

Sumário

Summary

Editorial

Editorial

Maria Amélia Dalvi, Maria Isolina de Castro Soares, Yasmin Zandomenico | 4-6

Portfólio

A construção do *ethos* feminino em "Bordeaux", de Mara Coradello

Caroline Barbosa Faria | 7-24

Autoironia em poemas de Mara Coradello

Maria Amélia Dalvi | 25-64

Ficção Inédita

Capítulo de *Orlando em Barbacena* (romance)

Mara Coradello | 65-75

Memória

[Um livro de estréia] (2003)

Robério Oliveira Silva | 76-77

Uma mentirosa autêntica (2003)

Thaiz Sabbagh | 78-80

Blogs:

a escrita de si na rede dos textos (2007)

Luciene Azevedo | 81-95

Autoficção e literatura contemporânea (2008)

Luciene de Almeida Azevedo | 96-116

A intensidade da vida sem meias-palavras (2009)

Marcelo Pereira | 117-119

Crônicas sem asteriscos (2009)

Roberto Andrade Neto [Mara Coradello] | 120-122

Os afetos de um caderno branco (2010)

Erly Vieira Jr. | 123-127

Segundo interrompido por guilhotina (2010)

Haroldo Lima | 128-131

[Os contos de Mara] (2013)

Marcelo Ariel | 132-133

Fluxo de consciência e suspense

dão o tom de *Histórias de amor recolhidas* (2014)

Redação do jornal *Século Diário* | 134-135

A 'Poesia de Cochonilha' ou a 'Prosa Esquartejada' de Mara Coradello (2016)

Redação do jornal *Século Diário* | 136-139

Eu vou erguer mil paredes pra você, Mara (2016)

Juliana Frank | 140-142

A representação da figura materna como um indivíduo em si no conto "Silver Tape", de Mara Coradello (2018)

Lucélia Canassa | 143-154

Resenha:

A poesia do dia-a-dia (2020)

Lívia Corbellari | 155-157

Sob a pele das palavras:

Canção da desesperança, de Mara Coradello (2020)

Wilberth Salgueiro | 158-163

Post its... Um corpo de sentidos (2021)
Deneval Siqueira de Azevedo Filho | 164-170

[*Post its de carne e putrefação*] (2021)
Maria Amélia Dalvi | 171-172

[Mara Coradello não é uma escritora estreante] (2021)
Maria Amélia Dalvi | 173-177

Tintas diversas em poética afoita e faminta (2022)
Deneval Siqueira de Azevedo Filho | 178-180

Conversa com artista. Episódio 11 – Mara Coradello (2022)
Flávia Dalla Bernardina | 181-216

Seleta

**Achilles Vivacqua:
lírica modernista na imprensa brasileira**
Andressa Zoi Nathanailidis | 217-236

Resenha

***Fama Volat*, de Francisco Grijó**
Fábio Daflon | 237-242

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Paulo Sérgio de Paula Vargas

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação

Pró-Reitor: Valdemar Lacerda Júnior

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Diretora: Edinete Rosa

Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenadora: Maria Amélia Dalvi

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

Coordenador: Sérgio da Fonseca Amaral

Editor-gerente da *Fernão*

Sérgio da Fonseca Amaral

Editores do Número 9

Maria Amélia Dalvi (Universidade Federal do Espírito Santo)
Maria Isolina de Castro Soares (Instituto Federal do Espírito Santo)
Yasmin Zandomenico (University of Massachusetts Dartmouth)

Conselho Editorial - Pareceristas

Arlene Batista da Silva (Universidade Federal do Espírito Santo)
Augusto Massi (Universidade de São Paulo)
Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (Universidade Federal de Mato Grosso)
Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)
Francisco Aurelio Ribeiro (Academia Espírito-santense de Letras)
Ivana Esteves (Universidade Vale do Cricaré)
Josina (Jô) Nunes Drumond (Academia Espírito-santense de Letras)
Jorge Luiz do Nascimento (Universidade Federal do Espírito Santo)
José Irmo Gonring (Universidade Federal do Espírito Santo)
Karina de Rezende-Fohringer (Universität Wien)
Lino Machado (Universidade Federal do Espírito Santo)
Lucas dos Passos (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Espírito Santo)
Luis Eustaquio Soares (Universidade Federal do Espírito Santo)
Luiz Antonio de Assis Brasil (Pontifícia Universidade Católica-Rio Grande do Sul)
Maria Amélia Dalvi (Universidade Federal do Espírito Santo)
Maria Cristina Ribas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Maria José Sabo (Universidad Nacional de Río Negro - Argentina)
Maria Mirtis Caser (Universidade Federal do Espírito Santo)
Michele Freire Schiffler (Universidade Federal do Espírito Santo)

Rafaela Scardino (Universidade Federal do Espírito Santo)
Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari – Venezia)
Wilson Coêlho

A gerência, o conselho e a comissão editoriais deste periódico esclarecem que as ideias e pontos de vista, a revisão textual e as responsabilidades legais pela autenticidade e originalidade dos textos são de inteira responsabilidade dos/as autores/as, que submeteram seus trabalhos de livre vontade às/aos editoras/es do número.

Catlogação:

Saulo de Jesus Peres – CRB 12/676

Revisão:

Os/as autores/as

**Fernão – Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas
da Literatura do Espírito Santo**

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo
Programa de Pós-graduação em Letras
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Universidade Federal do Espírito Santo

<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>
neples.ppgl@gmail.com

<https://blog.ufes.br/neples/?page_id=222>

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

Fernão [recurso eletrônico] / Universidade Federal do Espírito Santo,
Programa de Pós-graduação em Letras. – ano 5, n. 9 (2023) - . –
Vitória : Ufes, PPGL, 2019- .

v.
Semestral

Modo de acesso: World Wide Web:
<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>

ISSN 2674-6719 (online)

1. Literatura – Periódicos. 2. Crítica – Periódicos. I. Universidade
Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em Letras.

CDU 82(05)

Editorial

Editorial

A *Fernão: Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), chega a seu quinto ano e nono número. O título da revista, *Fernão*, foi uma grata sugestão de Reinaldo Santos Neves, cujo objetivo é homenagear o escritor Renato Pacheco (Vitória, 1928-2004), autor de *Cantos de Fernão Ferreiro e outros poemas heterônimos* (1985).

Fazem parte deste número seis seções. Na *Portfólio*, dedicada à cronista, romancista, contista e poeta Mara Coradello, dois artigos apreciam aspectos importantes de sua obra literária. Em "A construção do *ethos* feminino em 'Bordeaux', de Mara Coradello", Caroline Barbosa Faria Ferreira discute acerca do *ethos* feminino em "Bordeaux", conto do livro *Histórias de amor recolhidas ao acaso*, observando uma mulher que, subvertedora da identidade feminina patriarcal, coloca em xeque os papéis tradicionais de gênero na contemporaneidade. Maria Amélia Dalvi analisa, em "Autoironia em poemas de Mara Coradello", a poesia de *A delicada alegria dos dias comuns* (2016) a partir da noção de autoironia e de sua relação com poetas como Emily Dickinson, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina Cesar e Adília Lopes.

Em seguida, a *Ficção inédita* expõe um capítulo do romance *Orlando em Barbacena*, projeto em desenvolvimento de Mara Coradello.

Ampliando e diversificando o conhecimento da obra da autora e, por conseguinte, complementando o tema da *Portfólio*, a seção *Memória* republica uma série de estudos, comentários, resenhas, orelhas e entrevista. A orelha de Robério Oliveira Silva apresenta o livro de estreia de Mara Coradello, *O colecionador de segundos*, de 2003. A respeito desse livro, Thaiz Sabbagh entrevista a escritora em “Uma mentirosa autêntica”, de 2003. Dois artigos de Luciene de Almeida Azevedo tratam da relação entre literatura publicada em redes sociais e autoficção: “Blogs: a escrita de si na rede dos textos”, de 2007, e “Autoficção e literatura contemporânea”, de 2008. Um heterônimo de Mara Coradello, Roberto Andrade Neto, expõe sua opinião sobre *Armazém dos afetos* na orelha do livro, de 2009. Esse mesmo livro de crônicas é objeto de comentário em matéria jornalística e em resenhas: Marcelo Pereira, em “A intensidade da vida sem meias-palavras”, de 2009, apresenta a opinião da autora sobre suas crônicas; Erly Vieira Jr. expõe sua opinião na resenha “Os afetos de um caderno branco”, de 2010. Haroldo Lima, no mesmo ano, também resenha *O colecionador de segundos*, em “Segundo interrompido por guilhotina”. O escritor Marcelo Ariel comenta, em “[Os contos de Mara]”, o livro *Histórias de amor recolhidas ao acaso*, de 2013. Trouxemos também para essa seção dois comentários da redação de cultura do jornal eletrônico *Século Diário*: “Fluxo de consciência e suspense dão o tom de *Histórias de amor recolhidas [ao acaso]*”, de 2014, e “A ‘Poesia de Cochonilha’ ou a ‘Prosa Esquartejada’ de Mara Coradello”, de 2016, a respeito de *A alegria delicada dos dias comuns*. A respeito desse livro de poemas, Juliana Frank assina a orelha “Eu vou erguer mil paredes pra você, Mara”, de 2016. Lucélia Canassa discute a narrativa de Coradello em “A representação da figura materna como um indivíduo em si no conto ‘Silver Tape’, de Mara Coradello”, de 2018. Em “Resenha: A poesia do dia-a-dia”, de 2020, Lívia Corbellari aprecia o livro *A alegria delicada dos dias comuns*. Em 2020, Wilberth Salgueiro, em sua coluna “Sob a pele das palavras”, do jornal *Rascunho*, analisa “Canção da desesperança”, de Mara Coradello. Acerca do livro mais recente da autora, *Post*

its de carne & putrefação, de 2021, o artigo de Deneval Siqueira de Azevedo Filho, "Post its... Um corpo de sentidos", e as observações de Maria Amélia Dalvi na orelha "[*Post its de carne e putrefação*]" e no prefácio "[Mara Coradello não é uma escritora estreante]". De 2022 trazemos dois trabalhos sobre a obra de Coradello: o comentário de Deneval Siqueira de Azevedo Filho, "Tintas diversas em poética afoita e faminta", e a entrevista de Coradello a Flávia Dalla Bernardina, em "Conversa com artista. Episódio 11 – Mara Coradello".

A seção *Seleta* apresenta uma recolha de Andressa Zoi Nathanailidis, "Achilles Vivacqua: lírica modernista na imprensa brasileira", em que apresenta ao/à leitor/a seis poemas modernistas de Achilles Vivacqua publicados, entre 1928 e 1933, nos periódicos *Vida Capichaba*, de Vitória, e *Semana Illustrada*, do Rio de Janeiro, além do jornal *Estado de Minas*, de Belo Horizonte.

De *Resenhas* consta a apreciação de *Fama Volat*, romance de Francisco Grijó, por Fábio Daflon.

Boa leitura.

Maria Amélia Dalvi
(Universidade Federal do Espírito Santo)

Maria Isolina de Castro Soares
(Instituto Federal do Espírito Santo)

Yasmin Zandomenico
(University of Massachusetts Dartmouth)

*A construção do ethos feminino
em "Bordeaux", de Mara Coradello*

*The Construction of the Female Ethos in
"Bordeaux", by Mara Coradello*

Caroline Barbosa Faria Ferreira*

Na introdução do livro *Imagens de si no discurso*, Ruth Amossy (2011, p. 9) afirma que todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si, e para que isso aconteça, não é necessário que a pessoa que profere o discurso faça o seu autorretrato, falando sobre si mesma e sobre as suas qualidades. O estilo, as competências linguísticas, as crenças que estão implícitas nas falas são suficientes para construir uma representação do falante.

Para Amossy (2011, p. 25), a construção da imagem de si no discurso passa pelo processo de estereotipagem: para que a representação de si do orador seja

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

recuperada pelo auditório, é necessário que esteja inserida em um modelo cultural preexistente; dessa forma, o auditório poderá facilmente identificá-la e ainda que essa imagem seja singular, poderá ser comparada a outras existentes.

Os antigos utilizavam o termo *ethos*¹ para definir os recursos que um orador utilizava para construir uma boa imagem de si no discurso oratório, a fim de garantir o sucesso em seu empreendimento. Roland Barthes (1975, p. 203), em trabalho sobre a retórica antiga, retomando a definição aristotélica na *Retórica*, nos dá a seguinte definição de *ethos*:

[...] os traços de caráter que o orador deve demonstrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito de ser. [...] O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto e não aquilo.

As características que definem o *ethos* provêm não só do discurso, mas também de dados exteriores à fala propriamente dita, tais como os gestos do orador, as roupas que ele utiliza. Tudo na enunciação discursiva contribui para transmitir uma imagem do orador endereçada ao auditório: o tom de voz, o ritmo da fala, a escolha das palavras e dos argumentos, os gestos, as expressões faciais, o olhar, a postura, a atitude, constituem indícios, elocutórios e oratórios, em termos indumentários e simbólicos, mediante os quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica ou sociológica.

***Ethos* discursivo: concepção de Dominique Maingueneau**

Na atualidade, a Retórica acha-se fragmentada em várias disciplinas, cujos interesses são diversos, que analisam o *ethos* sob múltiplas facetas. Considera-se hoje que todo texto escrito, ainda que o negue, tem uma vocalidade específica,

¹ A palavra *ethos* normalmente é traduzida em língua portuguesa como "caráter", mas neste artigo, quando nos referimos ao conceito, optamos por não o traduzir.

que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, e um fiador² que, por meio de seu tom, atesta o que é dito. O termo “tom” está relacionado tanto ao texto escrito quanto ao oral (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

A noção de *ethos* construída por Maingueneau recusa toda e qualquer separação entre o texto e o corpo, assim como entre o mundo representado e a enunciação que o carrega.

Para Maingueneau (2011, p. 72), o tom específico que torna possível a vocalidade constitui uma dimensão que faz parte da identidade de um posicionamento discursivo. O texto não é produzido apenas para sua contemplação, mas tem o objetivo de mobilizar o seu co-enunciador³, a fim de que ele aceda fisicamente a um certo universo de sentido. O *ethos* remete à figura desse fiador, que através de sua fala, dá a si mesmo uma identidade compatível com o mundo que ele faz surgir através de seu enunciado. Temos, então, o paradoxo constitutivo apontado por Maingueneau (2011, p. 73): “é por seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer”.

Para a análise do discurso, o *ethos* não é apenas um meio de persuasão, mas parte constitutiva da cena de enunciação⁴, “com o mesmo estatuto que o vocabulário e os modos de difusão que o enunciado implica por seu modo de existência” (MAINGUENEAU, 2006, p. 278). O discurso pressupõe uma cena de enunciação específica para que possa ser enunciado, e ele mesmo deve validá-la por sua própria enunciação.

² Para Maingueneau (2005a; 2005b), o fiador é uma imagem construída pelo co-enunciador com base em indícios textuais de diversas ordens.

³ O co-enunciador é aquele a quem o enunciador dirige o seu discurso, e não é uma figura dotada de passividade, mas exerce um papel ativo no processo discursivo.

⁴ Maingueneau (1989, p. 91) afirma que “o texto não é um estoque inerte que basta segmentar para dele extrair uma interpretação, mas inscreve-se em uma cena enunciativa cujos lugares de produção e de interpretação estão atravessados por antecipações, reconstruções de suas respectivas imagens, imagens estas impostas pelos limites da formação discursiva”.

Ainda segundo Maingueneau, o *ethos* está ligado ao ato de enunciação, mas devemos também considerar que o público constrói representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele comece a falar. Faz-se, portanto, necessário, distinguir o *ethos pré-discursivo* do *ethos discursivo*, que corresponderia ao *ethos* aristotélico. Essa distinção, porém, deve levar em consideração a diversidade de tipos, de gêneros do discurso, não podendo ter pertinência em algum plano absoluto. De qualquer modo, mesmo que em alguns tipos de discurso ou de circunstâncias, o interlocutor não disponha de conhecimento prévio do *ethos* do locutor, o simples fato de um texto pertencer a um determinado gênero ou a um certo posicionamento ideológico induz a expectativas em matéria do *ethos* (MAINGUENEAU, 2008, p. 16).

O *ethos* de um discurso é resultado da interação de diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos* mostrado) e também momentos em que o enunciador fala sobre si mesmo diretamente (*ethos* dito) ou de forma indireta, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala, por exemplo (MAINGUENEAU, 2008, p. 18). É interessante notar que há uma linha tênue na distinção entre o que é *dito* pelo sujeito no discurso e o que é apenas *mostrado* por evidências linguísticas.

Nem sempre o *ethos* visado pelo locutor será aquele que ele produzirá. Um professor que queira passar uma imagem de sério pode ser considerado pelos alunos como monótono; um político que queira mostrar aos seus eleitores que é aberto e simpático pode ser visto como um demagogo, como exemplifica Maingueneau (2008, p. 16).

Feitas estas considerações, neste artigo analisaremos o *ethos* da personagem Bordeaux, de Mara Coradello. Para isso, observaremos não somente o que é mostrado através da ação dessa personagem, mas também o que é representado através do seu discurso e de outras personagens, pois, conforme afirma Décio de Almeida Prado (2004, p. 82), a personagem se caracteriza pelo que ela faz,

pelo que ela diz e pelo que dizem dela. Antes, porém, cumpre discorrermos brevemente sobre a representação da mulher na história e na literatura.

Acerca da representação da mulher na história e na literatura

A representação da mulher como um ser inferior tem sido incansavelmente repetida e perpetuada; a relação de dominação da mulher pelo homem é histórica, cultural e linguisticamente construída. Para que se realize um estudo da história da mulher, portanto, é necessário um estudo dos “discursos e das práticas, manifestos em registros múltiplos, que garantem (ou devem garantir) que as mulheres consintam nas representações dominantes da diferença entre os sexos” (CHARTIER, 1995, p. 40).

Para Georges Duby e Michelle Perrot (1990, p. 7), escrever uma história das mulheres durante muito tempo foi uma tarefa árdua, pois estas, silenciadas pela obrigação de estarem sempre no recôndito do lar, não tinham a palavra para descreverem-se. Os poucos vestígios deixados pelas mulheres do passado não foram escritos por elas, mas através do olhar dos homens, que governavam a cidade, construíam a sua memória e geriam os seus arquivos.

Da Antiguidade até aos nossos dias, a escassez de informações concretas e circunstanciadas contrasta com a superabundância das imagens e dos discursos. As mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, muito antes de terem elas próprias a palavra (DUBY; PERROT, 1990, p. 8).

Dessa forma, a mulher é um “objeto de representação constituído por outro sujeito, diferente do seu, que se coloca no seu lugar, o sujeito masculino” (CRAMPE-CASNABET, 1990, p. 369).

A história das mulheres, em grande parte, está mediatizada pelos homens que, por intermédio do teatro e do romance, esforçaram-se para fazê-las entrar em cena. Os gêneros considerados “nobres” – teologia, filosofia, história e direito –

normalmente ignoravam as mulheres ou apenas lembravam-lhes os seus deveres. A tragédia, a comédia e a ópera, porém, davam destaque às mulheres, sendo que até mesmo dedicavam-lhes alguns de seus títulos, demonstrando que a intriga da peça girava em torno de uma mulher e de seus conflitos (DESAIVE, 1990, p. 310). Como afirmam Duby e Perrot (1990, p. 10), “[...] da tragédia antiga à comédia moderna elas são, muitas vezes, apenas porta-voz deles ou o eco das suas obsessões”. Essas imagens produzidas pelos homens, segundo Perrot, nos dizem mais sobre os sonhos e os medos destes do que de fato sobre as mulheres reais: “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2008, p. 17).

Há, porém, uma ruptura da representação da mulher nas narrativas de autoria feminina. Essa mudança foi possível a partir das novas possibilidades abertas às mulheres, principalmente em consequência do acesso destas ao mercado de trabalho, ao ensino superior e ao voto feminino. “A produção literária de autoria feminina pretende falar da luta da mulher por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, da reformulação da identidade feminina na sociedade” (TEIXEIRA, 2009, p. 89). Lúcia Osana Zolin, sobre a representação da mulher na literatura de autoria feminina no Brasil, afirma:

[...] há que se considerar, então, que a literatura de autoria feminina brasileira, publicada nas últimas décadas, tem trazido à baila uma gama bastante variada de imagens femininas, as quais diferem substancialmente daquelas erigidas sobre os alicerces maniqueístas e reducionistas de ideologias hegemônicas como a patriarcal que, embora em declínio, ainda faz ecos (2010, p. 113).

Essas narrativas produzidas por mulheres, tanto no Brasil, quanto em todo o mundo, têm como principal missão, segundo Zolin (2010, p. 106), dar às mulheres o direito da fala, “contaminando” os esquemas representacionais ocidentais – construídos a partir do ponto de vista de um sujeito único –, com outros olhares e perspectivas.

Acerca da autora Mara Coradello

Mara Coradello nasceu em Vitória, Espírito Santo, em 28 de junho de 1974. No ano de 2003, lançou o seu primeiro livro, *O colecionador de segundos*, pela Editora 7 Letras. Em 2004, integrou a antologia *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizada por Luiz Ruffato, pela Editora Record. Recebeu diversos prêmios por suas obras, que compreendem contos, crônicas, romances e poemas. No ano de 2005 foi apontada como autora revelação na seção "Tinta Fresca" da revista *Entrelivros*, Editora Duetto, de São Paulo. Em 2007 foi a premiada no segmento Literatura do Prêmio Taru, selecionada entre todos os autores capixabas considerados da nova geração. Em 2010 ganhou o Edital Funcultura-ES com o livro de contos *Histórias de amor recolhidas ao acaso*, que foi publicado em 2013.

Nesse livro, a autora explora, através de pequenas narrativas, histórias de amor, mistérios, assassinatos, violência, e todos os contos têm mulheres como personagens. Dos dezesseis contos que compõem a obra, quatro deles têm mulheres explicitamente como narradoras e personagens principais; e em outros quatro, temos personagens femininas protagonistas, em narrações em terceira pessoa.

Análise da personagem Bordeaux

"Bordeaux" é um dos dezesseis contos pertencentes ao livro *Histórias de amor recolhidas ao acaso*, e é narrado em terceira pessoa. O título vem de sua personagem principal, Ana, ou Bordeaux, assim apelidada porque essa é a cor do batom usado pela jovem, após matar suas vítimas, ao longo da narrativa.

O conto, um dos mais longos da coletânea, se inicia com Ana em uma festa. O *ethos* da personagem é construído logo a partir do primeiro parágrafo do texto:

a figura feminina apresentada pela narradora como personagem principal foge do estereótipo da mulher bela, passiva e delicada. Bordeaux é representada como forte, de atitude, corajosa: “Numa festa, uma mulher soca um saco de boxe com vontade e sem luvas” (CORADELLO, 2013, p. 77). É usuária de drogas: ao entrar em um recinto e se deparar com um homem cheirando cocaína, ela afirma que errou de porta, mas que o homem acertou de droga. O homem, então, “estica duas carreiras para ela, que cheira com vontade” (CORADELLO, 2013, p. 77)⁵. Posteriormente, a narradora fala sobre a aparência da personagem: “parece ter uma sobrelanceira falhada, quando criança, raspou as duas com gilete e uma delas não se desenvolveu perfeitamente” (p. 77). E Bordeaux também tem certa liberdade sexual para escolher os seus parceiros: ela escolhe os homens com quem se relaciona ao longo da narrativa, à exceção do filho do dono do supermercado Mundi, com quem tem um relacionamento conturbado. Ele a sustenta depois que a carreira de modelo da jovem entrou em decadência pelo uso excessivo de drogas. A narradora afirma que, para segurá-la, o rapaz ofereceu-lhe dinheiro, apartamento, um carro. Ela não queria, “mas o dinheiro acabou e ela teve de aceitar o emprego para ser a garota propaganda dos Supermercados Mundi” (p. 77 – grifo nosso).

Para enfatizar o *ethos* da personagem, Coradello utiliza-se de dois importantes dispositivos: o contraste e a repetição. O recurso do contraste consiste em colocar próximas duas personagens com caráter diametralmente opostos, a fim de enfatizar uma característica importante da personagem principal. Ainda no primeiro parágrafo, surge na festa um homem não identificado, que é assim descrito pela narradora: “Um rapaz *tolo* entra no quarto e apaixona-se pela visão da mulher socando, com punhos cerrados e ombros expostos” (CORADELLO, 2013, p. 77). Contrastando com a força de Bordeaux, um homem, que deveria ser aquele que é insensível, dominador, é, na verdade, “tolo” ao ponto de se

⁵ Durante todo o conto, várias referências são feitas, de formas diversas, à cocaína: o colo branco e suave da mãe de Bordeaux (CORADELLO, 2013, p. 88), a referência a Ana como uma menina de olhar arroxeadado, branca e irreal (p. 89), dentre outras.

apaixonar pela visão da mulher corajosa que luta boxe até suas mãos sangrarem. A repetição é um recurso também utilizado para construção do *ethos* de determinada personagem, e ocorre quando, no decorrer do texto questões relacionadas ao seu caráter são repetidas, muitas vezes por personagens diferentes, e de formas diversas, a fim de dar ênfase àquilo que se quer destacar. A repetição pode também ser apresentada através da ideia fixa, e do repetido uso vocabular no nível sintagmático, oracional e frasal (DUCKWORTH, 1994, p. 268), o que levou alguns pesquisadores a se dedicarem ao estudo sobre o efeito e a função que a repetição, em particular, conferia em cada passagem, em diferentes textos. No conto, podemos observar que em diversas ocasiões, a personagem Bordeaux é apresentada como uma mulher forte e que encara com frieza a presença da morte. A repetição, durante a narrativa, da cor bordeaux, que não por acaso, também dá nome ao conto, é bastante recorrente. Esta cor, que deriva do vermelho escuro, também reforça o *ethos* da personagem, pois carrega em si a representação do amor, do desejo, do orgulho, da violência, da agressividade, do poder e até mesmo da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 945).

Ainda na festa, a jovem conhece um homem e vai para a casa dele; usam drogas juntos, e quando ela se sente entediada e pede para ir embora, ele diz que ela não irá sair nunca dali. Após algumas divagações acerca da relação que poderia ter tido com aquele homem, se o tivesse conhecido de um modo menos doentio, a jovem:

[...] abre sua bolsa e pega um objeto dourado, chega bem perto do homem e mordisca seu mamilo direito... ela morde violentamente seu mamilo direito e enfia o objeto dourado cortante no outro mamilo, no coração do homem, ele tenta se desvencilhar, mas ela aperta pontos vitais do pescoço dele com os dedos, ela conhece artes marciais, o bastante para matá-lo, acredita (CORADELLO, 2013, p. 79).

A narradora continua descrevendo a frieza com que Bordeaux vê o corpo sem vida tombar no chão, se esvaindo em sangue e dor: ela se dirige ao banheiro, coloca uma peruca ruiva, retorna ao local do assassinato, limpa tudo o que julga

ter tocado, beija o corpo já sem vida, de maneira “doce e profunda”, passa o batom bordeaux e beija o rosto do homem novamente (CORADELLO, 2013, p. 80). Mas essa mulher fria também demonstra vulnerabilidade: “ela está chorando, parece doer ter matado esse homem” (p. 81).

Outro encontro amoroso fortuito acontece, e mais um assassinato é praticado pela jovem, que, antes de cometer o crime toma vinho bordeaux e, depois de matar o homem, passa o batom bordeaux e dá-lhe um beijo na face esquerda. Ela sonha com o dia em que não precisará mais olhar para os homens e deseja libertar-se da influência exercida pelo sexo masculino sobre ela.

A narrativa, que intercala lembranças do passado de Bordeaux e interpõe cenas diversas, sofre uma quebra, e outra personagem entra em cena, o detetive que investiga os assassinatos cometidos por Bordeaux. Para ele, os crimes de assassinato não poderiam ter sido cometidos por um homem, pois homens são selvagens quando matam, “sem sutilezas”, “sem poesia”, usam “facas, revólveres, pontapés, serras elétricas”, não “objetos dourados”, ou “dedos que suspendiam a respiração” (CORADELLO, 2013, p. 86). Mas ele também não cogita a possibilidade de aquele crime ter sido cometido por uma mulher. Pelos detalhes do crime, um homossexual devia tê-lo cometido.

Como um autômato, Bordeaux é dirigida por outros na gravação do comercial, assim como em sua vida: ela é guiada pelas circunstâncias desde cedo e mata para voltar a ter poder sobre si mesma. A narração, em seguida, faz um recuo na história de Bordeaux, quando ela comete o seu primeiro assassinato – um homem que a havia seguido. E a justificativa para esse ato é que somente assim ela poderia recuperar “totalmente o domínio que havia perdido sobre sua vida, seu prazer, seu amor, sua felicidade” (CORADELLO, 2013, p. 87). Para ela, matar era o mesmo que “dividir com Deus o poder da eternidade” (p. 87).

Há na narrativa um retorno à infância de Ana: ela era uma menina cujo pai, religioso e grisalho, dava-lhe “algumas bem aplicadas correias esporádicas [...] aplicadas depois de muito diálogo” (CORADELLO, 2013, p. 88). Através desse flashback, sabemos que a mãe da menina, demonstrando um comportamento diverso daquele esperado pela sociedade – tinha sido encontrada usando finas lingerie cor de vinho e preto, cantando uma canção francesa esquecida – é internada num hospício, pois seu pai, dono da maior empresa de engenharia da pequena cidade, tinha um nome a zelar (p. 88). Depois de um tempo, a mulher volta para casa, mas além de matar todos os pássaros da casa, exceto um azul, leva para a cama o jardineiro recém-contratado. O novo escândalo não pode ser aceito, e novamente ela é mandada para o sanatório.

A narrativa retorna ao presente, e novamente podemos ver Bordeaux se dirigindo a uma festa, na qual se relaciona com outro homem mas, diferentemente dos demais encontros, ela, embora pense em como poderia matá-lo, sai furtivamente sem dizer adeus ou deixar o telefone (CORADELLO, 2013, p. 89).

Algo que nos chama a atenção no conto é a forma como a narradora se comporta: em determinados momentos, parece saber de tudo o que se passa na mente das personagens, como uma narradora onisciente, mas, em outros, oscila, demonstrando não conhecer totalmente as emoções da personagem principal, como, por exemplo, conforme já dito anteriormente, quando, depois da morte do primeiro homem, a narradora afirma que Bordeaux está chorando e *parece* doer ter matado aquele homem (CORADELLO, 2013, p. 79).

Para Jaime Ginzburg, em seu artigo “Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil”,

Nos casos de estudos de narrativas, o estudo do ponto de vista é decisivo, pois o vocabulário adotado pelo narrador está associado às maneiras pelas quais cada leitor pode interpretar os eventos narrados. Pode ser decisivo reconhecer se um narrador opina sobre os acontecimentos que expõe; se ele muda de opinião ao longo da

narrativa; se demonstra dúvidas ou incertezas. Personagens podem ser agentes ou vítimas de violência, ou ainda atravessar essas duas vivências. Espaços podem ser hostis e motivar atos violentos (GINZBURG, 2016, p. 4).

Em diversos momentos, a narradora, como onisciente intrusa, expressa sua opinião sobre a personagem e os eventos que a envolvem. Ela afirma, por exemplo, que fugir sorrateiramente, sem dizer adeus ou deixar o telefone, é quase o mesmo que fugir depois de um assassinato (CORADELLO, 2013, p. 91). Sobre Bordeaux, ela diz: “No fundo essa personagem incompleta e cafona não passa de pessoa banal” (p. 91). Muitas vezes, parece-nos que aquela que narra busca, através da representação do *ethos* da personagem principal, despertar no leitor certa benevolência em relação a Bordeaux: ela não é uma assassina fria, mas mata porque sofre e esta é a forma de materializar a sua dor.

Ao final da narrativa, Bordeaux, ou simplesmente Ana, se entrega à polícia,

[...] estragando a folhetinesca novela dos jornais. Decepcionando tanto editores, quanto leitores empertigados ao ler esse tipo de coisa, mas que, no fundo mesmo, adoravam. Sexo, sangue e mortes de figuras de classe média alta. Tudo glamouroso demais para acabar tão abruptamente (CORADELLO, 2013, p. 92-93).

Ela demonstra toda a sua fragilidade, perdida em meio aos traumas infantis: “Agora a menina chora, perdida entre os pássaros mortos da sua memória, a seus pés, num jornal, um crime não havia sido cometido por ela” (CORADELLO, 2013, p. 93). Para Ginzburg, um aspecto importante no estudo da violência na literatura é a ligação entre esta e a perda e a melancolia (GINZBURG, 2016, p. 2). Há na narrativa uma aproximação entre os homens assassinados por Bordeaux e os pássaros mortos pela mãe, os traumas das lembranças do passado. Bordeaux é liberada depois de cinco anos, pela ausência de provas e um atestado de insanidade, mas, principalmente, graças à influência de sua família.

A personagem recusa para si a definição corrente de feminilidade, e não se mostra, ao longo da narrativa, dependente, fútil e irracional. Ela mata para não perder o controle de si mesma, como já observamos, ainda que, em alguns momentos ao longo de sua trajetória, acabe por aceitar alguns desses atributos femininos. Quando percebe que o destino não lhe permitirá ser senhora de sua vida, decide cometer o seu último crime hediondo: “A mais patética e kitsch assassina em série matou a si mesma” (CORADELLO, 2013, p. 93).

Diante dos aspectos analisados, podemos concluir que durante toda a narrativa, o *ethos* de Bordeaux é construído através de suas falas, ações e também a partir da construção que a narradora faz sobre a personagem. Ela é uma mulher que aparentemente rompe com as convenções sociais tradicionais, sendo forte e corajosa, e com um total domínio sobre si, embora toda essa força esconda a fragilidade de alguém que luta para ter o controle, em um mundo em que geralmente as mulheres são tratadas como objeto de consumo.

Ao analisarmos também a representação da personagem, podemos afirmar que ela está na contramão da identidade feminina patriarcal, que dominava a literatura até a primeira metade do século XX. Há uma subversão desse estereótipo, e em alguns momentos, Bordeaux realiza ações que antes eram consideradas como tipicamente masculinas, tais como o assassinato em série e o uso de drogas. Todavia, a fragilidade da personagem não deixa de ser marcada: ela sofre violência física do parceiro, mas depende dele financeiramente, e, por isso, se acomoda à situação em que se encontra, e chora logo após ter matado uma de suas vítimas, ou depois de ser presa. A única alternativa possível para a retomada do poder do seu corpo e da sua alma é aquela tomada por ela ao final da narrativa: a escolha da morte.

Referências:

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. Tradução de Dilson F. da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2011. p. 9-28.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Tradução de Leda P. M. Iruzum. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 147-221.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Küher. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Tradução de Sérgio Miceli et al. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Edunesp, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CORADELLO, Mara. Bordeaux. In: _____. *Histórias de amor recolhidas ao acaso*. Vitória: Secult, 2013. p. 77-93.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, Dourados, v. 13, n. 124, p. 15-29, jul.-dez. 2011. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturals/nocaoderepresentacao.pdf>>. Acesso em: 05 maio 2023.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Edunesp, 2007.

CHARTIER, Roger. Diferença entre os sexos e dominação simbólica. Tradução de Sheila Schvarzman. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 4, p. 37-47, 1995. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1761>>. Acesso em: 05 maio 2023.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

COSTA LIMA, Luís Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CRAMPE-CASNABET, Michèle. A mulher no pensamento filosófico no século XVIII. In: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (Org.). *História das mulheres no Ocidente. Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Afrontamento, 1990. v. 3, p. 369-407.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DESAIVE, Jean-Paul. As ambiguidades do discurso literário. In: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (Org.). *História das mulheres no Ocidente. Do Renascimento à Idade Moderna*. Porto: Afrontamento, 1990. v. 3, p. 301-339.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. Escrever a história das mulheres. In: _____; _____ (Org.). *História das mulheres no Ocidente. A Antiguidade*. Porto: Afrontamento, 1990. v. 1, p. 7-18.

DUCKWORTH, George. *The Nature of Roman Comedy: a Study in Popular Entertainment*. 2. ed. Princeton: Princeton University, 1994.

FERREIRA, A. C. Literatura: a fonte fecunda. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 61-91.

GINZBURG, Jaime. Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Literatura%20e%20viole%CC%82ncia.pdf>>. Acesso em: 02 maio 2023

LANGER, Johnni. *A Nova História Cultural: origens, conceitos e críticas*. 2012. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/214703622/Texto-5-Langer-A-Nova-Historia-Cultural-Origens-Conceitos-e-Criticas-pdf>>. Acesso em: 02 maio 2023.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes; Edunicamp, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes: 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005a.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005b. p. 68-92.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Org.). *Ethos discursivo*. Tradução de Luciana Salgado. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dilson F. da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 69-92.

MAKOWIECKY, Sandra. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 57, p. 1-25, dez. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernos-depesquisa/article/view/2181/4439>>. Acesso em: 23 maio 2023.

MARTINS, Ana Paula Vosne. Da amizade entre homens e mulheres: cultura e sociabilidade nos salões iluministas. *História: questões e debates*, Curitiba, n. 46, p. 51-67, 2007. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/11325>>. Acesso em: 18 maio 2023.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 81-101.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahi. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (Séculos XIX e XX). *Anos 90*, Porto Alegre, v. 3, n. 4, p. 115-127, dez. 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6158>>. Acesso em: 02 maio 2023.

RAPCHAN, Eliane Sebeika. Hannah Arendt – Rahel Levin: duas biografias, sujeito e espelho. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 22, p. 291-327, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n22/n22a11.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2023.

ROSSINI, Tayza Nogueira. A representação de gênero na literatura de autoria feminina brasileira. *Brasília – Journal for Brazilian Studies*, v. 3, n. 1, p. 288-312, jul. 2014. Disponível em: <<https://www.google.com/search?q=A+representa%C3%A7%C3%A3o+de+g%C3%AAnero+na+literatura+de+autoria+feminina+brasileira&oq=A+representa%C3%A7%C3%A3o+de+g%C3%AAnero+na+literatura+de+autoria+feminina+brasileira&aqs=chrome..69i57j69i64.1761j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. Acesso em: 23 maio 2023.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, ano 3, n. 6, p. 27-53, dez. 2011.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OP SIS - Revista do NIESC*, Brasília, v. 6, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3734/1/ARTIGO_DilemasRepresenta%C3%A7%C3%A3oFeminina.pdf>. Acesso em: 19 maio 2023.

