

Autoironia em poemas de Mara Coradello

Self-irony in Mara Coradello's Poems

Maria Amélia Dalvi*

Nature and God – I neither knew
Yet Both so well knew me
They startled, like Executors
Of My identity.

Emily Dickinson

As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.

Ana Cristina Cesar

Nada na vida dá garantia de ser limpo liso nu inteiro. Nem aquele quartinho em que
está o eu, um quartinho que seja seu, porque mesmo o eu é o outro.

Adília Lopes

e minha alma anda sendo arrancada qual pedrinha portuguesa que engoliu um salto
errado.

Mara Coradello

* Doutora em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

Prolegômenos – ou bilhete de passagem

Há uma longa tradição de estudos sobre a ironia e, conseqüentemente, sobre a autoironia; todavia, sua recuperação minuciosa excederia o interesse específico deste trabalho, para o qual o conceito de autoironia não é tomado à luz de disputas, transformações e contradições históricas e teóricas no seio dos estudos poéticos e retóricos, mas como uma *chave de leitura e interpretação* para alguns poemas de uma escritora contemporânea. Tal escritora, Mara Coradello, cuja produção se dá em múltiplos gêneros, excede¹ e, ao mesmo tempo, circunscreve-se² ao âmbito do que ficou convenicionado em estudos especializados como “literatura capixaba”, “literatura do Espírito Santo” ou, ainda, “literatura brasileira feita no Espírito Santo” – a depender do pendor maior ou menor pela tentativa de precisão por parte de quem lança mão das categorias:

Há uma discussão, bastante polarizada, sobre a existência ou não de uma “Literatura Capixaba” ou uma “Literatura do Espírito Santo”. De um lado, os que defendem que as expressões soam como provincianismos (e, em geral, preferem falar em uma “Literatura Brasileira feita no Espírito Santo”) e, de outro, os que defendem que, sem pautarmos nossa especificidade, “desaparecemos” no cenário nacional (DALVI, 2018).

Algumas questões desde aqui já se impõem: se nos apegamos a “literatura brasileira feita no Espírito Santo”, não estamos apenas mudando a escala do problema (os argumentos para tal uso não poderiam, com a devida adaptação, ser invocados para defender “literatura mundial feita no Brasil”)? Se precisamos

¹ Isso porque parte significativa de sua obra foi publicada fora do circuito editorial do estado do Espírito Santo e porque a autora recebeu reconhecimento para além dos círculos criativos, editoriais, leitores, midiáticos e de crítica especializada capixabas, como se verá adiante nos parágrafos dedicados a uma breve nota biográfica.

² Quanto a essa circunscrição, refere-se ao fato de que todo autor nascido, residente ou que tenha produzido parte de seu trabalho criativo no espaço geográfico do estado do Espírito Santo pode ser “reivindicado”, pelos defensores da “literatura capixaba”, “do Espírito Santo” ou “feita no Espírito Santo”, independentemente de seu desejo ou vontade pessoal.

pautar uma suposta especificidade (“capixaba”, “do Espírito Santo”) para garantir nossa permanência no cenário nacional, um simples uso vocabular seria o suficiente? Não haveria nisso uma dose imperdoável de idealismo (a ideia, a palavra, o discurso como criadores da realidade) nos dias que correm?

Embora a querela sobre a existência (ou não) e a pertinência (ou não) de algo como “literatura capixaba” ou “literatura do Espírito Santo” ou mesmo “literatura brasileira feita no Espírito Santo”, a princípio, não seja *rigorosamente* regionalista no sentido *tradicionalmente* atribuído ao termo³, podemos aproveitar a reflexão de Arendt (2015, p. 113) quando pontua que “[o] regionalismo visa transformar, em última instância, uma área geográfica em um espaço social claramente identificado e, por se relacionar com a construção de identidades, carrega um forte componente cognitivo”. Como tudo mais, o desenvolvimento e a prática do regionalismo não se explicam por si mesmos; ainda conforme Arendt (2015) com base em ampla revisão bibliográfica, coube ao regionalismo literário, desde os fins do séc. XIX, a despeito de suas tendências ao provincianismo e ao etnocentrismo, ser o articulador do sentimento de mal-estar na modernidade ao organizar a reivindicação pela diferença cultural e pela diversidade não universalizante, podendo constituir-se, na atualidade, como contrário às forças destrutivas da globalização (ARENDR, 2015).

Se não há, na querela mencionada na abertura do parágrafo precedente, um compromisso claro com a “representação positiva das suas regionalidades” ou com as “intenções programáticas” (que seriam exigências de um regionalismo

³ *Grosso modo*, o termo é usado para referir-se à literatura ambientada preponderantemente no espaço rural (campo, sertão etc.), por oposição ao urbano. Sousa (2021, p. 9) irá apresentar como definição: “O regionalismo é um [...] movimento de grupos de escritores que defendem notadamente uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural que se opõe aos costumes, valores e gosto dos cidadãos”. Já Coutinho (1964, p. 202) afirmará que “Num sentido largo, toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região particular [...]. [O regionalismo autêntico retira sua substância desse local e] essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e, em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra”.

em sentido estrito, conforme o estudioso), sem dúvida há, no caso em tela, a relação com um território geográfico-social claramente identificado, com a construção de uma identidade, com a reivindicação de uma diferença e especificidade que nascem do receio/possibilidade de destruição e desaparecimento. Por isso, precisamos acompanhar mais algumas linhas de exposição teórica – com o incontornável excesso de citações diretas ou indiretas.

Ao organizar subsídios iniciais visando a maior precisão conceitual no trato com as questões que envolvem a relação entre literatura e regionalidade, Arendt (2015) afirma:

[...] em um país como o Brasil, com uma dimensão territorial que quase corresponde à do continente europeu [...], é inconcebível o fato de pesquisadores e historiadores da literatura não identificarem e enfocarem com maior precisão os sistemas literários que se desenvolvem nos inúmeros âmbitos regionais do país. Da mesma forma, também me pareceu impossível aceitar que, à revelia da pluralidade cultural do Brasil (historicamente desenvolvida), ainda se considerem as manifestações literárias de Norte a Sul como uma unidade aparentemente homogênea, todas elas convergindo para um (epi)centro geográfico e sociocultural.

De um modo geral, as classificações propostas por historiadores da literatura nacional ou estadual não dão conta da multiplicidade de manifestações literárias e sua articulação, principalmente, com os sistemas literários regionais. As histórias literárias não abarcam a totalidade das obras e autores que conseguiram transbordar as fronteiras regionais em que nasceram e, muito menos ainda, as produções cuja circulação a elas se restringiram. [...] [As] obras publicadas por gráficas e editoras de pequeno porte, localizadas fora dos centros urbanos ou regiões metropolitanas, dificilmente integram as histórias literárias, em razão tanto do critério qualitativo [...], quanto ao hábito de se qualificarem essas criações como menores, provincianas, regionalistas [...].

Do casamento entre literatura e região surgiram as expressões "literatura regionalista" e "regionalismo literário", geralmente utilizadas para referir e descrever todas as conexões entre um texto literário e um espaço rural. Entretanto, no que diz respeito à possibilidade de renovação dos estudos sobre as diferentes relações entre literatura e região, deveriam ser consideradas outras categorias capazes de distinguir e descrever particularidades que aquelas expressões não dão conta de abranger. Destacam-se, nessa perspectiva, além da já referida "literatura regionalista", as seguintes categorias propostas por Joachimsthaler (2002) e Stüben (2002): "literatura regional", "literatura em uma região", "literatura sobre uma região", "literatura localizada em uma região", "literatura provinciana/literatura da terra natal" e "literatura regional-nacional". (ARENDR, 2015, p. 111; p. 116).

De volta às plagas espírito-santenses, Dalvi (2018) destaca outra dimensão do debate, agora focalizando a questão do “autor capixaba”:

Outra polêmica é sobre quem seria o autor capixaba: o nascido, o residente, o que pauta realidades locais? Nesse sentido, há perene desconforto: podemos reivindicar a produção de autores nascidos aqui, mas que alçaram voo fora e não fizeram nenhuma questão de remeter às suas origens? Podemos colher o quinhão de glória de autores que, não tendo nascido no Espírito Santo, desenvolveram a maior parte de suas carreiras literárias nestas bandas? (DALVI, 2018 – grifos nossos).

As discussões consoantes à (in)existência de uma identidade e de uma tradição “autenticamente” regional, desde o estado do Espírito Santo, qualquer que seja o nominativo eleito dentre as opções apresentadas por Arendt (2015), parecem remeter, *grosso modo*, às criações literárias produzidas por autores que nasceram e/ou viveram no lócus em questão, quer tenham ou não incorporado a “paisagem” (natural ou cultural) a suas obras – pelo menos é assim que Santos-Neves (2019) entende, conforme consta em seu *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*:

Neste *Mapa* incluímos os autores nascidos no Espírito Santo, tanto aqueles que produziram sua obra no Estado natal como fora dele, embora admitamos que, dentre estes últimos, nem todos tenham permeado sua obra, como fizeram Rubem Braga e José Carlos Oliveira, de uma carga palpável de referencialidade regional. Seguindo a lição de Afonso Cláudio, incluímos também aqueles autores que, embora nascidos fora do Espírito Santo, produziram aqui uma parte importante de suas obras, contribuindo para “fecundar a seara intelectual” do Estado. Seguindo a lição de Oscar Gama Filho, tentamos dar uma ideia, no presente trabalho, do que seria um “conjunto de obras esteticamente significativas para o Espírito Santo”, aceitando como inevitável o alto grau de subjetividade que implica essa escolha, como bem acentua Oscar. Por fim, divergindo de Afonso Cláudio e de Oscar Gama Filho, preferimos acatar a opinião de José Augusto Carvalho e fugir de formulações como “literatura espírito-santense”, “literatura capixaba” e “literatura do Espírito Santo”. Cremos que o conceito “literatura brasileira feita no Espírito Santo” (apesar de não abarcar os autores capixabas escrevendo fora de seu Estado, presentes neste trabalho) é adequado para o que se produziu de literatura nesta que é “uma das menores circunscrições territoriais da pátria” (SANTOS-NEVES, 2019, p. 8-9).

