da cidade, típico das lírica modernas, e nele foram apresentadas duas cidades de caracterização antitética: Goiás, representante do período colonial e barroco, e Brasília, representante da modernidade brasileira. Cada qual foi tematizada por um poema: “Brasília”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, e “Minha cidade”, de Cora Coralina. O exame de alguns aspectos circundantes desses poemas e de suas poetas permitiu-nos cunhar neste estudo a categoria de “cidade-metáfora”, que consiste no profundo valor representativo que cada cidade tem para cada poética analisada; em outras palavras, o *topos* urbano de Goiás e Brasília sintetiza as poéticas de Coralina e Andresen específica e respectivamente.

Com o exame dos poemas e de diversas considerações históricas, biográficas, críticas e estéticas sobre ambas as escritoras, foi possível perceber ainda como Andresen e Coralina lançam mão de concepções, recursos e relações diversas com o espaço urbano. A partir de uma dinâmica comparativa, o estudo evidenciou dois projetos literários, um em cada poeta, sendo baseados em formas geométricas destoantes evocadas por seus versos. Em Cora Coralina, destacamos uma *poesia curvilínea*, de matriz (neo)barroca (mas não antimoderna),

que se pauta em contrastes aproximados, (re)conexões temporais, temporalidade espiralar e excessos variáveis. Já em Sophia Andresen, reconhecemos uma *poesia retilínea*, de evocação helênica, em que a “pura forma” da linha reta simboliza um projeto emancipatório e idealista. A título de curiosidade e numa feliz coincidência, percebe-se que, desde o nome, as poetisas já evocam algo de distintivo. O eco inerente às sílabas iniciais de Cora Coralina remete à dimensão repetitiva, espiralar, (neo)barroca da poeta vilaboense; já Sophia de Mello Breyner Andresen, de nome singularmente alongado, faz pensar de pronto na retilinearidade que atribuímos a sua poética.

Novos estudos certamente são bem-vindos neste nosso mesmo viés comparativo. É importante verificar ainda se os conceitos que discutimos (cidades-metáforas, poesia curvilínea, poesia retilínea) podem ser operacionalizados em outros poemas, obras e vertentes de nossas duas autoras ou se é preferível evocá-los apenas em certos períodos ou recortes de seus escritos. Em perspectiva mais extensiva, recomenda-se o recurso aos conceitos em questão em poéticas de terceiros. Sabendo que Adélia Prado e Manoel de Barros guardam semelhanças com Cora Coralina, bem como que Fiama Hasse Pais Brandão, Hilda Hilst e Jorge de Sena têm afinidades estéticas com Sophia Andresen, são factíveis novas aproximações, que podem revelar similitudes ou oposições nas poéticas estudadas.

Em tempo, não se deve fazer dessas conclusões um plano cartesiano de hermenêutica poética. Trata-se, melhor dizendo, de uma hipótese interpretativa, sempre aquém das complexidades líricas de cada poeta. Nosso exercício foi apenas apontar o que prevalece em cada estilo poético e como isso confirma o que os estudiosos de Andresen e Coralina já vinham apontando em seus projetos literários. Sendo assim, quando ficam evidenciadas as limitações de um estudo, mais se confirmam a qualidade e a riqueza dos projetos literários. Também isso se aplica a Cora Coralina e a Sophia de Mello Breyner Andresen.

## Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Carta de Brasília [1966]; Discurso na academia brasileira de Letras [1966]. In: POMA, Paola (org.). **Sophia**: singular plural. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p. 100-101; 102-104.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nu na Antiguidade Clássica**. Lisboa, Portugália Editora, 1992.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

ARÊAS, Vilma. Sophia – os pequenos pássaros da interpretação. *In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (orgs.). Sena & Sophia: centenários.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 379-388.

ARRAIS, Cristiano; OLIVEIRA, Eliézer; LEMES, Fernando. **O século XVIII em Goiás: a construção da Colônia.** Goiânia: Cãnone Editorial, 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CAMÕES, Luís de. “Transforma-se o amador na cousa amada”. *In: Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 301.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem**, v. 8, n. 11, 2004, 165-177. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857/20687>. Acesso em: 11 set. 2025.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais.** São Paulo: Global Editora, 2023.

DENÓFRIO, Darcy França. Cora dos Goias. *In: CORALINA, Cora. Melhores poemas.* São Paulo: Global, 2008, p. 7-31.

FERRAZ, Eucanaã. Apresentação: Breve percurso frente ao mar. *In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Coral e outros poemas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 17-42.

FERRAZ, Eucanaã. No centro do reino de Ártemis: a viagem de Sophia ao Brasil. *In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (orgs.). Sena & Sophia: centenários.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 285-317.

FIUZA, Solange. Cora Coralina e a ressignificação da cidade de Goiás. **Páginas Paisagens Luso-Brasileiras em Movimento.** Coord.: Ida Alves e Gilda Santos. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://wp5.libware.net/autores/cora-coralina/cora-coralina-e-a-ressignificacao-da-cidade-de-goias/>. Acesso em 10 set. 2025.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KRÜGER, Constance von. Paisagem e palavra; Sophia e silêncio. *In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (orgs.). Sena & Sophia: centenários.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 277-283.

LAGUARDIA, Angela Maria Rodrigues. Figurações do feminino em Sophia, a poeta que amava os gregos. *In: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (orgs.). Sena & Sophia: centenários.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 247-253.

---

MARQUES, Oswaldino. Cora Coralina. Professora de existência. *In*: CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: Global Editora, 2023, p. 13-19.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS RAMOS, J. B. Cora Brêtas – Cora Coralina. *In*: CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. São Paulo: Global Editora, 2023, p. 9-11.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Sophia & Murilo Mendes: visões da Grécia. *In*: SANTOS, Gilda; RUAS, Luci; CERDEIRA, Teresa Cristina (orgs.). **Sena & Sophia: centenários**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 489-497.

POMA, Paola. Sophia e as formas fraternas. *In*: POMA, Paola (org.). **Sophia: singular plural**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p. 176-196.

REIS, Carlos Madson. Conjunto Urbanístico de Brasília: preservação à la carte. **Revista Thésis**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, 2019. DOI: 10.51924/revthesis.2018.v2.211. Disponível em: <https://thesis.anparq.org.br/revista-thesis/article/view/211>. Acesso em: 15 abr. 2026.

**RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília**. Elaborado pelo ArPDF, CODEPLAN, DePHA. Brasília: GDF, 1991 [1957]. Disponível em: [https://www.aman62.com/arquivos/jose\\_pessoa/relatorio\\_plano\\_piloto\\_de\\_brasilia\\_web2.pdf](https://www.aman62.com/arquivos/jose_pessoa/relatorio_plano_piloto_de_brasilia_web2.pdf). Acesso em 14 abr. 2026.

SILVA, Eulidiane Moraes da. **Heranças portuguesas na poética de Cora Coralina**. Orientador: Geraldo Augusto Fernandes. 2024. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/77185>. Acesso em: 15 abr. 2026.

TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia em Goiás: estudo, antologia**. Goiânia: Editora UFG, 2018. Disponível em: <https://bibliotecafuturo.com.br/wp-content/uploads/tainacan-items/52/8695/Gilberto-Mendonca-TelesPoesia-em-Goiias-3-ed-2.pdf>. Acesso em 11 set. 2025.