SILVA, Gilvan Ventura da; NADER, Maria Beatriz; FRANCO, Sebastião Pimentel (Org.). *História, mulher e poder*. Vitória: Edufes, 2006.

SILVA, Sandro Luis da. Argumentação, estilo e *ethos* discursivo no discurso literário: o poema cada vez mais, de Rodrigo Bró em foco. *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 13, p. 174-190, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/eidea/article/view/1361/1247>>. Acesso em: 02 maio 2023.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. *Guairacá*, Guarapuava, v. 25, n. 1, p. 81-102, 2009. Disponível em: <<https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125/1082>>. Acesso em: 23 maio 2023.

ZOLIN, Lúcia Osana. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. *Letras*, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12166/7560>>. Acesso em: 23 maio 2023.

RESUMO: Este trabalho estabelece uma discussão sobre o modo como o *ethos* feminino é construído no conto "Bordeaux", da autora capixaba Mara Coradello, presente em sua obra intitulada *Histórias de amor recolhidas ao acaso* (2013), buscando observar como Bordeaux, mulher, transgressora da identidade feminina patriarcal, questiona os papéis tradicionais de gênero no século XXI. Partindo-se dos pressupostos teórico-metodológicos de Dominique Maingueneau, objetiva-se demonstrar que a literatura produzida por mulheres na contemporaneidade busca, através da construção do *ethos* da personagem feminina, se contrapor ao modelo vigente de representação estereotipada da mulher.

PALAVRAS-CHAVE: *Ethos* discursivo. Mara Coradello. Literatura produzida no Espírito Santo.

ABSTRACT: This work establishes a discussion about the way in which the feminine *ethos* is constructed in the short story "Bordeaux", by the capixaba author Mara Coradello, present in her work entitled *Histórias de amor recolhidas ao acaso* (2013), seeking to observe how Bordeaux,

woman, transgressor of patriarchal female identity, questions traditional gender roles in the 21st century. Starting from the theoretical-methodological assumptions of Dominique Maingueneau, the objective is to demonstrate that the literature produced by women in contemporary times seeks, through the construction of the *ethos* of the female character, to oppose the current model of stereotyped representation of women.

KEYWORDS: Discursive *ethos*. Mara Coradello. Literature produced in Espírito Santo.

Recebido em: 6 de maio de 2023
Aprovado em: 24 de maio de 2023

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 convencionalizado 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 *Pantominas*, 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 enunciator (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 “artificial”, 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 insolúvel) 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 metecção 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 metecção 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 salvações / 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://periodicoseletronicos.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

Capítulo de *Orlando em Barbacena*, de Mara Coradello¹

Chapter from *Orlando in Barbacena*, by Mara Coradello

Mara Coradello*

Clarice:
Nesse lugar parecem habitar sessenta mil mortos, o chamado Museu da Loucura, situado exatamente onde antes havia o Hospital Penal de Barbacena. Eles chegavam aqui em um vagão de um trem, e o então famoso itinerário mereceu o nome de “trem de doido”, uma viagem ao inferno. Eu tento não ofegar enquanto minhas mãos transpiram, se outra parte de nossos corpos parece pensar, são as mãos, não por pouco elas ondulam quando falamos, querem tocar o que amamos, e transpiram a frio com a proximidade do medo mais absoluto. O medo de ser enterrada viva me parece agora talvez mais suave,

¹ Capítulo inicial do romance inédito, *Orlando em Barbacena*, gentilmente cedido pela autora.

* Escritora. Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade Federal da Ufes (Ufes). Autora de *O colecionador de segundos*, contos (2003), *O armazém dos afetos*, crônicas (2009), *Histórias de amor recolhidas ao acaso*, contos (2013), *Escaras e decúbitos*, romance (2014), *A alegria delicada dos dias comuns*, poesia (2016), *Post its de carne & putrefação*, poesia (2021).

ao pensar numa mulher aleatória, que ousasse desafiar a vocação imposta por sua família, ou pela civilização, e seria internada aqui, ou enterrada.

Lembro de ser a pessoa na cama, ao mesmo tempo tenho certeza de não ser eu. Hoje sei ser chamado de dissociação esse fenômeno. O curioso é que mesmo não me sentindo ter de fato vivido o que irei contar aqui sob minha identidade, lembro de tudo. Ou não lembro, há essa névoa a percorrer essa narrativa que vejo como nodosa, que impediu de narrá-la por 21 anos. Eu tinha exatamente 17 anos. A idade de 17 anos é emblemática na psiquiatria. É quando a esquizofrenia se manifesta. Foi esse o diagnóstico que me deram. Eu morava na pequena cidade de São Mateus, norte do estado do Espírito Santo, sudeste do Brasil, onde meus pais tinham uma pequena propriedade de pecuária e produção de leite. Ganhei de meu pai um apartamento para estudar na capital, foi no meu quarto neste imóvel que acordei um dia e contei a minha colega que tinha de ir ao funeral. Ela não entendeu. Eu repetia obstinadamente que meu pai havia morrido. Uma fantasia clássica freudiana. Meus amigos me levaram até a rodoviária, eles não tiveram escolha, eu estava resoluta. Eu tinha a certeza absoluta de que todos no ônibus intermunicipal faziam parte do mesmo cortejo. Homens e mulheres simples. Senhores que certamente moravam na zona rural, com suas camisas de tergal abertas até o umbigo, seus chapéus de palha mal-ajambrados, era uma sexta-feira quente, seu suor se destacava em círculos tão indignos quanto devia parecer meu olhar aterrador para eles.

Josué:

Ou um homem com modos diferentes do que dele se espera. E sim, se espera muito dos homens. Sobretudo, os loucos. A "loucura" há algum tempo atrás, abarcava praticamente todos os transtornos mentais que conhecemos hoje. Em Minas Gerais, talvez o estado brasileiro que menos soube lidar com doenças psíquicas, e onde nasci e me criei, em cada cidade, por menor que seja, existia um "doido" que era temido pelas crianças, caçoado pelos jovens e evitado pelos adultos. Muitas vezes eu, que tenho meus problemas psiquiátricos, fico

imaginando como seria a vida dessas e de outras pessoas se recebessem o tratamento correto.

É próprio da essência dos loucos pensar “e se”. Ou eles são o próprio “e se” da existência. O intervalo, o interstício, o que não é, ainda. O hesitar, a perna pensante. O espaço-tempo anterior ao átimo da lagarta se tornar borboleta, o minuto que precede a penugem mofo do morango, o segundo antes do corvo que fala à porta do narrador de Poe, de Zaratustra elucubrar sobre enfiar a cabeça nas nuvens de areia. Os loucos podem parecer tão limitados, tacanhos, mas eles estão sempre no “se”, no limítrofe, na agonia da linha. Parecem limitados aos que se limitam. Talvez eles tenham se perdido de um cordão umbilical de pentagrama que se enroscou numa cruz, enrodilhada numa lemniscata, cujo fio se acha o começo no novelo de um vazio. Estão aqui e não estão. Coabitam e nunca vivem exatamente.

Divaguei. Volto. Tentarei divagar menos, ou marcarei de outra cor essas divagações, para que você leitor, as salte, ou aquele que as preferir, nessas bijuterias se concentre. Nunca saberei se esses rizomas de meus pensamentos, essas raízes são ervas daninhas, ou são o que sedimenta os arvoredos do que sou.

Por falar em raízes, as histórias sobre casas de internação no estado de Minas Gerais são bem antigas. Em 1882, Machado de Assis publica uma de suas mais célebres obras: *O Alienista*. A Casa Verde tratada no conto, aos cuidados do Dr. Bacamarte, médico obstinado e incansável em sua missão de desvendar os problemas da mente e da alma, está no imaginário popular brasileiro, sobretudo no do mineiro. Manicômios sempre foram uma realidade mais dura ali, do que, acredito eu, no restante do Brasil.

Eu mesmo já experimentei esse tipo de tratamento. Fui internado em um manicômio por minha família no sul do estado, bem longe de onde nasci e ainda mais distante do local em que moro hoje. Na verdade, é perto de lugar algum. Isso dificulta a visita dos familiares. Eu já estive em uma prisão também. Na verdade, já andei por todo o tipo de lugar. Mas, ainda sim, minhas mãos seguem

transpirando, meu coração acelerado. Acredito que seria exatamente assim que me sentiria em um campo de concentração nazista. Aliás, acho que não. Eu não sou judeu. Mas já fui muitas vezes taxado de escória, de louco. Seria ali, em Barbacena, o meu fim em outros tempos? Nada pode me deixar mais apavorado.

Eu me lembro da primeira vez que ouvi falar no "Hospital Penal". Aspas são sinais gráficos insidiosos e suavizantes, irônicos. Nesse caso são tudo isso, entenda como quiser. Eu era um garoto, acredito que devia ter uns 8 anos. Minha mãe aos berros dizia "Barbacena não". E se preparava para ir viajar, resolver "problemas de adulto". Tenho dois tios diagnosticados como bipolares (à época era chamado de Psicose Maníaco Depressiva) e por muito pouco um desses tios eu não foi parar em Barbacena. Assim como eu, não escapou do cárcere, mas minha mãe, ao falar comigo sobre o episódio me disse: eles mandam as pessoas lá para morrer. Isso sempre ficou no meu subconsciente. Um lugar onde pessoas são enviadas para a morte.

Minhas mãos suam, mas não tremem. Acho que isso vem do meu tempo em que precisava sempre andar armado. Meus olhos, fixos em algum lugar aleatório, não ousam sequer marejar. Não me lembro a última vez que chorei. O mundo fez de mim uma pessoa muito diferente daquele garoto de 8 anos. E eu tenho essa herança maldita da loucura. Não sei o que seria de mim sem ela.

Uma vez fui tentar fazer uma árvore genealógica da minha família. Só se tem registro até meu bisavô. Ninguém gosta ou quer falar sobre o passado da família. Não há registros. Todos se envergonham um pouco do sobrenome. "É família de doido". Como a cidade de que sou oriundo, por parte de mãe e pai, é uma cidade muito pequena, não se tem registros formais. A memória da família vai se esvaindo à medida que os mais velhos vão morrendo. Isso sempre foi algo que me deixou um tanto perdido em relação ao mundo. Talvez tenha sido a origem do meu "não pertencimento". Nunca consegui me sentir parte, efetivamente, de nada. Nunca me adaptei totalmente à vida, apesar de ser uma pessoa funcional, como gostam de dizer por aí.

Fiz um estudo sobre a família materna, desde sua origem em Portugal, até os dias de hoje. Sei de como chegamos à Minas, mas não sei os meus familiares diretos. Não tenho ancestrais para invocar, e vou lhe falar, em breve, o que, de fato vim fazer em Barbacena. A minha família paterna é ainda mais complicada. Meu avô não conheceu seus pais, vivia trabalhando de fazenda em fazenda. Meu pai, que nasceu em uma, só saiu da roça aos 18 anos. A cidade de Cercadinho foi a “cidade grande” que meu pai conheceu, já na vida adulta. A cidade, hoje, não tem 10 mil habitantes. Não existe nada sobre o passado de meu pai.

Eu fico imaginando quantos familiares pereceram aqui. Qual seria o diagnóstico. Me questiono se haveria cura. Eu mesmo, nunca tive um diagnóstico fechado, cada psiquiatra tem uma opinião. Me considero um suicida que não se matou. Um bipolar sem mania. Um depressivo psicótico. E antes de mais nada, um adicto. Se eu tivesse nascido em outros tempos, estaria aqui, mas não vivo. Minha alma estaria assombrando esse lugar, como tantas outras estão. Seriam sessenta e um mil mortos a habitar esse museu. Onde o que realmente parece estar vivo é a famosa frase “o consciente é uma moeda, o inconsciente, um mar”. E eu tenho a audácia de complementar: a loucura, ou seja lá como se chama esse não ajustar-se é um universo inteiro, por vezes uma imensa escuridão, mas por instantes uma intensa e frenética luminosidade, apenas não compreendida por esses que apenas dedilham suas moedas. E é exatamente aqui onde vim buscar respostas.

Clarice:

Uma comunidade terapêutica, é um arranjo entre um pedaço podre de um Estado que fingiu que extirpou os manicômios, mas que os mantém em sua pior forma, na mentira da laicidade que não existe no Brasil, como sabemos da nossa bancada da bíblia que talvez seja a maior responsável pela ascensão do fascismo e da volta do Brasil ao mapa da fome, mas esse relato não pretende ser um descritivo político partidário, apesar de que parto do princípio de que tudo é político, viver é político.

A caminho do que seria o enterro do meu pai desci do ônibus, parei numa pequena vida a beira de estrada, que nem se pode chamar de cidade, uma reunião de casas ao redor de um posto de gasolina, uma mulher cuidava de uma horta, meu olhar perdido, que dizem que eu carrego em fotos até hoje, deve tê-la tocado, porque ela perguntou se podia me ajudar. Eu falei que meu pai havia morrido, e eu que estava indo a seu enterro, mas que passei mal no ônibus. Depois eu soube que havia tido minha primeira crise de pânico ali dentro do ônibus dentro do veículo coletivo, silenciosa e aterrorizada, mas sempre aparentemente calma, sem pedir ajuda.

Meu pai chegou em um dos seus velhos carros, ele era um colecionador de algo entre carros velhos ou antigos, e eu tive certeza de que aquele era um impostor. Toda a curta viagem daquele pequeno amontoado de casas até cidade onde família residia me pareceu uma película do mais absoluto terror. Um sequestro. Ao mesmo tempo algo me dizia que eu deveria me comportar, uma espécie de estratégia de combate, de guerrilha, para que em algum momento eu pudesse ter com minha mãe e ela me contasse sobre a morte de meu verdadeiro pai. Qual não foi o espanto dela quando isso enfim aconteceu. Era o momento em que se constatava que sua filha mais velha, aos dezessete anos, estava completamente louca.

O que se seguiu foi uma sucessão de médicos, um deles padre, outro um iridologista que consultou minha íris e me acusou de ser fraca, praticamente me

culpando pela minha própria doença. Tudo me entristecia mais, nos dias em que havia a capacidade de me entristecer. Em outros eu era apenas ausência.

As alucinações que me lembro eram quase todas de cunho essencialmente freudianos, uma delas de base puramente sexual: um homem com revólver em punho estaria dentro do meu armário, no meu quarto, essa se repetia em algumas noites.

Outra poderia ser considerada espiritual e remontar a vidas passadas: eu tinha certeza que haveria um leilão e eu seria vendida, era aterrorizante e passei dias apavorada com essa certeza. Uma amiga conta que eu aparecia na casa dela e passava dias lá, não lembro de nada disso.

Lembro de ouvir vozes, ver vultos, falar com eles, imaginar que no meu terraço havia uma espécie de bolsão de seres de outro mundo, todos de branco, uma verdadeira festa. Mas não de estar em outra casa. A volta foi dolorosa o diagnóstico de esquizofrenia foi retirado, o médico considerou e considera que errou.

E recentemente eu retornei a ele, em uma nova crise, quase 20 anos depois, uma espécie de ciclo que parece se fechar, por isso vim aqui neste museu, talvez entender o que me une a esses loucos, alguns, nem mesmo sequer loucos.

Acho que vou sair. Preciso de ar. O ambiente é lúgubre, como lembro de ser a condição de estar dopada de remédios.

Josué:

A primeira gaveta do banheiro

Na primeira gaveta do banheiro eu guardava a morte. Todo dia eu a cultivava, a tratava bem.

Aquela morte era só minha e eu nunca a mostrei para ninguém. A morte era pequena, simpática. Ela me atraía sem precisar me chamar. Eu sempre estava a seu dispor. Cada dia eu convivia mais com ela, ali no banheiro, naquela primeira gaveta.

Com o tempo, tudo mudou. Eu não conseguia deixar a morte sozinha ali, trancada. Ela precisava de cuidados, de companhia. Aquele ser em desenvolvimento, se tornou a única coisa que me interessava.

Por anos ignorei a morte. Cultivava a vida, sua irmã gêmea e principal opositora. Não se pode servir a dois senhores. Passei a cultivar a morte, justamente quando esqueci a vida. A deixei em alguma outra gaveta, não me lembro qual.

Posso tê-la perdido em alguma mudança de endereço. Me mudei tanto nos últimos anos que, de fato, minha memória me trai agora. O fato é que, subitamente, percebi que não tinha mais uma vida para cultivar. Me sobrava a morte.

Com tanto afeto, minha morte foi crescendo rápido. E eu fui me apegando cada vez mais. Comecei a passar as noites com ela, ali na primeira gaveta do banheiro.

Com o tempo, a gaveta cresceu também. Mudou. Agora era feita de um ferro frio e devia possuir um ar condicionado muito forte. Como eram geladas aquelas noites dentro da gaveta.

No meio da noite, as vezes alguém abria a gaveta e eu fingia continuar dormindo. Onde já se viu, perturbar o sono de alguém assim. O roteiro era sempre o mesmo. Uma voz feminina dizia: é ele. E uma voz masculina a chamava para sair daquele lugar. Sempre tive a impressão de ouvir prantos, mas nunca soube se era sonho ou realidade.

Todas as manhãs eu acordava com algodão no nariz. Demorava para conseguir sair da gaveta. Minha morte adorava essa dedicação. Quando me dei conta ela estava grande, com dentes enormes. Branca, pálida. Parecia sempre estar sorrindo para mim. Acredito que era por gratidão.

A morte branca, se desfazia um pouco por onde passava. Deixava seu rastro branco em todos os lugares. Onde eu ia, eu via o rastro branco de sua passagem. Durante o dia, eu parecia sempre estar um passo atrás da morte. Mas sua presença era sentida em todo momento.

Assim como a morte mudou, eu também me transformei nesse período. Me cresceram pelos, minhas unhas estavam enormes, quase dobrei de tamanho. Não me reconhecia no espelho. Aquele ser monstruoso era o que sobrava de mim.

O banheiro também mudou. Agora, em vez de cerâmica, seu piso era de uma terra forte, de cor preta. A gaveta era de uma madeira linda, com tons marrons e amarelos. Alguém, desconfio que a morte, para me presentear, gravou meu nome completo, nome que eu quase não lembrava mais que tinha.

O banheiro estava sempre cheio agora. A maioria das pessoas eu não conhecia. Eu sabia que precisava passar a última noite naquela gaveta. A morte, agora adulta, me seguia onde quer que eu fosse.

Eu precisava me despedir de alguém antes de anoitecer. Mas, com o tempo, não havia mais pessoas por perto para me despedir. Eu havia cuidado da morte, e ela cuidado de mim. Eu deveria encarar pela última vez aquela gaveta. Para, enfim, descansar e dormir.

E, lhe garanto, estou com muito sono.

Clarice:

Os surtos dos quais mais me envergonho são aqueles em que tentei ferir ou feri outras pessoas.

O dia em que tentei atravessar uma rodovia em frente ao shopping sem olhar o sinal de trânsito, sem olhar para os lados.

Lembro do clarão da roupa branca do homem idoso e negro que me disse para não ir.

Lembro do motivo imbecil pelo qual eu corri. Mas lembro mesmo da minha mão, encaixada nela estava a mão do meu filho de apenas 8 anos.

Eu não atravessei aquela rodovia, eu não prossegui. Eu caí e nunca saberei se caí ou me joguei. Nunca saberei se naquele momento eu teria me matado ou a meu filho, se prosseguisse.

Essa falta de controle dos fatos nos quais eu sou a protagonista, parece ser um sinal de fraqueza, mas o diagnóstico de bipolaridade foi uma espécie de salvo-conduto. Mesmo assim houve relutância de minha parte. O que seguiu daí foi meu medo do embotamento, da falta de prazer, da disciplina que eu teria de ter e principalmente, de abdicar do álcool. O álcool é uma espécie de suavizante de dores, um acolchoado onde entro quando não aguento mais. Não procuro para ficar feliz, e sei que no dia seguinte ficarei triste, muito triste, mas não controlo simplesmente.

O quarto acolchoado e branco

O cheiro de assepsia me atrai. Junto a esse cheiro há o gosto de dissolução. Posso fazer isso sem esconder de quase ninguém, de mim mesma, os excessos, só procuro disfarçar para meu filho. No dia seguinte tudo virá à tona. O segredo é não pensar no dia seguinte.

Ou mergulhar novamente nesse quarto, quando chegar o dia posterior.

Há diversas fases, a primeira delas é uma festa, tem sabor de liberdade, como andar de moto na garupa de um namorado, ou melhor ainda, de um completo desconhecido, mas de quem não tenho medo, tenho boas referências dele.

Depois eu sinto que a tomada de decisões fica amortecida, pela coragem de não decidir, não precisa lavar nada hoje, nem mesmo cuidar de me alimentar com zelo, roubo um pedaço de queijo bem gordo, roubo de mim mesma.

Em algum momento o brilhante fulgor da contravenção permitida tem que ser exaltado e superado, com exageros, com mais excessos e daí é só usar os recursos que possuo, e pedir mais, nunca parece ser o suficiente, só quando a degradação me acena. E o acolchoado do quarto parece mais denso, mais fechado, não entra luz, mas há luzes artificiais lá dentro, transparentes, douradas, incongruentes até, com a escuridão dentro de mim.

Tento fazer contato com quem está fora do quarto, mas os sentidos estão doentes, a voz engrolada, a raiva parece assomar, e pequenos detalhes de convivências tomam proporções gigantescas, preciso recrudescer o acolchoado do quarto. Até que ele me isole até de mim mesma, até que não me reconheça. Em algum momento eu consigo furar as paredes, inadvertidamente, sem querer, eu diria, porque as paredes acolchoadas eram de mentira, eram como cascas de ovos, e mesmo assim, mais uma vez, daqui a uma semana, eu tentarei novamente pernoitar no agradável acolchoado, tudo igual e repetidas vezes. Porque um dia sei que as paredes me isolarão. Tenho fé nisso. Uma fé bêbada, mas quem pode dizer que essa é a pior fé? Há muitas mais maléficas.

[Um livro de estréia]¹

[A Debut Book]

Robério Oliveira Silva*

Um livro de estréia traz sempre uma responsabilidade de promessa, mas sobretudo, a urgência de uma voz que se lança contra o silêncio. É de um novo silêncio de que nos fala Mara Coradello, um silêncio que se situa entre *modems* e *chips* e *e-mails*. É o silêncio do amor, de um novo e ainda conflitante amor.

Ainda que não se apresente como livro de contos eróticos ou amorosos, é a partir da eclosão de estranhos e atualíssimos (des)encontros que *O colecionador de segundos* apresenta o humano na contramão da tecnologia. Entre computadores, aparelhos de celular e *paggers*, os personagens retomam a velha batalha em procura da felicidade. Para encontrá-la, podem abdicar de uma identidade e utilizar máscaras, conscientes de seu papel de atores dos dramas narrados. Não temem a morte, a desintegração da linguagem, porém buscam incessante e

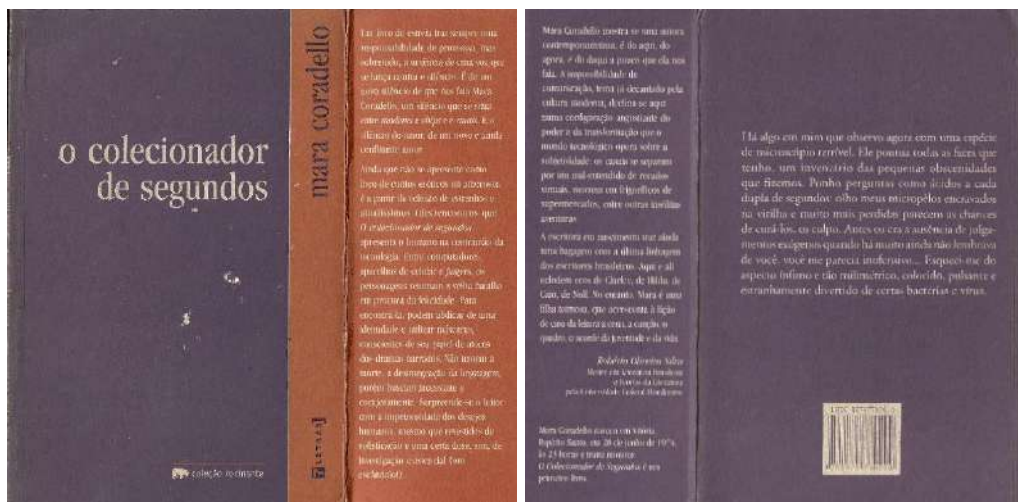
¹ SILVA, Robério Oliveira. [Um livro de estréia] (Orelha). In: CORADELLO, Mara. *O colecionador de segundos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

* Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

corajosamente. Surpreende-se o leitor com a impetuosidade dos desejos humanos, mesmo que revestidos de sofisticação e uma certa dose, sim, de investigação existencial (um escândalo!).

Mara Coradello mostra-se uma autora contemporaníssima, é do aqui, do agora, e do daqui a pouco que ela nos fala. A impossibilidade de comunicação, tema já decantado pela cultura moderna, declina-se aqui numa configuração angustiante do poder e da transformação que o mundo tecnológico opera sobre a subjetividade: os casais se separam por um mal-entendido de recados virtuais, morrem em frigoríficos de supermercados, entre outras insólitas aventuras.

A escritora em nascimento traz ainda uma bagagem com a última linhagem dos escritores brasileiros. Aqui e ali eclodem ecos de Clarice, de Hilda, de Caio, de Noll. No entanto, Mara é uma filha teimosa, que acrescenta à lição de casa da leitura a cena, a canção, o quadro, o acorde da juventude e da vida.



Capa de *O colecionador de segundos*, de Mara Coradello, com a orelha de Robério Oliveira Silva.

Uma mentirosa autêntica¹

A Real Liar

Thaiz Sabbagh*

Mara Coradello escreve com os olhos. Imagética e verborrágica, essa capixaba, hoje moradora do Rio de Janeiro, prende instantes, momentos e mentiras dentro de palavras.

Contudo, sua literatura é livre. Não tem a pretensão de se tornar um clássico e nem teme ser descartável. Pelo contrário, abusa de referências contemporâneas, de idiosincrasias e, até mesmo, de neuroses de revistas femininas. Não é para menos: essa certa dose de “umbiguismo” encontrou primeiro abrigo em um blog (www.mercurial.blogspot.com).

Ihhh... (podem pensar uns e outros): “Lá vem mais uma moderninha do mundo virtual descambando para o mercado editorial?”. Ok. O mundinho hype e cool pode até simpatizar com a moça, ela pode até pegar emprestadas suas manias,

¹ SABBAGH, Thaiz. Poucas & Boas: Uma mentirosa autêntica. *A Gazeta*, Vitória, p. 6, 27 jun. 2003.

* Jornalista.

mas escritores são assim mesmo: “entrões”. Penetram no mundo alheio e até utilizam algumas histórias como se fossem suas.

Mara lança os contos “Colecionador de segundos”, nesta segunda-feira, às 19h30, no estande da Secretaria de Cultura do Governo do Estado, na 1ª Bienal Capixaba do Livro. Atualmente, a escritora trabalha novos textos, que serão reunidos no livro “Histórias pornôns para mulheres”.

Poderia dizer que sua literatura tem um quê de arte pop, de Andy Warhol, por utilizar ícones de consumo como sucrilhos Kellogs e margarinas? Ou essas referências são por conta da sua formação publicitária?

São por conta de meu olhar cínico sobre a humanização do objeto de consumo e são por conta de não estar numa torre de marfim e muito menos tentando fazer uma coisa maior. Nada de empáfia, quero leitores e que esses se deliciem.

Você fica aborrecida com o fato da mídia categorizar jovens escritores que saíram de blogs para o mercado editorial como um estilo Clarah Averbuck de ser. “A Folha de S. Paulo”, por exemplo, disse que você é uma das “içadas” pela Clara.

A “Folha...” disse e fico muito irritada. Acho que os jornalistas deveriam ao menos tentar ler os livros, nem que seja por alto, antes de resenhá-los. Até porque acho que escrevo muito melhor do que a Clarah. Se eu não achasse que escrevo melhor que uma mera Clarah Averbuck, jamais tentaria publicar um livro e na verdade sequer escreveria uma linha.

Na literatura contemporânea, há milhões de moderninhos de plantão tentando transgredir estilos de forma despudorada. Contudo, soam tão “fakes” que fazem beatniks e byronianos parecerem a última novidade da semana. Você teme, às vezes, cair nessas armadilhas de moderninhos na busca desenfreada por autenticidade?

Não há o que temer. Mas um país que acredita que Paulo Coelho é escritor, e que “Já sei namorar” é um refrão cabeça (risos), não me assusta ao dar ouvidos a novos-velhos-beats (risos). Aliás, um bom nome para os moderninhos: Tribalhistas Literários... (mais risos). Olha, eu acho que o que escrevo, principalmente meus livros que ainda não foram publicados (merchandising em busca de editoras... assumo), não é exatamente moderninho; são livros sem *piercings*, sem tatuagens. Não sou autêntica, sou uma boa mentirosa, como todo escritor que se preze.

Você disse no Mercurial que “todo blog é uma coletânea triste e insensata de textos suicidas”. Não seria mais lucrativo capitalizar algumas neuroses, vendendo-as para o Manoel Carlos utilizá-las na trama de “Mulheres apaixonadas”?

Alguém aí tem o contato do Maneco? Se tiver, por favor, me passa! Eu poderia cuidar de um *remake* pornô da história... Para o cinema!

(Leia a entrevista na íntegra no “Gazeta On-line” – www.gazetaonline.com.br/thezone).



Fac-símile da página de “Poucas & Boas: Uma mentirosa autêntica”, de Thiaz Sabbagh.

Blogs: a escrita de si na rede dos textos¹

Blogs: Self-writing in the Network Texts

Luciene Azevedo*

RESUMO Os *blogs* e as primeiras publicações de João Paulo Cuenca, Clarah Averbuck e Mara Coradello são suportes em que o comentário da experiência cotidiana do tempo presente e a crônica de si aparecem mesclados à ficcionalidade. O ensaio parte da premissa de que a entrada em cena de novos autores através do espaço virtual dos *blogs* coloca em xeque as noções de obra e autor pelo predomínio de uma escrita que autoficcionaliza a vivência do cotidiano do próprio autor.

PALAVRAS-CHAVE: *blog*, autoficção, autor.

*O que seriam, afinal, os tais novos caminhos para a literatura?
Estamos falando de forma, de conteúdo, de elementos extra-
literários?*

Daniel Pellizzari, Wunderblogs.com.

¹ AZEVEDO, Luciene. *Blogs: a escrita de si na rede dos textos*. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca21/arqs/matraca21a03.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2023.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Se a velha máxima de McLuhan de que o meio influencia a mensagem já pairava sobre a produção da tão falada geração 90 e seus 'manuscritos de computador', o que dizer de um texto que nasce e é apresentado pela primeira vez em um *blog*? Enquanto os escritores surgidos na década de 90 mostraram sua cara nas antologias que os agrupava sob o polêmico rótulo de geração, a geração 00 é associada à escrita blogueira, à produção dos autores que começam a publicar seus textos na *internet* através dos *blogs* ou *weblogs*.

Os *blogs* são páginas pessoais nas quais os autores podem expor desde experimentações literárias até os mais banais comentários sobre o seu cotidiano. À maneira de um diário íntimo, o *blog* é construído cronologicamente através da possibilidade diária de atualização e pode funcionar tanto como um espaço disciplinador para o exercício literário como um canal de "evasão de privacidade" (GIANNETTI, *blog*).

Há os que apostam na linguagem jornalística para comentar os fatos diários ou resenhar filmes, os que são uma verdadeira tribuna de opiniões sobre tudo, os que investem na auto-exposição da intimidade, os que funcionam como um mero suporte de autopublicação.

O *blog* pode funcionar como um rascunho do processo criativo do projeto de um livro, como um salão literário virtual em que lançamentos e encontros entre os autores são relatados, como uma espécie de cartografia dos bairros por onde circulam os blogueiros (quase sempre a zona sul: é só ver o retrato quase idílico de Copacabana nos *posts* de João Paulo Cuenca), tudo isso salpicado com comentários sobre fatos do cotidiano.

Goste-se ou não da expressão 'literatura de *blog*' parece inegável que as discussões que ela suscita estão relacionadas com as maneiras de se alcançar visibilidade e construir circuitos de consagração no interior do sistema literário. É

comum à cena literária contemporânea a publicação de autores estreados cujo primeiro livro é uma compilação dos melhores momentos do seu *blog*, minuciosamente garimpado por um editor que quer apostar na projeção de novos nomes.

Clarah Averbuck parece se encaixar como uma luva nesse perfil. Investindo na explosão dos *blogs*, apareceu na rede com uma espécie de diário virtual contando peripécias sentimentais e existenciais. Quem se aventurou alguma vez pelo site¹ tem a impressão, quando lê *Máquina de Pinball*, de que seu livro de estréia foi montado como um grande mosaico, a partir da justaposição de alguns parágrafos 'legais e aproveitáveis', passíveis de se encaixarem em uma (im)provável história costurada por alguns ganchos, quase sempre viagens entre o Rio, São Paulo, Porto Alegre e Londres.

O percurso da *internet* para o papel-livro pode ser assim direto ou insinuar nuances, diálogos, entre a página diária e o projeto de uma publicação. Esse parece ser o caso de João Paulo Cuenca, que rejeita a classificação 'autor de *blog*', fazendo um caminho inverso: tendo recebido a proposta para publicar seu primeiro livro pela Editora Planeta, resolve manter na rede um diário-rascunho-*making off* sobre a sua composição: "meu livro não é 'exemplo de *blog* que vira livro'. Meu *blog* é que é sobre o livro e seus processos - exatamente o inverso." (CUENCA, *blog*).

Os autores querem ser 'descobertos', publicados, querem consolidar um público leitor, apresentar seus textos para críticos e jornalistas culturais consagrados e muitas vezes essas questões aparecem implícita ou escancaradamente nos textos dos próprios autores: "A *internet* não é uma causa, é apenas uma consequência: a rede, pelo menos para mim, foi a forma que encontrei para começar a divulgar o meu trabalho". (TAKEDA, *blog*).

Encarnando uma multiprofissionalização, o jovem escritor se desdobra nos papéis de produtor-crítico-agitador cultural, tentando instituir um circuito literário de

circulação e divulgação de suas próprias obras e de seus parceiros virtuais: “Chamem seus amiguinhos para antologias que entrarão em matérias e resenhas escritas por amiguinhos. O que eu tenho a dizer sobre isso? É assim mesmo.” (CORADELLO, *blog*).

Nesse sentido, os *blogs*, além de um espaço de experimentação, passam a ser uma primeira vitrine de exposição do texto que pretende ganhar as páginas impressas: “o próximo livro fala do exílio e começou a ser escrito neste *blog*. Suas frases circulam pelos parágrafos desta página cor de rosa.” (VIDAL, *blog*).

Os *blogs* se atiram aos seus eventuais leitores, dispensando mediações.

Embora alguns autores mostrem-se incomodados com a vinculação muito estreita de suas obras com a *internet* e dispensem a classificação do que escrevem como ‘literatura de *blog*’, é quase impossível fugir dessa questão: “Literatura vem da *internet*???? Cuspo, sim, no prato que comi...só um pouquinho...” (CORADELLO, *blog*).

Talvez valha a pena pensar no *blog* não apenas como mera ferramenta instrumental de autopublicação, mas como um suporte que condiciona as regras de produção que essa mesma literatura surgida na *internet* pressupõe para ser lida hoje. O que parece se insinuar nessa questão é a dualidade entre uma importância residual do meio de publicação dos textos e a influência dele nos processos de figuração de si e da própria concepção do literário.

1. “a intimidade era teatro” (Ana Cristina Cesar)

Se é de bom tom driblar ingenuidades, evitando relacionar mecanicamente a escrita fragmentária e confessional como crias da *internet*, também é possível realçar a flexibilidade de um espaço que aceita um texto apressado, quase-rascunho e, ao mesmo tempo, é um laboratório onde podem-se testar vários

estilos, um espaço de experimentação livre em que todos os autores procuram fixar uma voz própria: “Confesso que, ultimamente, ando preocupado mesmo é em descobrir o novo “Cuenca”. Esse é o único projeto literário que eu tenho.” (CUENCA, *blog*).

Mais do que estabelecer critérios que pretendam judicativamente apontar a boa ou má qualidade da literatura contemporânea, talvez seja interessante apostar que a entrada em cena dos novos autores através do espaço virtual dos blogs coloca em xeque as noções de obra e de autor pelo predomínio de uma escrita que autoficcionaliza a vivência do cotidiano do próprio autor.

O *blog* é um espaço em que o comentário da experiência cotidiana do tempo presente e a crônica de si aparecem mesclados à ficcionalidade. Então, não é possível dissociar obra e vida. O resgate das lembranças da infância (Joca Terron e Mara Coradello), as experiências de viagem ou do exílio (Paloma Vidal), as mais descabeladas desilusões amorosas (Clarah Averbuck) mesclam o tom confessional a uma *performance* autoral que põe em xeque a noção de autor e as relações entre texto e vida.

Se um surto de ‘umbiguismo’ parece ter invadido a rede, talvez seja possível pensar essa auto-exposição de si em relação com o seu suporte. Afinal, os relacionamentos e as próprias identidades nunca foram tão questionados quanto o são desde o surgimento da *internet*. Essa desconfiança em relação ao eu que se mostra através de *bits* pode dar uma dica de que é possível desviar-se da ingenuidade de um sujeito transparente para pensar em uma escrita que cultiva ambigüidades, apostando em um efeito-sujeito.

A escrita de si nasce, então, colada a uma figuração de si que desarticula a identidade, pondo-a de férias, para lembrar uma expressão utilizada por Philippe Lejeune².

Se aceitamos essa possibilidade podemos pensar que o investimento do relato em uma invenção biográfica também pode perturbar os limites entre a ficção e a vida. O *blog* pode se transformar em uma ferramenta propícia para o exercício da autoficção.

O que a definição de autoficção parece colocar em jogo não é apenas a contaminação da memória pelo imaginário, presente em qualquer relato que se pretenda autobiográfico, mas a relação entre o próprio autor, seu *ego scriptor* e a possibilidade de recriar-se em outros. É o que as 'histórias mal contadas' de Silviano Santiago deixam entrever, principalmente aquelas em que a persona narrativa encarna como um ventríloquo as vozes de Mário e Drummond, nos contos "Caíram as fichas" e "Conversei ontem à tardinha com o nosso querido Carlos".