Essa posição parece confirmar a de Candido (2006, p. 147):

Se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados. [...] [N]ão interessa, por isso mesmo, delimitar produções e autores segundo o critério estrito do nascimento, mas segundo o critério mais compreensivo e certo da participação na vida social e espiritual.

Na correlação com o restante da produção literária nacional, a produção literária capixaba seria, na interpretação de Ribeiro (2005-), uma “marginalidade periférica”. Em nossa compreensão, ao incorporar a fórceps “avanços” dos maiores centros culturais do país sob o pretexto de “atualização” e “desinsulamento”, esta “marginalidade periférica” pode ser que contribua ativamente para a hegemonia daqueles mesmos centros, reforçando, por conseguinte, a lógica que segrega e hierarquiza as manifestações artísticas, contribuindo, eventualmente à revelia dos sujeitos envolvidos, para o conservantismo autoritário, que é uma realidade simultaneamente econômica, política e cultural, explicada pela análise histórico-filosófica lastreada na dialética do concreto: ainda quando advogue para si a própria minoridade como argumento de legitimidade e convocação ao engajamento dos agentes. Nessa direção, Azevedo Filho (2008) assevera:

A literatura brasileira escrita no Espírito Santo em circulação a partir de 1963 busca um diálogo exaustivo com o modelo, ou seja, com a literatura legitimada, centrada, principalmente no eixo Rio-São Paulo-Minas. As sucessivas tentativas de se dar origem a movimentos literários novos que, em sua grande maioria, fracassaram, mostram-nos um enorme esforço por parte de alguns autores capixabas de não restringir a literatura aí produzida à figuração e à coloração regional, apesar do culto ao local há muito arraigado na tradição cultural do Espírito Santo. (AZEVEDO FILHO, 2008, p. 2-3).

Levando em conta a advertência inicial deste texto quanto à circunscrição de nosso interesse e capacidade de abordagem em relação à questão da autoironia, a síntese constante no dicionário especializado de Moisés (2004) pode trazer algum lume, como ponto de partida. Porém, antes de avançar na consulta às fontes sobre ironia ou autoironia, cumpre sinalizar que, no âmbito da ainda

incipiente⁴ “literatura capixaba”, ou “do Espírito Santo” ou, ainda, “brasileira feita no Espírito Santo”:

Graciano dos Santos Neves (1868-1922), médico, político, foi o iniciador da tradição capixaba de usar a ironia como recurso literário com o seu *A doutrina do engrossamento*, tratado da bajulação, publicado em 1901 e reeditado pela Ed. Artenova - RJ, em 1978. O maior representante capixaba da corrente irônica foi Mendes Fradique, pseudônimo do médico José Madeira de Freitas (1893-1944), cuja obra, iniciada por *Hypocrotéa*, 1926, vai até *Pantomimas*, 1930 [...]. Mendes Fradique consagrou o ‘método confuso’, com sua *Gramática portuguesa pelo método confuso*, 1928 e *História do Brasil pelo método confuso*, 1927. (RIBEIRO, 2005-).

Ou seja: ao decidirmos analisar textos poéticos de Mara Coradello à luz da autoironia, não estamos tratando de um *début* nas “letras capixabas” – se é que se pode usar a expressão no *métier* em que nos movemos sem que soe, no presente contexto, metaironicamente. A poesia em estudo pode ser que leve adiante o bastião de uma tradição (a da ironia e autoironia) mais abrangente – pois não restrita a um gênero discursivo literário específico – que a antecede em mais de um século. No entanto, mais do que articular a produção de Coradello à de escritores mais recuados no tempo histórico, identificando-a a uma certa linhagem situada espacialmente (e identitariamente), cumpre ressaltar que o “marco inicial” atribuído por Ribeiro (2005-) a Graciano dos Santos Neves, como “iniciador da tradição capixaba de usar a ironia como recurso literário”, pode ser problemático: deixemos, todavia, a questão para outro alguém, imbuído de espírito genético e menos enfastiado pelas polêmicas.

De uma das faces dessa questão, todavia, não podemos escapar: a feição da ironia e autoironia em Coradello ganha contornos específicos quando cotejada à daqueles autores mencionados por Ribeiro (2005-): a saber, Graciano Neves e

⁴ Francisco Aurelio Ribeiro dimensiona a situação local, em confronto com os estados com os quais o território capixaba faz fronteira, em pleno séc. XX: “A vida literária, na primeira metade do século XX, girava em torno dos cursos e conferências patrocinados pelos intelectuais ou das agremiações existentes: AESL, IHGES (fundado em 1916), Academia Espírito-santense dos Novos (1934), Grêmio Literário Rui Barbosa (1932-1938), Sociedade Espírito-santense de Letras, Arcádia Espírito-santense (1943). O Espírito Santo descobre as Academias 200 anos depois dos baianos, cariocas e mineiros” (RIBEIRO, 2005-).

Mendes Fradique – contornos que, a princípio, atribuímos à particularidade de uma escrita marcada *não* pela disputa em torno de sua identificação (ou não) como “capixaba” (seja como “literatura regional”, “literatura em uma região”, “literatura sobre uma região”, “literatura localizada em uma região”, “literatura provinciana/literatura da terra natal” ou “literatura regional-nacional”) ou como “marco iniciático” de qualquer espécie de inovação ou renovação no contexto local, mas pela condição social da mulher escritora e, assim, pelo dispositivo de gênero (feminino), como intentaremos demonstrar, mais adiante. Se o leitor tiver a bondade de alguma paciência, todavia, há de fazer sentido adiante o excuro inicial pelo debate sobre as relações entre literatura e regionalidade.

Ironia e autoironia: há alguma bússola para sair ao mar?

A escrita de Coradello não traz a ironia e a autoironia como uma marca distintiva apenas do domínio poemático – o recorte é uma exigência dos limites deste estudo. Por uma concessão à analista prolixa, recordemos que, por exemplo, ao comentar o conto “Silver Tape”, incluído na antologia *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (RUFATTO, 2004), Canassa (2018, p. 114 – grifo nosso) ressalta que ali, “Conforme os trechos são reescritos e reconstruídos, mais detalhes são adicionados e, assim, o leitor vai preenchendo as lacunas e construindo o sentido [...]. Essa tentativa de escrever uma história se configura como um conto de fadas *irônico*”.

O diminuto fragmento desse mesmo conto, reproduzido a seguir, evidencia estratégias irônicas e/ou autoirônicas: a) a criação ficcional que se debruça sobre a própria ficção para desestabilizá-la (o conto realiza um *remake* de contos de fadas); b) a escrita como tema da própria escrita (os dispositivos eletrônicos de escrita como espaço narrativo, como “vales de *bites*” e “atalhos nas teclas”); c) a retomada de personagens, ações e falas clichê em chave paródica (a famosa ordem da madrasta de Branca de Neve, que recebe o coração de um animal

silvestre em lugar do coração da enteada, agora aparece na boca do príncipe, que recebe o corpo em lugar do coração, numa caixa: a vilã e o galã se irmanam, e a mulher, centro da intriga no enredo, é reduzida a um corpo sem sentimento, sem coração – se vilã queria arrancar a vida à enteada no conto de fadas, o príncipe contemporâneo quer arrancar a capacidade de sentir à consorte ou ter os sentimentos da mulher sob seu controle); d) a crítica social mordaz sob a aparência de apaziguamento (“felizes para sempre”, com a mulher reduzida a um corpo desprovido de vida e liberdade, morto – aqui o “corpo dela numa caixa” recupera o coração na caixa que fora exigido pela antagonista do conto de fadas, mas agudiza a crueldade, pois a mocinha não apenas perde o coração mas, sem ele, e, portanto, sem capacidade de sentir por conta própria, é obrigada a dar-se por feliz, para sempre, ao lado do “príncipe enfadonho”, seu algoz, que igualmente não obtém o que requisita):

Então ele a procurou pelos vales de *bites* e pelos atalhos nas teclas.
Então, o príncipe enfadonho pediu:
– Traga-me o coração dela numa caixa.
Tendo pedido isso, ao caçador surdo, ele trouxe ao contrário. O corpo dela numa caixa, sem coração. [...]
Enfim foram felizes para sempre, [...]. (CORADELLO, 2004, p. 86, 88).

Ou seja: a autoironia não se restringe a uma ironia que um *sujeito* dirija a si mesmo (sua aparência, seus sentimentos, suas ideias, seu comportamento); abarca também uma modalidade de ironia em que a criação ficcional, por exemplo, se debruça ironicamente sobre si mesma ou sobre a esfera discursiva em que se situa: não por mero gosto e gesto metaliterário, mas como condição de existência. Por isso, neste trabalho, a autoironia *não* é atribuída e identificada diretamente ao sujeito criador, ao dispositivo autor e/ou à voz poemática. Nossa hipótese interpretativa é de que é necessário dilatar, artificialmente, esse intervalo entre os sujeitos produtores de texto e produtores de sentido, quando se trata de poesia escrita por mulheres.

A voz que fala e o sentido produzido deixam de ser identificados aos sujeitos (quer produtores, quer poemáticos) e se projetam na totalidade da qual a obra

faz parte, superando o egotismo, a autorreferencialidade literária etc. Por tais razões é que não se pode atribuir quer à pessoa física, quer ao dispositivo autoral a função de iniciadora ou continuadora da tradição irônica (ou autoirônica) na “literatura capixaba”, tal como Ribeiro (1996) pôde fazê-lo em relação a alguém como Graciano Neves ou mesmo Mendes Fradique. Tornar *os poemas* (e não seus autores, ou ainda seus eus-líricos) autoirônicos é lançar a responsabilidade a uma dimensão coletiva.

Para não supor que haja inconsciência da escritora em estudo sobre as possibilidades multiformes de produção e funcionamento da ironia e da autoironia, lembremo-nos de que estão presentes, na reflexão teórico-crítica de Mara Coradello / Francimara Salvador em sua dissertação de mestrado, pelo menos quatro menções a *procedimentos irônicos* dos artistas cujas criações analisa. A título de exemplo, trazemos uma citação da autora sobre um vídeo-performance (*Americano*) da ítalo-brasileira Berna Reale:

Em *Americano* (2013), Berna corre erguendo uma réplica de tocha olímpica nos corredores de uma prisão de segurança máxima. [...] As mãos que tentaram alcançar Berna (tocá-la, prendê-la, atingi-la) assustaram alguns membros da equipe de produção da performance. Em alguns momentos, alguns se recusaram a fazer a gravação, exigindo da artista persuasão para que permanecessem na prisão e desempenhassem seu trabalho.