A ficção blogueira, mesmo não se arriscando a performar tão ilustres companheiros, investe em driblar a apresentação de si através da criação de personagens, alter-egos. É o caso de Mora Mey e seu caderno branco (o *blog* de Mara Coradello é uma alusão ao livro de Hilda Hilst, *O Caderno Rosa de Lori Lamby*), do Bucha, personagem *voyeur* dos *post-crônicas* de João Paulo Cuenca e da própria Camila, *ego-pinball* de Clarah Averbuck.

Esse 'cuidado de si', para falar foucaultianamente, pode significar não apenas um esparramado confessionalismo de banalidades subjetivas, mas um cuidado em fingir-se de si, para colocar em cena "um sujeito que [pode] não coincid[ir] nunca com ele mesmo" (ROBIN, 1997, p. 121).

É claro que fazer de si mesmo objeto de ficção não tem nada de surpreendentemente inovador. No entanto, o que parece estar em questão para a ficção que mostra a sua cara nos *blogs* é a possibilidade de jogar com essa consciência como um efeito calculado, embaralhando vida e ficção, refinando a apresentação de si através da teatralização. Entender a exposição da intimidade como um espetáculo de 'umbiguismo' ou como *performance* na qual "o nome

individual desaparece em proveito do tipo” (LEJEUNE, 2000, p. 211) é uma decisão de leitura. Enquanto um pacto autobiográfico entre autor e leitor só é firmado, conforme assinala Lejeune, considerando-se o esforço do autor por um discurso verídico, um pacto autoficcional pressupõe sempre a ambigüidade da referência, a sutileza da imbricação entre vida e obra, um leitor sempre em falso, driblado pela desestabilização de uma escrita de si em outros, pois o leitor “não pode confiar nem em quem narra, nem em quem escreve” (CASTELLO, 2005).

Talvez seja possível arriscar mais uma hipótese. A autoficção coloca em xeque as noções de autor e obra.

A exacerbação do que pode parecer mero confessionalismo pode assumir a polifonia de inúmeras posições de sujeito encenadas por uma interioridade selvagem que desdobra-se em personagens, papéis: “Eu: M e M., quem vai calçar as botas e sair é a personagem. Eu fico (termino hoje o texto pra vocês).” (GIANNETTI, *blog*).

Assim, ao invés do lugar seguro reservado à autoridade do autor como “princípio de agrupamento de discurso, como unidade e origem de suas significações, como lugar de sua coerência” (FOUCAULT, 1971, p, 28), a escrita de si blogueira arma um jogo entre a identidade autoral, seu *ego scriptor* e a *performance* figurada de subjetividades: “Pode ser piegas e repetir fórmulas desde que seja tudo inventado por você” (CORADELLO, *blog*).

Nesse sentido, trata-se de investigar se é possível encarar o *blog* como um novo “dispositivo de textualização de si” (ALLARD, 2003, p. 216) capaz de tomar a escrita de si por objeto literário, caracterizando-a ficcionalmente, através da postura performática que desestabiliza a função-autor: “daqui por diante, a pesquisa do eu é inseparável da invenção de si” (ALLARD, 2003, p. 214).

O exercício literário de composição de uma voz autoral é atravessado pela fabricação de personas que desestabilizam a noção do autor como o princípio de

uma certa unidade de escritura: “Autômata só a vontade de ter uma voz, ela pode ser polifônica” (CORADELLO, *blog*).

A confusão entre a instância autoral, seu *ego scriptor* e as figurações de si que pululam no texto pode estar ruindo a noção tradicional do autor. Não se trata, como o próprio Foucault já alertava, de reinventar a morte do sujeito e negar a existência da figura real, de carne e osso, que assina as obras, mas de pensar o autor como uma função. Talvez o exercício da ficcionalização de si levado a cabo nos *blogs* dos novos nomes da cena literária contemporânea esteja acomodando a função-autor em uma nova posição. O autor não é mais o detentor do segredo do desenho do tapete de sua própria obra e a essência ambígua da autoficção borra a transparência de uma articulação fácil entre vida pessoal e ficção, experiências vividas e inventadas.

Talvez o desdém pela literatura que surge nos *blogs*, e que faz com que, apressadamente, muitos esconjurem tudo como farinha do mesmo saco da espetacularização fácil de subjetividades adolescentes, tenha origem no fato de que a imagem tradicional do autor está ela mesma sendo provocada a sair de seu posto de confiabilidade, confundindo-se com um lugar de ficção.

Esse deslizamento da função-autor na literatura contemporânea deixaria em aberto uma “pluralidade de posições e funções possíveis” (FOUCAULT, 1971, p. 60) capaz de ser testada pela escrita blogueira. Afinal, as maneiras pelas quais o texto aponta para a figura do autor já nascem marcadas pelo arranjo indecível entre vida e ficção, experiência real, do autor, e a composição distanciada de papéis, personagens-tipo. Ainda que essa sofisticada operação de ambigüidade implícita não esteja em todos, e nem poderia ser de outra forma.

A instância autoral como princípio de controle da produção do discurso, para seguir à risca o vocabulário de Foucault, pode estar se flexibilizando e na sua nova função abre espaço generoso para a decisão de leitura do leitor: “qual é o

limite entre a realidade e a ficção nesse escrito íntimo virtual?" (SCHITTINE, 2004, p. 62).

2. A escrita ordinária dos *blogs*

Mera compilação dos melhores momentos, a aposta na ambivalência de referências que, enviesadamente, apontam para a autobiografia, investindo na ambigüidade entre o que é verdadeiro e o que é falso, elaboração mais cuidadosa de um rascunho experimental? Muito mais do que creditar aos *blogs* uma escrita apressada e menos rigorosa em relação às inúmeras reescrituras para o texto em livro, interessa-nos investigar como os *blogs* constituem-se como espaço de fundação de uma obra e se a partir desse novo lugar é possível perceber uma alteração dessa noção.

Reconhecido, desde o romantismo, como lugar de autoridade de onde emana a originalidade sobre sua criação, o autor liga-se à sua obra estabelecendo com ela uma unidade indissociável. Mas, se o autor passa a brincar com a sua unidade fictícia através da exploração virtual dos limites entre o que é verdadeiro e o que é inventado, como pressupor cegamente que vale o escrito? Parece insustentável manter as noções de autor e obra como "generalizações, unidades descritivas e classificatórias" (HANSEN, 1992, p. 34) que apontam um na direção da outra.

Em "O que é o autor?", Foucault chama a atenção para as implicações que a noção de obra tem para a compreensão da função de autor. Se tudo que foi dito e escrito por um autor é atribuído a sua obra, Foucault afirma que é perfeitamente possível que detalhes banais ligados ao cotidiano de um autor, encontrados em seus livros (o que a crítica considera a parte séria de uma obra), façam parte da obra desse autor: "anotações sobre um encontro ou um endereço, uma nota de lavanderia: obra ou não? Mas por que não?" (FOUCAULT, 1994, p. 794).

Os *posts* diários em uma página pessoal no cyberespaço podem integrar o corpus de uma obra? Ainda é cedo para perguntas tão incisivas. E é preciso que não se esqueça que, se o autor é uma unidade fictícia, a obra não pode ser mais que o “resultado da ficção da unidade” (HANSEN, 1992, p. 34).

Assim como os diários e as cartas, que durante tanto tempo foram considerados pela historiografia literária escritos à margem da obra maior de seus autores, os *blogs* podem ser encarados como ‘escritas ordinárias’. A classificação pode aludir não apenas ao caráter pouco valorizado da produção, mas também a uma marca muito comum aos relatos que surgem nos *blogs*: o exercício cotidiano do registro de impressões banais, o comentário leve sobre coisas sem muita importância. Assim, além da crônica-escrita de si, o *blog* é também escrita do tempo, uma espécie de crônica literária do presente e da própria subjetividade autoral.

Aproximar as características do *blog* às da crônica não parece fortuito. As semelhanças com o gênero menor da crônica são muitas. A crônica como escrito não-canônico, escrita ordinária, é o lugar da subjetividade, em que narrador e autor ficam apenas à meia distância um do outro.

Tais como as crônicas, os *blogs* nascem sob o signo da efemeridade: “A web pode ser mais eficiente que um time reforçado de traças: sites inteiros desaparecem da noite pro dia” (GIANNETTI, 2005).

No entanto, sem nenhum cabotismo, ninguém está na rede para desaparecer: “Quero falar do meu tempo de uma maneira que o que escrevo ainda seja interessante quando esse tempo tiver passado” (GIANNETTI, *blog*).

Os escritores pensam em ficar e os *blogs* funcionam como vitrines de romances em construção: “Algumas literaturices feitas nos desvãos do livro que escrevo esqueço: [peço desculpas sim, qual é?]” (CORADELLO, *blog*).

Assim como a escrita 'simples rés-do-chão' da crônica (CANDIDO, 1992, p.13), os *posts* diários dos blogueiros estão atentos para o mais banal cotidiano, exercitam uma dicção loquaz e coloquial, embalada por um ritmo quase de conversação. Há algum tempo atrás, Paulo Roberto Pires (2004) chamou a atenção para o fato de que, apesar do surgimento de novos autores, novas editoras e publicações abundantes, faltavam leitores que fechassem o circuito capaz de caracterizar um novo boom literário e arriscava uma explicação: nossos autores não se arriscavam a uma literatura de entretenimento, caracterizada por ele como uma literatura preocupada em aliciar leitores, sem que necessariamente essa definição significasse vender a alma ao mercado ou acariciar sempre o leitor com a repetição confortável do mesmo.

Lançando-se diretamente aos leitores na rede, os autores podem estar manifestando uma disposição de dialogar e cultivar um público. Não apenas pelas facilidades proporcionadas pelo suporte (já que é possível o comentário dos leitores sobre o que foi colocado na rede), mas também por uma escrita conversada, que se desdobra em escuta: "Pensar em diálogo e com quem? Quem é a segunda pessoa sem a qual as palavras não encontram seu destino? O diário é uma representação dessa experiência estranha de não saber pensar sem falar" (VIDAL, *blog*).

Analisando os cadernos e rascunhos de Ana Cristina Cesar, Flora Süssekind define sua escrita poética como um exercício de conversação. A escrita ordinária de suas folhas soltas guardadas em pastas revelaria um método de construção de sua obra. A encenação explícita de conversa seria o antídoto adequado para driblar a intimidade em super-exposição. Fragmentando-se em vozes e desdobrando sua escrita em conversa, Ana C. transformaria a intimidade em teatro.

O estilo conversado dos *blogs*, que sugere a interlocução e exige a intersubjetividade, pode ser o resultado da aposta na autoficção, no exercício de figuração de si e, ao mesmo tempo, na possibilidade de reinventar a

comunicabilidade da experiência: “histórias obsoletas, desencanto renovado como verdadeira esperança” (CORADELLO, *blog*).

O parceiro da conversa pode ser tanto o leitor anônimo que se aventura a uma visita ao *blog*, quanto um outro autor da imensa rede de afinidades eletivas formada através de *links*. Essa sociabilidade linkada é o mote para muitos dos relatos que aparecem nos *blogs*. Festas em comum, encontros em bares, participações em eventos, tudo aparece comentado (e conversado), fazendo dos *blogs* pequenos salões literários virtuais: “Há uma geografia reinventada, o fantástico está nas relações entre pessoas, xícaras de café, telefonemas, *e-mails*, persuasão e desencontro” (CORADELLO, *blog*).

Em meio a dicas de músicas, crítica de filmes, comentários sobre as últimas leituras, são constantes as referências à composição de seus enredos ficcionais e à auto-representação enquanto escritores. Desde a postura quase romântica do escritor trancafiado em casa, solitário e angustiado diante do teclado (comum nas crônicas de J. P. Cuenca) até a urgência vitalista do ‘tudo tem que ser dito ao mesmo tempo, aqui, agora’: “Olha, aqui estamos, imperfeitos, despreparados e se não pudermos reescrever tudo isso: que seja! É melhor que não dizer” (GIANNETTI, 2005).

O impasse parece se colocar mesmo no difícil equilíbrio entre a permanência e o provisório, a intimidade em exposição e a *performance* de si, o desdém por ser uma nova Clarice ou um novo Rosa³ e a vontade de construir uma voz própria.

Pode ser que, daqui a algum tempo, os próprios autores peçam que esqueçam o que escreveram na rede ou que risquem tudo sem esperar nenhuma ordem. Pode ser que muitos não tenham vindo para ficar (o efêmero também tem o direito de reivindicar o seu valor) e que não valha a pena apostar nessa literatura, mas o desafio está lançado: “quem vai sobreviver desse monturo?/ perguntar é quase uma grossura.”, diria Bukowski.

ABSTRACT Blogs and the first publications of João Paulo Cuenca, Clarah Averbuck and Mara Coradello are supports where the commentary of the daily experience of the present time and the chronicle of itself appear mixed on the fiction. The essay analyses the possibility of changes in the workmanship slight knowledge and author through the writing of new authors in its blogs.

KEY WORDS: blog, fiction, author.

Referências:

ALLARD, Laurence e VANDENBERGHE, F. Expressyourself. Les Pages Perso. Entre légitimation technopolitique de l'individualism expressif et authenticité réflexive peer to peer. *Rezeaux*, v. 21, n. 117, 2003.

CANDIDO, Antonio et al. *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CASTELLO, José. Vozes distintas – a literatura sem enquadramentos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2005.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: _____. *Dits et écrits (1954-1988)*. Ed. établie sous la direction Daniel Defert et François Enald. Tomo I, NRF. Paris: Gallimard, 1994.

GIANNETTI, Cecília. Sufocados, com a corda no pescoço. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 abr. 2005.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LEJEUNE, Philippe. «*Cher écran...*»: journal personnel, ordinateur, internet. Paris: Seuil, 2000.

PIRES, Paulo Roberto. Cadê o leitor? 7 dez. 2004. Disponível em: ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Montreal: XYZ Editeur, 1997.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.

WUNDERBLOGS.COM (vários autores). São Paulo: Barracuda, 2004.

AUTORES E BLOGS:

ANDRÉ TAKEDA: www.spectorama.com/blog.asp

CECÍLIA GIANNETTI: www.escrevescreve.blogspot.com.br

CLARAH AVERBUCK: www.brazileirapreta.blogspot.com.

JOÃO PAULO CUENCA: www.carmencarmen.blogspot.com.br

PALOMA VIDAL: www.quemtemasas.blogspot.com.br

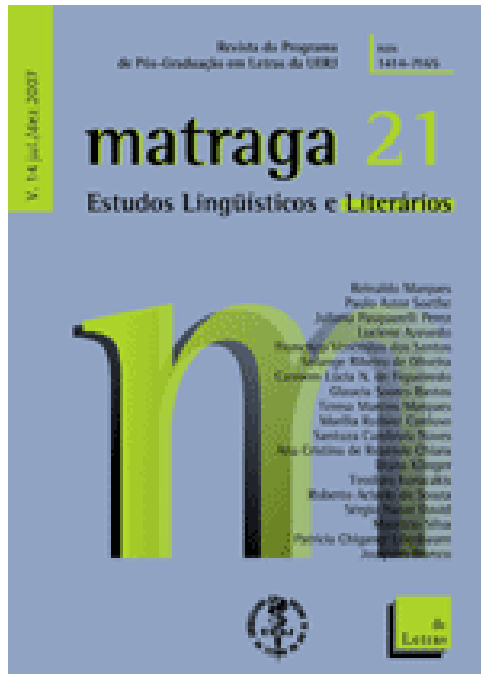
MARA CORADELLO: www.cadernobranco.blogspot.com.br

NOTAS

1. O blog está quase desativado. As “aparições” tornaram-se muito esporádicas. A própria autora se justifica: “Agora eu vou escrever livros. Chega de blog, chega de escrever de graça, chega de gastar as minhas histórias.”. No entanto, a autora inaugurou novo blog na rede.

2. “Identités des vacances, se dechargé un peu du poids de sa vie, se donne une nouvelle chance”. (LEJEUNE, 2000, p. 200).

3. No evento Encontros de interrogação, promovido pelo Itaú Cultural em 2004, os autores foram perguntados sobre onde andariam os novos Guimarães Rosa e Clarice Lispector da atual leva de literatura contemporânea. A resposta é unânime: todos afirmaram, ironicamente, que não os tinham guardado nos próprios bolsos.



BLOGS: A ESCRITA DE SI NA REDE DOS TEXTOS
 Luciene Azevedo (UFES)

RESUMO
 Os blogs e as primeiras publicações de João Paulo Cuenca, Cláudia Azevedo e Mara Condelli são suportes em que o comentário da experiência cotidiana, do tempo presente e a crítica de si aparecem mesclados à ficcionalidade. O mesmo parte da imprensa de que a entrada em cena de novos autores através do espaço virtual dos blogs coloca em jogo as noções de obra e autor, pelo predomínio de uma escrita que se focaliza no cotidiano do próprio autor.

PALAVRAS-CHAVE: Blog, autoficção, autor

O que seriam, afinal, os (os) novos sujeitos para a literatura? Desejos, sonhos de forma, de realidade, de elementos extra-literários?
 In: *Acta Philologica, Wladimirskij*

Se a velha máxima de Meluhá de que o meio influencia a mensagem já pairava sobre a produção da literatura da geração 90 e sua "mancada de computador", o que dizer de um texto que nasce e é apreciado pela primeira vez em um blog? Enquanto os escritores surgidos na década de 90 mostraram sua cara nas antologias que os agrupavam sob o polêmico título de geração, a geração 00 é associada à escrita literária, à produção dos autores que começaram a publicar seus textos na internet através dos blogs ou websites.

O blog é página pessoal nos quais os autores podem expor desde experimentações literárias até os mais banais comentários sobre a sua existência. À maneira de um diálogo íntimo, o blog é construção cronológica feita através da possibilidade diária de atualização e pode funcionar tanto como um espaço de experimentação para o escritor literário como um canal de "revelação de privacidade" (GIANNETTI, blog).

Ita os que apostam na linguagem jornalística para comentar os

44 matraga, n.º de janeiro, n. 14, n. 1, julho, 2007

Capa e página inicial do artigo de Luciene Azevedo na revista *Matraga*.

Autoficção e literatura contemporânea¹

Autoficção and Contemporary Literature

Luciene Almeida de Azevedo*

RESUMO: Sob a hipótese de que o conceito de literário está sendo reconfigurado, o objetivo principal do trabalho é o comentário teórico sobre o conceito de autoficção, entendido como uma estratégia da literatura contemporânea capaz de eludir a própria incidência do autobiográfico na ficção e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si autoral que surge nos textos. O foco investigativo se concentrará na produção de alguns autores que se lançaram na rede, como Clarah Averbuck, João Paulo Cuenca, Santiago Nazarian.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria, autoficção, blog, literatura contemporânea.

ABSTRACT: Under the hypothesis of that the concept of literary is being reconfigured, the main objective of the essay is the theoretical commentary about the concept of autoficção as a strategy of contemporary literature, by setting in the center of the arguments afresh the possibility from the recurrence author's. The focus will be concentrated in the production of some authors whom if they had launched in the net, some names: Clarah Averbuck, João Paulo Cuenca, Santiago Nazarian.

KEYWORDS: Authorship, autoficção, blog, contemporary literature.

¹ AZEVEDO, Luciene Almeida de. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, n. 12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/179/182>>. Acesso em: 17 maio 2023.

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

“A necessidade canônica, quando se vai trabalhar com o contemporâneo, de saída nos coloca diante dessa questão: O que é literatura?”

(Beatriz Resende)

Na cena-*Matrix* da contemporaneidade, há quem ainda se incomode com a labilidade das fronteiras virtuais fagocitando um já precário real, seja para reavivar a retórica-Baudrillard do “ai como era gostoso o meu Real”, seja para demonizar a espetacularização *à la* Debord.

Para os que apostam nesse panorama desolador, a literatura estaria perdendo sua capacidade adorniana de resistência e se entregando facilmente aos prazeres da superficialidade, regozijando-se com o banal, chafurdando no ordinário e investindo em conteúdos ridículos. Assim, tendo invadido a cena literária contemporânea, o blog é entendido como o mais novo dispositivo propulsor de artificialismos que investe na espetacularização do sujeito e se constitui como uma ferramenta a mais, prestes a colaborar com a “tagarelice do personalismo e a banalidade da auto-expressão narcisista” (Jaguaribe, 2006, p.115). Na esteira do sucesso dos *reality shows* e das fórmulas de vida na lição auto-ajuda, a demanda pela autenticidade das imagens e narrativas da “vida real” contaminaria a escrita de si cultivada pelos escritores de blogs que, por sua vez, reafirmariam o narcisismo de uma sociedade midiática.

Para aquele que aceite enfrentar o desafio de pensar o contemporâneo é quase impossível escapar do fato de que os salões virtuais da *web* invadiram a cena literária contemporânea e muitos dos novos autores escolhem os blogs² para divulgar sua ficção.

² *Blogs* são páginas pessoais nas quais os autores podem expor desde experimentações literárias até os mais banais comentários sobre o seu cotidiano. À maneira de um diário íntimo, o *blog* é construído cronologicamente mediante a possibilidade diária de atualização (cf. Azevedo, 2005).

O novo suporte coloca em questão não apenas a dúvida pelo próprio estatuto da ficção (Isso é, ainda, literatura?), mas também a legitimação do jovem autor e as próprias estratégias de representação do que tem a dizer. Isso fica claro quando os autores são cobrados por sua falta de *expertise* literária (“os escritores de blog... não são artistas, leitores ou peritos [...] [são] autores que quase não leram” (ibidem, p.110)) ou pela falta de lastro biográfico significativo que os desautorizaria a contar uma vida tão ordinária. Lidos nessa chave, a ausência de uma aprendizagem artística e a idolatria da “pessoa comum” cultivadas pela imensa seara blogueira é um correlato do cotidiano mergulhado na mediocridade e em subjetividades incapazes de singularidades diferenciadoras, pois, apesar da exacerbada presença do biográfico nos textos postados, convivemos com um paradoxal declínio da interioridade psicológica (Sibilia, 2006), com subjetividades construídas para serem apenas vitrines de exposição de um eu produzido artificialmente, uma identidade *fake*.

E se, porém, a contrapelo das análises apocalípticas, sem que tampouco tomemos a via da Poliana integrada, pudéssemos ler a produção dos blogs literários apostando em uma relação com as marcas do nosso presente que não se nega ao diálogo com a espetacularização? Se aceitamos a hipótese, a aposta na exposição do eu, o exercício da textualização de si podem ser lidos “em sintonia com o narcisismo da sociedade midiática contemporânea, mas, ao mesmo tempo, produz[irem] uma reflexão sobre ele” (Klinger, 2006).

Na falta das grandes narrativas, dos grandes romances formativos do eu, das certezas de um cânone estável no qual se apoiar, talvez valha a pena apostar que a cena literária do século XXI, precária e instável, já apresenta novas estratégias de representação, “elementos singulares que estão em trânsito, propensos a circunscreverem modalidades inéditas de experiências” (Fatorelli, 2006, p.19).

Nesse sentido, talvez seja possível pensar a auto-exposição da intimidade também como estratégia para driblar, e brincar com a superficialidade contemporânea.

Em vez do pacto pelo efeito de real que a narrativa das experiências pessoais persegue e da legitimação da autenticidade do que é contado por quem, de fato, viveu o que conta, podemos considerar que a presença avassaladora do autobiográfico na ficção blogueira é uma estratégia autoficcional que investe na criação de “eus” de/no papel.

No universo da visibilidade total (“Sorria, você está sendo filmado”), estimulado aliás pela internet (Orkut, webcams e fotologs não nos deixam mentir), os blogs são dispositivos que permitem a invenção de si. (Re)Inventar-se em outros é uma estratégia ficcional tão antiga que levou Platão a expulsar os poetas da Cidade Ideal, mas mesmo um procedimento tão antigo pode ter renovado seu estatuto uma vez consideradas as circunstâncias de seu (re)aparecimento. Assim, entendemos que a incorporação do autobiográfico é uma estratégia para eludir a própria autobiografia e tornar híbridas as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si.

Nesse sentido, a problemática principal que ronda os posts diários dos blogs e as narrativas dos autores que garantiram publicação em papel depois que se lançaram na rede dramatizando suas experiências cotidianas não está calcada na garantia de veracidade, mas em um protocolo de desaparecimento (“Como faremos para desaparecer?”, perguntava Blanchot). Um jogo de esconde-esconde que alude a uma visibilidade enganadora investindo na impossibilidade de confirmar se tudo (ou quase nada?), afinal, é verdade ou não. A figura do autor (eu que escreve ou *ego scriptor*?) é ao mesmo tempo evocada como referente do texto e ao mesmo tempo borrada pela indecidibilidade que inquieta

o leitor chamado a participar de um pacto em que as regras não estão dadas de antemão.

Autoficção: um conceito esquizofrênico?

Partindo do pressuposto de que é possível ler também nos blogs um investimento na figuração de si que se apropria antropofagicamente da exacerbada auto-exposição da intimidade que está no “espírito do tempo”, de ambiente virtuais ou não, como uma forma de driblar a espetacularização do eu e a visibilidade transparente, acreditamos que é possível pensar a autoficção como uma estratégia representacional possível exercitada pelos blogueiros em seus posts e nos livros publicados, como um dispositivo que responde ao contexto contemporâneo.

O termo autoficção foi empregado pelo francês Serge Doubrovski para nomear um exercício ficcional criado como resposta à análise de Philippe Lejeune (1996, p.31) sobre a autobiografia que, em seu conhecido livro sobre o pacto autobiográfico, assim se manifestava:

Le héros d'un roman déclaré comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer quelques effets. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche³.

Sentindo-se desafiado, Doubrovski escreve *Fils* (1977), romance em que faz coincidir herói e autor do romance (“*La personnalité et l'existence en question ici sont les miennes, et celles des personnes qui partagent ma vie*”⁴, citado por

³ “O herói do romance, uma vez declarado como tal, pode ter o mesmo nome do autor do romance? Nada impediria tal fato, e talvez fosse uma contradição interna da qual se poderia tirar alguns efeitos. Mas, na prática, nenhum exemplo se apresenta a essa pesquisa.” Todas as traduções deste ensaio são minhas, salvo indicação contrária.

⁴ “A personalidade e a existência em questão são as minhas, e a de pessoas que compartilham minha vida.”

Laouyen, s. d.), lançando mão da estratégia autoficcional baseada na construção polifônica de vozes e nas diferentes perspectivas narrativas.

O conceito de autoficção, tal como entendido por Doubrovski (apud Laouyen, s. d.), inscreve-se na fenda aberta pela constatação de que todo contar de si, reminiscência ou não, é ficcionalizante, e que todo desejo de ser sincero é um *trompe-oeil*: “*Je me manque tout au long... de moi*”⁵.

Bem próximo da estratégia adotada por Silviano Santiago (2004; 2005) em *O falso mentiroso* e *Histórias mal contadas* que, empregando o procedimento de embaralhar as fronteiras entre vida e ficção, faz o narrador jogar com as margens do gênero e encenar um balanço de vida, malcontando histórias cultivadas pela memória inquietante de uma intrincada rede de leituras, especialmente de nossos escritores modernistas, desaparecendo como referente autoral do texto, para converter-se em “parasita literário de si mesmo” (para falarmos como outro autoficcionista, o espanhol Enrique Vila-Matas).

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve.

Contestando, no entanto, o procedimento de utilização do termo por Doubrovski, Vincent Colonna (apud Laouyen, s. d.) investe no conceito, entendendo-o como uma estratégia representacional da literatura contemporânea: “*Une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)*”⁶ (grifos meus).

⁵ “eu me faltao ao longo... de mim”.

⁶ “Uma autoficção é uma obra literária na qual um escritor se inventa uma personalidade e uma existência, conservando sua identidade real (seu verdadeiro nome).”

A sutil diferença em relação ao entendimento do termo por Doubrovski vem da permanência defendida por Colonna da figura do escritor-autor como elemento de referência fundamental ao jogo autoficcional. O que claramente contraria a posição do autor de *Fils* uma vez que esse parece defender o esvaziamento ou a impossibilidade do lugar autoral que é preenchido pelo trabalho com o significante. Em síntese, todo valor *à écriture*, lema que poderia ser adotado por boa parte das tendências teóricas do século XX.

A reapropriação que Colonna faz do conceito tal como é entendido por Doubrovski parece ir ao encontro do que afirma Puertas Moya (2003, p.586):

*Derrida e De Man han llegado a poner en duda [...] la existencia de una referencialidad concreta del texto autobiográfico con respecto al yo, pero admiten que esta ilusión es un efecto estético que no invalida [...] una literatura referencial del yo existencial, asumido con mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura; frente a la literatura ficticia, en la que el yo, sin referente específico no es asumido existencialmente por nadie en concreto*⁷.

Apesar, porém, da popularidade que parece ganhar em muitas ficções contemporâneas, o conceito enfrenta resistências. Para Gerard Genette, ele não é nem mesmo inovador, já que é um dos mais básicos procedimentos ficcionais o fato de o autor fingir sua entrada na ficção.

Assim, a postura de negação radical de Genette em relação ao termo é sintomática de uma dificuldade de caracterizar teoricamente a autoficção como um gênero, uma vez que o conceito parece se aproveitar da desestabilização empreendida pela própria autobiografia ao forçar as fronteiras do literário para dar uma volta a mais no parafuso, embaralhando ainda mais a questão: “o que interessa na autoficção, não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do

⁷ “Derrida e De Man colocam em dúvida [...] a existência de uma referencialidade concreta do texto autobiográfico com respeito ao eu, mas suas posições não parecem suficientes para invalidar [...] uma literatura referencial do eu existencial, assumido, com maior ou menor nitidez, pelo autor da escritura frente à literatura fictícia na qual o eu sem referente específico, não é assumido existencialmente por ninguém concretamente.”

texto como forma de criação de um 'mito do escritor'. A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor" (Klinger, 2006).

Insistindo-se, contudo, na tentativa de caracterização do termo, que diferença fundamental haveria, então, entre a estratégia da autoficção e a autobiografia como desmascaramento?

Nous présupposons que la vie produit l'autobiographie comme un acte produit des conséquences, mais ne pouvons-nous pas suggérer, avec la même justice, que le projet autobiographique puisse lui-même produire et déterminer la vie et que, quoique fasse l'écrivain, il soit en fait gouverné par les exigences techniques de l'autoportrait, et déterminé ainsi, de part en part, par les ressources de son médium?
(De Man, 1979, p. 98)⁸

Aqui, arriscaríamos a dizer que a instabilidade mesma do desmascaramento já provado pela autobiografia é desdobrada na reconciliação com a figura do autor que superou o paradigma da morte: do sujeito, do autor. Nesse sentido, se a desconstrução da ilusão referencial foi necessária, agora podemos fazer as pazes não para restabelecer qualquer centro orientador, mas para investir no jogo de continuar representando.

Para rebater a negatividade de Genette, diríamos que o que é realmente novidade na autoficção é a vontade consciente, estrategicamente teatralizada nos textos, de jogar com a multiplicidade das identidades autorais, os mitos do autor, e ainda que essa estratégia esteja referendada pela instabilidade de constituição de um "eu", é preciso que ela esteja calcada em uma referencialidade pragmática, exterior ao texto, uma figura do autor, claro, ele mesmo também conscientemente construído.

⁸ "Nós pressupomos que a vida produz a autobiografia como um ato produz conseqüências, mas não poderíamos sugerir com a mesma justiça, que o projeto autobiográfico possa ele mesmo produzir e determinar a vida e, o que quer que o escritor faça, ele é governado pelas exigências técnicas do auto-retrato e determinado dessa forma pelos recursos de seu médium?"

Assim, a estratégia básica da autoficção é o equilíbrio precário de um hibridismo entre o ficcional e o autoreferencial, um entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor:

*Le lecteur se trouve face à une assertion dont la véracité reste indécidable. Devant cette catégorie textuelle, on doit prendre en compte deux injonctions antinômiques: lire le texte comme une fiction et comme une autobiographie. Pourtant la synthèse entre ses deux registres peut paraître impossible, car comment distinguer le référentiel de l'imaginaire, le littéral du métaphorique?*⁹ (Kouroupakis & Werli, s. d.)

Se concordamos, então, que autobiografia e ficção compartilham fronteiras discursivas e que o elemento de interseção é o “eu”, diríamos que a autoficção atua com base na expectativa de representação de um “eu” sempre cambiante em que as próprias fronteiras parecem rasuradas. Ao invés da relativa estabilidade “imagens ficcionais se naturalizam em nossa vivência do cotidiano e, em troca, experiências cotidianas se metamorfoseiam em manifestações ficcionais” (Costa Lima, 1986, p.300), a autoficção desestabiliza ainda mais a já precária condição desse “eu”, apresentando-se como uma escrita de si na qual o pacto mimético se metamorfoseia ficcionalmente e a invenção de si se naturaliza como vivência cotidiana. O *verdadeiro* eu é duplamente considerado uma ficção, não há um código hermenêutico que oriente a leitura, o sentido vacila justamente pela anfibologia do entre-lugar (Kouroupakis & Werli, s. d.): “É mentira, mas é tudo verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência” (Averbuck, 2002, p.79)¹⁰.

A diferença é uma sutileza em relação à famosa afirmação de Barthes (2003) em seu exercício autobiográfico: “tudo isto deve ser considerado como dito por um

⁹ “O leitor encontra-se diante de uma asserção cuja veracidade é indecível. Diante dessa categoria textual, devem-se levar em conta duas injunções antinômicas: ler o texto como uma ficção e como uma autobiografia. No entanto, a síntese entre esses dois registros pode parecer impossível, pois como se haveria de distinguir o referencial do imaginário, o literal do metafórico?”

¹⁰ Algumas das auto-apresentações de Clarah Averbuck: “Nariz de pugilista, coração de moça e cabeça dura” (no blog adiós lounge). “Decidiu nunca mais trabalhar para passar o resto de sua vida em casa, escrevendo como uma maluca e tentando aprender a tocar direito... contenta-se em morar com seus três gatos na rua mais glam de São Paulo” (na orelha de *Máquina de pinball*).

personagem de romance”. Aqui, tudo é ficção. Mas a encenação do eu levada a cabo na autoficção necessita do substrato referencial, ainda que ele próprio seja um ato performático configurado no texto. Assim, o eu de papel é uma figuração entre outras. A ilusão referencial é, e ao mesmo tempo não é, correlata à construção da figura que ganha estatuto ficcional paradoxalmente por meio da produtiva onipresença impotente da referência: “Quando conto alguma coisa do meu dia-a-dia pode desconfiar que é invenção” (Cecília Gianetti, 2007-04-29, blog)¹¹.

Assim, o autor assume um duplo estatuto contraditório: um lugar vazio impossível de garantir a veracidade referencial e simultaneamente um intruso que se assume interlocutor de si, colocando-se abertamente na posição de autor, fingindo-se outros: “Aos poucos vou me largando por aí. Os pedaços soltos pelos lugares mais improváveis. Alguns servem para encher papel, viram palavras” (João Paulo Cuenca, 2003-10, blog)¹².

O si mesmo de uma invenção de outros

“Então agarra o que você tem mais próximo: fale de si mesmo. E ao escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro, trate-se como se fosse outro: afaste-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo.”

(Vila-Matas, 2005, p.145)

No ensaio “O paradoxo e a mimese”, o comentário que Lacoue-Labarthe (2000, p.162) faz do texto de Diderot, *Paradoxo sobre o comediante*, coaduna-se ao dispositivo esquizofrênico que a autoficção faz disparar: “A apocrifia do autor é

¹¹ Cecília Gianetti nasceu no Rio de Janeiro, em 1976. É jornalista. Tem contos publicados em antologias e participa do projeto amores expressos.

¹² João Paulo Cuenca nasceu no Rio de Janeiro, em 1978. Começou a publicar ficção no blog. Co-autor de *Parati para mim* (Planeta, 2003) e autor de *Corpo presente* (2003). Também participa do projeto amores expressos, viajando para Tóquio.

aqui mais temível ainda do que aquela que Platão temia”. A impessoalização do poeta é um dos motivos apresentados pelo filósofo grego para condenar a mimese por provocar uma decepção no espectador, que seria, dessa forma, enganado pela *performance*: “Quando profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele se assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala enunciou?” (Platão, 1996, p.117).

Sendo o poeta um verdadeiro *hypocrités*, um ator da mimese, sua impropriedade residiria em “não ser nada por si mesmo, nada ter de próprio, a não ser uma ‘igual aptidão para todo tipo de papéis’” (Lacoue-Labarthe, 2000, p.170). O dispositivo autoficcional se configuraria, então, como uma dobra a mais dessa decepção, uma vez que a intrusão do eu referencial (O autor? Quem fala?) coloca a autenticidade na clave da ficção: eu sou outros, mas os outros são um eu que, em vez de exigir a suspensão da descrença, aponta sempre para um incompatível pacto com um impossível verossímil.

Todo o esforço pela caracterização de um conceito fugidio não seria, porém, vão, uma vez que sua definição parece se tornar indistinguível da própria definição de autobiografia (“o mesmo em sua mesmidade, é ele mesmo um outro e, por sua vez, não se pode dizer ‘ele mesmo’, e assim por diante até o infinito” (ibidem, p.172)) e em última instância do estatuto da ficção como um todo?

Jean-Marie Schaeffer (1999), em seu livro *Pourquoi la fiction?*, comenta o engano a que foram conduzidos os leitores de Marbot. Uma biografia, publicado por Wolfgang Hildesheimer. Apesar de o livro insistir na informação paratextual, agregando-a ao título, de que se tratava de um estudo biográfico de Marbot, o personagem nunca existiu, tratava-se de uma biografia imaginária, um texto ficcional.

A confusão parece estimulada pela publicação, alguns anos antes, de outra biografia publicada por Hildesheimer, dessa vez verdadeira, sobre Mozart. Além disso, o interesse pela vida de Marbot justificava-se, pois significava o resgate de

uma figura histórica que havia compartilhado o universo intelectual efervescente e as companhias de Goethe, Byron, Shelley e muitos outros artistas do início do século XIX, apimentada pela suposição de que o ilustre desconhecido teria mantido uma relação incestuosa com a mãe, o que poderia ter motivado seu desaparecimento súbito. A suspeita do suicídio e a propensão ao pessimismo são atribuídas à sua amizade com Schopenhauer.