A performance durou quase duas horas e foi editada em quatro minutos e apresentada em 2015 na 56ª Bienal de Veneza, a convite do curador Luiz Camillo Osório. [...] Há algo em *Americano* bem óbvio, que perpassa nosso real e nos assombra e que trata da condição sociopolítica do Brasil: uma nação com índices alarmantes de pobreza, de violência, com condições sub-humanas de encarceramento, onde milhares de presos esperam por julgamento, mas que foi capaz de proporcionar um dos maiores espetáculos da Terra (para recorrermos a um clichê): as Olimpíadas de 2016, três anos após Berna adentrar naquele presídio levando *ironia*, metáfora, inserção no sistema penitenciário, ruptura numa instituição estatal onde estão encarcerados o descaso, a falta de zelo com o humano, onde a maioria de cidadãos são negros, de pouca instrução, onde parece vigorar apenas a homogeneidade da desesperança.

[...] [E]sse real absoluto redundava numa performance forte, [...]; como podemos ver no vídeo decorrente da performance, há ficções e fricções entre o real e as histórias que imaginamos. Há algo de sensacional, nesse pendor ao trauma? Será nossa busca por compreender esse

trauma-nação que é a população de presidiários em condições que insistimos em esquecer?

Em Americano não lembramos que Berna é uma mulher. [...]
(SALVADOR, 2018, p. 43-44 – grifos nossos).

Mara Coradello é o pseudônimo literário de Francimara Salvador, bacharela em Comunicação Social (Publicidade) e mestra em Teoria e História da Arte, pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Paralelamente à carreira literária como Mara Coradello, Francimara Salvador atuou e tem atuado como publicitária, redatora, coordenadora de criação, gestora de mídias sociais e consultora de projetos culturais. Como escritora, estreou em 2003, com o livro *O colecionador de segundos*, pela editora carioca 7 Letras. Em 2004, integrou a antologia *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Ruffato, para a Record; a antologia *Prosas cariocas*, organizada por Marcelo Moutinho, para a Casa da Palavra; e a coletânea *Paralelos*, organizada por Augusto Sales e Jaime Filho, para a Agir. Em 2005, integrou a antologia *Instantâneos*, um projeto da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, e foi apontada como autora revelação na seção “Tinta fresca” da revista *Entrelivros*, da editora Duetto. Em 2006, tornou-se cronista do jornal *A Gazeta* (ES) e, em 2007, foi a premiada no segmento Literatura, do Prêmio Taru.

Depois do livro de estreia e das diversas antologias e obras coletivas, foi publicado *Armazém dos afetos*, livro de crônicas, em 2010, pela Editora Universitária da Ufes; pouco depois, o romance *Escaras e decúbitos* veio a lume em 2014-2015, por meio do edital Funcultura, vinculado à Secretaria Estadual de Cultura do Espírito Santo. Esse percurso, que se inicia pelas editoras comerciais e chega aos prêmios e às publicações financiadas pelo poder público (em nível estadual e federal), evidencia uma carreira legitimada por diferentes instâncias avaliativas: mercado, pares, imprensa, crítica especializada e comissões julgadoras.

O primeiro livro especificamente de poemas, intitulado *A alegria delicada dos dias comuns*, foi lançado em 2016, pela editora La Donna è Mobile. Mais recentemente, em 2021, foi publicado *Post its de carne & putrefação*, de gênero híbrido, pela editora Maré. Nesta última obra, o prefácio de Dalvi (2021) ressalta a maturidade da escrita coradelliana:

[se] evidencia um duplo movimento [...]: um amadurecimento, que (porém) se manifesta justamente pelo encolhimento da preocupação com a perfeição formal. Nesse sentido, o aspecto de inacabamento de alguns textos e a recuperação de metáforas recorrentes denotam uma escritora menos preocupada em provar a que veio [...]

Desde a epígrafe de Maiakóvski, o trânsito por verso e prosa poética, a bipartição da obra, a reiteração interna evidenciam que, a despeito da possível primeira impressão, tudo ali é projeto: de um lado, uma escrita “post-ítica”, na forma de lembretes, bilhetes breves, antimonumentais; de outro, o movimento dialético entre o que não deve ser esquecido (e, portanto, merece um “*post it*”), mas não deve ser sacralizado, fetichizado. O risco é a lógica do descarte, do consumo: entretanto, Mara Coradello enfrenta esse risco com uma compreensão crítica de seu tempo, calcada na história, ao mesmo tempo reproduzindo pelos cortes dos versos ora o ritmo alucinado de nossos tempos, ora alongando o tempo da reflexão.

Post its de carne & putrefação não poupa ninguém mesmo, particularmente a classe média, as neomistificações, o patriarcado. Mas, sendo um livro de Mara Coradello, não poderia faltar a frase lapidada e, claro, o amor, o corpo, o gozo, em chave meta-irônica e mesmo, eventualmente, desencantada. (DALVI, 2021, [s. p.] – grifos nossos).

Em busca de uma bússola para a questão da ironia e autoironia na obra poética de Coradello, cumpre resgatar que, inicialmente, Moisés (2004) historiciza a ironia desde a Antiguidade grega (perpassando categorias como “a ironia socrática”, “a ironia do destino”, “a ironia dramática” etc.), para contrapô-la à Modernidade, quando, de acordo com o autor, “o termo assumiu o indeciso contorno de figura de pensamento e de palavra”, significando, na tradição que remonta a Quintiliano, “dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender”, de modo que a ironia, ao mesmo tempo, seja “uma ilusão, envolvendo uma *figura* e um *tropo*, por meio da qual entendemos alguma coisa que é o contrário do que realmente foi dito” e estabeleça “um contraste entre o modo de enunciar o pensamento e o seu conteúdo” (MOISÉS, 2004, p. 247 – grifos do

autor). Do Romantismo em diante, a atitude irônica passaria a ser vista como um modo de pensar e uma postura diante da vida, uma espécie de resposta às transformações históricas aceleradas e, portanto, à instabilidade do mundo e dos sentidos.

Quanto ao funcionamento da ironia, o estudioso adverte que se dê “como processo de aproximação de dois pensamentos”, situando-se “no limite entre duas realidades”, sendo “precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura”, que pressupõe a não compreensão imediata por parte do interlocutor ou leitor, fazendo pairar uma suspeita ou dúvida que impede a pronta compreensão do pensamento elaborado discursivamente (MOISÉS, 2004, p. 247). Assim, no entendimento do estudioso, a ironia, ao lidar com o contraste e ao desencadear o humor (quando os envolvidos se dão conta do logro entre o que é dito e o que se pretende dizer), pode perturbar e mesmo incomodar, mas não aniquilar (tal como ocorreria, por exemplo, no sarcasmo). Por isso, a ironia “depende do contexto; fora dele, o seu efeito desaparece, tragado pela obscuridade” (MOISÉS, 2004, p. 247).

Embora útil, o painel acima é insuficiente para se pensar a autoironia na poesia contemporânea produzida por Mara Coradello. Assim, avançaremos revisando estudos dedicados à autoironia na escrita poética de quatro poetas paradigmáticos do contexto histórico-cultural em que a produção em análise se situa.

Autoironia e poesia moderna e contemporânea: uma carta náutica

Procedendo a uma brevíssima revisão bibliográfica sobre a relação entre autoironia e poesia moderna e contemporânea, na correlação com a tradição literária precedente, é possível flagrar diferentes modos de construção do

dispositivo autoirônico na produção poética de autores representativos de distintas gerações de escritores dentro de um recorte que vai das últimas décadas do séc. XIX às últimas décadas do séc. XX, período que cria a ambiência histórica, sociocultural e estética na qual a poesia de Mara Coradello se forja.

A título de exemplificação, e dada a impossibilidade de uma prospecção exaustiva sobre o conjunto das reflexões já levadas a cabo neste mesmo recorte, tomamos as reflexões de Daghlian (2008) sobre a autoironia em Emily Dickinson (1830-1886); de Barbosa Júnior (2021) sobre a autoironia em Carlos Drummond de Andrade (1902-1987); de Simões (1994) e Salvino (2011), sobre a autoironia em Ana Cristina Cesar⁵ (1952-1983); e, enfim, de Pedrosa (2007) sobre a autoironia em Adília Lopes (1960-) – poetas com diferentes realidades, experiências e estilos, porém todos de inequívoca importância no delineamento da poesia que lhes sucede e, conseqüentemente, das potencialidades e limites, bem como das manifestações mais recorrentes de autoironia nesse domínio.

Daghlian (2008), em análise sobre a autoironia na poesia de Emily Dickinson, afirma que, naquela autora:

A autoironia atinge a sua condição de mulher, inferiorizada numa sociedade eminentemente patriarcal, de pessoa incrédula e medrosa, que sente as deficiências e a pequenez dos seres humanos, e de poeta, às voltas com a precariedade do instrumento linguístico, quando mais se evidencia sua ironia romântica (DAGHLIAN, 2008, p. 35).

A partir de exemplos hauridos à obra da escritora, o analista aproxima o exercício autoirônico da produção de humor; vislumbra nesta aproximação um processo dialético negativo, no qual, embora haja tiradas humoradas, a construção verbal em sua totalidade não resulta humorística tampouco afirmativa, antes autenticamente crítica.

⁵ É interessante notar que uma das epígrafes de *A alegria delicada dos dias comuns* (CORADELLO, 2016) é um poema de Ana Cristina Cesar; esse dado reforça a participação da poética de Cesar no desenho do contexto cultural no qual a poética de Coradello se desenvolve.

No caso da produção dickinsoniana, a autoironia lança luz sob e sobre a condição conjuminada de mulher e de poeta e, desde essa condição, lança luz à exigência de uma renúncia pessoal para o exercício dessa escrita em uma sociedade patriarcal; a contraposição entre a submissão pessoal em favor da escrita e a submissão dos recursos expressivos verbais em favor da construção de um lugar autoral cria uma situação que não pode deixar de ser contraditória e, em sua contradição, irônica, já que quem revela a “verdade” situacional é justamente sua dimensão mais “falsa”. Ao incorporar à sua escrita essa contradição irônica, a autora converte-a em autoirônica.

Em Dickinson, Daghljan (2008), flagra ao menos três procedimentos do que estamos chamando de “conversão autoirônica”:

a) quando o sujeito lírico torna público um segredo ou uma confissão, como se pusesse em dúvida o caráter pessoal ou singular da revelação – projetando sobre o leitor, portanto, os aspectos constrangedores ou vergonhosos de suas ações, aliciando-o ou convocando-o como cúmplice;

b) quando o sujeito lírico assume mais de uma identidade no poema, sendo identificado ao mesmo tempo com uma figura ridícula ou tosca e como poeta, de modo que o elemento de uma identidade termina por se aproximar, confundir ou sobrepor em relação aos elementos da outra; e

c) quando o sujeito lírico revela a ineficácia ou impotência humana diante da própria linguagem, como instrumento de saber (“Buscar refúgio na linguagem e ao mesmo tempo reconhecê-la como um jogo de engano não é senão o princípio da ironia [...]: ‘não passo, ai de mim! de uma bela página de literatura’ (Valery)” (SIMÕES, 1994, p. 37). Considerando-se que se usa a linguagem para revelar a força oculta da própria linguagem que representa, por sinédoque, a potencialidade da vida, a vida do sujeito que não tem outro recurso senão a linguagem mesma para se comunicar e para comunicar sua descoberta revela-se, em alguma medida, impotente – e talvez, por isso, por essa autoconsciência, menos impotente.

Barbosa Junior (2021, p. 40), por sua vez, entende que “[e]mbora a problematização das condições desfavoráveis à poesia remonte a tempos anteriores, na modernidade essa questão torna-se um fundamento do próprio fazer poético”. O estudioso exemplifica sua tese por meio do poema drummondiano “Legado”, que integra *Claro enigma*, recebido por Haroldo de Campos, por exemplo, como uma “tentativa de tributo e incorporação à tradição” (CAMPOS, 1992, p. 52), mas cujo legado principal talvez seja em direção contrária: “embora a forma e a dicção do poema possam gerar a expectativa de uma afirmação dos valores clássicos [...], essa expectativa se frustra, pois dos versos resultam, na verdade, o ceticismo e o desencanto”, de modo que a evocação horaciana presente nos versos do poeta mineiro termina por “contradizer o preceito horaciano de perenidade da poesia” (BARBOSA JÚNIOR, 2021, p. 41). Noutras palavras, “O estilo que parece, à primeira vista, aliar-se ao ideal clássico da permanência é, desse modo, o viés irônico de constatação da impossibilidade desse mesmo ideal” (BARBOSA JÚNIOR, 2021, p. 41). Nesse movimento, haveria uma aposta autoirônica da poesia (e do poeta) em relação a si mesma (e mesmo).

Em sua análise, Barbosa Júnior (2021) acrescenta mais uma dimensão da autoironia em “Legado”: citando Horácio, o sujeito poético desvia-se da premissa horaciana de utilidade e deleite (*prodesse et delectare*), pois sua voz, ainda que seguindo uma tópica e uma estrutura formal clássica, não soará como “canto radioso”, nem como “bálsamo” que “arranque de alguém seu mais secreto espinho”; o ceticismo da voz lírica imprime não “utilidade e deleite”, mas o que Luiz Costa Lima denominou como “princípio-corrosão” da poesia de Carlos Drummond de Andrade: a saber, “escavação” ou “cega destinação para um fim ignorado” (LIMA, 1995, p. 131).

Quer Simões, (1994) quer Salvino (2011) apontam a ironia e a autoironia como elementos centrais da construção da poética de Ana Cristina Cesar. Para a primeira, “[a] radicalidade da escrita de Ana C. encontra valioso suporte na

autoironia. A impossibilidade de (des)velar-se na escrita é um pressuposto para a sua composição poética” (SIMÕES, 1994, p. 39). A estudiosa reitera como procedimento algo que já aparecera nos estudos sobre Dickinson e Drummond: a insuficiência, impossibilidade e incompletude do dizer/escrever e a perplexidade do leitor/decifrador diante dessa produção-improdutiva como um elemento convocado para a construção e potencialização da (auto)ironia. Já para o segundo:

Em Ana Cristina, há mais (auto)ironia que humor ou tendência ao cômico, menos autocomiseração. Talvez mesmo, no caso dela, não se possa falar propriamente em crise de identidade, pois é a própria ilusão de que haja uma identidade possível que ela parece questionar, o que a coloca, num certo sentido, ainda mais à margem do que os marginais (SALVINO, 2011, p. 64).

O estudioso parece recobrar algo presente na síntese didática de Moisés (2004) sobre a ironia, desde a chamada “ironia sócrática” até a “ironia romântica”: a impossibilidade da certeza, do absoluto – e, portanto, o apreço por uma construção discursiva que sustente um lugar de indecisão, dúvida, ambiguidade, possibilidade de logro.

Também comparece nos estudos sobre a autoironia na poesia de Cesar a questão do diálogo com a tradição em chave negativa ou crítica, presente, por exemplo, na desconstrução operada pelo poema “Legado”, de Drummond, conforme sintetizado linhas acima. A título de exemplificação, no poema “Nada, esta espuma”, de Ana C., temos duas referências literárias evidentes: a primeira, no título, aos versos iniciais do metalinguístico soneto “Brinde”, de Stephane Mallarmé, aqui, considerado em sua tradução para o português por Augusto de Campos: “Nada, esta espuma, virgem verso / A não designar mais que a copa; / Ao longe se afoga uma tropa / De sereias vária ao inverso” (MALLARMÉ, 1991, [s. p.]); no desenvolvimento do texto, à *Odisseia*, atribuída a Homero:

Nada, esta espuma

Por afrontamento do desejo
 insisto na maldade de escrever
 mas não sei se a deusa sobe à superfície

ou apenas me castiga com seus ouvidos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.
(CESAR, 2013, p. 27)

Dando sequência a essa problematização da incorporação da tradição em chave negativa ou crítica – e evidenciando que não se trata de qualquer particularidade brasileira –, Pedrosa (2007) destaca o lugar de reconhecimento e de polêmica no qual a produção literária de Adília Lopes se inscreve, “na medida em que sua produção se furta a qualquer tipo de limite bem definido” (PEDROSA, 2007, p. 88). Entre outras coisas, porque:

[...] por um lado, Adília escreve mesmo *livros*, nos quais coleta textos a que chama *poemas* e *romances*, segundo categorias convencionais da teoria e da crítica, e que parece procurar legitimar por meio de referências constantes a obras e autores exemplares da história da arte.

No entanto, por outro lado, mobiliza também procedimentos que atribuem a esses textos uma feição indecível, entre o poema e a narrativa, o lírico e o prosaico, o erudito e o anedótico, o ingênuo e o perverso – tornando-os absolutamente singulares, apesar de impropriamente decalcados, muitas vezes até quase ao plágio, não só de obras literárias canônicas, mas, junto com elas, de provérbios, de piadas e canções populares, de receitas de cozinha, de parolagens infantis...

Desse modo, e desde a rasura imposta ao nome próprio e à propriedade autoral pelo uso do pseudônimo⁶, pela prática constante e acintosa da apropriação e da citação, até a promiscuidade entre registros [...], a escritura de Adília joga de forma irreverente com os fundamentos mesmos da tradição moderna de arte. Questiona-lhe tanto a ideia de originalidade, quanto as de inovação e de sublimidade. (PEDROSA, 2007, p. 88 – grifos da autora).

Todavia, não se trata de uma incorporação dócil: tal como Drummond e Cesar, Lopes rasura o sentido dos textos e discursos com os quais dialoga, produzindo uma possibilidade de excedente interpretativo. *Menos* uma figura em que se dá a entender o que se pensa, dizendo *rigorosamente* o contrário: “uma ilusão [...] por meio da qual entendemos alguma coisa que é o contrário do que realmente foi dito” (MOISÉS, 2004, p. 247); e *mais* uma aproximação de dois pensamentos no limite entre duas realidades, como “balanço” (ou oscilação, instabilidade,

⁶ Notemos que o mesmo procedimento é adotado por Francimara Salvador / Mara Coradello.

alternância) ou “sustentação, num limiar instável”, cuja compreensão imediata é impossível, de modo a fazer pairar uma suspeita ou dúvida (MOISÉS, 2004, p. 247).

Tratar-se-ia, assim, de lidar com o contraste e o logro que pode produzir o humor, mas que, todavia, só funciona tal como pretendido na dependência “do contexto; fora dele, o seu efeito desaparece, tragado pela obscuridade” (MOISÉS, 2004, p. 247). Noutras palavras, se se espera de um texto literário que circula na esfera ou campo de atividade literária uma postura reverente ou legitimadora em relação àquela tradição, o que se encontra em Drummond, Cesar ou Lopes não é isso; tampouco é o rechaço, a negação pura e simples; antes, uma recontextualização das citações e referências, de modo a inseri-las em outro plano no processo de produção dos sentidos.

Também o resvalo aparentemente confessional e o trânsito entre o registro formal e o informal, entre o erudito e o coloquial, entre os gêneros prestigiosos e desprestigiosos etc. em Dickinson, Cesar e Lopes parecem sinalizar algo em comum em relação às estratégias discursivas na produção de mulheres escritoras: a necessidade de apontar o tempo todo para a linguagem, os gêneros e as esferas discursivas, ressaltando suas contradições e limites – talvez como forma de sinalizar continuamente que tudo ali é construção (e, portanto, trabalhoso), impedindo que caia no esquecimento o fato de que uso da palavra por aquele sujeito enunciador (quer como pessoa física, instância discursiva ou *persona*) realizando aquela atividade não é natural, tranquilo e dado, bastando haver o que dizer. É o que salta aos olhos na relação intertextual que Adília Lopes estabelece com uma referência célebre sobre a condição da mulher escritora, *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf (1882-1941) (2014): “Nada na vida dá garantia de ser limpo liso nu inteiro. Nem aquele quatinho em que está o eu, um quatinho que seja seu, porque mesmo o eu é o outro” (LOPES, 2000, p. 436) – desentronizando mesmo uma reflexão alçada historicamente à condição de peça reivindicatória de condições de trabalho mínimas para a mulher escritora.