A construção do personagem é cuidadosamente construída com dados referenciais: algumas reproduções de quadros acompanham o texto e indiciam o retrato não apenas de Marbot, mas também de seus pais pintados por Delacroix (claro, tratava-se de anônimos aos quais o (falso) biógrafo batizou com o nome de seus personagens), além de trechos da correspondência de Goethe com Eckermann, do diário íntimo do próprio Delacroix aos quais foram acrescentadas devidamente, aproveitando-se as passagens reais, menções à existência de Marbot.

Embora, meses depois, o próprio Hildesheimer tenha se encarregado de lamentar a leitura equivocada, fez questão de eximir-se da culpa por qualquer decepção e engano proporcionados aos leitores, ainda que admitisse o caráter escondido e frágil das marcas ficcionais (o “falso biógrafo” alega que bastaria uma consulta a quaisquer das referências do *index* que acompanhava o livro para que o leitor pudesse se certificar da construção de Marbot como persona fictícia).

No entendimento de Schaeffer (1999, p.135), no entanto, o argumento é frágil, uma vez que os índices maciços do texto apontam para a “maximização do componente mimético”, o que induziria o leitor ao erro e faria fracassar a ficção: “*Alors, Marbot est-il une fiction ou un leurre? Ou bien s’agit-il d’une fiction et d’un leurre? [...] Ou d’un leurre quoique l’intention de l’auteur ait été de composer une fiction?*”¹³ (ibidem, p.136).

¹³ “Então, Marbot é uma ficção ou um engodo? Ou então, trata-se de uma ficção e de um engodo? Ou de um engodo ainda que a intenção do autor tenha sido compor uma ficção?”.

O interesse de Schaeffer no “caso Marbot” está fundamentado em seu esforço por caracterizar a própria condição de existência do ficcional. Seu pressuposto é o de que a ficção precisa ser “uma fantasia lúdica compartilhada” (“*feintise ludique partagée*”) completando-se, portanto, na relação intersubjetiva que estabelece com seu leitor. Por isso, o crítico francês aposta na falha de Hildesheimer, já que o leitor não é suficientemente orientado a compartilhar da fantasia porque é bombardeado por informações que, alocadas verossimilmente ao longo do texto, o desviam da ficção, induzindo-o ao erro.

Dessa forma, Schaeffer (1999, p.138) defende que é necessária a “estipulação explícita da ficcionalidade”, e Hildesheimer teria violado todas as condições capazes de garantir um pacto: o contexto autorial (o fato de já ter se aventurado ao território da biografia, escrevendo a vida de Mozart não muito tempo antes), o paratexto (insistir na incorporação do gênero ao título), a mimese formal (imitando procedimentos enunciativos do gênero biográfico: fotos, documentos, cartas, a fim de garantir o estatuto ontológico do personagem).

Assim, o grande *imbroglio* criado por Hildesheimer para seu próprio texto é o fato de ter atravessado o limite entre o universo histórico (referencial) e o universo ficcional, expondo o último a uma excessiva contaminação pelo primeiro: “*Le plus difficile n’est pas de faire prendre pour réelle des entités fictives, mais de réduire au statut fictionnel des entités qui ont été introduites comme réelles*”¹⁴ (Schaeffer, 1999, p.137).

É a esse mesmo impasse que o leitor da escrita de si umbiguista dos blogs e da ficção publicada em papel por esses autores está exposto. O narrador toma a consistência espessa de um eu narrador-personagem que atua para embaralhar uma suposta busca por autenticidade cujo parâmetro seria a figura do autor real.

¹⁴ “O mais difícil não é tomar por reais entidades fictícias, mas reduzir ao estatuto ficcional entidades que foram introduzidas como reais.”

A autoficção, se nos aproveitamos da reflexão de Schaeffer, investe mesmo no engodo para inscrever-se ficcionalmente, uma vez que desrespeita as condições para o estabelecimento da ficção. Condições essas exploradas também por Puertas Moya (2003) na tentativa de relacionar alguns traços que tornassem pertinente a distinção entre romance autobiográfico e autoficção. Segundo o crítico espanhol, o romance autobiográfico garante um fator textual de identificação entre o personagem (o nome ou uma auto-alusão referencial) e o autor, indício que é reforçado por fatores de identificação paratextual que oferecem ao leitor elementos de relação com o personagem (prólogos, resenhas, dedicatórias), o que corresponderia, na argumentação de Schaeffer, à importância atribuída ao contexto autorial e ao paratexto para garantia da ficção. Além de tudo, para Puertas Moya (2003), o leitor poderia encontrar forte apoio no fator extratextual que revelaria informações sobre o autor (entrevistas, declarações, testemunhos). Mas em tempos de JT Leroy¹⁵, como acreditar que a verdade está lá fora?

Se consideramos a estratégia do dispositivo auto-ficcional, diríamos, então, que a sua condição de possibilidade, sua inscrição no terreno ficcional, é mesmo o desrespeito que empreende às tais condições evocadas. Se não, vejamos. O contexto autorial não é requisito confiável, uma vez que a figura autorial é tão cuidadosamente construída quanto cada um dos “eus” criados no papel. As fotos de divulgação que acompanham as publicações impressas estimulam um verdadeiro procedimento de *mise-en-abyme*: nas orelhas dos livros de Santiago Nazarian, flagramos o autor em *performances* de *bodyart* salpicado de sangue ou apenas, mais pueril, com um fiapo de baba de iogurte escorrendo pelo queixo,

¹⁵ Jeremiah “Terminator” LeRoy é o pseudônimo usado pela autora americana Laura Albert. “LeRoy” teria supostamente nascido em 31 de outubro de 1980, na Virginia, e sofrido vários abusos durante a infância e adolescência. Baseado nisso, seus livros seriam autobiográficos, mas uma notícia divulgada em outubro de 2005 plantou o boato de que J.T. LeRoy era uma farsa criada pela frustrada escritora Laura Albert com o objetivo de alcançar o sucesso. Em janeiro de 2006, o jornal *The New York Times* revelou que a pessoa que se apresentava como LeRoy é, na verdade, uma atriz e modelo, e se chama Savannah Knoop. Savananh é meio-irmã de Geoffrey Knoop, marido de Laura Albert, que a criaram em São Francisco. Geoffrey Knoop confirmou em entrevista recente que LeRoy é mesmo um personagem, e Laura Albert é a verdadeira autora dos livros. Consultado em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/JT_LeRoy>.

no romance cujo título sugestivo é *Mastigando humanos*. Um romance psicodélico (!!). Ato performático confirmado pelo autor: “eu achei que o molde ideal do personagem seria eu mesmo... Eu procuro fortalecer esse conceito de universo nazariano não só no conteúdo do livro, mas também nas capas, nas fotos de divulgação” (Santiago Nazarian em entrevista).

E que dizer então da provocante foto que toma toda a contracapa de *Máquina de pinball* de Clarah Averbuck? Como descobrir quem é a Clarah e quem é Lady Averbuck ou Camila Chirivino? As personas, que vão se substituindo umas às outras com a velocidade da bolinha do jogo, como sugere o título do livro, não encontram nenhum repertório de referência. A espetacularização elude a possibilidade de qualquer autenticidade:

Aqui você poderá me ver usando “eu” quantas vezes por parágrafo bem entender, sendo macho pra caralho, sendo “guei” pra caralho, abusando de piadas internas, não dormindo, utilizando caps indiscriminadamente, praguejando, me referindo a mim mesma na terceira pessoa, morrendo de dor, afogando o Sôo, rindo da minha própria desgraça e achando tudo ótimo. Três vivas para o umbiguismo. (Clarah Averbuck, 2007-01-23, no blog)

Se considerarmos as informações paratextuais, também não teremos melhor resultado. Depois da leitura da (im)provável história costurada por alguns ganchos, quase sempre viagens entre Rio, São Paulo, Porto Alegre e Londres, e descabelados envolvimento românticos, lemos num texto à maneira de nota ao final do livro:

a autora vendeu o corpo para comprar um laptop carinhosamente apelidado notebuck. É mentira, mas é tudo verdade. Qualquer semelhança com a realidade não terá sido mera coincidência. Dúvidas, consulte um advogado. (Averbuck, 2002, p.79)

É mesmo pelo fato de serem autores jovens, que não podem contar ainda com cacife biobibliográfico, que as eventuais informações extratextuais com as quais o leitor possa contar (o próprio blog em que escrevem, como suporte de autopromoção, e as entrevistas de divulgação de seus livros) se transformam em

um jogo de espelhos indecível; afinal, como acreditar na sinceridade da *performance*?

Ele é bastante autobiográfico. Aquele apartamento é exatamente o apartamento em que eu morei em Porto Alegre. Inclusive, minha janela dava para o pátio do Inmetro. A rotina do personagem é a rotina que tive em alguns períodos da minha vida. Ele come o que eu como, veste-se como eu me visto, pensa como eu pensaria. (Santiago Nazarian)¹⁶.

Talvez, porém, a consideração mais interessante para nossa argumentação resida no fato de que a condição mais importante para garantir o pacto ficcional, a “fantasia lúdica compartilhada”, na opinião de Schaeffer, seja a mimese formal, a ponto de o crítico asseverar que para evitar o engano da má-leitura e o fracasso da ficção em *Marbot* bastaria que Hildesheimer não insistisse em estampar na capa do livro, à maneira de um subtítulo, a palavra biografia sem que fosse necessário mudar uma vírgula do próprio texto.

Na autoficção, é a burla à forma da mimese que se constitui na condição mesma de existência da ficcionalidade, uma vez que os blogs em sua definição são diários virtuais, construídos cronologicamente mediante a possibilidade diária de atualização, e sugerem uma auto-exposição íntima, um escancaramento da subjetividade: “Mas você só fala de si mesma! – Bom, queria que eu falasse do quê? De você?” (Clarah Averbuck, 2003-08-26, no blog). É essa condição de burla à mimese formal que leva Luiza Lobo (2007, p.29) a falar em “autofalsasbiografias”, uma vez que não é possível nenhum estatuto ontológico, nem das personas, tampouco do autor.

Nesse sentido, a “evasão de privacidade” ocupa ao mesmo tempo dois lugares incompatíveis: os posts falam o tempo todo em primeira pessoa, são verdadeiras válvulas de escape do umbiguismo, mas não garantem a transparência do eu que

¹⁶ Santiago Nazarian, a respeito do personagem de seu livro, *Feriado de mim mesmo*, em entrevista. Na orelha de seu livro *Mastigando humanos*, lê-se: “Santiago Nazarian é o jovem autor dos romances *Feriado de mim mesmo*, *A morte sem nome* e *Olívio*, além de ter contos publicados em diversas antologias. Mora em São Paulo, é tradutor, roteirista, carnívoro moderado e herpetólogo amador”.

desaparece por trás de suas performances, configurando o movimento simultâneo de evocação e evasão de uma intimidade que faz vacilar o horizonte de expectativa de seu leitor. A extensão dessa superfície de interseção é proporcional ao seu grau de ficcionalidade: “se um dia encontrasse meu anti-eu e morresse mas nada de morte senão a do meu eu que só pensa em si enquanto ajudo este aqui a matar o dele próprio” (Campos, 2000, p.31)¹⁷.

O que garante o dispositivo da autoficção e sua legitimidade é a própria desconsideração pelas condições apontadas por Schaeffer para caracterizar o estatuto da ficcionalidade, burlando as obrigações, os códigos que a regem. Nesse sentido, a autoficção propõe um novo pacto a fim de que possa ser ludicamente compartilhada, inscreve-se no paradoxo de uma representação que investe em uma história factual (afinal, como é possível saber?) em primeira pessoa, revelando-se um engano, um fingimento de enunciados de realidade: “o mistério de me abandonar. Posso dedilhar novas lorotas para parecer uma escrita, uma prosa, um qualquer subtítulo novo de literatura” (Mara Coradello, no blog)¹⁸.

Se entendermos o gênero como a “camada de redundância necessária para que o receptor tenha condições de receber e dar lugar a uma certa obra” (Costa Lima, 2002, p.268), como um dos filtros possíveis pelos quais podemos nos perguntar como determinado discurso é reconhecido como literário, chegaremos mais perto de compreender porque a autoficção parece criar para si própria uma indefinição: as fronteiras entre o biográfico e o ficcional aparecem aqui mescladas

¹⁷ Simone Campos, carioca, publicou seu primeiro romance aos dezessete anos, com sucesso de crítica e público. A partir daí, foi convidada a escrever contos para diversas coletâneas. O segundo romance saiu em 2006, após cinco anos de trabalho, quando Simone estava com 23 anos (conforme o blog).

¹⁸ “Mara Coradello não teria a menor paciência para tentar seduzir leitores em sua minibiografia. Publicou, em 2003, *O colecionador de segundos*. Em 2004, participou de algumas coletâneas, entre elas, *Prosas cariocas*, *Paralelos: 17 contos da nova literatura* e *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Pode ser lida no blog *Caderno Branco*, e fazer dessa página seu diário não é intenção dela. Mara Coradello não se considera uma escritora de internet, simplesmente porque escrevia nos caderninhos desde que se entende por gente, nessa afirmação não há nenhum juízo de valor. No momento escreve um romance que considera na verdade uma história comprida. Está sem editora. E procura” (conforme o blog escritorasuicidas).

no seu limite, a desarticulação da mimese formal (um diário? Então, é tudo verdade? Ou ficção, e tudo passa a ser inventado?) força os limites do ficcional, pondo-o em xeque (isso é literatura?) e violentando o horizonte de expectativas do leitor a fim de propositalmente provocar o engodo que instaura a ficção.

A autoficção trabalharia assim para aprofundar a desconfiança platônica sobre a ficção e para desestabilizar o argumento aristotélico da impossibilidade de contaminação entre mimese e realidade. A estratégia da autoficção é mesmo a de parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação:

Uma pessoa está desde semana passada tentando escrever algo e nada sai. Nem burilar, essa arte esquecida, essa pessoa consegue. Essa pessoa queria ir para outra pessoa, como quem compra um bilhete para a Espanha, entrar em outra pessoa, ficar uns dias lá vendo tudo que vê e sente essa outra pessoa, de fora e de dentro ao mesmo tempo. Nesse dia essa pessoa escreveria como ninguém. Porque essa pessoa está cheia de seus assuntos de sempre, seus temas recorrentes e tem saudades de se impessoalizar. Se ver num papel, principalmente se ver em outra pessoa. (Mara Coradello, no blog)

Assim, embora para a argumentação de Schaeffer seja imprescindível que a ficção não se constitua como mero engodo, uma vez que isso arriscaria a ficção ao limite da fantasia, arriscaríamos a dizer que a autoficção inscreve-se no território do próprio engano (*leurre*), indiciado não apenas no próprio hibridismo formal da uma intimidade evadida, mas também na postura desnorteada do leitor que não sabe a quem ou a que confiar sua competência de leitura, sendo justamente esse precário equilíbrio que a legitima como ficção, cujo “estatuto pragmático é radicalmente instável” (Schaeffer, 1999, p.144).

Sem dúvida, a autoficção é um conceito controverso e ambíguo, mas para quem apostava no declínio das escritas de si a virtualidade dos blogs vem lançar o desafio de novos dilemas capazes de falar de outros processos de construção narrativa encenando o texto e as próprias subjetividades: “Ainda não tenho coragem para falar de mim – e quem tem?... Preciso de alguém que faça isso por mim” (Campos, 2000, p.70).

Referências:

AVERBUCK, Clarah. *Máquina de pinball*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

AZEVEDO, L. A. de. Blogs: escrita de si na rede dos textos. In: X ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, "Sentidos dos lugares", 2005. Rio de Janeiro, 2005. p.88-91.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CAMPOS, Simone. *No shopping*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.

_____. A questão dos gêneros. In: _____. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Sel. Introd. e rev. técnica Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.1

DE MAN, Paul. Autobiography as de-facement. In: _____. *The rhetoric of romanticism*. New York: Columbia University, 1979.

DOUBROVSKI, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

FATORELLI, Antonio. Entre o analógico e o digital. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda. (Org.) *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

JAGUARIBE, Beatriz. Realismo sujo e experiência autobiográfica. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda. (Org.) *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro, 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

KOUROUPAKIS, Ariane; WERLI, Laurence. *Analyse du concept d'autofiction* (s. d.). Disponível em: <<http://www.uhb.fr/alc/cellam/>>. Acesso em: 22 maio 2007.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. O paradoxo e a mimese. In: FIGUEIREDO, Vírgina de Araújo; PENNA, João Camillo. (Org.) *A imitação dos modernos. Ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LAOUYEN, Mounir. *L'autofiction: une réception problématique* (s. d.). Disponível em: <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/>>. Acesso em: 15 maio 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996. (Coll. "Points").

LOBO, Luiza. *Segredos públicos. Os blogs de mulheres no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

NAZARIAN, Santiago. *Mastigando humanos. Um romance psicodélico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *O indivíduo e seus limites. Entrevista especial para a República do Livro, concedida a Carlos Minehira*. Disponível em: <<http://www.republicadolivro.com.br/info.php?not=622&oque=>>. Acesso em: 3 março 2007.

PLATÃO. *A República*. Introd., trad. e notas de Maria H. da R. Pereira. 8.ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1996.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Angel Canivet*. La Rioja, 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de la Rioja. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja/>>. Acesso em: 20 junho 2007.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Histórias mal contadas. Contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

SIBILIA, Paula. Os diários íntimos na Internet e a crise da interioridade psicológica. 404nOtF0und, ano 6, v.1, n.54, abril/ 2006. Publicação do Ciberpesquisa – Centro de Estudos e Pesquisas em Cibercultura. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtF0und_ISSN_1676-2916>. Acesso em: 3 maio 2007.

VILA-MATAS, Enrique. *O mal de Montano*. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: CosacNaify, 2005.

Blogs

CECÍLIA GIANETTI: <<http://www.escrevescreve.blogspot/>>.

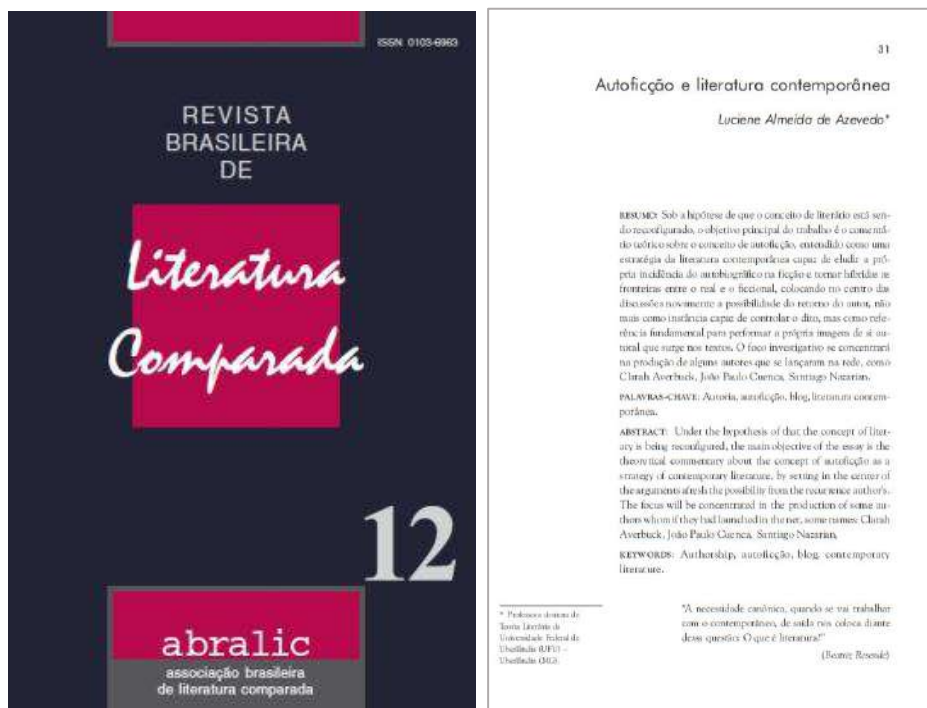
CLARAH AVERBUCK: <<http://www.brazileirapreta.blogspot/>>.
<<http://www.adioslounge.blogspot.com/>>.

JOÃO PAULO CUENCA: <<http://www.carmencarmen.blogspot/>>.

MARA CORADELLO: <<http://www.cadernobranco.blogspot/>>.
<<http://www.escritorassuicidas.com.br/>>.

SANTIAGO NAZARIAN: <<http://www.santiagonazarian/>>.

SIMONE CAMPOS: <<http://www.simonecampos.blogspot.com/>>.



Capa e página inicial do artigo de Luciene de Almeida Azevedo na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*.

A intensidade da vida sem meias-palavras¹

The Intensity of Life Without Evasive Words

Marcelo Pereira*

A escritora Mara Coradello, 35 anos, reuniu as crônicas que publicou em A GAZETA durante quatro anos no livro “Armazém dos afetos” (Edufes). A obra será lançada hoje, às 16h, no Sebo Torre de Papel, em Vitória.

Nos escritos, a cronista persegue, acima de tudo, a intensidade contida nas palavras. “Acho que o texto deve tocar o leitor, seja de maneira positiva ou negativa, mas ele não pode deixar de ser intenso”, qualifica. Talvez por alcançar isso, seus textos provocassem reações diversas. “Quando publicava em jornal, era interessante porque eu convivia com os leitores. Eu ouvia as mais diversas opiniões, nas ruas ou na internet: que eu era açucarada demais, que eu era

¹ PEREIRA, Marcelo. A intensidade da vida sem meias-palavras. *A Gazeta*, Vitória, p. 9, 7 nov. 2009.

* Jornalista.

enigmática, misteriosa. Enfim, achava interessante esse retorno, prova de que, de alguma forma, as crônicas tocavam o cotidiano das pessoas”, relembra.

A escritora em tempo integral (e corretora de imóveis em horário comercial) confia que fazia uma espécie de “laboratório” com alguns leitores. “Eu tinha a ajuda de ‘leitores tubos de ensaio’ a quem eu repassava os textos antes de publicá-los para ver a reação. Já desde literatos a quem nunca tinha lido um livro inteiro na vida. Já fazia essa ponte antes mesmo de ficar pronto. Isso era ótimo porque eu descobria cada vez mais o meu potencial. Escrever sobre coisas simples, de um jeito simples, para pessoas simples virou um lema para mim”, desenvolve essa admiradora de Clarice Lispector e Hilda Hilst.

“Gosto do jogo que Clarice faz com as palavras a partir de fatos e elementos prosaicos. Nas entrelinhas, ela mostra o quanto qualquer ser humano, ou seja, todos nós somos ricos em um cotidiano pleno de poesia e perplexidade”, desenvolve.

Mara ficou com receio ao ser convidada para ocupar um espaço no jornal para desenvolver crônicas. “Veja bem, eu iria escrever num veículo do Estado natal de Rubem Braga, Carlinhos de Oliveira e Márzia Figueira. Imaginou a responsabilidade? Além disso, a classificação de cronista pesa e muito. Mas esse medo e receio foi bom para que desenvolvesse meu exercício de escrita”, considera.

Mara não parou de escrever depois que deixou o espaço no jornal. Ela mantém site (livrodeanotar.wordpress.com) e segue na busca pela palavra que não se cala quando a leitura chega ao ponto final.

LITERATURA Lançamento

A intensidade da vida sem meias-palavras

Mara Coradello lança hoje "Armazém dos Afetos", livro de crônicas publicadas em A GAZETA

MARCELO PEREIRA
www.fernaoonline.com.br

A escritora Mara Coradello, 35 anos, reuniu as crônicas que publicou em A GAZETA durante quatro anos no livro

"Armazém dos Afetos" (Edufos). A obra será lançada hoje, às 16h, na Sebu Torre de Papel, em Vitória.

Nos escritos, a cronista perscruta, acima de tudo, a intensidade contida nas palavras. "Acho que o texto deve tocar o leitor, seja de maneira positiva ou negativa, mas ele não pode deixar de ser intenso", qualifica. Talvez por alcançar isso, seus textos provocassem rea-

ções diversas. "Quando publicava em jornal, era interessante porque eu converso com os leitores. Eu ouvia as mais diversas opiniões, nas ruas ou na internet, que eu era acertada demais, que eu era enigmática, misteriosa. Então, achava interessante esse retorno, prova de que, de alguma forma, as crônicas tocavam o cotidiano das pessoas", relembra. A escritora em tempo inte-

gral (secretaria de imóveis em horário comercial) confidencia que fazia uma espécie de "laboratório" com alguns leitores: "Eu tinha a ajuda de leitores tubos de ensaio" a quem eu repassava os textos antes de publicá-los para ver a reação. Já tinha desde clientes a quem nunca tinha lido um livro inteiro na vida. Já havia essa ponte antes de mesmo de ficar pronta. Isso era ótimo porque eu descobria cada vez mais o meu potencial. Escrever sobre coisas simples, de um jeito simples, para pessoas simples virou um trabalho", descreve essa admiradora de Clarice Lispector e Hilda Hilst.

"Como do jeito que Clarice faz com as palavras a partir de fatos e elementos prosaicos. Nas entrelinhas, ela mostra o quanto qualquer ser humano, ou seja, todos nós somos ricos em um cotidiano pleno de poesia e perplexidade", desenvolve. Mara ficou com receio ao ser convidada para ocupar um espaço no jornal para desenvolver crônicas. "Vejo bem, eu era escrevendo num círculo do Estado natal de Rubem Braga, Carlinhos de Oliveira e Mircia Figueira. Imaginou a responsabilidade? Além disso, a classificação de cronista pesa e muito. Mas esse medo e receio foi bom para que desenvolvesse meu exercício de escrita", considera.

Mara não parou de escrever e depois que deixou o espaço no jornal, ela mantém site (livrodeanotar.wordpress.com) e segue na busca pela palavra que não se cala quando a letra chega ao ponto final.

Confira

MARA CORADELLO

Armazém dos Afetos

EDITORA EDPFES 295 PÁGINAS

QUANTO: R\$ 25

LANÇAMENTO: NESTE DOMINGO ÀS 16H, NA SEBU TORRE DE PAPEL, RUA RUIBÃO NETO, 488, LAR DO PIAPI DO CANTO, VITÓRIA, 027.346.2344

NA WEB: WWW.LIVRODEANOTAR.WORDPRESS.COM

EM LÍNGUA NA WEB

Uma crítica do livro em www.gazetaonline.com.br/jornalgazeta

em movimento

É INCRÍVEL COMO A NATUREZA CONSEGUE CRESCER TANTO MESMO FICANDO PARADA.

Um curioso passeio pelo maior viveiro de mudas da América Latina.

Vídeo premiado registra as trilhas e aventuras no Morro do Morone.

E também: os agitos culturais da mostra Omalete Marginal, agroturismo na Serra, a serra de Negra Li e Néscia Donelici e muito mais.

A partir de R\$ 13,95, logo após o Jornal Hoje.

tvgazeta www.emmovimento.com.br em me



Mara Coradello sabe que seus escritos causam reações diversas: "Acho que o texto deve tocar o leitor, seja de maneira positiva ou negativa, mas ele não pode deixar de ser intenso".

Fac-símile da página de "A intensidade da vida sem meias-palavras", de Marcelo Pereira.

Crônicas sem asteriscos¹

Chronicles Without Asterisks

Roberto Andrade Neto*

Como escrever crônicas num portal que circula no estado que viu nascer Rubem Braga, Carlinhos de Oliveira e Marzia Figueira? Mara Coradello diz ter respondido a essa temível pergunta escolhendo a simplicidade como resposta. Fazendo crônicas para serem lidas no tempo de um cafezinho ao lado do jornal, porque quase ninguém hoje em dia tem tempo para fausto na primeira hora do dia.

A escolha de Coradello é exemplificada, segundo ela própria, por dois trechos de escritores que ela sempre cita nas oficinas em que leciona:

¹ ANDRADE NETO, Roberto. Crônicas sem asteriscos (Orelha). In: CORADELLO, Mara. *Armazém dos afetos*. Vitória: Edufes, 2009.

* Heterônimo criado por Mara Coradello, para expor ironicamente uma visão crítica a respeito de suas crônicas.

- 1) A primeira é a citação de Rilke: "utilize, para se exprimir, as coisas do seu ambiente, as imagens dos seus sonhos e os objetos de sua lembrança. Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair as suas riquezas"
- 2) A segunda citação ela não se lembra, e numa caótica poética sem fronteiras, que cita Mario de Andrade em sua máxima utilizada por todo aconselhador de jovem autor "Todo escritor acredita na valia do que escreve. Si mostra é por vaidade. Si não mostra é por vaidade também*"; Raimundo Carrero e frases suas, da própria Mara, como "sou uma dessas pessoas sem asteriscos", não conclui o pensamento, atende o telefone, sai pela tangente. Sem asteriscos é sem coisas escondidas? Eu pergunto, para logo em seguida contar a ela que na minha orelha estará um asterisco para explicar o "si" de Mario de Andrade.

Bem, sairei dos tópicos apenas para ressaltar que Mara não me explicou Mara Coradello, mas me explicou em suas crônicas coisas da existência, da cidade (seja ela qual for), dos amores e da delicadeza. E principalmente: me fez formular novas perguntas.

E uma orelha de livro nunca foi tão literalmente uma orelha de livro: tem a vontade de ser apenas um ouvido dessa escritora que nos premia com trechos por vezes constrangedores e com minúcias que insistimos em não ver, e nos alegra com afetos que esquecemos.

Como ela mesma diz: "Somos seres que não vislumbram o grande, precisamos voar com asas falsas, usar telescópios e toda uma parafernália para divisarmos o apenas grandinho, imagine se vemos mesmo o incognoscível"?

* Com "si" mesmo, *ipsis litteris*.

Então veja detalhes pequenos da existência transformarem-se no que é mais importante pela lente de aumento elogiosa do cotidiano e pela poética da trivialidade, tão caras no gênero crônica. Um último conselho: não siga a ordem das páginas e empreste o livro aos amigos.



Capa e contracapa de *Armazém dos afetos* com a orelha de Roberto Andrade Neto [Mara Coradello].

Os afetos de um caderno branco¹

The White Notebook Affections

Erly Vieira Jr.*

Nem sei por onde começar. Faz pelo menos uns três ou quatro dias que tento iniciar este texto, que se propõe ser uma resenha do último livro de Mara Coradello, *Armazém dos afetos*. Lançado no finalzinho de 2009, trata-se de um volume reunindo as crônicas publicadas pela autora no jornal *A Gazeta*, na segunda metade da última década. Achei que seria algo fácil, talvez por ter acompanhado e saboreado matinalmente a publicação, um a um, desses textos às quartas-feiras, durante os quatro anos em que Mara assinou a coluna. Talvez pela familiaridade que tenho com a sua escrita, pelo fato de sermos colegas de geração ou pela facilidade com que engrenamos conversas sempre interessantes e imprevisíveis, nas esquinas de Jardim da Penha, pelas quais freqüentemente nos esbarramos. Talvez por ter escrito uma vez, no texto de indicação da Mara ao Prêmio Taru 2007, alguma coisa sobre a incrível capacidade

¹ VIEIRA JR., Erly. Os afetos de um caderno branco. *graciano*, Vitória, ano 1, n. 3, p. 10-11, ago. 2010. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2023/04/Graciano-n.-3.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2023.

* Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

que ela tem de escrever sobre o mundo contemporâneo, com um olhar bastante afiado e urgente (embora nunca apressado) acerca do intimista, do efêmero e do imprevisível (este, em generosas pitadas) que regem a lógica desse nosso cotidiano do começo do século XXI – algo que, a meu ver, teria tudo a ver com o exercício da crônica, ainda mais num livro que arrisca-se a falar de afetos (transitórios ou não) em todas as suas páginas.

Talvez por isso tudo me seja um tanto quanto difícil saber por onde começar meu texto, e nisso já estou no segundo parágrafo, tentando enrolar o leitor, como se estivéssemos diante de algum insondável mistério, a ser revelado epifanicamente. Claro que não, né? Aliás, epifania sequer cabe nesta resenha, que se debruça (timidamente) sobre um conjunto de pequenas reflexões sobre um mundo que de nós exige a cada dia menos leveza – exigência essa que, de tão descabida, nos convida à resistência de maneiras tão líricas quanto as que permite a mirada certa de Mara Coradello. Afinal, o que fazer com esses afetos todos que emanam de nosso contato com o mundo e com as pessoas?

Certamente, deixar-se atravessar por todos eles, mergulhar deleuzianamente no impensado do corpo, para talvez descrevê-los em algum diário decomposto – por que não? “Desses do tipo que você abre o peixe e as espinhas saem inteiras”, como na crônica “Correio sentimental anônimo”. Percorrer as memórias, nomes e aromas como quem passeia de bicicleta pelas ciclovias imaginárias de uma ilha que insiste em ser chamada de Verdana. Aliás, a imagem que retive por mais tempo (e que por mais vezes reapareceu) após a leitura do livro foi essa da bicicleta – típica coisa “pra se fazer nas tardes mais felizes”, pra encerrar a série de citações aos textos que compõem mais este parágrafo em que tento tatear o peculiar universo das páginas do caderno já não tão branco de Mara Coradello.

Porque ela enxerga na minúcia e no banal toda uma gama de murmúrios e meios-tons que a nossos olhos apressados talvez passassem despercebidos. Um *ringtone* feliz que insiste em tocar fora de hora, uma embalagem na prateleira de supermercados, a fatia de bolo de queijo com café – tantos pontos de partida

para se falar da necessidade de trocar afeto, de começar e terminar novos amores, de abraçar um amigo que perdeu alguém importante, sem ter que recorrer aos desgastados clichês épicos ou (pior ainda) ao niilismo cínico que contamina boa parte da parcela de literatura brasileira contemporânea devotadamente festejada pelos cadernos de cultura dos jornais de circulação nacional. Aqui, é a voz rouca, quase sussurrada de Mara que transborda de cada texto, transfigurada nas surpreendentes imagens que, vez por outra, afloram nesse conjunto de crônicas assumidamente irregular – até por reunir textos publicados no calor da hora, para cumprir a periodicidade (primeiro semanal, depois quinzenal) que o jornal exigia. Contudo, se o conjunto por vezes peca por essa irregularidade, ele ganha força quando Mara lança mão de sua costumeira ironia na construção de imagens inesquecíveis – e aí, os mandamentos que compõem o “Manual de procedimentos para ser menos intenso”, ou personagens como a menina no quarto repleto de botões ou o insone que dorme feito morto na frente de um espelho, ou até mesmo a contabilidade de perdas de um amor (na verdade, de eventos sociais perdidos durante a vigência deste), surgem como legítimos sucessores dos protagonistas de alguns contos de seu livro de estréia, *O colecionador de segundos* (2003) – como, por exemplo, a mulher que colecionava camisinhas usadas em caixas de biscoito dinamarquês (no conto “Pílulas sujas”) ou o derradeiro episódio sexual numa câmara frigorífica de supermercado (em “Laticínios”).

É essa refinada ironia, nunca previsível, que faz compensar, muitas vezes, alguns outros deslizos no conjunto das crônicas – como, por exemplo, uma certa insistência em fazer da *flânerie* pelas paisagens de Vitória uma espécie de leitmotiv com tinturas bipolares. Leitmotiv este que acaba soando como supérfluo *mea culpa* por adotar uma saborosa dicção cosmopolita numa escrita que, já desde o livro anterior, assume-se como totalmente imersa na geração que tomou de assalto a literatura brasileira deste início de século – não por ser composta por escritores-blogueiros (embora Coradello também o seja), mas por arriscar-se a falar sem rodeios do “nosso” mundo contemporâneo usando a própria língua que se fala nele, sem distanciamentos afetados, e a partir da qual Mara arrisca-

se a construir um universo literário bastante próprio. Universo que não se encerra nos dois livros até agora publicados pela autora – mas também nos textos freqüentemente publicados no blog Livro (<http://livrodeanotar.wordpress.com>) e no seu antecessor, o *Caderno Branco de Mora Mey* (<http://cadernobranco.blogger.com.br>), fazendo crescer, ao menos em mim, a curiosidade pelos trabalhos vindouros dessa surpreendente escritora.



Capa da revista *graciano* e páginas da resenha de Eryl Vieira Jr.



OS AFETOS DE UM CADERNO BRANCO POR ELVY VIEIRA

Nem sei por onde começar. Far pelo menos um três ou quatro dias que tento iniciar esse texto, que se propõe ser uma revisão do último livro de Mara Coracelli, *Amazém dos Afetos*. Lançado no final de 2019, trata-se de um volume reunindo as crônicas publicadas pelo autor no jornal *A Gazeta*, na segunda metade do último década. Adm. que seria algo fácil, talvez por ter acompanhado e acompanhado materialmente a publicação, um a um, desses textos às quartas-feiras, durante os quatro anos em que Mara assinou a coluna. Talvez pela familiaridade que tenho, com a sua escrita, pelo fato de sermos colegas de gênero ou pela facilidade com que encontramos conversas sempre interessantes e imprevisíveis, nas ocasiões de Jardim da Feitosa, pelas quais frequentemente nos esbarramos. Talvez por ter escrito uma vez, no livro de indicação da Mara ao prêmio Tau 2020, alguma coisa sobre a incrível capacidade que ele tem de escrever sobre o mundo contemporâneo, com um olhar bastante afiado e urgente (embora nunca agressivo) sobre o imenso, do efêmero e do imprevisível (este, em gêneros plásticos) que regem a lógica base nossa cotidiana do começo do século 21 – algo que, a meu ver, tenta tudo a ver com o sentido da crônica, ainda mais num livro que antecipa a falar de afetos (literários ou não) em todos os seus pilares.

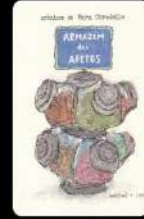
Talvez por isso, tudo me seja um tanto quanto difícil saber por onde começar meu texto, e isso já está no segundo parágrafo, tentando entrar o texto, como se estivessem diante de algum ineditado inédito, a ser revelado espantadamente. Como que não, né? Já, poderia sequer cabe nesta sessão, que se detenha (momentaneamente) sobre um conjunto de pequenos reflexões sobre um manuseio que de nós exige a cada dia menos leveza – estético e a que, de tão desobediência, nos convida à resistência de maneira tão lírica quanto as que permitem a múltipla cartela de Mara Coracelli. Afinal, a que fazer com esses afetos todos que emanam de nos em contato com o mundo e com as pessoas?

Contamente, deixar-se atravessar por todos eles, mergulhar deslealmente no império do corpo, para talvez descrevê-los em algum dia de decomposto – por que não? “Desse do tipo que você é aborrecido e as espíritos se tornam literários”, como na crônica “Correio sentimental eletrônico”. Pincelar as memórias, nomes e imagens como quem passa de bicicleta pelas cidades imaginárias de uma ilha que insiste em ser chamada de Verdade. Aliás, a imagem que reboja por mais tempo (e que por mais vezes reaparecer) trata o assunto do livro foi essa da bicicleta – típica ou não “para se fazer nas tardes mais felizes”, pra encostar a sede de cidadãos aos textos que comovem mais este parágrafo em que tento tocar o peculiar universo das páginas do caderno já não tão branco do Mara Coracelli.

Porque ela emerge na nitidez e no banal toda uma gama de marmóreas e melancólicas que a nossem olhos apressados talvez passassem despercebidos. Um ringtone folk que insiste em tocar fora de hora, uma embalagem na praieira de supermercado, a falta de bolo de queijo com café – tantos pontos de partida para se fazer da necessidade de trocar afeto, de remegar e fermentar novas amarelas, de atrair um amigo que perdeu alguma importância, sem ter que recorrer aos desgastados clichês doxas ou (por aí) ao milímetro cênico que continua a sua parte da partilha de literatura brasileira contemporânea devotadamente festajada pelos cadernos de cultura dos jornais de circulação nacional. Aqui, é a voz raouca, quase sussurrada de Mara que transmuta de cada texto, transfigurada nas surpreendentes imagens que, vez por outra, afirmam neste conjunto de crônicas assimidamente irregular – até por reunir textos publicados no calor da hora, para cumprir a periodicidade (primeiro semanal, depois quinzenal que permitiu o ritmo), contudo, se o conjunto por vezes pesa por essa irregularidade, ele ganha força quando Mara lança mão de sua costumada ironia na construção da imagem inapagável – e ali os mandamentos que compõem o “Manual de procedimentos para ser menos interior”, ou personagens como a mentiroso quarta república

de bolões ou o leuante que dorme feito morto na frente de um espelho, ou até mesmo a carismática de perdas de um amor (na verdade, de eventos sociais perdidos durante a vigília de deito), surgem como legítimos sucessores dos protagonistas de alguns contos de seu livro de estreia, *O colecionador de segundas* (2003) – como, por exemplo, a mulher que coleciona camisetas usadas em casas de biscote dinamarques (no conto “Ilusões seguras”) ou o derretido epistolar sexual numa câmara frigorífica de supermercado (em “Lacrimosa”).

É essa liberdade ironia, nunca premeditada, que faz compenetrar, muitas vezes, alguns outros detalhes no conjunto das crônicas – como, por exemplo, uma certa insistência em falar de literatura pelas páginas de Vitória uma espécie de referência com leituras literárias. Entretanto, está que acaba soando como superficial mea culpa por adotar uma salmosa digito compassiva numa escrita que, julgando o em entrosso, assume-se como totalmente imersa na geração que tomou de assalto a literatura brasileira deste início de século – não por ser composta por escritores-bloggeros (embora Coracelli também o seja), mas por insistir-se a falar sem noções do “nosso” mundo contemporâneo visando a própria figura que se faz nele, sem distanciamentos afetados, e a partir da qual Mara antecipa-se a construir um universo literário bastante próprio. Universo que não se encontra nos dois livros até agora publicados pela autora – mas também nos textos frequentemente publicados no blog *Uma* (<http://viviandotexto.wordpress.com/>) e no seu *entressex*, o Caderno Branco de Mara Mey (<http://cadernebranco.blogspot.com.br/>), fazendo pensar, ao menos em mim, a curiosidade pelos trabalhos vinhosos desta surpreendente escritora.



Segundo interrompido por guilhotina¹

Second Interrupted by Guillotine

Haroldo Lima*

O que sobra da experiência? – é o que pergunta o leitor. Auto-ficção, desdobramentos em código binário ou apenas dualidades embaralhadas, auto-orquestradas, apesar das reminiscências da vontade. O leitor tem que se perguntar. E não faz mal, o leitor não está errado. As lacunas ainda são extensas e as cercas que dividem os significantes na literatura de alguns dos autores brasileiros que estrearam nos anos 2000 ainda são translúcidas, deformam e maquiam, mas não deixam desaparecer os campos abertos. Por isso esperamos com tanta ansiedade pelo sucessor de *O Colecionador de Segundos*, livro premiado pela Lei Rubem Braga em 2002 e lançado pela editora carioca 7Letras, em 2003, um acelerar da trajetória literária de Mara Coradello. Porque sua escrita ainda não deixa claro suficiente se

¹ LIMA, Haroldo. Segundo interrompido por guilhotina. *graciano*, Vitória, ano 1, n. 3, p. 12-13, ago. 2010. Disponível em: <<https://blog.ufes.br/neples/files/2023/04/Graciano-n.-3.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2023.

* Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP).

podemos julgá-la. *O Colecionador* traz textos iniciais, uma mistura de maturidade e adolescência que se permite escorrer pelas bordas que aquele tempo, seu momento permitia. Daí o erotismo: “dilatação dos corpos pelo calor, produção de aquecimento natural pelo constante exercício de ir e vir, entrando e gíngando como num balé sagrado aos laticínios e marcas multinacionais de bebidas lácteas”; e passagens de lirismo juvenil – “quando você passa por uma ponte temerária, quem o recebe com carinho na chegada é vítima da paixão, se for de seu sexo favorito, jovem e bonito, aí é amor mesmo”, ambas do conto “Laticínios”. Ornados por arabescos e acepipes, os contos de Mara trazem em comum o capricho na escolha das palavras, que em alguns momentos deformam o sentido prosaico que as declarações e confidências evidenciam e a conjunção de passagens que transitam pelo sabor de vazio que o não dito traz, o que em todos os momentos não se traduz em boas saídas, pois esperamos mais palavras, outras explicações ou simplesmente algo que dê concretude ao que acabamos de ler. Não pelo inacabado do texto, mas pela imaturidade literária que algumas construções de Mara deixam transparecer. E é um erro ver nestas características um problema em *O Colecionador*. Apesar de irregular, seus textos inventariam toda a gama de qualidades que os autores que estão fazendo a nova literatura brasileira compartilham. É admirável perceber em Mara a sintonia com que os questionamentos de seus textos se assimilam com a de escritores que uma mesma maré trouxe. A proximidade de seu texto com a escrita originada na blogosfera – que revelou com mais sucesso Giannettis e Cuencas, talvez pela proximidade com nichos ou talvez, infelizmente, pela perspicácia produtiva dos dois últimos – deixa a margem semelhanças que a literatura produzida no Espírito Santo ainda não esclareceu – porque pelo menos na prosa por aqui ainda não há um movimento consolidado e a poesia traz um quê da solidão dos vãos de Casé. Os contos de Mara são intimistas e fogem da perspectiva social, o que está presente ao menos em segundo plano na obra de Giannetti e Cuenca, mas não fogem da auto-investigação e de buscas por conexões ainda não estabelecidas com eu, o outro, e, sobretudo, a participação coletiva em um projeto só. Os três, se olhados em conjunto, ainda tentam entender, desvendar de que forma suplantar o peso de carregar sozinho um todo, quando se é só uma parte no

mundo ao nosso redor. Além disso, é de se admirar o cinismo e a ironia de sua escrita, algo que Miss Averbuck, por exemplo, faz soar um tanto machista quando tenta emancipar seu feminino. Só para citar Clarah mais uma vez, tenho que dizer: Mara sim tem bolas, e pode se orgulhar delas. Há um hiato na produção de Mara em ficção. Em sete anos, seu único lançamento foi *Armazém dos afetos* (resenha na página tal desta edição de Graciano), lançado no último ano pela Edufes: uma compilação de suas melhores crônicas publicadas em A GAZETA que foi recolhida pela editora sem uma boa explicação. Além do romance *De amor e naftalinas*, no prelo desde o ano passado e que aguardamos com ardor. Talvez, com o lançamento deste último, algumas nuances vislumbradas em *O Colecionador de Segundos* fiquem mais evidentes e concretizem a promessa que Mara viveu no começo da década. O que aos poucos para alguns tem se consumado com algum sucesso de crítica, ver Carola Saavedra, e para outros arrefecido, como o sangue que uma hora deixa de jorrar após a precisão do corte da guilhotina.



Capa da revista *graciano* e páginas da resenha de Haroldo Lima.



Foto: www.foto4g.com.br/marcosobito



SEGUNDO INTERROMPIDO POR GUILHOTINA POR HAROLDO LIMA

O que sobra da experiência – é o que pergunta o leitor. Auto-Ricção, desdobramentos em código binário ou apenas dualidades embaralhadas, auto-inventadas, apesar das remissões-falsas de vontade. O leitor tem que se perguntar. E não faz mal, o leitor não está errado. As lacunas ainda são excessivas e as cenas que dividem os significantes na literatura de alguns dos autores brasileiros, que estranham nos anos 2000 ainda são transalados, deformam e mesclam, mas não deixam desaperceber os tempos abertos.

Por isso experimento com tanta ansiedade pelo sucessor de *O Colecionador de Segundos*, livro germinado pela Laí Rullem Braga em 2002 e lançado pela editora carioca 7Letras, em 2005, em memória de trajetória literária de Mara Diniz.

Porque sua escrita ainda não deixa claro suficiente se podemos julgá-la. *O Colecionador* traça textos, línguas, uma mistura de maturidade e adolescência que se permite escurar pelas bordas que avança tempo, seu momento poético. Dado erudito, "ablação dos corpos pelo calor, produção de aquecimento interno pelo consumo excessivo de tra-ús, embrião e glândula como num belo sagrado aos latentes e marcas multinacionais de bebidas, fábricas", e passagens de futuro, já virá – "quando" – vai à prova por uma ponte ferroviária, quem a recebe com carinho na chegada é última da palada, se for de seu sexo favorito, quem e bonito, aí é amor menor", embrião como latentes.

Ondas por arabescos e acrílicos, os contos de Mara trocam em comum o capítulo na escolha das palavras, que em alguns momentos deformam o sentido prático que as declarações e correlações evidenciam a construção de personagens que transitam pelo sabor de vazio que o não dito traz, o que em todos os momentos não se traduz em atos soltos, pois experimentos mais palatáveis, outras explorações ou simplesmente algo que dá perspectiva ao que acabamos de ler. Não pelo acabamento do texto, mas pela imanta-

ção literária que algumas construções de Mara deixam transparentes.

É o mesmo ver estas características um problema em *O Colecionador*. Apesar de irregular, seus textos inventam toda a gama de qualidades que os autores que estão fazendo a nova literatura brasileira compartilham. É admirável perceber um livro a simular com que os questionamentos de seus textos se assemeliam com a de escritores que uma mesma mãe trouxe. A proximidade de seu texto com a escrita originada na literatura – que evoluiu com mais sucesso Giannetti e Cuemal, talvez pela proximidade com nichos ou talvez, infelizmente, pela perspectiva produtiva dos dois sistemas – deixa a margem semelhantes que a literatura profunda no Espírito Santo ainda não esclareceu – porque pelo menos na prosa por aqui ainda não há um movimento consolidado e a poesia traz um cast de solido dos vãos de Casé.

Os corpos de Mara são intimistas e fogem da perspectiva social, o que está presente ao menos em segundo plano na obra de Giannetti e Cuemal, mas sua forma de auto-investigação e de busca por conexões ainda não estabelecidas com o, o outro, o sobredito, e pertença ao coletivo em um projeto. Os links, se obtidos em conjunto, ainda tendem entender, de maneira de que forma suplantar o peso de carregar sozinho um texto, quando se é só uma parte no mundo ao nosso redor. Além disso, é de se admirar o diálogo e a fronteira de sua escrita, algo que Miss Averbuch, por exemplo, faz ser um tanto machista quando tenta encaixar seu feminino. Só para citar Clarice mais uma vez, tenho que dizer: Mara sim tem balas, e pode se orgulhar disso. Há um livro na produção de Mara em ficção. Em sete anos, seu único lançamento foi *Armadém dos Meios* inserida na página 101 desta edição de *Graciano*, lançado no último ano pela editora: uma compilação de seus melhores contos publicados em A GAZETA que foi recolhida pelo editor sem uma foto a respeito. Além do romance *De Amor e de Fúria*, no início deste o ano passado e que aguardamos com ansio.

Talvez, com o lançamento deste último, algu-

mas nuances vislumbradas em *O Colecionador de Segundos* sejam mais evidentes e concretizadas a promessa que Mara viveu no começo da década. O que aos poucos para alguns tem se concretizado com algum sucesso de crítica, ver Carolina Saravali, e para outros, arrebatado, como o sangue que uma hora deixa de jogar após a previsão do corte da guilhotina.

[Os contos de Mara]¹

[Mara's Short stories]

Marcelo Ariel*

Os contos de Mara aqui procuram tocar no real que nasce de um devir irrealizado, justamente o que chamamos de amor e realizam uma análise irônica desse sentimento, uma tentativa de meditação sobre que é aprofundada por um jogo dimensional que parece ser um jogo intertextual, mas não é, é outra coisa, existe uma tentativa de alargar as fronteiras do conto para uma dimensão impessoal, como tentaram Katherine Mansfield e Clarice Lispector, escrevendo dentro de uma tensão entre duas dimensões, a dimensão do verbo haver que fatalmente sempre estará em oposição com a do verbo existir. Nesta tensão entre estes dois verbos se movem os contos deste livro.

¹ ARIEL, Marcelo. [Os contos de Mara] (Orelha). In: CORADELLO, Mara. *Histórias de amor recolhidas ao acaso*. Vitória: Secult-ES, 2013.

* Escritor.



Capa com a orelha de Marcelo Ariel
sobre *Histórias de amor recolhidas ao acaso*.

Fluxo de consciência e suspense
dão o tom de
*Histórias de amor recolhidas*¹

Stream of Consciousness and Suspense
Set the Tone of
Histórias de amor recolhidas

Redação do jornal *Século Diário*

Histórias de amor costumam ser o tema preferido dos contistas. Os enredos acabam se assemelhando, mas o que torna as histórias diferentes umas das outras é o estilo e a estrutura que os escritores se utilizam.

Histórias de amor costumam ser o tema preferido dos contistas. Os enredos acabam se assemelhando, mas o que torna as histórias diferentes umas das outras é o estilo e a estrutura que os escritores se utilizam. Mara Coradello é desses contistas que consegue surpreender o leitor com uma simples discussão entre um casal ou com uma história de amor não correspondido.

¹ REDAÇÃO Cultura. Fluxo de consciência e suspense dão o tom de *Histórias de amor recolhidas*. *Século Diário*, Vitória, 02 ago. 2014. Disponível em: <<https://www.seculodiario.com.br/cultura/fluxo-de-consciencia-e-suspense-dao-o-tom-de-historias-de-amor-recolhidas>>. Acesso em: 27 maio 2023.

Em seu terceiro livro, *Histórias de amor recolhidas ao acaso*, a autora explora o suspense e vai revelando aos poucos as verdadeiras intenções de seus personagens. O primeiro conto, *Fora do Ar*, que parece apenas mais um relato de uma garota apaixonada fugindo com o namorado acaba dando uma rasteira no leitor que espera a delicadeza do amor romântico.

Em um de seus contos Mara também homenageia outro escritor capixaba. Em *Bondage*, a escritora lembra os trocadilhos com o nome Suely, que Reinaldo Santos Neves faz em seu livro homônimo. Esse conto descreve bem a crueza com que Mara gosta de retratar seus personagens.

Outro conto que reflete muito bem o estilo de Mara Coradello é *Profanação – Para ler em voz alta*. Não há ação nele, mas o fluxo de consciência toma conta e pensamentos se contradizem e se complementam. A relação com a literatura de Clarice Lispector é inevitável, mas Mara consegue imprimir sua própria voz nos contos.

Com personagens passionais e sempre com uma narrativa irônica e sofisticada, Mara Coradello vai contando suas histórias sem pena de revelar a crueldade que envolve alguns relacionamentos. Como no conto *Bourdeaux*, no qual uma assassina diz que “a maior forma de adorar é matar”.



Página inicial da matéria da coluna Cultura, do jornal *Século Diário*, sobre *Histórias de amor recolhidas ao acaso*, de Mara Coradello.

A 'Poesia de Cochonilha' ou a 'Prosa Esquartejada' de Mara Coradello¹

The 'Cochoneal Poetry' or the 'Quartered Prose' by Mara Coradello

Redação do jornal *Século Diário*

Por nome, *A Alegria Delicada dos Dias Comuns* pode até soar como um livro de autoajuda. E Mara Coradello não discorda disso. “Em alguns pontos sinto que fiz um livro de autoajuda mesmo, tem até a palavra”.

Por nome, *A Alegria Delicada dos Dias Comuns* pode até soar como um livro de autoajuda. E Mara Coradello não discorda disso. “Em alguns pontos sinto que fiz um livro de autoajuda mesmo, tem até a palavra em si presente em um dos textos”. O texto a que se refere é o *Quero trazer à tona uma coisa que a auto-ajuda estragou: a felicidade*, um desses escritos para se

¹ REDAÇÃO Cultura. A 'Poesia de Cochonilha' ou a 'Prosa Esquartejada' de Mara Coradello. *Século Diário*, Vitória, 09 ago. 2016. Disponível em: <<https://www.seculodiario.com.br/cultura/a-poesia-de-cochonilha-ou-a-prosa-esquartejada-de-mara-coradello>>. Acesso em: 19 maio 2023.

ler e tirar proveito do que ele ensina e instiga com suavidade, como no trecho: *que sou simples e viva e que de minha vida a melhor parte é ser toda.*

Mas não, *A Alegria Delicada dos Dias Comuns* pode até ter uma pitada irônica de autoajuda, mas está longe de ser de fato um livro do gênero. Nem poemas nem contos, os textos se enquadram mais em um termo usado por Mara, a "Poesia Cochonilha" – em referência ao um inseto que se extrai dele um corante natural não ingerido por veganos, "como uma poesia que é falsa e verdadeira", conta Mara ; ou a "Prosa Esquartejada" – uma definição do amigo Rodrigo Melo que Mara atentou-se para a criatividade e verdade do termo. "Fiquei muito chocada com esse termo, porque tento procurar em livros definições sobre poesia e, às vezes, os próprios escritores conseguem juntar duas palavras e criar uma transparência que os acadêmicos com conceitos e conceitos ficam tateando por muito tempo", explica.

É melhor que seja mesmo a "Poesia Cochonilha" e/ou a "Prosa Esquartejada" para definir a escrita do novo livro de Mara Coradello, uma obra que parece não enquadrar-se facilmente num lado ou no outro. Ela passeia pelos dois. Em momentos como *A Mulher Mais Bonita da Cidade*, o livro mostra-se conto, prosa mesmo, dessas com histórias detalhadas a serem contadas – e por sinal, belíssimas. Em outras páginas se lida com uma poesia mais enquadrada no conceito, como no texto *Marina, Maria, vocês se pintaram?* – uma espécie de homenagem a Maria José Coni, de 22 anos, e Marina Menegazzo, de 21. As duas mulheres que realizavam um 'mochilão' pela América do Sul. Elas foram assassinadas friamente e ganharam as páginas dos jornais pelo mundo.

"Fiz esse texto para o *Sarau Feminista*, do qual participei e organizei. As mortes dessas duas mulheres foram chocantes e tiveram duas coisas que me impressionaram, os sacos de lixo em que os corpos foram colocados e a imprensa do mundo inteiro falando que elas estavam 'sozinhas'. Uma mulher com outra mulher, mas elas estavam sozinhas. Isso foi muito sintomático", recorda Mara

sobre o texto, que em suas últimas linhas faz uma chamada: *Vamos todas juntas, mulheres, ser multidão. E fazer um óvulo do não.*

A exemplo do texto citado acima, as lutas de Mara como mulher, mãe, mestrandia, escritora e muitas outras posições, fazem-se presentes em seus escritos de formas por vezes mais explícitas, por vezes mais conceituais, como quando escreveu o livro *Escaras e Decúbitos*.

No livro ela colocou a voz narrativa toda no feminino e só depois passou para a primeira pessoa do masculino. "Esse homem que narro no livro está em coma. É um mulherengo e é narrado por um investigador que é o Marcos, meu alter ego, além de ter as vozes das mulheres a quem ele amou, mas também feriu. E essa já é uma metáfora simbólica por não existir vozes de homens no livro, visto que o narrador sou eu", conta a escritora sobre o exercício feito que atenta ao fato de que a maioria dos livros ainda possui vozes masculinas – além de ser escrito por homens.

Outra forma de posicionar suas lutas de fortalecimento à mulher é dando espaço, por assim dizer – ou colocando-se ao lado – a outras mulheres escritoras. Essa proposta fica bem explícita quando Mara (foto abaixo) inclui em *A Alegria Delicada dos Dias Comuns* uma orelha assinada pela escritora Juliana Frank, uma jovem paulista, dona de uma criatividade ímpar na escrita em que pratica, unindo um ótimo texto com o bom humor, sexo e personagens sempre curiosas e bem construídas.

Juliana foi mal interpretada por jornalistas em sua recente passagem pela Festa Literária de Paraty, a famosa Flip, e teve sua imagem um tanto distorcida. Admiradora do trabalho da escritora, Mara se posicionou a favor de Frank. "A Juliana é um caso de amor na minha vida, gosto muito do livro *Meu Coração de Pedra-Pomes*. Ela é muito profissional, tem uma maturidade muito grande numa voz infantil; e um conhecimento imenso, mas é modesta, então só poderia dar errado a Juliana na Flip. E eu vim em defesa dela, não pensando em ganhar uma

orelha com isso, claro. Mas ela ficou tão grata que surgiu essa orelha e eu só tenho a agradecer", afirma Mara.

Na orelha, tão delicada e ao mesmo tempo forte, como o livro, Juliana Frank reflete a reciprocidade da empatia com a escrita de Mara, quando diz que "Se for preciso, erguerei mil paredes para Mara pixar. E se de repente acontecer de a polícia levar esta mulher até uma delegacia – dentro de uma masmorra ela escreverá como uma Pitonisa de terno desajeitado".

Outro ponto que explora o irônico no novo livro de Mara é a contemplação à rotina. As coisas do dia a dia estão todas presentes, mas de forma delicadamente ácida, desde a personagem Cibele comendo seu típico arroz com feijão, farofa e fritas; até a presença não descartável do tédio, no conto *Testamento*, em que a voz narradora diz: *Eu mesma tenho tédio da minha cara de escritora classe média dentes brancos cara lívida*. Aliado a isso estão as ilustrações de Cristiano de Rezende, que integram-se aos textos e mostram-se também como narrativa. *A Alegria Delicada dos Dias Comuns* é um livro de formato pequeno e de materiais mais acessíveis que, assim, irá possibilitar uma venda mais barata de cada exemplar (o livro possivelmente será vendido por em média R\$ 10). Seu lançamento oficial será realizado em breve, talvez ainda em agosto, afirma Mara.



Página inicial da matéria da coluna Cultura, do jornal *Século Diário*, sobre *A alegria delicada dos dias comuns*, de Mara Coradello.

Eu vou erguer
mil paredes pra você, Mara¹

I'll Lift a Thousand Walls
for You, Mara

Juliana Frank*

A voz poética de uma época – bobagem. Não existe mais voz, na rouquidão de Mara, uma ruiva que escreve alto. Ela pode entrar sussurrando nos seus domínios, com delicadeza. Cuidado. Porque sei que está vendo tudo, anota cada mínimo.

“A poesia é sempre o mínimo”.

Poderia escrever “melhor” livro de poesia da atualidade. Assim como acabei de escrever. Porque a disputa aqui – LITERATURA – mostra uma Atena contemporânea que, com sua própria espada, segue o caminho em direção à sozinhez. Vez por outra corta sua própria garganta. A alegria de Mara é queimar-

¹ FRANK, Juliana. Eu vou erguer mil paredes pra você, Mara (Orelha). In: CORADELLO, Mara. *A alegria delicada dos dias comuns*. Vitória: La Donna è Mobile, 2016.

* Escritora.

se nessa fogueira que ela mesma capturou para surgir depois em espírito, ser a cinza. Pra depois, em estado fantasmagórico, puxar o pé, aqui e ali, com alegria de um dia comum, dos mais distraídos.

“Acontece um incêndio. Descaso, criminal, por cigarro, por karma, por curto-circuito, para caber num escrito, enfim: sempre haverá um incêndio”.

Escreve, Mara, sobre incêndios comuns. Escreve outro princípio dele com aquela sabedoria romana de quem aprendeu que a poesia, assim como os dias, precisa ser vivida com atenção. Ouçam a Mara. Devemos olhar uma cachorra Laika, envelhecer, cortar os bigodes e escrever a palavra “lua” com a mesma pompa e circunstância.

“Portanto, envelhecer apavora, / há menos inícios depois de uma certa idade, / Eu penso na cadela Laika, abandonada pelas ruas, até ser convocada e chegar até a Lua.”

Se for preciso, erguerei mil paredes para Mara pixar.

E se de repente acontecer de a polícia levar esta mulher até uma delegacia dentro de uma masmorra ela escreverá como uma Pitonisa de terno desajeitado.

iAristóteles idiota, el sujeto y el predicado en tu puta lógica; puro mierda escolástica mientras consultabas al oráculo, y aquí estamos...

Se necessário, Mara se casará bem de manhã – investida de canção ridícula – com poetas vessos de países distantes, só para resgatar o espetáculo – relato do nosso amor, da nossa miséria. Mara é mãe de um menino, militante, romântica, ruiva, platônica, tamborilante, feminista, sambista e dona de seu próprio nariz. Original porque, eu diria: uma poeta mesmo, com todas as letras.

Prometeu: “nunca ficar amarga”. Seu nome representa a amargura em origens léxicas ancestrais, “mas quer dizer amar”, defende-se, se mudarmos a ordem das sílabas.

Lo único crime, señoras y señores, és la escritura



Capa e contracapa de *A alegria delicada dos dias comuns* com a orelha de Juliana Frank.

A representação da figura materna como um indivíduo em si no conto “Silver Tape”, de Mara Coradello¹

Mother’s Representation as an Individual in Itself in the Short Story “Silver Tape”, by Mara Coradello

Lucélia Canassa*

Resumo: Este trabalho tem como objetivo repensar a problemática da maternidade, discutindo a questão das mulheres atormentadas pelo mito da mãe ideal bem como a ideia de amor instintivo. De modo geral, a mulher mãe não é um indivíduo em si: enquanto mãe, não possui vontades ou vida própria. Para repensar essa problemática, os contos contemporâneos de contistas mulheres foram a fonte da pesquisa. A antologia organizada por Luiz Ruffato, *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, foi útil não só para delinear um quadro geral de novos discursos em relação ao tema abordado como para selecionar o conto *Silver Tape*, de Mara Coradello, que será analisado minuciosamente. Como base teórica, a filósofa Elizabeth Badinter com a tese de que o amor materno é construído assim como qualquer outro sentimento, e Cristina Stevens, estudiosa que se dedica à questão da maternidade e o feminismo na Literatura, iluminaram as análises.

¹ 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 (RICS)*, São Luís, v. 4, n. especial, p. 111-120, jan.-jun. 2018. Disponível em: <<http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/9582/5582>>. Acesso em: 15 maio 2023.

* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Palavras-chave: Maternidade. Feminismo. Autoria feminina.

Abstract: The purpose of this work is to rethink the problematic of motherhood, discussing the issue of women tormented by the myth of the ideal mother and the idea of instinctive love. In general, the woman mother is not an individual in itself: as a mother, she has no will or life of her own. To think this problem, the contemporary short stories of women writers were the source of the research. The anthology organized by Luiz Ruffato, *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, was useful not only to delineate a general framework of new discourses in relation to the subject covered but also to select *Silver Tape*, by Mara Coradello, that will be analyzed in detail

. As a theoretical basis, the philosopher Elizabeth Badinter with the thesis that maternal love is constructed just like any other sentiment, and Cristina Stevens, who deals with the issue of motherhood and feminism in Literature, illuminated the analysis.

Keywords: Maternity. Feminism. Female Authorship.

1 Mulheres atormentadas: repensando a problemática da maternidade

A maternidade é vista como puramente feminina e, embora mude de tempos em tempos, nas últimas décadas o ideal de mãe perfeita atormentou – e atormenta – milhares de mulheres. Defende-se a ideia de que o instinto materno está inscrito na natureza feminina, o que contribui para a crença de que todas as mulheres nascem prontas para essa atividade. Essa ideia não só aterroriza as que querem ter filhos, mas não conseguem, como as que simplesmente não possuem essa vontade. Até mesmo as que podem e querem ter filhos são atormentadas, pois, a partir dessa vontade, existem cobranças de como e quando isso deve acontecer e quais as atitudes uma “boa mãe” deve ter. A realidade é que existe uma romantização do que é ser mãe: vende-se a ideia de que essa é a maior realização da vida de uma mulher, mas esquecem-se – propositalmente – de falar sobre todo o resto. Ser mãe pode, sim, ser a maior realização da vida de uma mulher, da mesma forma que pode não ser. O fato é que, mesmo que seja, não significa que será simples e fácil.

Dentre as problemáticas da maternidade, existe aquela em que toda a responsabilidade recai sobre as mulheres. Isso exclui a ideia de que o parceiro

deve ajudar na criação dos filhos e que é normal a mulher acreditar que possui a maior parte da responsabilidade, o que, não raro, gera diversas sensações de culpa. O conceito de masculinidade normativa é incompatível com a ideia de sentimentos e maternação, já os estereótipos que envolvem a feminilidade encaixam-se bem com as concepções de abnegação, submissão e servilidade – características cobradas no culto da mãe ideal. Isso em relacionamentos heterossexuais e, de certa forma, dentro de um padrão social. Quando saímos desse quadro, a problemática se mostra ainda mais ampla: dois homens podem adotar uma criança? Um pai solteiro é capaz de criar seu filho? A melhor opção para a criança é sempre ficar com sua mãe? Todas as mulheres são capazes de criar bem uma criança?

Elizabeth Badinter influenciou uma geração de franceses com a obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Porém, não sem causar polêmica. Em entrevista a Betty Milan, em 2015, para o Veja.com, a filósofa narra episódios em que seus filhos, pequenos na época de lançamento do livro, ouviam dos colegas de escola que ela não os amava, reproduzindo a fala dos seus pais que criavam essa ideia a partir da tese que Badinter defendia. É interessante pensar que o simples fato de desconstruir a ideia de amor instintivo cause tanto incômodo. A autora não trabalha com a inexistência do amor materno, como muitos podem interpretar, mas com a ideia de que ele é construído, assim como qualquer outro sentimento humano. No final do prefácio do livro, ela diz que:

O amor materno é apenas um sentimento humano. E como todo sentimento, é incerto, frágil e imperfeito. Contrariamente aos preconceitos, ele talvez não esteja profundamente inscrito na natureza feminina. Observando a evolução das atitudes maternas, constata-se que o interesse e a dedicação à criança se manifestam ou não se manifestam. A ternura existe ou não existe. As diferentes maneiras de expressar o amor materno vão do mais ao menos, passando pelo nada, ou quase nada. Convictos de que a boa mãe não é uma realidade entre outra, partimos à procura das diferentes faces da maternidade, mesmo as que hoje são rejeitadas, provavelmente porque nos amedrontam. (BADINTER, 1985, p. 21-22)

A problemática da maternidade é extensa e os conceitos de mãe, maternidade e maternação podem e devem ser repensados. É necessária uma revisão dessa

construção e do que foi dito até então. Como as mães foram retratadas? Contudo, tão importante quando essa retomada é pensar: como as mães estão sendo retratadas? Nesse sentido, atentar-se às escritoras contemporâneas pode ser o caminho: trata-se de um exercício de olhar para o presente e dar espaço para – quem sabe – novos discursos.

2 As mulheres que estão fazendo literatura

Como bem pontua Luiz Ruffato na apresentação do livro *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura*:

Salva alguns admiráveis esforços para ressaltar a escrita da mulher brasileira (por exemplo, os *Contos femininos*, organizado por R. Magalhães Jr., em 1959; *O Conto da mulher brasileira*, por Edla van Steen, em 1978 e mais recentemente o trabalho de Zahidé Lupinacci Muzart, com os dois volumes de *Escritores brasileiros do século XIX*), pouco ou nada há, deixando entrever, sobre parte da rica história da literatura brasileira, o verniz de silêncio que se estabeleceu. (RUFFATO, 2004, p. 7)

No mesmo texto, “Mulheres: contribuição para a história literária”, o organizador destaca algumas escritoras que foram pioneiras, porém silenciadas – informações que não encontramos todos os dias no meio escolar ou acadêmico. Assim, o trabalho de Ruffato é uma contribuição importante para a história da literatura brasileira. O livro reúne 25 contos de autoras que começaram a publicar a partir de 1990. Sendo a única exigência textos inéditos, não há limite de idade, tema, ideologia, estilo ou extensão do trabalho, o que faz com que a coletânea seja um painel de diversos assuntos e vozes de mulheres que têm muito a dizer. Ele ainda cita diversas outras autoras que não entraram na coletânea, como forma de homenageá-las. Mais “25 mulheres, outra antologia”, que se confirma no ano seguinte com o livro *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*.

Para o presente trabalho, o olhar foi direcionado para a questão da maternidade. Isso porque, de modo geral, o fato de mulheres abordarem o assunto traz alguns pontos que é necessário considerar. Por exemplo, mesmo que não sejam mães, praticamente todas as mulheres passam por uma socialização que inclui a maternidade como um dos pontos chave de “ser mulher”. Além disso, as distorções que envolvem a maternidade fizeram com que o próprio movimento feminista ignorasse a questão por muito tempo e, da mesma forma, a temática gerou muitas dúvidas entre as escritoras, pois elas temiam que fosse “limitadora”.

Ao voltar-se para um assunto numa coletânea de 25 autoras, percebemos o que deveria ser óbvio: não existe uma verdade feminina, pelo contrário. Há uma multiplicidade de experiências que devem ser consideradas, mesmo que a maioria passe pelas mesmas tentativas de imposições sociais. Temos, dessa forma, a mãe de Arnold que rouba e violenta um homem em *Silver Tape*, de Mara Coradello; as experiências de três mulheres e suas gravidezes inesperadas, em *Sétimo mês*, de Cecília Costa; a filha que odeia a mãe, em *Mãe, o cacete*, de Ivana Arruda Leite; a mãe que perde o filho e narra as dificuldades e suas dores, em *Desalento*, de Tatiana Salem Levy; e a mãe cigana que abandona a filha e não é julgada nem condenada por isso, em *O morro da chuva e da bruma*, de Leticia Wierzchowski.

Nos exemplos citados, é possível perceber os novos discursos que envolvem o tema em questão. As autoras passaram a repensar, sim, a problemática da maternidade – conscientes disso ou não. Em “Ressignificando a Maternidade: Psicanálise e Literatura”, Cristina Stevens fala sobre isso no campo da Literatura:

Direcionando essas preocupações para o terreno da literatura, percebemos que os textos literários de uma certa forma reforçam esse silêncio sobre gestação, parto, relação mãe/filha, maternação. Além disto, a mãe não aparece como um indivíduo em si: pensar a mãe nesses romances é pensar sua intrínseca qualidade relacional – ou seja, a mãe existe a partir de sua “produção” de uma criança, e sua identidade é portanto inexistente fora dessa diáde. (STEVENS, 2013, p. 9)

Relacionando com os contos citados, temos exatamente o contrário: personagens mostrando que suas individualidades vão além da maternidade e, portanto, são um sujeito em si, contos que giram em torno da gestação, bem como contos em que as relações entre mãe e filha não só aparecem, como também rompem com a ideia de instinto materno automático e afetuoso.

3 Mãe, um sujeito em si em *Silver Tape*, de Mara Coradello

A construção do conto é intrigante. Num primeiro momento, ficamos sem saber de quem é a voz: se de um narrador personagem ou um narrador o em 3ª pessoa. Até certo ponto, é possível trabalhar com a ideia de que se trata de um narrador em 3ª pessoa que permite, em alguns momentos, que a personagem fale através de escritos, visto que a primeira vez que o texto passa da primeira pessoa para a terceira é marcado pelo trecho: "EU NÃO VOU ESCREVER MAIS. Ela olhou para os livros na estante e decidiu." (p. 80).²

Mais adiante do texto, porém, percebemos que é sempre a personagem: ela é a narradora e a protagonista. O texto se repete: frases e trechos inteiros. Na verdade, a impressão é de reconstrução, numa aparente tentativa de chegar numa versão final. É como se alguém estivesse tentando escrever uma história, escolhendo as melhores palavras e expressões, ao mesmo tempo em que fosse se dando conta de qual é o melhor modo de escrever. Conforme os trechos são reescritos e reconstruídos, mais detalhes são adicionados e, assim, o leitor vai preenchendo as lacunas e construindo o sentido com as próprias informações do texto. A "versão final" é toda em primeira pessoa. Essa tentativa de escrever uma história se configura como um conto de fadas irônico – que acontece paralelamente aos pensamentos da personagem. Expressões como "moças nem

² Como as citações pertencem à coletânea *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, organizado por Luiz Rufatto, serão referidas apenas as páginas.

ção donzelas”, “vales de bites”, “príncipe javanês”, “príncipe playboy” configuram isso:

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. (p. 86)

Enfim foram felizes para sempre, o príncipe playboy que ocupava-se em despertar na moça do sol algum sentimento e que ganhar em troca, esgares.

E ela que não via a futilidade do príncipe amuado, por estar agora em um corpo sem coração, perdia-se em dominar a lua. (p. 88)

Há, também, a ideia de um alter ego, a duplicata de apenas uma mulher. O trecho seguinte ilustra bem isso:

Quando é empurrado na sua cadeira de rodinhas de cerca de dois mil dólares para debaixo do choveria ela/eu perguntamos:

Água fria ou quente?