Embora em contextos sociais diferentes, o estatuto que goza a palavra da mulher escritora no campo literário é problemático, quer no séc. XIX, quer no XX, quer no XXI. Não que não o seja para o homem escritor, mas se trata de um problemático *um pouco mais problemático* no caso das mulheres – e nem vamos entrar aqui na questão da não-binariedade. Essa diferença de estatuto fica patente ainda em outros versos de Lopes (2000): “A poetisa é a mulher-a-dias⁷ / arruma o poema / como arruma a casa / que o terremoto ameaça”.

Pedrosa (2007, p. 89) ressalta, adicionalmente, que a poesia de Adília Lopes promove uma “narrativização, que tanto pode indicar uma proximidade da linguagem de seus textos com a do cotidiano mais prosaico, quanto um processo de ficcionalização que desrealiza as cenas e as remete a estruturas arquetípicas, míticas ou literárias de relato” e uma “postulação ética [que] reaproxima o artístico do religioso, mas de um modo que recusa os limites da moralidade e da estética convencionais” – como se pode ver em *Sete rios entre campos*: “Paz rima com Satanás” (LOPES, 2000, p. 349); ou em *Irmã Barata, irmã batata*: “Jesus faz perigar a noção de perigo” (LOPES, 2000, p. 433).

Outro aspecto da poesia de Lopes que cumpre destacar, na sequência do estudo de Pedrosa (2007), é “a irreverência com que se misturam e confundem personagens diversos e mesmo antagônicos, reais e imaginários, masculinos e femininos, como parentes, vizinhos, namorados, reis, freiras, santas, viúvas, mendigas, loucas, solteironas [...]”, bem como a construção da casa e da subjetividade como “extimidade” (MILLER, 2010).

Por conta própria, entendemos que se pode assomar como uma das manifestações da autoironia – tanto em Adília Lopes, quanto em Ana Cristina Cesar – um gesto que encena cansaço face a certa expectativa sobre o

⁷ Mulher que trabalha por diária ou, mais comumente, faxineira, no português brasileiro.

comportamento do poeta (e, mais particularmente, da poeta) e, ao mesmo tempo, uma tomada de posição face a essa situação, sempre em chave autoirônica: “O tempo fecha. / Sou fiel aos acontecimentos biográficos. / Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos que não / largam! Minhas saudades ensurdecidas por cigarras! O que faço / aqui no campo declamando aos metros versos longos e sentidos? / Ah que estou sentida e portuguesa, e agora não sou mais, veja, / não sou mais severa e ríspida: agora sou profissional.” (CESAR, 1982, p. 9); “Acabou / o tempo / das rupturas / Quero ser / reparadora / de brechas” (LOPES, 2006, p. 24).

Desde a encenada grandiloquência em poetas de estilo sabidamente avesso a ela, o material recolhido da produção de ambas, Cesar e Lopes, citado acima, é irônico, e por isso mesmo há uma indecisão incontornável, para o leitor, se a crítica em tom humorado dirige-se à existência de expectativas em relação ao comportamento de poetas, se à peremptória tomada de posição, se à postura dicotômica entre um antes e um depois, um outrora e um agora ou, enfim, se a crítica em tom humorado é dirigida ao próprio leitor, que, inapropriadamente, viria procurar no texto poemático algo que ele não pode e não quer fornecer: clareza, resolutividade, linearidade. Trata-se, pois, de uma autoironia que, assumindo a primeira pessoa do discurso em Cesar (1982) (“[Eu] Sou fiel aos acontecimentos [...] / [...] agora [eu] sou profissional”) e em Lopes (2006, p. 24) (“[Eu] Quero ser / reparadora / de brechas”), todavia, não se dirige, como ironia, a esse “eu” que enuncia, mas aos contextos de enunciação e recepção nos quais se dá a enunciação.

Ao finalizar esse painel, pode ser útil retomar um quadro publicado por Salgueiro (2013), em que o estudioso sintetiza “aspectos da poesia dos anos 1980-[19]90-2000 (em cotejo com a poesia dos anos [19]70)”. Dentre os 12 aspectos elencados (a saber: subjetividade, [modo de] criação, espaços tematizados, espaços de atuação, situação e atitude política, figuras, estilemas, [relação com a] tradição literária, tradição musical e cultural, corpo e comportamento,

linguagem e versos), a ironia e o sarcasmo (por oposição ao humor e à irreverência) avultam como diferença substancial entre os momentos comparados (respectivamente, anos 1980-1990-2000 e anos 1970), na análise do eixo “estilema” (SALGUEIRO, 2013, p. 25). Esse dado evidencia que a ironia e a autoironia têm permanecido como aspecto relevante para a reflexão teórico-crítica e histórica acerca da poesia moderna e contemporânea, como igualmente demonstrou a breve revisão bibliográfica levada a termo neste item de nosso trabalho.

Içando velas: navegando a poesia de Mara Coradello

Suspendendo, pois, esse módulo no qual nos lançamos em busca de diferentes modos de construção do dispositivo autoirônico na produção poética de autores representativos de distintas gerações de escritores, dentro de um recorte que vai das últimas décadas do séc. XIX às últimas décadas do séc. XX (período que cria a ambiência histórica, sociocultural e estética na qual a poesia de Mara Coradello se forja), é chegado o momento difícil e arriscado da síntese. Mas, como ele é parte do processo de produção de uma interpretação para a obra em pauta no seu contexto mais amplo, recuperamos e listamos alguns dos diferentes modos de construção da autoironia na produção poética de Dickinson, Drummond, Cesar e Lopes, que são apresentados em separado por razão didática, mas que se complementam mutuamente.

Em primeiro lugar, no caso de Dickinson, Cesar e Lopes, a autoironia se constitui pela situação conjuminada de mulher e de poeta; tal condição requer, simultaneamente, a exigência de uma renúncia pessoal para o exercício da escrita em uma sociedade patriarcal e a submissão dos recursos expressivos verbais em favor da construção de um lugar autoral. Em nossa interpretação, tal contradição revela que a “verdade” situacional é justamente sua dimensão mais “falsa” ou “artificiosa”, de modo que, ao incorporar à escrita tal contradição, o artefato

escrito resultante assoma-se como autoirônico. Esse procedimento, recorrente nas três autoras citadas, nos parece bastante explícito no poema “Aqui Jazz”, de Mara Coradello:

*só para falar que meus dramas são criados de
improviso como um jazz
na antecâmara da morte
soprado de uma gaita de rua
com um mendigo com mal de parkinson batucando
uma caixa de fiat lux” (CORADELLO, 2016, p. 14 – grifos nossos).*

Dessa contradição sintetizada no parágrafo anterior, abre-se, como se em espelhamento, um sistema em que a ironia escancara de modo mais patente e direto o real, ao passo que a realidade (o fato de que mulheres escrevem) não tem como existir senão ironicamente (ou seja, inversamente: “criada de improviso”). E é justamente esse “espelhamento” (a ironia escancara o real diretamente, pois na realidade as coisas são/estão invertidas; a realidade não tem como existir senão criada de improviso) o que torna a autoironia uma condição de existência articuladora (ou mediadora): o que aqui jaz (“meus dramas”, no sentido de algo que se apresenta como dado, que se expõe imóvel, que repousa) é como o jazz (movimento, “criado de improviso”).

Na criação improvisada desses dramas, faz-se a luz (*fiat lux*), que pode remeter tanto a esclarecimento, quanto à expressão presente na boca do Criador no momento da criação do mundo (“*Fiat Lux!*” ou “Haja luz”)⁸, conforme a mitologia bíblica. O esclarecimento e/ou a criação do mundo (como ambiguidade insolvível) apresentam-se como instrumento sonoro de percussão (caixa de fósforo de uma marca muito usada no Brasil) dentro de gênero musical caracterizado pela improvisação (o jazz), nas mãos de um ritmista improvável: um mendigo com Mal de Parkinson que jaz nas ruas. Há, pois, um trânsito irreverente muito similar àqueles apontados por Pedrosa (2007) na poesia de Adília Lopes, por exemplo.

⁸ Conforme o capítulo 1 do livro de Gênesis, da Bíblia Sagrada Online: “1 No princípio Deus criou os céus e a terra. / 2 Era a terra sem forma e vazia; trevas cobriam a face do abismo, e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. / 3 Disse Deus: ‘Haja luz’, e houve luz.” (BÍBLIA, 2009-).

Passamos agora a uma outra exemplificação desse primeiro modo de construção da autoironia na produção poética: o poema de abertura de *A alegria delicada dos dias comuns*, homônimo:

A alegria delicada dos dias comuns

O mais triste é tatear e não conseguir lembrar
dos dias sem cores fortes,

A manhã mostrando seu cachorro
agradecendo a existência da grama,
rolando feliz.

Um exemplo: poucas vezes ele conseguia dormir
cedo
– quase nunca a abraçava durante o sono.
E era das *noites de exceção* que ela gostaria de
lembrar agora, com exatidão.

Dos pés gelados e dos braços ao redor do infinito
da companhia encontrada em meio à profusão
de pequenas coincidências que é o amor.

Um dia desses que não existe
Por ser bom e perfeito
ele se perde na massa convulsa dos GRANDES
ACONTECIMENTOS.

Onde se escondem esses dias?
Nas dobras rugosas do tempo, onde cavamos o
bom, o ótimo, o grandiloquente.

Onde guardamos a alegria delicada dos dias
comuns?

Enquanto esperamos esses dias de
grandes decisões, de rupturas, de colisões, de bodas, de aniversários,
[de prêmios,

enquanto aguardamos e engendramos o grandioso,
somos felizes nos dias pequenos.

(CORADELLO, 2016, p. 8-9 – grifos nossos em itálico; destaque em
maiúsculas no original).