Enfim nós duas concordamos: fria. Já que você não pode falar com sua boca cinza metálica skatista. (p. 87-88)

A impressão que temos ao longo do conto é a de que existe uma versão da protagonista que tenta sufocar outra. Essa outra parece existir em um mundo em que ilusões e esperanças são permitidas, em contrapartida da primeira, que tem uma obsessão pela realidade:

Para aguentar a privação vasculho as coisas e pessoas o tempo inteiro. Descubro o login dele e a senha. (...) eu vou sempre tentar descobrir o que você não fala. Às vezes sonho. Em outras sou antiética. Não que meus sonhos também não sejam antiéticos. (p. 84)

Esses sentimentos duais podem ser analisados no trecho seguinte:

Criei sim, um novo sentimento ontem, saudades recentes misturadas a ódio. Já ouviram falar? Foi quase uma invenção culinária. Tal a aspereza

de uma em contrapartida com a outra. (...) Saudade com ódio pode ser o correspondente sentimental para doce de jiló. Poderia ser mero doce de mamão, só saudade, mas tem aquele ódio, a impedir que a saudade seja, a fruta. (p. 85)

A personagem da história é uma mulher divorciada, de 42 anos, mãe de Arnold, que tenta retomar a vida social frequentando “lugares com luzes artificiais e pessoas com cheiros arremedados com roupas atraentes demais, pavoneando por cima de tudo, amando as superfícies” (p. 82). Ela conhece homens pela internet e a história gira em torno do seu relacionamento dela, a procura de emprego e com contas a pagar, com um homem rico – talvez devido à herança herdado da mãe e do pai. Entre eles, uma sutil diferença de idade.

O texto com repetições mostra que, na realidade, o homem não fez nada diretamente contra ela. O que temos de informação é que eles se encontram em um café e ela passa a se interessar por ele quando conhece seu apartamento – que indica que ele gosta de arte – e sente, instantes após gozo, que o ama – exatamente por ele fazê-la gozar em meia hora. A presença da arte, no conto, é significativa. Há, como epígrafe, o trecho de um poema de Ana Cristina Cesar, em *Luvras de Pelica*: “Ele me diz com o ar um pouco mimado que a/ arte é aquilo que ajuda a escapar da inércia”. Se, de modo geral, a frase que aparece no início de um texto serve para resumir ou mostrar o tema, há o retrato de um “ele” caracterizado como mimado, que acredita que a “arte é aquilo que ajuda a escapar da inércia”, ou seja, à falta de movimento. As referências às obras de arte no apartamento do homem e um dos crimes que a mulher irá cometer – roubar um de seus quadros – mostram essa relação.

O encontro entre a mãe de Arnold e o homem que ela conheceu pela internet se configura como casual. Além disso, a protagonista fala sobre os “dogmas da religião Não é Amor”. Essa tentativa de seguir os dogmas em questão mostra, mais uma vez, sentimentos duais. O receio de escorregar nas regras dessa religião, que poderia caracterizar apenas insensibilidade ou falta de vontade de se relacionar, parece revelar, ironicamente, a vontade de ser inteiro, e não quase:

Quase bom. Sempre esse quase, que me parece parte da religião Não É Amor. Hora de cair fora. E como sempre quando começo a desrespeitar os dogmas da religião Não É Amor, fico estranha esquiva, quase encostada na porta do meu lado do carro: carona. Que o meu tipo popular pagou o ano passado todo da escola de Arnold. Pareço sempre pronta a abrir a porta e rolar no asfalto. (p. 83)

Temos uma mulher que se recusa a ideia de envolvimento afetivo, preferindo casos fugazes, amores livres e, como que com medo de uma dependência emocional, fugindo quando seu plano de ter controle sobre o que sente começa a fracassar, mesmo que isso também a machuque.

Antes das cenas finais, pela voz da personagem, sabemos que o mais provável era que nem ela nem ele ligassem, caracterizando, dessa forma, uma relação amorosa dos tempos modernos. O que parece despertar a sede de vingança da protagonista é que, ao descobrir a senha e o login do homem, ela também descobre as outras mulheres com quem ele saía – uma lista da qual ela não fazia parte. Os encontros que acontecem em hotéis cuja diária fazia sua compra do mês ou restaurantes que pagariam a mensalidade da escola de Arnold parecem enfurecê-la.

Ele, contrariando as expectativas, liga depois de duas semanas. Ela, contrariando sua vontade de gritar, aceita o encontro e planeja sua vingança. Nas cenas finais, temos um homem amordaçado com uma fita cinza na boca – referência ao título do conto – preso a uma cadeira debaixo de um chuveiro ligado com água fria caindo sobre ele, enquanto ela rouba um dos seus quadros – um “Vik Muniz”. Antes da protagonista aparecer com uma arma calibre 22/42, o homem permanece acreditando que aquilo era apenas uma brincadeira erótica. O desfecho é ainda mais intrigante: ao voltar para o banheiro para se despedir, a mulher surpreende-se: o homem ainda estava pronto, na “versão final”: “ainda tinha o pau duro, inclinado para cima, convidativo, intumescido, túrgido e desafiador” (p. 95). Dessa forma, a personagem não só o rouba, como também decide violentá-lo:

Coloquei Vik no chão. Meses da escola de Arnold e a mudança para uma casa no interior do Espírito Santo com flores brancas nas jardineiras azuis. Deixei a arma na bancada da pia de granito negro. Tirei toda a minha roupa. Violado. Roubado. Violentado. (p. 89)

Ele sequer tentava se libertar, ficava ali, intumescido e em quase estado de turgência, sendo literalmente comido por mim. Violado, roubado e violentado. (...) Agora sim, o pau estava latente, em descanso. Serviço completo. Sem seu dinheiro de volta. (p. 95)

Nesses trechos, é possível analisar a mulher mãe enquanto sujeito em si. Temos a subversão não apenas da mulher que passa de objeto de consumo para agente, como a da mãe que não é maternal no sentido restrito e idealizado do termo. A imagem da mãe que pensa nos interesses do filho: “meses da escola de Arnold”, roubando um quadro para concretizar seus planos de “uma casa no interior do Espírito Santo com flores brancas nas jardineiras azuis”, e que larga a arma apenas para tirar a roupa e violentar um homem é, no mínimo, inédita.

No mesmo tom que o conto inicia “tenho tanta saudade” (p. 79), ele termina: “por via das dúvidas, peguei o frasco do perfume dele, para mandar algum amante novo usar – caso a saudade apertasse” (p. 95).

4 Considerações finais

Como já pontuado, a problemática da maternidade é ampla, sendo possível abordar vários temas ou subtemas e de diferentes formas. Tentar enquadrar e categorizar a figura materna se mostra pouco útil. Ao mesmo tempo, a quebra do estereótipo e o retrato de uma mãe que, além de um sujeito em si, pode ser violenta, sexual e criminosa, como no conto de Mara Coradello, mostra uma ruptura interessante que parece chegar com os novos discursos das mulheres que escrevem.

O objetivo do artigo foi o de mostrar esses novos e diversos discursos em apenas uma antologia, ou seja, o campo de pesquisa em relação a esse tema se mostra

muito fértil. Da mesma forma, é importante frisar que a análise um pouco mais aprofundada foi de apenas um conto, bem como apenas uma figura materna enquanto sujeito em si foi retratada.

Cristina Stevens, no artigo “Ressignificando a Maternidade: Psicanálise e Literatura”, ilumina bem os questionamentos e os novos caminhos para se percorrer:

O que é ser mãe? O que significa “maternal”? Não podemos imaginar que há respostas definitivas para essa complexa indagação, formulada a partir de variadas perspectivas. Acredito que o feminismo começa a escutar as histórias que as mães têm para contar; acredito também na importância da resignificação da mãe/do maternal, para que possamos nos livrar de sacralizações e fantasias que nós mulheres naturalizamos por tanto tempo. (STEVENS, 2013, p. 5)

O que se espera, portanto, é que esse “passar a olhar” para as questões da maternidade e maternação se estenda, também, para as artes e, em especial, a Literatura – que pecou por tanto tempo no retrato extremamente limitado sobre o que é ser mãe.

Referências:

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

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

STEVENS, Cristina. *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

_____. *Ressignificando a maternidade: Psicanálise e Literatura*. *Revista Gênero. Programa de Estudos Pós-graduados em Política Social UFF*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, 2013. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/385>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

Disponível em: <http://veja.abril.com.br/multimedia/video/o-culto-da-mae-perfeita-e-diabolico-com-as-mulheres-afirma-elisabeth-badinter>. Acesso em: 01 jan. 2016.



Capa do periódico RICS e da primeira página do artigo de Lucélia Canassa.

Resenha: A poesia do dia-a-dia¹

Review: The Day by Day Poetry

Lívia Corbellari*

“**A** alegria delicada dos dias comuns” (2018 — Secult-ES), de Mara Coradello, é difícil de definir, seria um livro de poemas? de microcontos? ou uma prosa poética? Isso na verdade não importa, o que importa é que a poesia de Mara mexe com a gente, seja quando ela promete trazer seu amor em cinco dias, porém em fatias:

*no quinto dia: te dou seus pés.
Para que enfim more com você.
e dormir seja sempre ao seu lado.*

Ou quando diz que os poemas estão no sangue:

¹ CORBELLARI, Lívia. Resenha: a poesia do dia-a-dia. *Livros por Lívia*: projeto literário independente com foco na produção do Espírito Santo. Vitória, 26 mar. 2020. Disponível em: <<https://livrosporlivia.medium.com/resenha-a-poesia-do-dia-a-dia-fa9658d8197d>>. Acesso em: 19 maio 2023.

* Escritora, jornalista e produtora cultural.

*em minha jugular
correm glóbulos de palavras
de uma poesia escarlate.*

Um livro sobre os dias comuns, aqueles que passam despercebidos às vezes, mas que dão cor as nossas vidas, feitas em sua maioria de momentos passageiros sem grande decisões ou rupturas.

Mas seus versos também falam da dor, nem sempre física, que nos pega distraídas sem aviso prévio, do tédio da classe média, da solidão da cidade, das mentiras cotidianas. Ainda assim, “A alegria delicada dos dias comuns” não é nem um pouco morna e sim de incêndios.

O livro foi contemplado pelo Edital de Literatura da Secretaria de Estado da Cultura (Secult-ES) e lançado em agosto de 2016 e conta com ilustrações Cristiano de Rezende.

Sobre a autora

Mara Coradello é capixaba e autora das obras “O colecionador de Segundos” (7 Letras — 2003), “Armazéns de Afetos (Edufes — 2009), “Histórias de amor recolhidas ao acaso” (Secult — 2013), “Escaras de decúbitos” (Secult — 2014). Integrou a antologia “25 mulheres que estão fazendo a nova literatura” (Record — 2004), organizada por Luiz Ruffato. Orientou diversas oficinas de criação literária, escritura de blogs, comunicação crítica e crônica.

Resenha: A poesia do dia-a-dia

Livia Corbellari - Follow
 27/05/2023 - 10h 30



"A alegria delicada dos dias comuns" (2018 - Secell: ES), de Mara Coradello, é difícil de definir, seria um livro de poemas? de microcontos? ou uma prosa poética? Isso na verdade não importa, o que importa é que a poesia de Mara nasce com a gente, seja quando ela permite trazer seu amor aos cinco dias, porém em festas:

| "no quinto dia: o dia sem pó, / Para que enfim, mais com você, / e devorei aqui sempre ao seu lado."

Da quando dia: que os poemas correm no sangue!

| "em minha jagata/ correm glóbulos de palavras/ de uma poesia cicatrizada."

Página eletrônica do projeto *Livros por Livia* com a resenha de Livia Corbellari sobre obra de Mara Coradello.

Sob a pele das palavras: Canção da desesperança, de Mara Coradello¹

Under the Words Skin: Canção da desesperança, de Mara Coradello

Wilberth Salgueiro*

É de nós, desse lugar-comum do existir, que vai da solidão à solidariedade, que fala o poema — triste, forte, belíssimo poema.

*Aos artistas sem live
Às mães solteiras cozinhando um miojo — achando longos os cinco minutos
Ao pai presente um pouco de tempo a mais no banheiro, em suspiro
Aos amantes que se amam, e estão separados
Aos professores que odeiam tecnologia
Aos idosos trancafiados
A quem não tenta inventar uma vida nova e não montou um canal de coach, vendas, network
A quem desiste e fica na cama todo dia um pouco mais*

¹ SALGUEIRO, Wilberth. Sob a pele das palavras: Canção da desesperança, de Mara Coradello. *Rascunho*, Curitiba, n. 242, p. 18, 27 jun. 2020. Disponível em: <<https://rascunho.com.br/colunistas/sob-a-pele-das-palavras/cancao-da-desesperanca-de-mara-coradello/>>. Acesso em: 19 maio 2023.

* Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

*A mim
Aos sonhos que parecem náufragos
Aos náufragos que parecem agora, enfim, normais
Aos bipolares, aos borderlines, aos esquizos
E a seus analistas
Aos suicidas atônitos, pegos no ato com a morte (enfim?) no encalço
Aos adictos, aos desvalidos, à Nossa Senhora dos Tarjas Pretas
Aos meus sapatos que pensam que eu morri, e de repente são desinfectados com álcool nas
[solas

Ao sol pairando apenas nos incautos
À classe trabalhadora que nunca parou e reza toda manhã pela sorte
Aos caras do Uber, Uber Eats, iFood, Rappi, Shipp
À faxineira que vejo limpando a vidraça em frente ao meu prédio, no seu décimo andar de
[coragem, certamente, para seus filhos

Ao vendedor de picolé que berra lá em baixo enquanto eu escrevo isso
A todos os vendedores de caixinhas: balas, meias, canela de velho, bombons
A quem não vai mais arrumar emprego esse ano — talvez nem ano que vem
Àquele que dirige a ambulância que corre na rua neste átimo
A todos vocês e para mim: desejo vida
Não desejo sobrevida, desejo vida:
dignidade, "tranquilamente no país em que nasceu", a segurança de fazer e acontecer, sonhos
[na medida do real, "amantes de manhã, trabalhadores à tarde, poetas à noite",
[na sua soleira apenas os sonhos, desejos de alcançar o impossível e não apenas, um
[pão
Que nossos sonhos não podem ser entubados com esse oxigênio falho do capital.*

Talvez, daqui a um tempo, quem vier a ler esse poema de Mara Coradello não entenda a razão primeira de sua existência: a pandemia do coronavírus. No Brasil, a moléstia se estende à política (miliciania, ignorante, genocida) que tomou conta do governo e da presidência. Em maio de 2020, já se registraram mais de quinze mil óbitos aqui, e cerca de trezentos mil no mundo, afora as inumeráveis subnotificações. Diretrizes de comportamento são incessantemente divulgadas, entre elas a dita quarentena. Em síntese, se trata de manter o máximo isolamento social para tentar diminuir a propagação do vírus e assim o colapso do sistema de saúde. Trabalhos essenciais (saúde, segurança, abastecimento etc.) podem ser exercidos, com muitos protocolos de prevenção, enquanto os demais devem ficar em suspenso ou ser feitos de casa.

Canção da desesperança foi publicado no Facebook da autora capixaba em 30 de abril, obtendo dezenas de compartilhamentos. Seu impacto se deve, além da comoção coletiva em torno do assunto, ao fato de, verso a verso, vir desenhando

um painel de fragilidades, mas também de forças, que nos tocam em momento tão singular. O título, *Canção da desesperança*, não esconde o que pensa a poeta: falta luz no túnel. É bonito o esforço da batalha, mas a guerra, por ora, tem vencedor, e é o vírus, que tem como cúmplice nada menos que seu próprio alvo: o homem.

Verso a verso se desenha um tempo, no qual a poeta e nós, “todos vocês”, estamos: “Aos artistas sem *live*” diz da moda em que, por necessidade ou narcisismo, artistas e fãs se conectam virtualmente, e shows, saraus, bate-papos, debates se multiplicam. Mas há os deslocados, os marginalizados, os que ficam “na porta estacionando os carros”. Os versos são *flashes* de um cenário dolorido que testemunhamos: “Às mães solteiras cozinhando um miojo — achando longos os cinco minutos”. Mesmo uma refeição tão emblematicamente relacionada ao *fast food*, feito um macarrão instantâneo, parece demorar, dada a hipotética falta de amparo em situação de quarentena. A verve da poeta provoca o lugar assaz mais cômodo do pai — “Ao pai presente um pouco de tempo a mais no banheiro, em suspiro”: mesmo “presente”, a distância (“banheiro”) e certo tédio (“suspiro”) imperam, denunciando diferenças e privilégios dos lugares da mulher e do homem.

Cada verso exige, se não uma exegese, alguma paráfrase. Em “Aos amantes que se amam, e estão separados” fala da dor da ausência e da impossibilidade (provisória?) do afeto. Com “Aos professores que odeiam tecnologia”, o poema se refere à profusão de escolas e redes que, em meio a polêmicas, adotaram, adrede e *ad hoc*, o ensino a distância, para compensar a suspensão das aulas presenciais. O curto verso “Aos idosos trancafiados” é certo: se a ciência médica estipulou que pessoas mais velhas são mais suscetíveis à mortal doença, elas devem ser trancafiadas, “isoladas ou fechadas em determinado ambiente, para evitar o convívio social” (Houaiss). A ironia aparece às escâncaras em: “A quem não tenta inventar uma vida nova e não montou um canal de coach, vendas, network”. Oportunistas, aproveitadores, enganadores brotam, se a raiz é fraca. Da ironia à melancolia: “A quem desiste e fica na cama todo dia um

pouco mais” — se as notícias trazem mortes, velórios, enterros, cemitérios, caixões, e se o luto se atualiza a cada mórbido gráfico diário, a melancolia demora mais e mais (não há tempo que seja bastante para elaboração do luto).

Este é um poema-dedicatória: diante de um quadro catastrófico, a poeta recorda, sobretudo, grupos de pessoas que são atingidas em sua vida pelo vírus. (Por e-mail, a autora esclarece que a ausência no poema de profissionais da saúde atendeu a um princípio básico: “médicos, enfermeiras, e os que têm fome mereciam entrar no poema, mas o tornariam por demais panfletário”). O menor verso do poema diz: “A mim”. Ou seja, importa afirmar que a desesperança atinge a todos. Uma tristeza cinza paira sobre todos. No inferno estamos todos.

O verso “Aos sonhos que parecem naufragos” traz um termo que há de se repetir, e não à toa: sonhos. Sendo sonho um misto de fantasia, desejo e utopia, a presença danosa de um vírus exterminador da vida faz, de fato, afundar todo ânimo de normalidade, daí a ternura e solidariedade “Aos bipolares, aos borderlines, aos esquizos/ E a seus analistas”. Se o mundo, sem a ameaça concreta de extinção a partir de um vírus ainda sem domesticação, já se mostra instável para tantos, que dirá se tal instabilidade se prolifera? O cheiro da morte se antecipa aos suicidas. Se obedientes ao isolamento, dependentes químicos também hão de dar sua cota de abstinência. A invocação (hilária) à “Nossa Senhora dos Tarjas Pretas” mostra que o poema oscila entre extremos de melancolia e relaxamento, entre a desesperança e a canção.

O saboroso verso “Aos meus sapatos que pensam que eu morri, e de repente são desinfetados com álcool nas solas”, inspirado (conforme a autora) em meme da internet, parece fazer a travessia para os versos finais mais engajados: o verso “À classe trabalhadora que nunca parou e reza toda manhã pela sorte” sintetiza a lista que virá, de terceirizados do Uber e afins, da faxineira, dos vendedores de rua, dos motoristas de ambulância. A legítima preocupação econômica — “A quem não vai mais arrumar emprego esse ano — talvez nem ano que vem” — ganha lugar: *lasciate ogni speranza...* Por todo o canto, devastação.

Eis que, entretanto, a flor vence a náusea: “A todos vocês e para mim: desejo vida/ Não desejo sobrevida, desejo vida:/ dignidade, ‘andar tranquilamente no país em que nasceu’, a segurança de fazer e acontecer, sonhos na medida do real, ‘amantes de manhã, trabalhadores à tarde, poetas à noite’, na sua soleira apenas os sonhos, desejos de alcançar o impossível e não apenas, um pão”. Se o vírus coroa a morte, no poema há de reinar a vida, muito além de qualquer migalha de pão. No citado *Rap da felicidade*, Cidinho e Doca cantam em tom de revolução: “O povo tem a força, só precisa descobrir/ Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui”. A poeta e os compositores se unem no desejo de felicidade, de poder popular, seja diante de um corrosivo e invisível vírus, seja diante de um negacionista e visível presidente.

O derradeiro verso não deixa dúvida quanto ao inimigo-mor: “Que nossos sonhos não podem ser entubados com esse oxigênio falho do capital”. Aqui, capital significa todo o sistema de exclusão, desigualdade e injustiça que impede as pessoas de respirarem, de viverem com dignidade. A própria autora informa que no trecho “amantes de manhã, trabalhadores à tarde, poetas à noite” há ecos de **A ideologia alemã**, de Marx e Engels: “Logo que o trabalho começa a ser distribuído, cada um passa a ter um campo de atividade exclusivo e determinado (...) o indivíduo é caçador, pescador, pastor ou crítico (...) na sociedade comunista, a sociedade regula a produção geral e me confere, assim, a possibilidade de hoje fazer isto, amanhã aquilo, de caçar pela manhã, pescar à tarde, à noite dedicar-me à criação de gado, criticar após o jantar, exatamente de acordo com a minha vontade”. A citação explica o contundente fecho: “Que nossos sonhos não podem ser entubados com esse oxigênio falho do capital”. Não há de haver vírus que vá nos isolar, nos reduzir àquilo que não somos: seres medrosos, monolíticos, ilhados.

Diante da ameaça, devemos reinventar nossos modos de viver, nosso direito à felicidade, nosso acesso pleno ao oxigênio (literal e metafórico). Contra o silêncio indiferente da covid-19, e contra o silêncio covarde dos cúmplices, o que se pode

esperar de melhor do que uma canção acontecer? O coronavírus expôs as vísceras da luta de classes, haja vista que está nos menos favorecidos a estatística maior de óbitos. Com essa *Canção da desesperança*, Mara Coradello recupera um clima de **Armazém dos afetos** e de **A alegria delicada dos dias comuns**, títulos de livros seus (lidos também com doses de ironia). Todos estamos envolvidos nesse clima, em busca de afeto e delicadeza, ora mais expostos aos inimigos, ora um pouco protegidos entre quatro paredes. É de nós, desse lugar-comum do existir, que vai da solidão à solidariedade, que fala o poema — triste, forte, belíssimo poema.



Capa e página impressas e página eletrônica do comentário de Wilberth Salgueiro sobre poema de Mara Coradello no jornal *Rascunho*.

Post its...
Um corpo de sentidos¹

Post its...
A Body of Senses

Deneval Siqueira de Azevedo Filho*

Ao suavizar suas tintas de cóleras, de
paixões, de fomes, cuidado para não se
desbotar

Mara Coradello

Na poesia de Mara Coradello, em *Post its de carne & putrefação*, inclusive em seus livros anteriores, há um respeito à vida, ao que se nos apresenta como vivo, mesmo que já seja passado ou que tenha, digamos “morrido”, MAS VIVO NA MEMÓRIA: sentimentos, situações

¹ AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. Post its... Um corpo de sentidos. *Portal Viu!*, Rio de Janeiro, 28 maio 2021. Disponível em: <<https://www.portalviu.com.br/arte/post-its-um-corpo-de-sentidos>>. Acesso em: 3 jun. 2023.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

exóticas, cheiro, olfato, sexo, toque, arquitetura, formas de desejo, sofrimento, tesão, amor, bebida, amor próprio, todos estão juntos como se expostos numa prateleira de mercado humanístico, a nossa escolha para fazer-nos degustar nas palavras e situações, em coisas do dia-a-dia, mas sobretudo nas palavras simples que situadas e usadas, tanto para compor sua prosa poética ou seus versos, levam-nos, leitores mais atentos, ao âmago das angústias, das alegrias, do amor, do disfarce, em simulacros anamórficos que nos são mostrados pelo eu-lírico da autora.

Isso se dá muito repetidamente nos escritos que são únicos na Poesia Brasileira Contemporânea. Talvez, por isso, tão premiada.

Pensar as formas da crítica literária é pensar também as formas de história literária no presente. Não há possibilidade de crítica dos objetos literários sem uma base histórica, isto é, sem uma postulação de sentido histórico, um quadro de referência que permita ao crítico avaliar uma obra segundo um duplo aspecto: o primeiro é a reivindicação de herança cultural e o segundo, a aposta num possível legado.

Desde que se dissolveu o quadro clássico, no qual a aferição da qualidade se dava sobretudo a partir da consideração de obras modelares em seu gênero, emuladas pelas obras novas, a crítica se tornou radicalmente histórica. Ou talvez seja melhor dizer: a crítica ficou submetida à história.

O que quero dizer é que, diante de um objeto novo, a avaliação moderna se processa por uma espécie de revisitação do passado, em busca de ponto de referência para a interpretação. Segundo seu entendimento, sua inclinação e sua época, o crítico falará de linhas evolutivas, influência, intertexto, contestação, paródia etc.

De fato, filiar uma obra a uma tendência ou matriz é talvez a forma mais usual e produtiva de compreensão. Mas como a própria crítica trabalhou incessantemente para denunciar os mecanismos de poder que constroem os cânones, e uma vez que o passado e o cânone (ou os cânones, no caso) são

construções discursivas, a obra nova, o passado e o cânone se modificam mutuamente.

É o que, entre outros, observaram Eliot e Borges – o primeiro ao entender o cânone como uma ordem ideal constantemente em mudança; o segundo ao propor que um autor forte cria seus próprios precursores. E é o que está literalmente presente na leitura e também presente na escrita em todo *Post its de carne & putrefação*: “Ao suavizar suas tintas de cóleras, de paixões, de fomes, / cuidado para não se desbotar” (CORADELLO, 2021, p. 39)

Hoje, quando as fronteiras entre o que é e o que não é literário são flexíveis e incertas, quando o estético já não se sustenta a partir do cânone, mas, pelo contrário, se vê explicitamente submetido ao político (e aqui estou pensando, por exemplo, nos cânones alternativos, nos quais o valor estético ou se quer outro, ou é modalizado por, ou tem menor importância do que o recorte político, sexual, étnico, genérico), mais se faz evidente, neste livro de Mara Coradello, nos poemas, para o bem e para o mal, o mecanismo crítico básico de avaliar o objeto inserindo-o numa narrativa particular, dentro da qual ganha densidade e sentido. E se é verdade que o solo da crítica não é mais tão firme quanto já foi, porque hoje ela é sempre suspeita de estar submetida à autoridade do passado canônico, é também verdade que dela se passa a exigir muito mais, na medida em que qualquer crítica se vê agora na urgência de situar-se historicamente, de uma forma ou outra, perante as novas propostas de cânone apresentadas no entorno da obra ou no miolo da cultura de seu tempo, como em “Para o moço do Transcol 500”, belo poema que tomo como exemplo do que pode parecer um poema simplório. Nada mais equivocado:

*O homem no ônibus tinha uma cor
Dessas de cacau
Sem glúten e lactose.*

*Tinha certo excesso de peso,
um macio muito ideal*

[...]

*Casei por minutos com o moço de estrutura mediana,
de braços cheios,
que ondulava ao largo da terceira ponte.*

Nos separamos na Avenida Vitória.

Fui, resoluta e saudosa. (p. 37)

Isto é, a aguda historicização do cânone exige ainda mais da crítica que ela se situe historicamente, na medida em que a obriga a continuamente retrair a história para compreender a ocorrência ou justificar a escolha do seu objeto, principalmente o aspecto anamórfico do simulacro. Ao mesmo tempo, está claro que tratar criticamente um objeto é fazer um gesto de escolha não somente sobre o campo do presente, mas principalmente sobre o campo do futuro.

O desejo de intervir no presente e agir sobre o futuro é indissociável do ato crítico em literatura, uma vez que este – se não se resigna a ser apenas vítima do *marketing* das editoras e dos autores – é sempre, além de um desejo de conhecimento de um objeto particular, uma eleição e uma aposta. E mesmo quando se apresenta como pura afirmação de gosto, o ato crítico tem em vista a direção do futuro, por meio da afirmação ou da recusa do que deve ou não deve ser valorizado, do que merece ou não merece continuidade. Isso, é claro, porque o presente oferece uma enorme variedade e quantidade de objetos novos, filiados a cânones distintos e concorrentes. Isso está claro e evidente em toda a obra de Mara Coradello.

Sendo assim, em sua literatura, o ato crítico, ainda que se queira apenas um ato de compreensão ou avaliação, é antes de tudo um **gesto de eleição**. Destacar como digno de atenção crítica um objeto em meio à miríade de objetos que se oferecem significa reconhecer sua importância ou seu poder.

Não se critica nem se ensina o anódino, mas apenas o que se elege como bom e exemplar – ou como mau, caso traga em si algum potencial de perversão do que a poeta considera o melhor rumo do presente: “Estar no meio / bicha, mulher, padre comunista, / trans, trava, criança, pássaro, / negra, negro, pobre, artista, / jovens homens pretos sem camisa / em poças de seu próprio e derramado em vão / sangue. / Enquanto o capataz e o senhor de engenho / medem forças, / na senzala os corpos caem. / Enquanto eu for forte / gente / lúcida, / vou ser louca, fraca, resto, à margem, / Flor no vão do asfalto / morro, pedra, garrafa de cachaça, / miragem de meu próprio medo.” (p. 17)

Assim, não apenas não creio que seja possível fazer crítica consequente sem uma base histórica (isto é, no limite, uma opção por um enredo e narração), como também não acredito que seja possível compreender plenamente a crítica feita (isto é, o lugar de onde se produz o juízo de valor e se processa a interpretação) sem conhecer as principais linhas hegemônicas (ou em disputa de hegemonia em um preciso momento de um dado universo cultural) de interpretação histórica. O poema acima é um exemplo de quão atual é o assunto emblemático, recapturado anamorficamente pela poeta. TUDO aí é hoje.

Na psicanálise de Sigmund Freud, o princípio de realidade caracteriza-se pelo adiamento da gratificação. Tal princípio opõe-se ao princípio de prazer, o qual conduz o indivíduo a buscar o prazer e evitar a dor sem restrições. Essa realidade é dominada pela necessidade, escassez e forçosamente pela luta da vida.

Segundo a Teoria da Personalidade de Freud, o princípio do prazer é o que guia o Id. Isso quer dizer que o Id é sua força propulsora. Sabemos que o que o Id busca é a satisfação imediata dos impulsos humanos. Que por sua vez, podem ter caráter de desejo ou de necessidade primária.

Sendo o princípio do prazer a força motriz do Id, podemos concluir que ele tem como único objetivo satisfazer nossos impulsos primitivos. Esses podem ser o impulso da fome, o da raiva ou o sexual. Lembremo-nos que para Freud o Id é a parte biológica da mente humana, presente desde o nascimento. Assim como pode ser considerado como a origem das mais intensas motivações humanas, é a instância mental que tende a permanecer mais enterrada no campo inconsciente. Basta perceber como agem os indivíduos na primeira infância.

Enquanto o Id é guiado pelo princípio de prazer, o Ego é guiado pelo princípio da realidade. Sua principal função é satisfazer o máximo possível os desejos do Id, mas de uma forma socialmente adequada. Nesse sentido, o princípio da realidade se opõe ao princípio do prazer. Mas não para anulá-lo. Sua função vai no sentido de mediar os impulsos do Id para que eles sejam satisfeitos de acordo com os princípios morais da realidade social.

Resumindo, vida (Princípio do prazer) e morte (Princípio da realidade). Ficar em cena ou sair de cena?

Sair de cena

*A escritora retirava-se de cena,
por não querer algum traço seu a interromper a
construção,
por parte do leitor,
do rosto da voz narradora.*

*Não havia cena na escrita,
só o árduo trabalho de comer enquanto escrevia,
para corromper a ansiedade em alimento de verbos,
conjunções,
metáforas,
dislexia ritmada.*

*A escritora agora era um sumir-se no nevoeiro
de palavras que a aturdiavam,
que traziam em si
o tempo, o amor, o desespero, a cidade,*

a incomunicabilidade.

O incomunicar era gritado,

em meio à armadilha de

costurar-se

do avesso. (p. 71)

Digo que a escritora, ao escolher trabalhar as palavras, da forma mais contemporânea possível, é sagaz, pois lyricíssima! Trabalha seu canto de modo que quem fica é ele. Uma constatação fácil de fazer é que, na contemporaneidade, as tentativas de definição de poesia fracassam com mais rapidez do que as de romance ou conto – isto é, de obras em prosa que, de uma forma ou outra, contam uma história.

Em Coradello, os poemas conceitualmente demandam a descrição do campo, para poder ser compreendido e valorizado. Como um gesto, precisa de um contexto e de um conjunto de expectativas. O erguer um braço, por exemplo, tem sentido diferente numa manifestação política e numa sala de aula ou num

encontro na rua. O que faz deles “poemas” é o **gesto** que os constituiu como poemas. E a propriedade do gesto, quero dizer: o seu sucesso em ser entendido como um gesto carregado de sentido.

SOBRE A AUTORA

Mara Coradello, nascida em 1974, formada em Comunicação e mestre em Arte pela UFES, autora das obras “O colecionador de Segundos” (7 Letras — 2003), “Armazéns dos Afetos (Edufes — 2009), “Histórias de amor recolhidas ao acaso” (Secult — 2013), “Escaras e decúbitos” (Secult — 2014), “A alegria delicada dos dias comuns” (2018). Integrou a antologia “25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira” (Record — 2004), organizada por Luiz Ruffato. Orientou diversas oficinas de criação literária, comunicação crítica e crônica.

viu! # BRASIL CIDADÃO FONTE EXCLUSIVA NEGÓCIOS MUNDO OPINIÃO DIVULGAS COLUNISTAS RÁDIO VIU DIGITAL

Post its... Um corpo de sentidos

De Deneval Siqueira — 20 de agosto de 2021 - 10h47 em São Paulo - RJ

Uma galerista / Foto: Deneval Siqueira

Alé suas intrincadas linhas de côndoras, de paixão; de fomes, cuidado para não se desbotar (Mara Coradello)

Na poesia de Mara Coradello, em *Post its de carne & putrefação*, incluída em seus livros anteriores, há um resgate à vida, ao que se não apresenta como vivo, mas ao que já se passou ou que tenha, digamos, “momento”. MUDA VIVO NA MÍDIA (Ritmo, sentimento, situações cotidianas, olhar, olhar, olhar, toque, arquitetura, formas de desejo, sofrimento, tédio, amor, beleza, amor próprio, todas estão juntas como se existissem numa transição de mercado humanitário, a nossa escória para fazermos de quê? Nas palavras e situações, em coisas do cotidiano, mas sobretudo nas palavras sempre que a vida se desdobra, tanto para compor sua prosa poética ou seus versos, leituras, leituras mais atentas, ao longo das páginas, das palavras, do amor, do silêncio, em situações anônimas que nos são mostradas pelo trabalho de autora.

Isso se dá muito rapidamente nos poemas que são lidos na Poesia Brasileira Contemporânea. Talvez, por isso, são premiada.

Leia Também

Céleste e a menina mexicana de 22 anos são suco no TikTok

Tiktokker sem conta banida após dizer que ‘brasileiros são vistos como vulgares por causa de Anitta’

Pensar as formas de crítica literária e pensar também as formas de história literária no presente. Não há possibilidade de crítica dos objetos literários em uma base histórica, isto é, em uma postulação de sentido histórico, um quadro de referência que permita ao crítico analisar uma obra segundo um duplo aspecto: o primeiro é a reafirmação de herança cultural e o segundo, a aposta num possível legado.

Desde que se dissolve o quadro clássico, no qual a afirmação de qualidade se dava sobretudo a partir da consideração de obras modelares em seu gênero, emitiadas pelas obras novas, a crítica se torna radicalmente histórica. O talvez seja melhor dizer a crítica ficou submetida à história.

COLUNISTAS

- Campeão-RJ: Concessionária Águas do Paraíba pede mais um reajuste retroativo
JACOBINO BUNDE 10/08/2021 10h45
- Brasileiros são vítimas de tortura e espancamento em Portugal
ADRIANO PEREIRA 09/08/2021 10h41
- Governo que subdió carro 0km pode subsidiar passagem urbana
AMARILDO VIEIRA 09/08/2021 10h41
- O caso Vini Jr. e os ecos da extrema-direita
ANDRÉ VIEIRA 09/08/2021 10h38
- Valdir Horta e sua política sulgerista (II)
ANDRÉ VIEIRA 09/08/2021 10h38

Página do *Portal Viu!* com o artigo sobre *Post its de carne & putrefação*, de Mara Coradello, de Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

[*Post its de carne & putrefação*¹]

[*Post its de carne & putrefação*]

Maria Amélia Dalvi*

P*ost its de carne & putrefação* evidencia um duplo movimento de Mara Coradello: 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 – é um prazer lê-la tão mais liberada. Coradello sabe quem é, e seus leitores habituais, como eu, não hesitam em reconhecer na nova obra uma mesma autora e já agora outra.

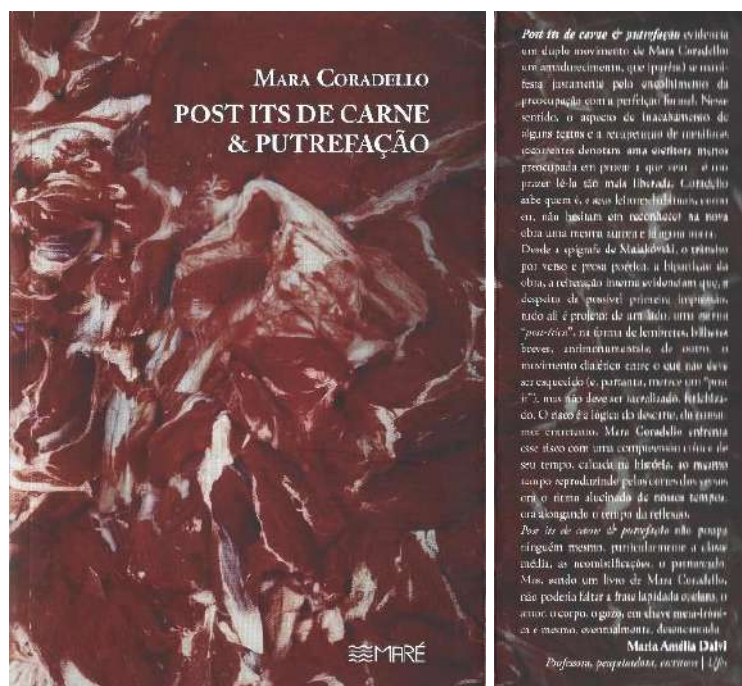
Desde a epígrafe de Maiakóvski, o trânsito por verso e prosa poética, a bipartição da obra, a reiteração interna evidenciam que, a despeito da possível primeira impressão, tudo ali é projeto: de um lado, uma escrita “*post-ítica*”, na forma de lembretes, bilhetes breves, antimonumentais; de outro, o movimento dialético

¹ DALVI, Maria Amélia. *Post its de carne & putrefação* (Orelha). In: CORADELLO, Mara. *Post its de carne & putrefação*. Vitória: Maré, 2021.

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

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.



Capa de *Post its de carne & putrefação* e a orelha de Maria Amélia Dalvi.

[Mara Coradello
não é uma autora estreante]¹

[Mara Coradello
is not a Debut Author]

Maria Amélia Dalvi*

Mara Coradello não é uma escritora estreante – ao contrário. Seu percurso ficcional inclui diversos prêmios locais e nacionais e algum reconhecimento (sempre aquém ao valor de sua escrita) fora das fronteiras do nosso “estado-mínimo”: a piada, aqui, é com a miserável capixabice que dividimos, mas, igualmente, com o momento econômico-político do e no qual nós, brasileiros, emergimos e imergimos.

Seu novo título, *Post its de carne & putrefação*, dado a público pela Editora Maré, 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

¹ DALVI, Maria Amélia. [Mara Coradello não é uma escritora estreante] (Prefácio). In: CORADELLO, Mara. *Post its de carne & putrefação*. Vitória: Maré, 2021. p. 5-9.

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

metáforas recorrentes denotam uma escritora menos preocupada em provar a que veio – é um prazer lê-la tão mais liberada. Coradello sabe quem é, e seus leitores habituais, como eu, não hesitam em reconhecer na nova obra uma mesma autora e já agora outra.

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 ora reproduzindo, pelos cortes dos versos, ora o ritmo alucinado de nossos tempos, ora alongando o tempo da reflexão.

[...] Há algo da arte da insurgência pura
no moço que, camiseta no rosto,
arrasta o pneu até o meio da rua

4 da manhã
gasolina e sede em punhos
ateia fogo na vida
num balé que revoluciona
a cidade, a luta, a poesia.
Há algo de arte
na moça
masculinizada pela blusa larga preta,
bandana de ianque americano no rosto,
maquiados os olhos em labaredas.
(CORADELLO, 2021, p. 19)

Ao rimar pura / rua / punho ou preta / labareda, Mara Coradello incorpora à forma o conteúdo de seu pensamento sobre o mundo. Valha o clichê: nada na obra é definitivo. Nesse sentido, os poemas, a partir da reelaboração artística, reproduzem o movimento do real naquilo que ele tem de essencial – sem, contudo, recair no mero descritivismo:

Rascunho de Rua

[...]

A rua nos alcança em nossa tez mais límpida
mais suja da razão

É de sentar em sua cadeira da história
que o povo fica monstro enternecido

Acordai, monstro do turbilhão

o atalho – seu olhar de consternação com o mundo

Não se acostume com o mundo

'Não se apaixone por nós'

A rua inteira é um rio de medo,
mas medo caudaloso e perene
se torna aço de cortar as mãos
do carrasco

(CORADELLO, 2021, p. 15-16)

Estar no meio

[...]

Enquanto eu for forte

gente

lúcida,

vou ser louca, fraca, resto, à margem,

flor no vão do asfalto

morro, pedra, garrafa de cachaça,

miragem de meu próprio medo.

(CORADELLO, 2021, p. 17)

As referências literárias e mesmo os poemas de homenagem não estão, ali, para cumprir (apenas) o protocolo do beija-mão. A escrita de Mara Coradello nos poupa disso. O diálogo se estabelece entre iguais, entre pares, e a poeta outorga a si mesma esse lugar forte, assume o risco, sem intimidar-se perante a monumentalidade, como acontece nos poemas dedicados a Luz del Fuego ou Hilda Hilst, ou ainda nesses versos que recuperam e atropelam certo Drummond paralisado, admirado, às 5 da tarde no caos do asfalto e da cidade:

Acaba mundo, em flor vermelha brotando do negro

em lágrima de mãe postixa,

em cheiro da mais nobre carniça.

(CORADELLO, 2021, p. 18)

Post its de carne & putrefação não poupa ninguém mesmo, particularmente a classe média, as neomistificações, o patriarcado:

A classe média da poesia se balança
entre sim não esquerda direita cinismo
empreguinhos e pequenos subornos de almas
nem sequer teriam valor na imobiliária dos lirismos.
(CORADELLO, 2021, p. 29)

Arre, gente medrosa, se empanturra de pão e xaropes de
ódios cultivados odara na yoga
(CORADELLO, 2021, p. 30)

Paga que você encontra outra igual na próxima esquina
ou no próximo clique.
Só existe amor de espátula, nunca de vagina.
Porque somos todas iguais, macias e flexíveis,
prontas a acolher suas miseráveis existências
como quem copula com Deus.
(CORADELLO, 2021, p. 62)

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: “Mas meu amor não é cordiforme. Se tivesse a forma de um
órgão, meu amor seria uma perna, um fígado, ou mesmo um inferno.”
(CORADELLO, 2021, p. 27); ou:

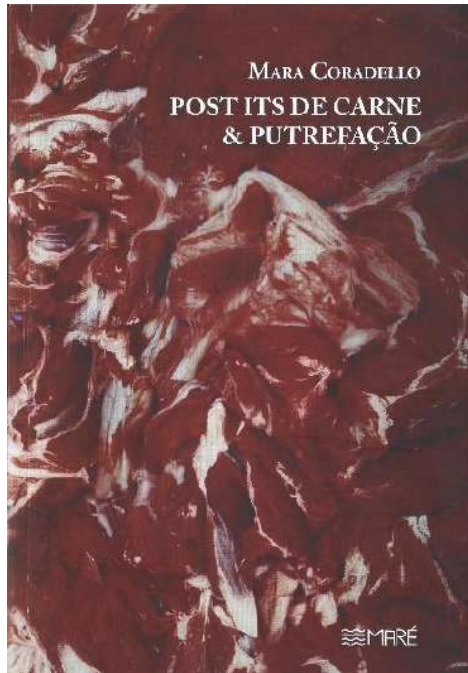
Para o moço do Transcol 500

Casei por minutos com o moço de estatura mediana,
de braços cheios,
que ondulava ao largo da terceira ponte
Nos separamos na Avenida Vitória.

Fui, resoluta e saudosa (CORADELLO, 2021, p. 37)

Nada, nem mesmo o amor, nos iguala tanto quanto a morte.
(CORADELLO, 2021, p. 40)

Fica, pois, o convite reiterado à leitura. Não posso dizer que nesta obra Mara
Coradello se supera: sou da opinião de que careceremos ainda de certa distância
para saber em qual de seus livros ela apresenta sua versão de prosadora e poeta
mais exuberante.



Mara Coradello não é uma escritora estrepante – ao contrário. Seu percurso ficcional inclui diversos prêmios locais e nacionais e algum reconhecimento (sempre aquém ao valor de sua escrita) fora das fronteiras de nosso “estado-mínimo”: a piada, aqui, é com a miserável capixaba que dividimos, mas, igualmente, com o momento econômico-político do e no qual nós, brasileiros, emergimos e imergimos.

Seu novo título, *Post its de carne & putrefação*, dado a público pela Editora Mare, evidencia um duplo movimento: um amadurecimento, que (poém) 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 – é um prazer lê-la tão mais liberada. Coradello sabe quazén é, e seus leitores habituais, como eu, não hesitam em reconhecer na nova obra uma mesma autora e já agora outra.

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-ática”, 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 ora reproduzindo, pelos cortes dos versos, o ritmo alucinado de nossos tempos, ora alongando o tempo da reflexão.

Capa de *Post its de carne & putrefação* e a página inicial do prefácio de Maria Amélia Dalvi.

Tintas diversas em poética afoita e faminta¹

Different Paints in Restless and Hungry Poetics

Deneval Siqueira de Azevedo Filho*

Ao suavizar suas tintas de cóleras, de
paixões, de fomes, cuidado para não se
desbotar

Mara Coradello

Deneval Azevedo Filho escreveu sobre meu
último livro, mas esse ensaio pode ser lido
para compreender o contemporâneo. Assim é
Dene, como os amigos o chamam. Um
auscultador e observador genial do espírito
do tempo. Um dos primeiros a estudar Hilda.
Leiam a matéria toda. Não fala sobre apenas
meu livro. Fala sobre o agora e a vida.

Mara Coradello

¹ AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. Tintas diversas em poética afoita e faminta. *Portal Viu!*, Rio de Janeiro, 5 maio 2022. Disponível em: <<https://www.portalviu.com.br/arte/tintas-diversas-em-poetica-afoita-e-faminta>>. Acesso em: 15 maio 2023.

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Mara Coradello não é mais uma promessa de escritora da literatura brasileira contemporânea, mas, sim, uma representante convicta e premiada em editais da SECULT (Secretaria de Cultura/ES) e atenta ao gosto pelo avesso da vida, o que nos dá o imenso prazer do seu texto.

A obra de Mara Coradello e ela mesma, formada em Comunicação (Ufes), Mestre em Artes em diálogo com a Filosofia (Ufes) está em constante diálogo com os movimentos contemporâneos que tocam a arte e a filosofia, transgressores e renovadores que vão perpassando vários campos que dialogam com a Pluralidade, Arte lato sensu: comunicação, filosofia, escrita feminina (não feminista), teatro, pintura, cotidiano, humor dilacerante, amor, desencanto, fome e por aí vão seus versos inéditos, rupturados e de corte afoito e corajoso.

Na poesia de Mara Coradello, em *Post its de carne & putrefação*, inclusive em seus livros anteriores, há um respeito à vida, ao que se nos apresenta como vivo, mesmo que já seja passado ou que tenha, digamos "morrido", MAS VIVO NA MEMÓRIA: sentimentos, situações exóticas, cheiro, olfato, sexo, toque, arquitetura, formas de desejo, sofrimento, tesão, amor, bebida, amor próprio, todos estão juntos como se expostos numa prateleira de mercado humanístico, a nossa escolha para fazer-nos degustar nas palavras e situações, em coisas do dia-a-dia, mas sobretudo nas palavras simples que situadas e usadas, tanto para compor sua prosa poética ou seus versos, leva-nos, leitores mais atentos, ao âmago das angústias, das alegrias, do amor, do disfarce, em simulacros anamórficos que nos são mostrados pelo eu-lírico da autora.

Isso se dá muito repetidamente nos escritos que são únicos na Poesia Brasileira Contemporânea. Talvez, por isso, tão premiada.

Pensar as formas da crítica literária é pensar também as formas de história literária no presente. Não há possibilidade de crítica dos objetos literários sem uma base histórica, isto é, sem uma postulação de sentido histórico, um quadro de referência que permita ao crítico avaliar uma obra segundo um duplo aspecto:

o primeiro é a reivindicação de herança cultural e o segundo, a aposta num possível legado.

Desde que se dissolveu o quadro clássico, no qual a aferição da qualidade se dava sobretudo a partir da consideração de obras modelares em seu gênero, emuladas pelas obras novas, a crítica se tornou radicalmente histórica. Ou talvez seja melhor dizer: a crítica ficou submetida à história.

São de sua autoria, entre outros, *A Alegria Delicada dos Dias*, *Escaras e decúbitos*, *Armazém dos Afetos*, *O Colecionador de Segundos* e *Post its de carne & putrefação*, sobre o qual escrevi algumas palavras acima, pois acho-o muito intenso. Mara quer estudar Maura Lopes Cauçado e Sylvia Plath em seu doutorado. É muito bom compartilhar com ela sua lucidez ao falar de Maura Lopes Cauçado.

Mara é intensa, é a graça contemporânea, sem ser bibelô, pensante e bela, arrojada e crua, trabalhada e nua. Uma mulher poeta em todos os sentidos!



Página do Portal Viu! com o artigo de Deneval Siqueira de Azevedo Filho.

Conversa com artista.
Episódio 11 – Mara Coradello¹

Conversation with Artist.
Episode 11 – Mara Coradello

Flávia Dalla Bernardina*

Meu nome é Flávia Dalla e este é o *Conversa com Artista*. E hoje eu conversei com Mara Coradello, escritora, mestre em Artes Visuais pela Ufes e formada em Publicidade e Propaganda pela mesma instituição. Mãe de Francisco. Publicou seu primeiro livro, *O colecionador de segundos*, em 2003, seguidos das antologias *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* e *Prosas cariocas*.

¹ CORADELLO, Mara. [Trechos do] Podcast *Conversa com Artista* – Episódio 11: Mara Coradello. Entrevista oral a Flávia Dalla Bernardina. *Spotify*, Vitória, jun. 2022. 45min 36s. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/0W7YwymhziQQ4n0EwoLq>>. Acesso em: 29 maio 2023.

* Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).



Capas de obras individual e coletivas de Mara Coradello.

Escreveu crônicas em *A Gazeta*, lançando *Armazém dos afetos*. Outros títulos da autora são *Histórias de amor escolhidas ao acaso*, *Escaras e decúbitos* e *A delicada alegria dos dias comuns*. Em 2021 lançou o livro de poemas *Post its de carne & putrefação*.



Páginas de *A Gazeta*, de 2006 e 2008, com crônicas de Mara Coradello.



Capa e páginas do *Caderno D*, de 2011, com a crônica "Carmélia esteve aqui em casa", de Mara Coradello.

Flávia Dalla Bernardina (FDB): [...] Você está me ouvindo bem?²

Mara Coradello (MC): Estou. Eu costumo falar ao telefone, caminhando pela casa, mexendo em livros, em coisas. E você? Como você fala ao telefone?

FDB: [Risos] Ah, eu também, andando muito e mexendo. Engraçado, a gente parou de falar ao telefone um pouco; a gente tem mandado mais mensagem de Whatsapp, por isso que está sendo muito legal fazer o podcast, porque eu ligo pras pessoas, sabe? E aí a gente retoma um pouco essa coisa meio analógica que era falar no telefone, quase analógico já.

MC: Você sabe que [...] ouvi uma vez uma crítica sobre isso, do Whatsapp, que a gente não ouve mais as pausas do outro; a gente não interrompe mais um ao outro. A comunicação fica absolutamente organizada; são vários monólogos, né? E o quanto isso é falho, porque quando a gente se encontra, de fato, para viver um ao lado do outro, nem que seja por um [falha no áudio] ou no trabalho, não

² Transcrição da entrevista realizada pelo Neples e apreciada pelas autoras. O propósito é expor as ideias de Mara Coradello a respeito de seu processo criativo. Para dar ao texto maior legibilidade, optamos por excluir, em geral, as diversas marcas próprias da conversa coloquial, como expressões expletivas ("né?", "assim", "Aham", "Hum", "sabe?" etc.); frases repetidas ou fragmentadas pela hesitação, dúvida ou gagueira eventual.

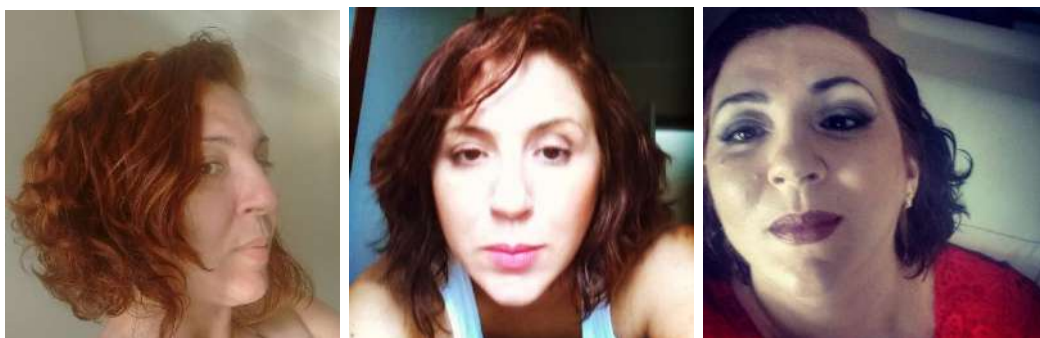
é bem assim, né? A gente tem interrupções, falhas, tem expressões... mas mais ainda, a gente tem interrupções e pausas que os áudios não permitem; eles são perfeitos. Você se reouve ainda; eu me reouço às vezes...

FDB: [...] Os algoritmos, sei lá, essas pessoas invisíveis que criam coisas na internet, aceleram, deram essa ferramenta de aceleração da voz que eu acho muito doido, também; assim, você vira um robô...

MC: Eu também acho. E confesso que eu uso muitas vezes para dar conta do que o mundo provoca na gente, do que o mundo exige da gente; eu ouço às vezes, mas nem sempre; eu faço exercício de não usar toda vez que estou falando por áudio. Eu sou uma saudosista de ligações; com meus amigos mais jovens eu sou a chata que quer ligar, né? E nem só com os mais jovens; tem amigas que detestam ligação. E pior, eu gosto de ligação com vídeo, ainda; conversar de madrugada, tomando vinho. Uma louca, né? [Risos].

FDB: Maravilhoso! Você é do presencial, então?

MC: Mas, aí, depois que acabou a pandemia, eu percebi que não gosto tanto assim. Aí, estou numa *vibe* mais presencial também; estou numa mistura de real com presencial, com virtual, com imaginário. Estou me readaptando ao mundo. Acho que todo mundo está, né, Flávia?



Selfies de Mara Coradello.

FDB: Totalmente, totalmente! Eu ouvi uma frase de um psicanalista, esta semana, que eu até repostei; acho que ele estava mencionando Lacan, mas não vou me recordar: que *a vida é tão real que a gente precisa de muito simbólico e imaginário pra dar conta.*

MC: Menina, que lindo isso. E é isso aí...

FDB: Exato. Acho que é essa tríade, que agora a gente está renovando votos com ela. Porque era de um jeito e, agora, o real está abarcando outras coisas. Então, a gente vai ter que reconfigurar os simbólicos e os imaginários também, junto com ele, né?

MC: Sim. Porque o imaginário agora é o virtual, talvez. Talvez o virtual para algum psicanalista seja o imaginário. Eu mesma tive uma experiência de amor virtual na pandemia, por motivos óbvios. Ele não era daqui; morava com a mãe que é totalmente grupo de risco. E eu não ia pegar um avião em plena pandemia. Eu fui uma daquelas pessoas que fizeram a quarentena, absolutamente verdadeira na quarentena, sabe? Porque eu tinha contato eventual com meu pai, que também é grupo de risco. E aí, as psicanalistas – porque eu tentei fazer análise e comecei a falar desse amor – elas ouviam como irreal, inexistente; e pra mim era muito real [Risos]. Foi talvez um dos amores mais reais que já vivi. Aí tem uma grande discussão...

FDB: Sim...

MC: Mas por falar em imaginário e precisar sair da realidade, eu vou citar – começar logo citando – aquela questão do Nietzsche, que fala que *a verdade é uma ilusão* e fala que *a arte serve pra gente não sucumbir à verdade*. Só que a verdade para Nietzsche é a mentira, a ilusão; é o mundo ordenado, uma verdade posta. Então, eu acho que tem tudo a ver com seu podcast essa frase, que é, até, um clichê, né, Flávia? Junto com aquela outra do Ferreira Gullar, a do Ferreira Gullar eu esqueci agora... Mas eu acho que... deixa eu ver: *a arte pode nos salvar da realidade*, somente a arte... É algo assim.

FDB: É... Ou que *a arte existe porque a vida não basta*, algo assim...

MC: Ah, isso! A arte existe porque a vida não basta. Outro clichê também. E acho que a conversa sobre a arte é muito necessária, porque é o campo da elaboração. Como diria um psicanalista lacaniano, se a gente não tem o discurso – e nós duas fizemos o mesmo Mestrado e aprendemos muito isso – se não temos o discurso do nosso trabalho, a gente acaba ficando, talvez, tateando no escuro – apesar de que um dos livros seus que eu mais gosto se chama *Às cegas*, e que também tem artista que tateia no escuro e faz isso muito bem. Não acho que o discurso seja impositivo, né? Enfim...

FDB: Sim, sem dúvida. E, Mara, você sabe que – aí pra gente entrar nas Letras, especificamente, que são as Artes também – você é a primeira escritora que eu estou conversando, né?

MC: É, eu vi que tinha uma pessoa, que não deu tempo de eu ouvir – eu ouvi o Ficare, ouvi o Dinho [Fernando Marques], que eu tenho paixão pelo Dinho, tenho paixão pelo trabalho de Ficare...

FDB: É, o Dinho escreve também...

MC: E vou ouvir o Marcelo [Ferreira], em breve (não subiu ainda, se eu não me engano...) – eu vi que tinha uma pessoa que faz escrita performativa, mas que é uma bailarina. Eu pensei: Nossa, que honra, eu sou a primeira escritora!

FDB: É. Na verdade, todos de alguma forma trabalham com as Letras. Ficare é músico; o Dinho é dramaturgo; Marcelo também; Aline [Bernardi] tem essa história com a escrita cênica...

MC: Rubiane Maia tem um livro maravilhoso, né?

FDB: Tem. É, as Artes entrelaçam, mas, assim, talvez que eu identifique como ponto de partida ser escrita, eu olho pra você e vejo escritora. E esse movimento me fez voltar a mim, porque tem tempo que eu não escrevo, sabe? E me fez voltar às coisas...

MC: É, eu fiquei a pandemia inteira sem escrever também, acredita?



Flyers de algumas atividades de Mara Coradello durante a pandemia.

FDB: Pois é. Mas aí eu queria saber – porque a vida vai mudando muito, né?, e a gente tem tempos diferentes – como é que... – eu tô falando isso, porque eu me perguntei como a escrita chega na minha vida e eu me dei conta que eu sempre escrevi, desde pequena, e eu não consigo fazer esse marco cronológico de quando que começou –, e me deu vontade de perguntar pra você... Me diz.

MC: Eu consigo... Foi assim. Meu pai me carregava muito no carro dele; ele sempre adorou carros, né? E nós tínhamos os carros mais esdrúxulos, porque ele adorava carros antigos. Ele teve inclusive uma revenda de carros antigos, lá em São Mateus. E nesses passeios com ele – São Mateus tem a fazenda, fazendinha que ele tinha (fazendinha porque não era um grande proprietário de terras, é um pequeno proprietário de terras) –, a gente via muitas placas de sorveteria, lanchonete; em Linhares também tem muitas placas, sempre houve muitas placas lá, outdoors. Na época, acho que nem chamavam outdoors, mas, enfim, vinha dos Estados Unidos essa ideia de propaganda visual e ostensiva. E aquilo me enchia de muita curiosidade, porque eu percebi que havia letras repetidas ali. Então, papai me ensinou a ler com essas placas.



Mara Coradello e seu pai (Acervo da família).

E daí eu comecei a fazer um diário, com sete anos de idade! Um diário que tem frases existenciais – olha como eu era presunçosa, né? – e comecei a ler também. Eu tive sorte de ter professoras maravilhosas no ensino público que eu frequentei. A gente ficava pobre, ficava classe média, ficava pobre de novo, aí ascendia; então, eu passei por vários tipos de escola. E na escola Conhecer, que é de São Mateus, eu tive muito boa ênfase nas Letras. Eu tinha uma grande biblioteca, onde eu lia de tudo. Eu li Sidney Sheldon escondido, eu lia Monteiro Lobato, eu lia *Veja*, na época, eu lia vários autores, por exemplo, *Clarice*, de Érico Verissimo, que foi um livro que me marcou muito, todos da Lygia Fagundes Teles. Então, eu tenho essa história; eu sempre reconto essa história. Mas quando eu comecei a contar histórias mesmo, foi quando eu era mais criança ainda. Minha vó tinha uma mania, mania, não, um gesto muito benevolente de costurar para os mais pobres, para o pessoal que precisava mesmo de roupa, e ela adorava isso, costurar e remendar. E ela tinha um pote de botões, e eu contava histórias para esses botões... Uma vez, eu dando uma entrevista para Edney Silvestre, da GloboNews, eu fiquei muito chateada, porque no ar, no ar!, ele me falou que [...] Lia Luft contou a mesma história pra ele. E eu juro por tudo que há de mais sagrado [Risos] – e olha que o que há de sagrado pra mim é muito sagrado pra

mim – que eu não sabia. Então eu me senti uma ladra de uma história de que eu não era ladra, sabe como?

FDB: É. Porque no final das contas a gente está sempre “roubando” alguma coisa de alguém, mastigando isso e devolvendo isso pro mundo de alguma forma, né?

MC: Aí eu sou ladra mesmo. Inclusive meu poema, o único poema que eu escrevi na pandemia, eu falo que os *meus sapatos têm saudade de mim*; não, *meus sapatos acham que eu morri*. E essa frase era um meme de internet. Esse poema me deu bons frutos, porque [...] ele foi compreendido, ele foi comentado por um cara que eu amo aqui nas Letras do Espírito Santo e que supera as Letras daqui que é o Wilberth Salgueiro, que é um dos meus pais literários. Eu tenho pais e mães literários, que me pegaram pela mão e me deram espaço. E ele é um desses caras, assim, generosos ao extremo.



Wilberth Salgueiro (Foto de Paulo R. Sodré) e a capa e a página do jornal *Rascunho* com o artigo sobre o poema de Mara Coradello.

E ele comentou esse único poema que eu fiz, por que a pandemia me doía tanto, Flávia, e eu, meu processo de criação, ele é muito gestacional. Eu sou filha de Iemanjá; descobri há pouco tempo até, porque estou estudando um pouco do Candomblé, e eu estou vendo a questão da criação pra mim. Primeiro, eu vou engendrando as coisas; delicadamente, elas vão se acomodando dentro de mim. Aí, surge uma frase que eu tenho que anotar, ou às vezes não anoto e perco pra

sempre. E esse perder também é literário, também é o incômodo que gera mais escrita. E, na pandemia, eu não tinha tempo de gestar. Eu estava gestando o tempo do meu filho. E estava parecendo que estava gestando a dor do mundo, cada um de nós. Estava vendo as pessoas próximas indo, ou pessoas próximas quase indo, abusando da sorte, enfim. E o genocídio, que foi a demora da vacina... Falei que não ia entrar em assuntos mais pesados, estou entrando... Vou parar; parei [Risos].

FDB: Mas eu acho que faz parte da vida. Quando a gente está falando da Arte, Mara, e dos processos criativos, como você estava falando aí, a gente está falando da vida. Então, não adianta. É uma coisa só; as coisas não estão separadas.

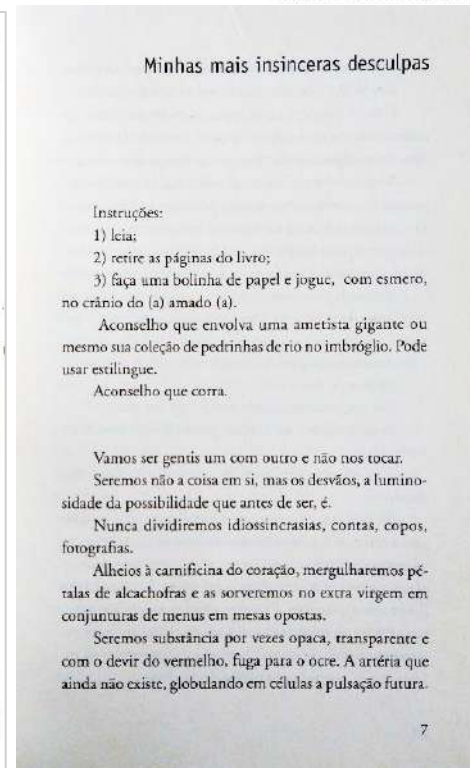
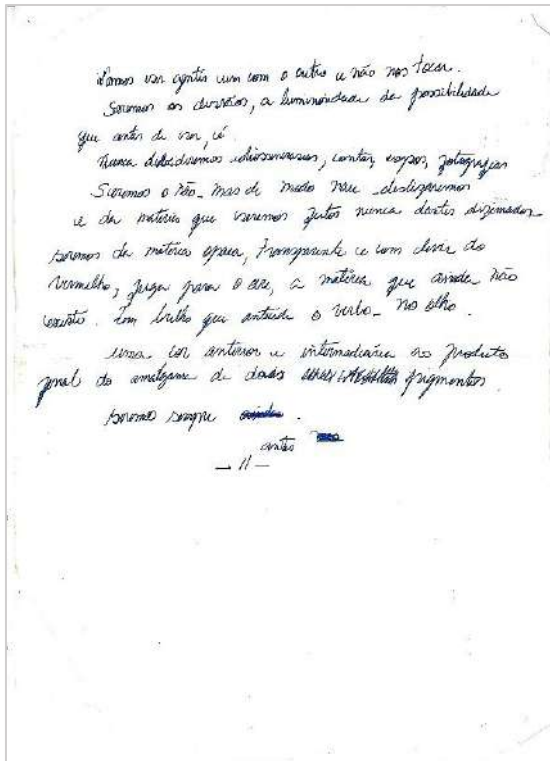
MC: É.

FDB: E eu acho interessante você falar do processo em si e como é que às vezes é difícil a gente elaborar momentos de impacto. É difícil, às vezes, quando você está tendo de dar conta de muita coisa, conseguir escrever *sobre* isso [...]. Aí, eu entro nessa parte: o tempo da escrita. Porque tem essa frase: – Ah, inspiração, mas você tem de estar ali, para a inspiração te pegar trabalhando e tal...

MC: Não acho, não acho isso...

FDB: Eu também acho que não; eu acho que tem aquele tempo que você jorra alguma coisa, sabe? Pode ser romântico isso da minha parte, mas eu acho.

MC: Tem, tem esse tempo. Aí a gente tem de pegar o celular, que a gente tanto critica – vamos elogiá-lo nesse momento –, tem uma coisa chamada “anotações” ou, se não, tem app que a gente fala e ele escreve, muito mal, mas ele escreve pra gente. Depois a gente volta lá, e arruma um tempo quando o filho vai dormir ou quando o filho tá na escola.

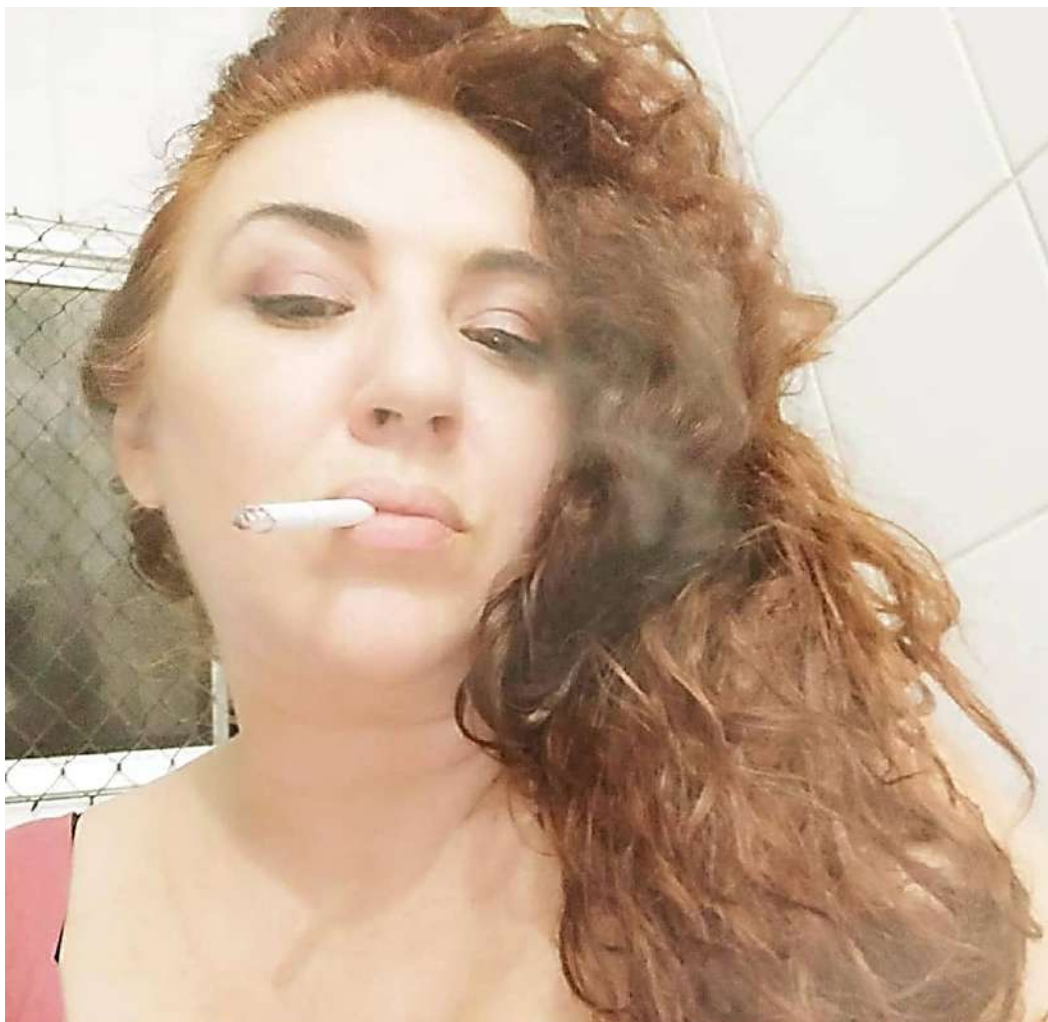


Um dos raros manuscritos de Mara Coradello:
trecho de "Minhas mais insinceras desculpas", de *O colecionador de segundos*, de 2003.

Eu comecei a fazer poesia, Flávia, por absoluta falta de tempo. Porque eu sou uma mulher de classe média *média*, às vezes média pra baixo, às vezes dá um *up*. Então, assim, eu não tenho babá, e não tenho uma organização perfeita como eu tinha com minha mãe, porque ela tinha faxineiras; a manicure ia na minha casa. Com a partida dela, isso se afunila meu dia a dia. Aí, me restou a poesia. Mas quando eu falo isso da poesia, eu falo com todo respeito, que é aquela, não é o que restou, é a "posta restante", do Chico Buarque; é aquele endereçado ao eterno mesmo, só que ele é mais prolixo; ele é mais contido ali; elas são cápsulas. Por isso que eu falo que eu não faço poesia, eu faço "prosa esquartejada" [Risos].

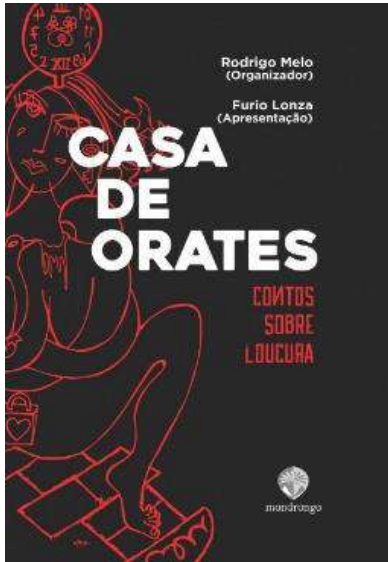


Textos de Mara Coradello postados em sua rede social.



Selfie de Mara Coradello.

FDB: [Risos] Maravilhosa, Mara. Eu tenho que anotar isso: “prosa esquartejada”...



Capa de *Casa de orates*, de que Mara Coradello participa.

MC: Esse termo é do Rodrigo Melo, que ele falou sobre o meu texto. Eu participo de uma coletânea dele sobre a loucura³, sobre um acidente que eu tive com 17 anos – eu tive depressão e tal. Foi muito interessante esse incidente, e pretendo escrever sobre ele. E como eu te falei, antes de nosso encontro agora – eu estou considerando isso um encontro, eu estou te vendo, como se tivesse te vendo; a ligação tem esse dom –, eu quero falar mais sobre minha vida. Eu me sinto agora, com 47 – adoro falar minha idade, não sei até quando eu vou adorar, mas eu adoro... [Risos] –, eu me sinto agora apta a fazer uma ficção de mim mesma, o que eu sempre achei menor, sabe?

FDB: O que não seria uma autobiografia?

³ Trata-se de *Casa de Orates: contos sobre loucura*, uma coletânea de 17 contos publicada em 2016, pela editora Mondongro.

MC: Não, aí, eu já não me acho apta; aí, minha vida não tem nada assim de tão interessante.

FDB: Mas você não acha que a gente ficciona, mesmo quando a gente está falando de si? A gente está ficionando esse eu. De alguma forma, as autobiografias também são ficcionais, assim.

MC: São. Mas eu vou fazer mais loucuras ainda. A palavra loucura eu uso como elogio, como crítica, como pejorativo; ela permeia meu vocabulário, tá? Vou fazer mais mentira, ainda. Não vou criar uma história que você vai ler e vai reconhecer quem é meu irmão, quem é minha mãe, quem é meu pai. Porque Elena Ferrante me ensinou uma coisa muito linda. Do pouco que eu li dela – porque eu ando com dificuldade de concentração para ler muitas coisas imensas como a obra da Elena (porque ela já surgiu com oito livros, a mulher!), se é que é uma mulher ou se é um conjunto de pessoas ou...

FDB: Sim, e a gente nem sabe se é uma mulher, porque ela faz essa jogada com a autoria, que eu acho muito interessante, também, porque a gente não sabe quem é...

MC: Muito interessante. Tem gente que fala que é um grupo de pessoas, de tão imensa que é a produção dela. Mas no último livro dela, *La frantumaglia* [*Escombros*], fica claro que é uma mulher, né? Ele deve ser o último ou é um dos últimos...

FDB: Ela fala de muitos assuntos femininos, para não ser uma mulher, ou é um cara com o lado feminino muito aguçado, assim.

MC: Mas tem um que é o homem falando. Tem o *Dias de abandono* e tem uma resposta a esse livro que é um homem falando, mas, enfim, eu também duvido que um homem consiga fazer algo tão feminino e tão dentro das perspectivas femininas mais delicadas, mais mezinhas e, ao mesmo tempo, que são tão maravilhosas, como aquela amizade dela com aquela mulher misteriosa e incrível, no *A amiga genial*. Mas, enfim, a Elena Ferrante, ela escolheu fazer esse jogo

para não entregar a família dela. Em respeito aos pais – é o que ela fala –, aos irmãos, aos homens dela, aos filhos. Aquele filme, *A filha perdida*, baseado no livro homônimo, causou muito choque pelo mundo afora. Imagina essa filha se vendo ali retratada?