O pouco frequente encontro entre “ele” e “ela” (erigido em exemplo do raciocínio começado nas duas estrofes iniciais, e chamado textualmente, adiante, de “noites de exceção”) é matéria de reflexão que finaliza com uma interrogação na qual o leitor é incluído (“Onde [nós] guardamos a alegria delicada dos dias comuns?”)

e em cuja resposta é projetado (“somos felizes nos dias pequenos”) (CORADELLO, 2016, p. 8-9). Mas o texto não para aí, pois, ao mesmo tempo que o leitor é incluído na pergunta e na resposta (haja vista o “nós” presente pela desinência verbal), o leitor é rechaçado, ou despertado de qualquer ilusão de identificação romântica, pois o texto mesmo afirma sobre tais dias “que não existem” (CORADELLO, 2016, p. 8).

Constrói-se uma situação aporética: o poema reivindica que as pessoas possam ser felizes nos “dias sem cores fortes”, constituindo-se como uma espécie de ode à “alegria delicada dos dias comuns” que, no entanto, o mesmo poema afirma não existirem, por serem bons e perfeitos e por se perderem “na massa convulsa dos GRANDES / ACONTECIMENTOS” (CORADELLO, 2016, p. 8). Há um logro que se produz pela contradição entre as duas premissas: I. “a alegria delicada dos dias comuns” *existe* e fica “guardada” enquanto “esperamos esses dias de / grandes decisões, de rupturas, de colisões, de bodas, de aniversários, de prêmios” (CORADELLO, 2016, p. 9); e II. “os dias sem cores fortes” nos quais “guardamos a alegria delicada dos dias comuns” *não existem*, “Por ser[em] [algo] bom e perfeito” – donde se subentende que as coisas boas e perfeitas são impossíveis. Esse logro estende seu alcance não apenas por todo o poema, mas por todo o livro, já que se trata, igualmente, do título da obra completa na qual consta o poema homônimo.

Assim, a aparente defesa “dos dias sem cores fortes”, “da alegria delicada dos dias comuns”, “da companhia encontrada em meio à profusão / de pequenas coincidências”, do que “se perde na massa convulsa dos GRANDES / ACONTECIMENTOS”, “dos dias pequenos”, que poderia assumir um tom de reflexão útil à vida prática, avizinhandose até da dita “auto-ajuda”, face à constatação seca e direta de que “Um dia desses que não existe / Por ser bom e perfeito” se converte em chave de leitura para o próprio livro que, como coisa “boa e perfeita”, apaziguadora, reconfortante, igualmente “não existe” – embora o leitor o tenha entre as mãos e sob os olhos. O poema que dá título ao livro –

“A alegria delicada dos dias comuns” – afirma que a tal alegria inexistente, porque os dias nos quais ela existiria não existem: logo, existiriam o poema e, por extensão, o livro?

Noutras palavras, ambos os poemas analisados brevemente como exemplos do primeiro modo de autoironia (sintetizado a partir da revisão bibliográfica levada a cabo neste trabalho) reforçam a ideia de que a “verdade” situacional é “falsa” ou “artificial”, de modo que, ao incorporar à escrita tal contradição operando inversões semânticas, ideológicas e discursivas, o artefato escrito resultante assoma-se como autoirônico, na medida em que problematiza não apenas a engenhosidade poética em seus nexos internos, mas também explicita e desmonta as expectativas do leitor.

Em segundo lugar, agora já levando em conta não apenas a produção poética de Dickinson, Cesar e Lopes, mas também a drummondiana, entendemos que, para converter a autoironia em elemento mediador entre as instâncias da realidade e a poesia, é preciso pôr em dúvida o caráter pessoal ou singular da revelação textual, projetando sobre o leitor uma responsabilidade cúmplice pelo que é discursivizado e problematizando a autoridade e pertinência do que é enunciado e do próprio meio pelo qual esta “revelação” é comunicada.

Considerando, de um lado, que a linguagem é reveladora da potencialidade da vida humana e, por outro, que a vida humana não tem outro recurso senão a linguagem mesma para se comunicar e para comunicar suas descobertas, esta vida potente revela-se, em alguma medida, impotente – por isso é que chamar atenção continuamente para o meio em que a “verdade” é revelada talvez seja um modo de chamar a atenção para a negatividade dessa “revelação”. É o que nos parece inequívoco no poema a seguir:

Testamento

Eu mesma tenho tédio
da minha cara de escritora classe média

dentes brancos
cara lívida
Eu mesma me decreto
um simulacro de vida
que só lacra a lava de outras que não vicejam
e que ainda diz: sejam
no imperativo hediondo do anúncio do jornal
Sou com exclamação e pouca dor
de quem sempre teve danoninho,
mãe que não bebe nada mais que vinho
pai que trazia brinquedo
tio que era exemplo
avó que contava segredo
tudo organizado, enumerado, nome à caneta no
meu copinho
Uma vocação de casa, escola, analista, vestidos,
tinta de cabelo, cinema, academia e olhe aquele
sapato.
Eu mesma tenho tédio e procuro a loucura,
como quem flerta com o tempo
com a promiscuidade do verso
com o balançar da lira
com a metecção da rima
e o cacete do poema.

Eu mesma tergiverso
sobre o homem nos trilhos do trem
quem o esmagou de fato?
Quantas mortes nos trilhos do trem da indiferença fazemos com
[nosso assentir?

Eu mesma me despeço
Arranco a folha imaginária dessa máquina de pixel
te amasso
te arremesso na lata do lixo de Borges
Na Biblioteca dos Livros que Não Foram Escritos
Dos que deixam o poema virar dor
Dos que deixam o verso os arremessar da ponte
Dos que matam em si o filho-romance
Dos que abortam a filha-crônica
Que nem chegam a dar nomes aos netos-livros
Esses que não escrevem palavras e sim
arranham a existência
com cada uma de suas miseráveis vidas
E para eles que eu vejo apenas o inútil da
brincadeira de vaidade
da futilidade
de toda delicadeza escrita
Essa gente que ejacula poesia antes que se torne
a epopeia de nomes, mercado, vinho ruim no
lançamento e silêncio na estante.
(CORADELLO, 2016, p. 10-12)

Como dito anteriormente, a insuficiência, impossibilidade e incompletude do dizer/escrever e a perplexidade do leitor/decifrador diante da existência positiva

dessa produção-improdutiva participam da construção da autoironia poética. Nada escapa ao poema: a cara-tipo de escritora de classe média; a [pessoa, mulher, poeta?] que “lacra a lava de outras que não vicejam” enquanto dá ordens no imperativo (“sejam”) (CORADELLO, 2016, p. 10); a falsa dor de quem sempre teve uma vida familiar e financeira estável; as referências intertextuais previsíveis, tal como a célebre Biblioteca Infinita do conto de Borges, que se converte na “Biblioteca dos Livros que Não Foram Escritos” (CORADELLO, 2016, p. 11); “a epopeia de nomes, mercado, vinho ruim no lançamento e silêncio na estante” (CORADELLO, 2016, p. 12). Da pessoa à *persona*, da opressão à emulação, do fictício ao fingimento, passando por tema, discurso, esfera ou campo de atividade, tudo é denunciado e ridicularizado por essa voz em primeira pessoa que reconhece: “Eu mesma”, “Eu mesma”, “Sou com”, “Eu mesma”, “Eu mesma”, “[Eu] Arranco” etc. (CORADELLO, 2016, p. 10-12).

É bastante significativo o fim da primeira estrofe: “Eu mesma tenho tédio e procuro a loucura, / como quem flerta com o tempo / com a promiscuidade do verso / com o balançar da lira / com a meteção da rima / e o cacete do poema” (CORADELLO, 2016, p. 10-11), por evidenciar que a procura pela loucura (explicada por uma comparação com a situação de quem flerta, simultaneamente, com o tempo, a promiscuidade do verso, o balançar da lira, a meteção da rima, o cacete do poema) é um tipo de evento sem profundidade, superficial, momentâneo, sem radicalidade: conforme o *Dicionário Oxford*, “flerte” é “1. relação amorosa mais ou menos casta, leve e inconsequente, ger. destituída de sentimentos profundos; FIGURADO: aproximação momentânea, esp. entre adversários políticos” (DICIONÁRIO, 2023-). Ou seja, há uma autoironia dirigida àquele que busca a loucura (que está, a princípio, no polo oposto ao sentido dicionarizado de “flerte”) por tédio.

Em terceiro lugar, quando o logro irônico produz uma construção humorada, em sua totalidade, nem o enunciado, nem a enunciação resultam humorísticos. Porque para haver algo de que se ri, é preciso que algo seja surpreendente; e

para haver algo de surpreendente, é preciso haver algo que seja sólido, firme, esperado – em síntese, algo afirmativo que possa ser negado. No poema abaixo, mesmo a “surpresa” final, que a princípio produziria humor, confirma, em última instância, a situação social da mulher:

Primícias ao inferno

Anelize pensou em quantos anos de solidão e dor
ainda havia pela frente.
Vistos pela fresta e duvideodó que um dia
tudo mudasse assim, repentino.
Como essa sensação de presidente novo, nos
primeiros dias.
Como festa surpresa de aniversário. Ou tentar
e achar um código novo, nas letras do alfabeto
arábico.

Um dia Anelize despejou tanto perfume quanto
cabia no decote.
E entrou no puteiro.

Anelize era tão velha para um puteiro quanto
seus 32 anos poderiam suportar. E acabou sendo
cozinheira, depois fazia drinques, depois virou
assessora de notícias do puteiro.
Faz freelas em segredo para as putas. Ficou rica e
ainda realiza a vontade, sem doer muito:
tem fama de puta na rua em que mora.
(CORADELLO, 2016, p. 25)

Embora no varejo a construção linguístico-discursiva possa ter pretensões afirmativas, no contexto mais amplo (ou seja, no atacado), a palavra poética (e, particularmente, a palavra poética da mulher) não tem esse lugar estável, afirmativo, dado, senão negativamente (ou por subtração). A conclusão do texto já aparece nos primeiros versos: “Vistos pela fresta e duvideodó que um dia / tudo mudasse assim, repentino” (CORADELLO, 2016, p. 25). O modo de rebeldia possível ante os “anos de solidão e dor / [que] ainda havia pela frente”, reconhecendo-se, como mulher, velha aos 32 anos, é “realiza[r] a vontade, sem doer muito”, criando para si, por meio de ações intencionais, “fama de puta na rua em que mora”. O afrontamento do desejo se faz pelo caminho menos sofrido (ter fama de puta, sem sê-lo), invertendo o dito popular que afirma que “O duro é levar a fama, sem deitar na cama”. O modo de afrontar as opressões de gênero

é trazendo para si, voluntariamente, uma à qual não estava, a princípio, submetida: a situação de prostituição. Donde resulta que se, aparentemente, há na situação de Anelize um logro, uma surpresa, algo que produz humor; ao fim e ao cabo, a situação inicial e final é a mesma: mulher – e não há graça alguma nisso. Realizar a passagem da condição de velha aos 32 pensando nos “anos de solidão e dor [que] ainda havia pela frente” à condição de mulher que “tem fama de puta na rua em que mora” não dói muito, justamente porque não é um corte profundo, uma separação radical (entre uma situação anterior e uma posterior).

Ao fim da leitura, retomando o poema desde o início, fica patente que não é Anelize quem tem ilusão de que sua vida mudaria, se entrasse “no puteiro” e ganhasse “fama de puta”: os anos vindouros “vistos pela fresta” já estavam, desde o início do poema, condenados à não-mudança, senão como efeito de uma ilusão, da mesma monta daquela sensação (falsa) de renovo vivida quando se tem um “[...] presidente novo, nos / primeiros dias” ou uma “festa surpresa de aniversário” (CORADELLO, 2016, p. 25). É o leitor quem fica torcendo pela novidade, pela surpresa, pela reviravolta: e o que o poema entrega é a situação social da mulher, sem nada de inesperado que pudesse fazer rir (velha aos 32, vislumbrando anos de solidão e dor, cujo limite máximo de rebeldia é “realiza[r] a vontade, sem doer muito”, galgando “fama de puta na rua em que mora”: ou seja, confirmando que uma mulher é um corpo cujo valor é medido por sua capacidade de ser ou não desejável e, portanto, de usufruir ou não de reconhecimento, valor, respeito, companhia, empatia, solidariedade).

Em quarto lugar, o diálogo com a tradição em chave negativa ou crítica: em lugar de recorrer ao canônico, ao célebre, ao conhecido como recurso retórico de autoridade e persuasão, como fixação para os sentidos pretendidos pelo recurso a uma “palavra final” dada por alguém acima do poeta e do leitor, produz-se um excedente de sentidos, ou, para recuperar a síntese de Moisés (2004), uma aproximação de dois pensamentos no limite entre duas realidades, a balançar ou sustentar uma situação instável (que pode lembrar a célebre condição estudada

no campo da Física vulgarmente conhecida como “onda-partícula”), cuja compreensão imediata e tomada de posição acerca de sua natureza é impossível, de modo a fazer pairar uma permanente dúvida sobre as interpretações que o texto em seus contextos de escrita e leitura comporta ou não. É o que nos assoma, a partir da leitura do poema abaixo:

Endereço da epifania

Parar na esquina da Prado Júnior com a Ministro
Viveiros de Castro, no Lido,
é sempre ver algo literário.
Um bom livro lembra a vida.
Uma boa vida tem acentos de certos livros.

Ele com seu andar magro e sua barba que escava
o ar abaixo de seu queixo.
A pele tem um colar nos ossos.
Nos olhos que vi
bem depois pude adivinhar sonhos de sua mãe
para ele.
Ousei até ver suas imprecações
e ver que ela sonhava uma vida nele. Não ha-
via mais nesse homem a sua mãe. Por ver isso, chorei.

Outro giro de cabeça.

Um homem que deve usar sem culpa o adjetivo
normal:
calça de brim, rosto em pregas sensatas, uma
camisa amarela clara
e lavada
sabão em pó, amaciante, ferro com vapor

certamente em um tanque num espaço ínfimo
pela mulher.

Pedalava com felicidade uma bicicleta de corrida,
Em seus ombros flácidos – espere, em seus ombros coisas peludas?
O homem carregava na corcunda um cachorro
branco e peludo.
Agarrado a ele como um filho.
Pior: agarrado a ele como se o homem fosse o seu
filho.
Eu sorri.

.....

Mas Copacabana tem salvação
no Lido posto 6 em seus segredos
Em algum lugar onde andou Antônio (o Maria e
o João)

na minha mobília preferida do Cervantes: o Fausto
contado pelas velhinhas de roupas de *pois*
combinados
de mãos dadas na emocionante tarefa de atravessar a rua.
Há caixas de ovos com meia dúzia versando
Bataille
e me vendem bifés solitários para ocupar
geladeiras de uma pessoa
há café árabe no Amyr com borra que suja os
dentes dos amantes
como sua shawarma indecente e grega há pedras
portuguesas santificadas
pela porra de mendigos que amam, inutilmente,
as travestis
aceitando a tudo impassíveis e à prova de modas,
putas e pés
há um turbilhão de negros, loiros e morenos,
italianos, noruegueses, americanos
competindo com frango assado na esquina
sem farofa
e tudo isso conspira para que sejamos autênticos como aquela senhora
[de bobs nesse circo de resistências que é Copacabana
não precisamos mentir
nossas bizarrices são respeitadas e sempre menores que as do próximo

uma coisa escrita rápida sem ser automática
Copacabana me dói na alma, na cara, na cana, na
mens nada sana
como se minha alma fosse feita de um lápis e as
ruas de Copacabana uma borracha rosa e azul a
apagá-la

meninos me pedem para ser mãe,
pari-los ao meio dia com uma nota amassada de
um real

medo de minha bolsa ser arrancada por um
sorriso
ficar vendo livros nas esquinas com gente que
vende
e ainda me pergunta se quero pagar amanhã
tratados de código civil, sheldons e quintanas
no mesmo saco

.....

e minha alma anda sendo arrancada qual pedrinha portuguesa que
[engoliu um salto errado.

P.S.:
EM ALEMÃO LITERATURA E POESIA SÃO DESIGNADAS PELA MESMA
PALAVRA.
(CORADELLO, 2016, p. 38-43)

A sustentação dessa instabilidade recorre a outros recursos que não apenas o diálogo com a tradição em chave negativa ou crítica ou a recontextualização das citações e referências (de modo a inseri-las em outro plano no processo de produção dos sentidos). Ocorre também, como já destacado previamente, por meio do resvalo no confessional como estratégia de captura e enredamento cúmplice do leitor, bem como por meio do trânsito (às vezes muito ágil) entre formal e informal, erudito e coloquial, gêneros prestigiosos e desprestigiosos, versificação e narrativização, prosaico e arquetípico, cotidiano e mítico, doméstico e público, interior e exterior, personagens reais e imaginários, masculinos e femininos. Ou seja, na autoironia, tal como se apresenta nos contextos sócio-históricos e culturais em pauta e nas obras dos poetas estudados, haveria uma postulação ética, mas com recusa aos limites da moralidade e da estética convencionais.

O poema em pauta anuncia logo nos primeiros versos: parar em uma esquina movimentada, popularmente conhecida como “endereço do pecado”⁹, cujo nome se faz pela junção de dois políticos tradicionais de grande prestígio (Antônio da Silva Prado Junior e Augusto Olímpio Viveiros de Castro), é “sempre ver algo literário” (CORADELLO, 2016, p. 38). Em tal cenário, o poema repete clichês como “Um bom livro lembra a vida. / Uma boa vida tem acentos de certos livros” (CORADELLO, 2016, p. 38).

A seguir, com “giros de cabeça”, o poema apresenta os sujeitos que povoam tal cenário: um homem de andar magro, no qual se pode adivinhar os sonhos da mãe para ele; um outro que não receia usar o adjetivo “normal”, com roupas lavadas e passadas pela esposa; um terceiro que pedala agarrado a um cachorro de quem fosse filho. Depois dessa apresentação, um contraponto: “Mas Copacabana tem salvação / no Lido posto 6 em seus segredos / Em algum lugar onde andou Antônio (o Maria e / o João) / na minha mobília preferida do

⁹ Este epíteto popular foi registrado na matéria jornalística “A devassa de Copacabana: histórias da av. Prado Júnior, o endereço do pecado”, da revista *Glamurama* (FERNANDES, 2016).

Cervantes: o Fausto” (CORADELLO, 2016, p. 40), como se as referências literárias (aos cronistas Antônio Maria e João Antônio etc.) oferecessem algo de recompensador em relação ao que veio antes.

Porém, essa impressão de que o literário possa ser um contraponto à paisagem logo se relativiza: “ficar vendo livros nas esquinas com gente que / vende / e ainda me pergunta se quero pagar amanhã / tratados de código civil, sheldons e quintanas / no mesmo saco” (CORADELLO, 2016, p. 42-43) – e fica patente que o desvio para a literatura nada mais é que a confirmação do caos circundante. Por isso, talvez, o poema se fecha com uma comparação: “e minha alma anda sendo arrancada qual pedrinha portuguesa que engoliu um salto errado” (CORADELLO, 2016, p. 43), na qual a pedra portuguesa da calçada típica em Copacabana “engole” um salto, mas, como consequência, é ela mesma arrancada. A mesma alma que vai procurar algo de epifânico naquele endereço (o título do poema é “Endereço da Epifania”) termina não apenas sem a revelação desejada, como, ainda, termina arrancada, deslocada, solta, justamente porque tentou reter, prender, “engolir” algo. E arrancada por algo muito identificado aos estereótipos de feminilidade: um salto de sapato (alto e fino, presume-se).

A proximidade entre político célebre e devassidão, entre homem e mãe / esposa, entre tutoria (o humano como tutor do cão) e paternidade (o cão como pai do humano), entre código civil, Sidney Sheldon e Mário Quintana, entre alma e pedra reforçam a interpretação de que, no poema de Coradello (2016, p. 38-43), haja aproximação de dois pensamentos no limite entre duas realidades, a balançar ou sustentar uma situação instável cuja compreensão imediata é impossível, de modo a fazer pairar uma permanente dúvida sobre as interpretações que o texto em seus contextos de escrita e leitura comporta ou não. E essa instabilidade é reforçada pelo “P.S.” irônico, no qual uma informação enciclopédica haurida aos manuais de teoria literária é apresentada em caixa alta: “EM ALEMÃO LITERATURA E POESIA SÃO DESIGNADAS PELA MESMA PALAVRA” (CORADELLO, 2016, p. 43).

Atracamento de navio, desembarque, despedida

Iniciamos este texto circunscrevendo a questão da ironia e autoironia como chave de leitura e interpretação para alguns poemas da escritora contemporânea Mara Coradello, cuja produção se dá em múltiplos gêneros, excede e, ao mesmo tempo, circunscreve-se ao âmbito do que ficou convencionalizado em estudos especializados como “literatura capixaba”, “literatura do Espírito Santo” ou, ainda, “literatura brasileira feita no Espírito Santo”.

A partir dessa oscilação de nomenclatura, adentramos o debate sobre as relações entre literatura e regionalidade, apresentando e cotejando diferentes posicionamentos; prevalece, para nós, até o momento, a defesa de Arendt (2015): é necessário pensar tais relações em um sentido mais largo que aquele dado pelo conceito mais tradicional de regionalismo. Esse debate expandiu-se com a contribuição de Candido (2006) consoante a importância de se levar em conta a contribuição do que o autor chama de “vida social e espiritual” sobre a produção literária.

Nessa direção, procuramos contextualizar, a partir de uma breve passagem por dados relevantes de vida e obra da autora em estudo, atinentes à sua multiforme carreira profissional, que, no campo intelectual, se deu a público em variados gêneros e regimes discursivos, tais como a crônica, o conto, a dissertação, o poema etc. Extraímos desse processo a ironia e a autoironia, quer como prática, dispositivo ou objeto de reflexão, como algo presente em diferentes momentos e textos da autora. Buscamos também contextualizar a ambiência histórico-cultural na qual a escritora se formou e na qual produz sua obra, sistematizando diferentes possibilidades e sentidos da autoironia em quatro poetas modernos e contemporâneos, exemplificando, sempre que pertinente, tais ocorrências a partir de breves análises literárias.

Desse percurso de revisão de estudos crítico-historiográficos de tendências panorâmicas em torno da autoironia nas obras poéticas de Emily Dickinson, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina Cesar e Adília Lopes, extraímos quatro traços em comum, que utilizamos como ponto de partida para uma leitura interpretativa de poemas da obra *A alegria delicada dos dias comuns*, sem forçar que os textos exemplifiquem processos presentes em poetas predecessores, mas, igualmente, sem ignorar que nos movemos no âmbito de uma tradição mais ou menos formalizada que é transmitida intergeracionalmente.

O traço que assoma do conjunto é que a escrita poética de mulheres parece requerer como condição ou fundamento de existência uma atitude autoirônica, que, no desenvolvimento histórico, se transforma. Em nossa análise, nos pareceu que é possível flagrar uma especificidade da autoironia em poemas de Mara Coradello, análoga à produção de mulheres poetas que a antecedem: ela funcionaria ampliando os recursos e esferas de mediação entre a realidade e sua compreensão (com o incremento do quantitativo de elementos e instâncias abstrativas que se interpõem entre as pontas do processo), justamente como consequência do estatuto diferenciado do qual gozam homens e mulheres na realidade histórica, sociocultural e estética na qual se pensa, se fala, se escreve, se lê – se vive. E aqui não é indiferente que se trate dos poemas produzidos por uma mulher que nasceu e escreve desde o Espírito Santo¹⁰. Esse é o contexto no qual a produção poética de Coradello se fez, se faz, é lida e interpretada.

¹⁰ Conforme matéria publicada no portal da Assembleia Legislativa do Estado do Espírito Santo: "Na Semana Estadual de Prevenção e Combate ao Femicídio no estado, há pouco a comemorar e muito a resolver. De acordo com o *Anuário Brasileiro da Segurança Pública 2022*, o Espírito Santo registrou 26 feminicídios em 2020 e 38 em 2021. Um aumento de 46%. Este ano, até agora, 30 crimes do tipo foram confirmados pelo Observatório da Segurança Pública, da Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social (Sesp). [...] O algoz costuma ser o parceiro amoroso. Segundo o *Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, companheiros ou ex-companheiros das vítimas respondem por 81,7% das autorias, seguidos de parentes, responsáveis por 14,4%. [...] 'O Espírito Santo já foi apontado como o estado brasileiro mais violento para as mulheres. A taxa de homicídios por 100 mil mulheres alcançou, no ano de 2009, o mais alto patamar da série histórica. Naquele ano, o estado ocupava o 1º lugar no ranking nacional, com 11 homicídios para cada grupo de 100 mil mulheres, um número bem acima da média nacional, que naquele ano era de 4,3', aponta. Michelle Costa destaca que, de acordo com

Referências:

ARENDDT, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio-ago. 2015. Disponível em: <<https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/7121>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo num espaço intervalar da história literária: entre tradição e ruptura. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, n. 4, v. 4, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3504>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

BARBOSA JÚNIOR, Adilson Antônio. Autoironia e crise em “Bestiário para fagote e esôfago”, poema de Augusto de Campos. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, v. 52, n. 3, p. 40-54, set.-dez., 2021. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1598>>. Acesso em: 11 mar. 2023.

BÍBLIA Sagrada Online. Gênesis. 2009-. Disponível em: <https://www.bibliaon.com/genesis_1/>. Acesso em: 26 abr. 2023.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo. Perspectiva, 1992. p. 49-55.

CANASSA, Lucélia. A representação da figura materna como um indivíduo em si no conto “Silver Tape”, de Mara Coradello. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, São Luís, v. 4, n. especial, p. 111–120, 2018. Disponível em: <<http://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/9582>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

o *Atlas da violência* de 2021, o estado teve a maior redução nas taxas de homicídios de mulheres de 2009 a 2019 no país, com queda de 54,9% no número de casos” (KNOBLAUCH, 2022).

CORADELLO, Mara. *A alegria delicada dos dias comuns*. Vitória: La Donna è Mobile, 2016.

CORADELLO, Mara. Silver Tape. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 77-87.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: São José, 1968.

DALVI, Maria Amélia. Brasis: Literatura do Espírito Santo. *Voz da Literatura*, Brasília, 01 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.vozdaliteratura.com/post/brasis-literatura-do-esp%C3%AAdrito-santo>>. Acesso em: 13 mar. 2023.

DALVI, Maria Amélia. Prefácio. In: CORADELLO, Mara. *Post its de carne & putrefação*. Vitória: Maré, 2021. s. p.

DAGHLIAN, Carlos. A autoironia na poesia de Emily Dickinson. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 34, p. 35-48, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8839>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

DICIONÁRIO Oxford da Língua Portuguesa. 2023-. Disponível em: <<https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

KNOBLAUCH, Gabriela. *Casos de feminicídio sobem 46% em um ano no ES*. 2022. Disponível em: <<https://www.al.es.gov.br/Noticia/2022/11/43887/casos-de-feminicidio-sobem-46-em-um-ano-no-es.html>>. Acesso em: 26 abr. 2023.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LOPES, Adília. *Le vitrail la nuit e A árvore cortada*. Lisboa: & etc., 2006.

LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Organização, tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MILLER, Jacques-Alain. *Extimidad*: cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller. Madrid: Paidós, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

PEDROSA, Celia. Releituras da tradição na poesia de Adília Lopes. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 11, p. 87-101, jun. 2007. Disponível em:

<<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/50666/54779/62917>>. Acesso em: 24 mar. 2023.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. A literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica. 1996. In: NUNES, Pedro José (Org.). *Tertúlia capixaba*. 2005-Disponível em: <https://www.tertuliacapixaba.com.br/paraler/a_literatura_do_espirito_santo_uma_marginalidade_perif%C3%A9rica.html>. Acesso em: 13 mar. 2023.

RIBEIRO, Francisco Aurelio. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.

RUFFATO, Luiz (Org.). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS-NEVES, Reinaldo. *Mapa da Literatura Brasileira feita no Espírito Santo*. 2. ed. Vila Velha; Vitória; Cariacica: Estação Capixaba; Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo; Cândida, 2019. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2019/10/Mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-ES-de-Reinaldo-Santos-Neves.-1.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2023.

SALGUEIRO, Wilberth. Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 15-38, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5378>. Acesso em: 24 mar. 2023.

SALVADOR, Francimara. *As fronteiras de giz entre real, narrativa e ficção na arte do agora*. 2018. 79 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018. Disponível em: <https://sappg.ufes.br/tese_drupal//tese_12580_Disserta%E7%E3o_Mara_Coradello%20para%20defesa.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SALVINO, Romulo. Ana Cristina Cesar: entre o eu e o outro. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 19, p. 59–82, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8923>>. Acesso em: 19 mar. 2023.

SIMÕES, Cleide de Fátima. Ana Cristina Cesar: a ironia como salvo-conduto. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 16, p. 33-43, 1994. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cadernos_pesquisa/article/view/11410>. Acesso em: 11 mar. 2023.

SOUSA, Abrão. Revisitando a crítica: o regionalismo brasileiro. *Revista Humanidades e Inovação*, Palmas, v. 8, n. 60, p. 8-17. Disponível em: <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadesinovacao/article/view/6161/3526>>. Acesso em: 25 abr. 2023.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. Prefácio Noemi Jaffe. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

RESUMO: Analisa textos poéticos da escritora capixaba Mara Coradello, tomando como chave de leitura a autoironia. Coteja os procedimentos de criação de Coradello com procedimentos identificados pela crítica literária em pelo menos quatro poetas modernos e contemporâneos: Emily Dickinson; Carlos Drummond de Andrade; Ana Cristina Cesar; e Adília Lopes. Reconhece, na produção da autora espírito-santense, procedimentos afins àqueles identificados em poetas que a precedem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura do Espírito Santo. Autoironia. Mara Coradello. Poesia.

ABSTRACT: It analyzes poetic texts by the capixaba writer Mara Coradello, taking self-irony as a reading key. It compares Coradello's creation procedures with procedures identified by literary critics in at least four modern and contemporary poets: Emily Dickinson; Carlos Drummond de Andrade; Ana Cristina Cesar; and Adília Lopes. It recognizes, in the production of the author from Espírito Santo, related procedures identified in poets that preceded her.

KEYWORDS: Literature from Espírito Santo. Self-Irony. Mara Coradello. Poetry.

Recebido em: 27 de abril de 2023
Aprovado em: 22 de maio de 2023