FDB: Sim, está certíssimo.

MC: Então, eu acho que o ficcionista, que vai falar de si mesmo, ele tem que ter muito cuidado para embaralhar essas cartas. Eu tenho muito respeito pelas pessoas que me criaram, e que possibilitam que eu seja escritora, porque a minha família me ampara muito, nesse sentido. Por mais que não seja lindo, um conto de fadas, um mar de rosas, mas, assim, eu tenho muita base, e sei que pessoas que não têm essa base e têm muito talento, estão por aí sem escrever... Há muitos livros não escritos. Eu tenho até um poema sobre isso, num livro pequenininho chamado *A alegria delicada dos dias comuns*, que é sobre uma escritora de classe média que sabe que tem tantos escritores, aí, geniais que não conseguem nem tempo, depois do dia de trabalho, pra sentar e escrever algo, que não tiveram nem oportunidade de leitura. É muito assustador isso, né?...

FDB: Eu vou te mandar depois esse texto, que eu usei até na dissertação⁴, da Gloria [Evangelina] Anzaldúa, não sei se você conhece essa autora. Acho que ela é mexicana.

MC: Não conheço não. Estou curiosa...

FDB: Eu usei ela na dissertação de mestrado e ela tem um texto que chama "Falando em línguas". Ela diz justamente dessa situação da mulher, especificamente, escritora, mas ela tá falando de mulheres que trabalham no campo. Mas isso, levado às últimas consequências, é assim, ela fala: Escreva na fila do banco, escreva na feira, escreva no banheiro, como ato de pulsação da vida. Porque tudo na lógica, hoje, da gente, enquanto mulher – e não estou falando que é só mulher, muitos homens também, mas assim somos eu e você

⁴ Trata-se de *Reflexões sobre autoria e apropriação na arte contemporânea: de Adrian Piper a Zoe Leonard*, de Flávia Dalla Bernardina, defendida em 2020, na Ufes.

aqui conversando, então a gente tem esse ponto comum – tudo tira a gente desse lugar de inspiração, de um devaneio, desse imaginário que a gente precisa cultivar nessa tríade que a gente começou a falar.

MC: Esse *estado de poesia*, como diz aquele Chico César...



Foto de Mara Coradello de sua máquina de escrever.

FDB: Exato. Quando eu li esse texto, ficou tão evidente pra mim que é preciso confrontar essa falta de tempo ou todos esses desvios que o mundo vai levando a gente, insistir... Aí, é isso, anotar, escrever, quando não tem tempo, quando não pode, nesse lugar que você falou, tão bonito, a “poesia por falta de tempo”. Tem a ver com isso eu acho, também...

MC: Tem a ver com isso e tem a ver com a Virginia Woolf, no *Um quarto todo seu*, que é um livro importantíssimo para nós mulheres – e também pra homens que vivem uma realidade toda carregada, mas mais para as mulheres, sem dúvidas –, em que ela fala que as mulheres têm que ter ao menos um quarto todo seu, e fala também de que os homens não são interrompidos com as tarefas da casa como as mulheres são.



Virgínia Woolf e as capas de algumas traduções de *A Room of One's Own*.

E esse livro escrito a tanto tempo atrás é tão atual, porque a gente vê que as mulheres ainda têm dupla jornada, tripla jornada. E às vezes o pai *ajuda*, não realmente *divide*. Eu vejo muitos pais cada vez mais dividindo – na minha família mesmo –, fico muito feliz com isso. Mas sei que não é uma realidade assim tão simples, porque até o hábito do homem... não está no gesto dele a divisão, de fato, dos cuidados domésticos. Às vezes, mesmo com todo aparato de *casting* pra trabalhar com a gente, a gente tem que organizar tudo.

FDB: É. A nossa cabeça é uma cabeça que abre várias gavetas ao mesmo tempo, né, Mara?

MC: E também tem isso. Eu achei o poema aqui; se quiser eu posso lê-lo.

FDB: Eu quero.

MC: Vamos lá, então. "Testamento"⁵:

Eu mesma tenho tédio
da minha cara de escritora classe média
dentes brancos
cara lívida
Eu mesma me decreto
um simulacro de vida

⁵ CORADELLO, Mara. *A alegria delicada dos dias comuns*. Vitória: La Donna è Mobile, 2016. p. 10-12.

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 [não] 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

Terminou. E o livro caiu; fez até um ploft aqui também.



Capa do livro *A alegria delicada dos dias comuns* e as páginas com o poema "Testamento", de Mara Coradello.

FDB: Mara, depois de uma dessa, é silêncio... Caramba! Tem umas algumas pessoas que me fazem continuar nas coisas que eu quero fazer ou que me inspiram a fazer; escrever, por exemplo. E sempre que eu preciso de alguma inspiração, tem pessoas que eu leio, e você é uma delas...

MC: Nossa! Esse é o melhor elogio que uma escritora pode receber, sabia?

FDB: Tem pessoas que eu procuro. Não tem aqueles textos que você vai lá? Tem uma agudeza na sua escrita... E ouvindo você, essa agudeza, ela ganha outra tonalidade ainda. Porque na sua voz também...

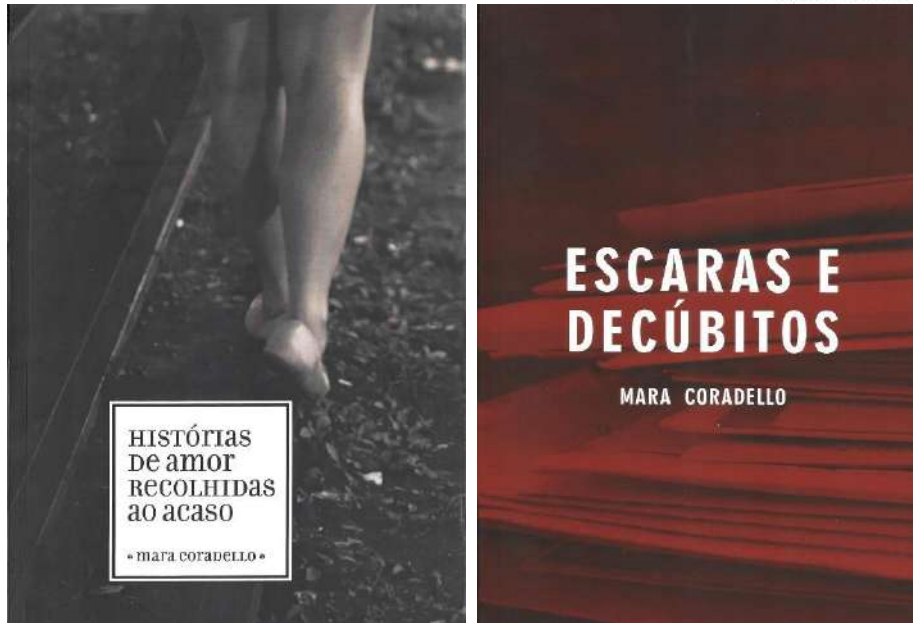
MC: Esse poema nasceu daquele homem que o trem passou por cima dele; não parou. Lembra disso? Dessa existência em que o trem não parou. E eu comparo essa existência – o trem não parando – com a nossa também, se a gente não parar pra escrever, sabe, Flávia?

FDB: Tem tudo a ver com o que a gente está falando, inclusive.

MC: É.

FDB: E Mara, deixa eu perguntar uma coisa que eu fico curiosa também. Porque eu acho os títulos de seus trabalhos muito interessantes. Como você chega? Ele chega antes, depois; ele ressoa durante a escrita?

MC: Nossa, aí, eu sou publicitária ao extremo. Eu escrevo tudo e depois eu faço uma tentativa de fazer o melhor título possível. Eu faço trabalho árduo de dias, semanas, meses, anos. Eu já ganhei edital com nome e mudei. Dei o maior trabalho à Secult; tive que levar advogado e tal. Porque o nome era *Fora do ar* e eu queria *Histórias de amor recolhidas ao acaso*. E ganhar um edital com nome e mudar depois é uma loucura, porque envolve verba pública, uma política pública muito séria. Os editais da Secult, tenho total serenidade de afirmar que eles são ilibados. Eu sei, porque já fui uma pessoa muito crítica a governos, uma pessoa malquista mesmo [Risos], que tuitava contra algumas coisas e, ao mesmo tempo, eu passava nos editais. Então, essa lenda de que é um balcão de negócios, isso existia antes dos editais. Mas, enfim, os nomes são sempre por último e eles tentam fazer uma coisa que eu não tenho: eu não tenho projeto de livro, amarração de livro. O livro vai sendo jorrado, como você falou – vou copiar o seu termo agora – e eu vou amarrando ele do jeito que eu consigo, assim, uma colcha de retalhos. Aí, o título tem essa incumbência, o título *pesa* mesmo. Menos no romance *Escaras e decúbitos*, que esse título veio porque tem tudo a ver: *escaras de decúbitos* – o termo certo é esse; eu usei diferente –, é de pessoas que ficam muito tempo na mesma posição, pessoas em coma, por exemplo, ou mesmo no caso de pessoas induzidas ao coma. E esse personagem principal do romance está em coma, e todo o romance gira em torno dele, que não fala. Já é uma crítica minha à posição do homem como “o chefe”, “o líder”, o que tem os melhores empregos, o que pode ter várias amantes, o que mata mais, por causa de sermos apenas mulheres, do que nós os matamos por serem homens – nem se compara essa estatística... Mas o romance não tem tema e não é sobre feminismo, não é sobre o machismo. Quando eu escrevo eu não sou feminista. Eu acho que sou muito “mulherzinha”, sim, romântica; sempre sobre o amor, sobre o silêncio, sobre a própria escrita, que também é um amor.



Capas de narrativas produzidas por Mara Coradello.



Mara Coradello no lançamento de *Escaras e decúbitos*, no Centro Cultural Sesc Glória, no Centro de Vitória, em setembro de 2015 (Foto sem crédito). Abaixo, o flyer do lançamento.





Mara Coradello na época da produção de *Escaras e decúbitos* (Foto sem crédito).

Estou lendo a Bell Hooks agora, que está me deixando... Nossa, muito bom.



Bell Hooks (Foto de *Karjean Levine*)

FDB: Maravilhosa. É, são aquelas escritas, aqueles pensamentos que dilaceram a gente, porque elas fazem a gente também acordar para umas outras coisas

que a gente não estava ainda... Então, tem escritores e escritoras que fazem isso. E, aí, eu fico querendo saber – você falou que está lendo a Bell Hooks – suas referências, quem é que te dá vontade de escrever quando você lê e quem você está lendo agora com mais afinco.

MC: As primeiras referências mais importantes são: a primeira de todas, Lygia Fagundes Telles, que me fez desejar escrever, sabendo que eu nunca chegaria àquele patamar, e nunca chegarei. A segunda referência foi uma escritora que eu achei no Ensino Médio, na biblioteca da minha escola, que eu pensei: Nossa, ela não escreve enredo; eu posso escrever, então! E que se chama simplesmente Clarice Lispector. Que eu achei que havia descoberto uma escritora... [Risos] Você acredita nisso, Flávia?



Lygia Fagundes Telles (Acervo do Instituto Moreira Salles).



Clarice Lispector (Foto sem crédito).

FDB: Quem começa um texto com vírgula autoriza a gente a fazer qualquer coisa...

MC: Ela autoriza exatamente a ser tudo que a gente quiser: a ser um peixe, a ser um cachorro, a ser uma barata, a ser tudo. Qualquer devir é possível ao ler Clarice. Por isso que ela é tão necessária, né, Flávia?

FDB: Quem escreveu *Água viva* deu essa alforria pra gente; ela, no caso. É uma carta de alforria.

MC: *A paixão segundo GH*, também. E tem um livro de cabeceira, que é *A descoberta do mundo*, que é meu livro de cabeceira.



Capas de narrativas de Clarice Lispector, referência fundamental para Mara Coradello.

FDB: Que foi um dos primeiros, né?

MC: Além delas, tem outras mulheres: Hilda Hilst, e tem aqui no estado a Bernadette Lyra, e tem jovens mulheres como Ingrid Carrafa, tem a Fernanda Tatagiba, e tem duas mulheres, uma não ganhou o Nobel ainda, mas eu acredito que vai ganhar, que é a esposa de Paul Auster, que chama Siri Hustvedt – eu não espirrei agora não, é o sobrenome dela, *Siri Hustvedt*, alguma coisa assim –

e tem a Alice Munro, que era uma aposta minha pro Nobel – olha, eu sou boa em aposta pro Nobel, hein! [Risos] – e ela ganhou de fato.



Hilda Hilst (Foto de Juan Esteves).

FDB: [...] É mesmo? Eu sabia que a esposa de Paul Auster escrevia, mas não sabia que ela estava nessa projeção toda.

MC: Quem? A Alice Munro?

FDB: Não, a Siri. Porque ele fala dela em algum livro, se não me engano. Não sei se é no *A invenção da solidão*; não sei qual é que ele menciona ela.

MC: Ah, eu tenho poucos livros dela; tenho três livros dela. Porque eu tenho mania, Flávia, tenho um truque para te contar, assim, de escrita: eu nunca leio a obra completa de um autor, porque eu acho que vai me impregnar demais. Ainda mais com um autor como Siri Hustvedt, Paul Auster, Clarice Lispector, Guimarães Rosa. Têm um poder muito grande de contaminar pra sempre. É uma contaminação mesmo. A Clarice, eu bobeei muito com ela; eu a deixei me contaminar, sabe? É muito difícil ouvir que eu pareço com Clarice; até fisicamente, já me falaram, eu pareço com ela...



Mara Coradello (Foto de Diego Nunes)



Selfies de Mara Coradello.

FDB: Acho que eu mesma já falei isso pra você, uma vez que eu te encontrei... [...]. Eu entendo o que você está falando, porque é isso, tem um modo de escrever; porque isso é estilo. Eu gosto de pensar nessa ideia de autoria como estilo, que é o jeito de fazer as coisas. E tem umas que atravessam a gente de um jeito que você fala assim: Como é que eu vou continuar depois disso, depois que eu li isso?

MC: Pois é! Ele falou tudo, ele fez tudo, até coisas muito simples, como Bukowski, por exemplo, que é muito criticado, mas eu não consigo ler muito Bukowski, se não eu começo a escrever falando de bebida, de mulheres, de noitadas. Eu não posso me deixar contaminar assim. Por exemplo, o Julio Cortázar, que é um cara que eu sou apaixonada, que eu li muita coisa dele, mas eu morro de medo do Cortázar...



Julio Cortázar (Foto sem crédito).

FDB: Sim. Ou faz como Borges, que assumia mesmo que não ia conseguir... Porque Borges era esse que também inventava essas histórias a partir daqueles que ele admirava: Shakespeare, Cervantes.

MC: É, eu acho que fiz isso com a Clarice. Eu assumo a interferência dela. Eu conto que eu entrei numa biblioteca e li aquele livro e roubei aquele livro. Roubei aquele modo de escrever. Eu assumo muito meu parentesco com ela. E nesse livro novo⁶ tem até um poema dedicado a Hilda Hilst, e tem outro poema que eu falo "O meu amor lê mais Hilda Hilst do que Manoel de Barros". Então, assim, é sobre o amor, um amor muito cotidiano, que ele come jiló no boteco da estrada. Talvez você goste desse também, porque ele tem uma contundência e uma vagabundagem. E já vi que você gosta do meu texto assim, uma coisa mais aguda [...].

FDB: [Risos] É. Eu não sei nem... porque não é previsível isso que atravessa a gente, né, Mara? Simplesmente vem. A arte é essa potência que, quando você viu, você já foi arrebatado. Não tem muita escolha: eu vou gostar disso ou não vou gostar, não está no gostar...

⁶ Trata-se de *Post its de carne & putrefação* (Vitória: Maré, 2021. p. 31).

MC: Ah, eu gosto de catalogar, de tentar descobrir. Eu fiz dezesseis anos de análise – que eu acho pouco – e eu gosto de saber o que me atravessa, tal autor, qual pedaço que me deixou atônita, por que que eu gosto daquele homem... – acho que é por isso que eu não dou tão certo no amor, Flávia, eu quero saber por que que eu amo; não tem como saber, né, Flávia? [Risos].

FDB: Não. Não dá nem pra falar sobre o amor. Eu fico pensando que o amor só dá pra sentir... não sei...

MC: É. Eu sei... agora eu sei: eu queria sempre saber por quê e me livrar daquilo, como quem se livra do lixo do dia a dia da casa, sabe? Porque ficar na mão do outro e o outro na sua mão... o amor é tão terrível que precisa de cúmplice... [Risos]

FDB: Pelo menos uma testemunha... [Risos].

MC: Precisa de cúmplice e testemunha... Pois é. Eu fiquei muito encantada... Está falhando um pouquinho a sua voz... Você pode terminar de falar. Desculpa...

FDB: Não, fala, porque eu quero ler uma parte do *Escaras e decúbitos*... não, do *Post its*, que eu separei pra ler aqui, que eu gostei muito.

MC: Eu quero elogiar uma coisa de seu podcast, que eu ouvi você perguntando pro Ficore como ele chegou àquele estilo dele. Nossa, isso me fez pensar muito. Convido todos vocês que estão aí ouvindo a ouvirem o podcast com Ficore, a ouvirem com o Dinho, com a Rubiane Maia. Essa mulher, Flávia Dalla, além de nos fazer muito bem, a gente, com suas crônicas, de uma delicadeza áspera, ela está trazendo os artistas que quase não têm voz para este podcast.

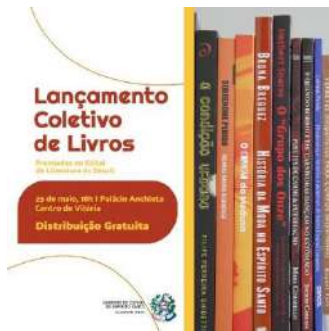
FDB: Puxa, Mara, obrigada!

MC: Agora, sim, você pode me ler. Queria dizer isso.

FDB: Obrigada. É completamente independente e com vontade só de fazer as perguntas que eu sempre quis fazer pra artistas que eu realmente admiro. Mas eu te agradeço muito pelas palavras. E eu quero ler, desse último livro seu, que

é *Post its de carne & putrefação*, que foi um livro virtual ou você chegou a imprimir ele?

MC: *Post its de carne & putrefação*, ele chama assim porque foram poemas que escrevi direto nas redes sociais. Então, ele é todo recortado, ele acompanha o momento político de 2016 até 2018, 2019, por aí. Ele foi impresso com os recursos do Funcultura [Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo], por meio do edital da Secult – e eu não sei bem de qual ano, acho que 2019. Eu publiquei esse livro no meio da pandemia. Foi um livro totalmente publicado de modo virtual, por isso que ele parece tão virtual assim, talvez.



Flyer e foto do lançamento coletivo da Secult, em maio de 2022, no Palácio Anchieta. Mara Coradello é a segunda, na primeira fila, à esquerda (Foto sem crédito).

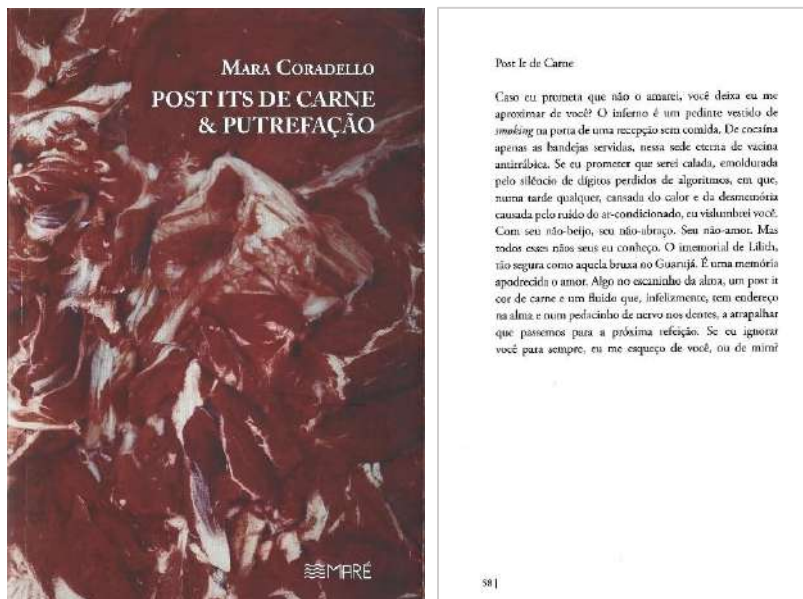
FDB: Sim. Eu achei também que você tinha escrito – porque é de 2021 –, eu achei que você tinha escrito ele durante a pandemia [...].

MC: Não. Você sabe que eu tinha até um poema sobre a pandemia, que eu poderia incluir nesse livro, mas só que eu sou muito respeitosa com o tempo dos livros. Se eu termino de escrever um livro, eu não vou enchendo ele de novos poemas à medida que eu posso. E quando a gente ganha um edital, também, a gente tem que manter uma certa sobriedade e não mudar muito o projeto inicial. Isso pode ser uma espécie de..., sei lá. Não acho ético. E o poema sobre a pandemia, ele é tão sozinho também, que eu não escrevi mais nada. Aí, eu pensei: Não, não vou colocar a pandemia aqui não. Porque eu acho assim, Flávia: está todo mundo *vivendo* a pandemia e aí eu vou *escrever* sobre isso também...? Era uma dor tão lancinante, que eu queria era ver série da Netflix [Risos].

FDB: Sim, desviar um pouco.

MC: É. Assistir *Fleabag*, por exemplo; eu queria [Risos].

FDB: [Risos] Olha, eu vou ler o "Post it de carne"⁷:



Capa do livro *Post its de carne & de putrefação*, de Mara Coradello, e página do poema "Post it de carne".

⁷ CORADELLO, Mara. *Post its de carne & de putrefação*. Vitória : Maré, 2021. p. 58.

Caso eu prometa que não o amarei, você deixa eu me aproximar de você? O inferno é um pedinte vestido de *smoking* na porta de uma recepção sem comida. De cocaína apenas as bandejas servidas, nessa sede eterna de vacina antirrábica. Se eu prometer que serei calada, emoldurada pelo silêncio de dígitos perdidos de algoritmos, em que, numa tarde qualquer, cansada do calor e da desmemória causada pelo ruído do ar-condicionado, eu vislumbrei você. Com seu não-beijo, seu não-abraço. Seu não-amor. Mas todos esses não seus eu conheço. O imemorial de Lilith, tão segura como aquela bruxa no Guarujá. É uma memória apodrecida o amor. Algo no escaninho da alma, um post it cor de carne e um fluido que, infelizmente, tem endereço na alma e num pedacinho de nervo nos dentes, a atrapalhar que passemos para a próxima refeição. Se eu ignorar você para sempre, eu me esqueço de você, ou de mim?

Uau! Isso é amor.

MC: Ah, ficou tão lindo na sua voz...

FDB: Isso é amor. Eu tropecei [na leitura do poema] porque suas palavras me fazem tropeçar mesmo. Eu acho que essa coisa do amor... Você traz uma coisa aqui, Mara, que é: quando a gente ama alguém, a gente ama a gente também. Então, "Se eu ignorar você para sempre"...

MC: É. A gente ama muitas vezes o que não está no outro, o que a gente deseja no outro que é o que a gente quer...

FDB: Exato. Ou é o que a gente quer ter na gente de alguma forma, a gente *se encontra* com a gente. E isso de perguntar no final – "Se eu ignorar você para sempre, eu me esqueço de você, ou de mim?" –, que é essa perda de si, quando o outro vai.

MC: E essa coisa que está na moda, agora, Flávia, sempre me incomoda muito. Tipo: "Dê um chá de sumiço que ele te procura", "Passa pro próximo amor se esse não está à sua altura". Aí pegam aquela frase da Nina Simone, "Onde não tiver amor, não se demore". Ah, gente, seria tão fácil... Adoro a Nina Simone, acho maravilhosa essa frase, só que ela mesmo viveu amores longos que não estavam dando certo. Porque não é assim... A gente não consegue se livrar...

[...] Um *colt* não vem contar pra gente essa novidade: Vamos partir pra outra? A gente vai e pega sua bagagemzinha de mão e parte pra outra. Não funciona assim. Eu vejo pessoas da nova geração, principalmente, com essa ideia tortuosa, de rapidez, do que Baumann chamou – fazendo uma crítica, que muita gente acha que ele fez um elogio – de “amor líquido”. E eu sou um exemplo vivo de que... eu amei um homem durante quinze anos, o mesmo homem, e não foi um relacionamento assumido por mim nem por ele; quando ele quis casar já era tarde demais. Aí, eu tive outros amores, que duraram quatro, seis anos, e eu vivo uma paixão virtual, imaginária, há quase dois anos e pouco, da pandemia até agora, o auge da pandemia até essa pandemia silenciosa que a gente está vivendo agora, que dá para fazer tudo, mas mesmo assim com certo receio. Então, eu acho que não tem essa coisa da rapidez, de partir pra outra, de “Tchau, vou embora, porque você falou a frase errada”, não. E essa pessoa, aí, está tentando fazer esse jogo de ir embora, só que ela descobre que ela não consegue. E esse nervinho no dente, pra passar para próxima refeição, é quando a gente, que é dama solteira [Risos], sai, fica com outros rapazes, para esquecer o grande amor, mas não consegue. O grande amor é o grande amor. Eu sou muito romântica, Flávia, muito!



Olha meu status, clica no meu perfil, mas não quebra essa redoma virtual. Isso vai me matar de pixel e te matar de tédio, meu amor.

Botei minha intensidade para desbotar. Enxaguei com lágrimas. Só falta o só Ou o sol.

Encanta-me em meu coração a capacidade de ser pisado e levantar voo.

Meu amor é agora bom, antes eu (des)amava que achava que era



Postagens de Mara Coradello em sua rede social.



Selfies de Mara Coradello.

FDB: Ai, que lindo! Eu me identifico [Risos]. Ô, Mara, assim, é isso; a vida não é... É que está numa chuva de mentorias, como fórmulas pra dizer como que a gente consegue fazer o que a gente acha que tem que fazer. A vida é mais complexa que isso.

MC: Mas a gente sempre gostou de alguém que dissesse pra gente o que fazer: o padre, o pai de santo, nosso pai – em certo momento da vida, depois a gente não gosta mais e procura outra pessoa –, o ídolo do rock, mas agora está demais, não é, Flávia?

FDB: É. Tem muita gente sabendo muito, eu acho. Tem que saber menos. Saber menos acho que faz bem. Não sei.

MC: Ótima frase a sua: “Saber menos faz muito bem” mesmo. Acho que a inteligência está na dúvida e não na resposta.

FDB: Por isso que a arte encanta. E talvez a gente transite nesse meio. Porque a arte é a completa dúvida, não tem, você não chega em lugar nenhum, a arte não serve pra nada. É aquilo!

MC: Nossa, me arrepiei inteira aqui agora. Se você pudesse ver meus bracinhos aqui, meus bracinhos rechonchudinhos arrepiados aqui com essa frase sua. É maravilhoso falar com você, Flávia. É muito tocante. E agora vou ouvir todos os episódios.

FDB: [Risos] Legal! Ô, Mara, e só pra gente fechar essa conversa deliciosa e que me encheu o dia, eu queria que você me falasse: tem alguma coisa que você está trabalhando agora em termos de texto, ou tem algum livro pra sair, o que você tem escrito?

MC: Eu sou aquela escritora que tem a honra, a vergonha e o orgulho de falar que eu não tenho na-da. Se alguém falar assim: Mara, eu sou de tal editora e quero publicar um livro seu. Eu vou falar: Eu preciso de no mínimo seis meses. E estou começando a engendrar esse romance ou prosa poética maior que fala de algumas histórias da minha convivência próxima, durante um tempo, com a loucura. Esse livro estava sendo escrito com esse homem, que eu ainda amo, e ele saiu do projeto – que a gente começa a escrever os dois sobre dois episódios de loucura que nós tivemos, e a gente começa a se mostrar muito em carne viva um pro outro, e esfregar essa carne viva um no outro, e ninguém deu conta [Risos]. E agora estou tentando recolher os caquinhos e fazer a minha história. Com dezessete eu tive um episódio de loucura – quem me falou foi o Dr. Ruy Perini, que é um excelente psiquiatra – e eu quero narrar esse episódio e, a partir dele, contar alguns fatos meus, meu diagnóstico de bipolaridade, mas sem virar um livro com... – que pode ser ou não um diagnóstico definitivo, está em andamento ainda – e alguns fatos sobre a cercania disso, mas sem ser um livro com tema. Porque eu não gosto de livro com tema. Não gosto de escrever com uma função. Como eu te falei, eu acredito na inutilidade da arte e da escrita.

FDB: É isso aí. Maravilhoso. Vou ficar esperando, então. Mara, eu te agradeço muito. Obrigada pelo tempo, pelas Letras, pela arte. Obrigada mesmo.

MC: Eu sempre começo, agradecendo o convite. Com essa ideia do telefonema, aproveito agora para agradecer seu trabalho, esse diálogo. Estou aqui tremendo de emoção, de verdade. Foi muito tocante falar com você. Foi o que eu leio nas suas crônicas: uma delicadeza, uma presença em prol do outro, pra ouvir, pra escutar e pra sentir o mundo; como se fosse uma menina que põe o ouvido, assim, e escuta o mundo na terra, sabe? É isso; é assim que eu te vejo.

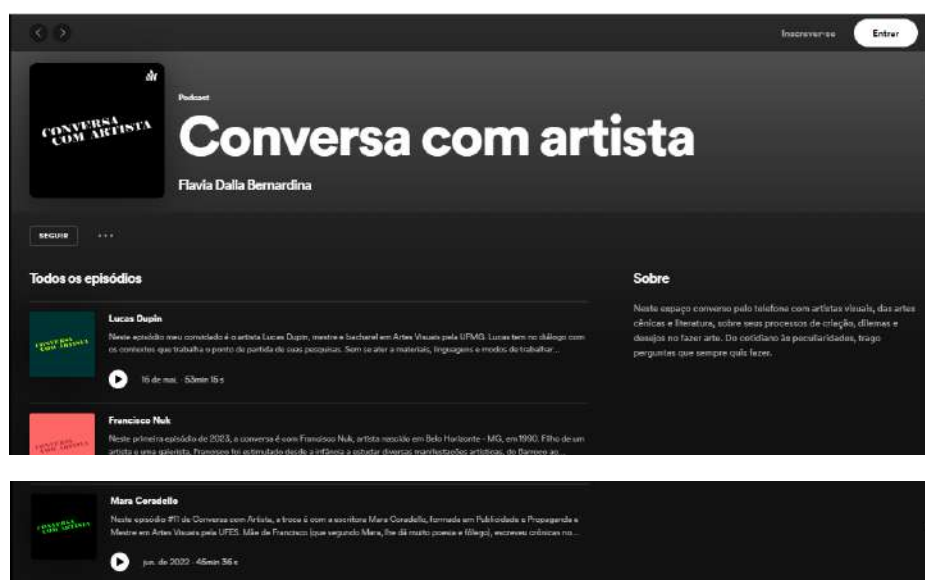
FDB: Nossa, que alegria ouvir isso. Obrigada, Mara. Estou emocionada também, viu? Um beijo grande pra você.

MC: Um beijo grande.

FDB: Tchau!

MC: Tchau!

Você acabou de ouvir *Conversa com Artista*, um projeto independente, uma troca de ideias com artistas sobre seus percursos, processos criativos e obras.





Páginas do podcast *Conversa com artista*, de Flávia Dalla Bernardina, no Spotify, e a página do episódio 11, com Mara Coradello.

Achilles Vivacqua: Lírica modernista na imprensa brasileira

Achilles Vivacqua: Modernist Poetry in the Brazilian Press

Andressa Zoi Nathanailidis*

Nascido em 2 de janeiro de 1900, em arraial do Rio Pardo, atual Muniz Freire, Espírito Santo, Achilles Vivacqua (1900-1942) foi um importante propagador do ideário modernista no Brasil. Filho de Etelvina Vieira de Souza Monteiro Vivacqua, nascida na fazenda Palmeiras, em Muniz Freire, e de Antônio Vivacqua, um imigrante italiano, oriundo da província de Basilicata, da Baixa Itália (CARVALHO, 2016), Achilles integrou a primeira geração de herdeiros do casal. Ao todo, eram 15 filhos, dos quais, nove mulheres e seis homens.

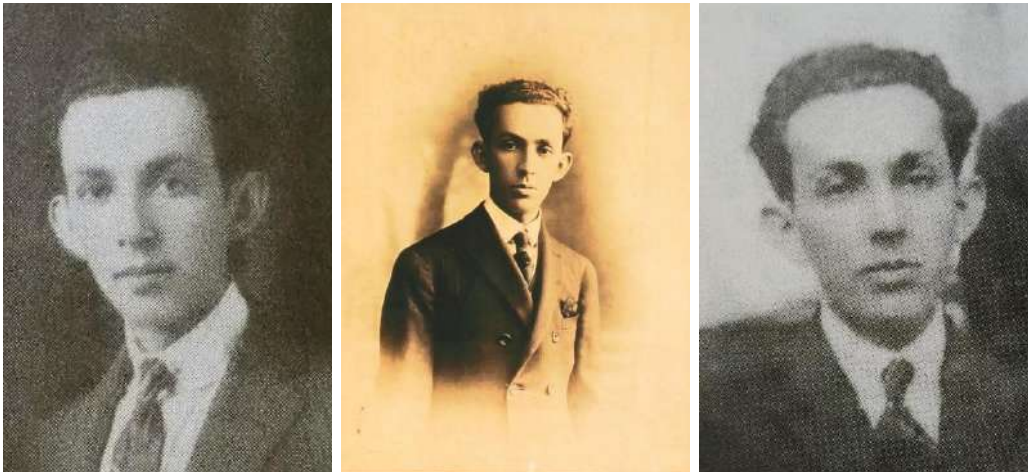
Achilles teve sua formação primária ministrada por professores particulares e, desde cedo, começou a trabalhar. Ainda adolescente, passou a prestar serviços para o armazém dos irmãos Vivacqua, em Castelo (ES). Durante as folgas,

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

dedicava-se à leitura que, desde muito cedo, também lhe despertara o interesse (NATHANAILIDIS, 2008, p. 107).

Em 1920, no entanto, quando contava então com apenas 20 anos, foi vitimado pela tuberculose. Neste período, deixou o Espírito Santo, passando a viver na capital mineira junto com uma de suas irmãs, Maria. Belo Horizonte de então era considerada cidade-sanatório, portadora do clima ideal para a cura dos “males” do peito. Em pouco tempo, seus pais e demais irmãos, também, estariam instalados na capital.

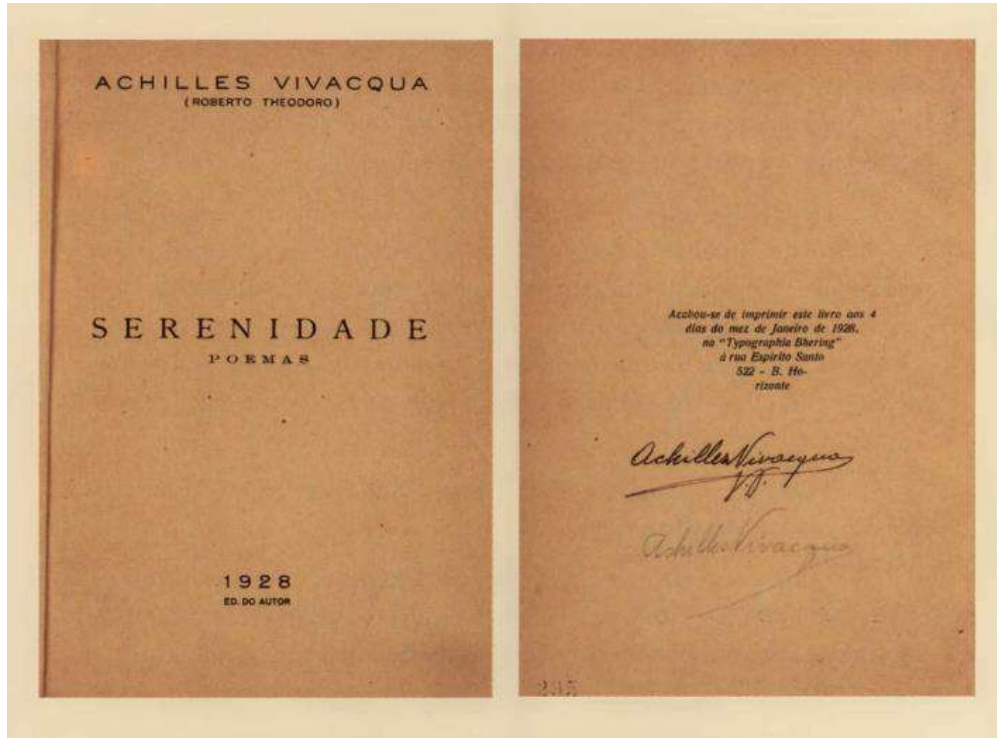
Figura 1: Retratos de Achilles Vivacqua.



Fonte: VIVACQUA, E., 1997, *passim*.

Apaixonado por Minas Gerais, Achilles se dizia um “capixaba de nascimento e mineiro por aclimatação” (VIVACQUA, E., 1997, p. 55). Em Minas, deixou a maior parte de sua produção. Apesar da doença, ali pode dar prosseguimento à sua formação acadêmica e literária. Em 1928, publicou seu único livro, *Serenidade*— uma plaqueta na qual constam seis poemas de sua autoria. Em 1934, iniciou o curso de bacharelado em Direito, na Escola Livre de Direito de Belo Horizonte — finalizado, em 1937, na Academia de Direito de São Paulo (CARVALHO, 2016, p. 223).

Figura 2: Capa de *Serenidade* e autógrafo de Achilles Vivacqua.



Fonte: VIVACQUA, E., 1997, p. 136.

Fez diversas amizades no campo literário belo-horizontino e, com isso, durante a década de 1920, após ter aderido ao modernismo, passou a colaborar com inúmeras revistas e jornais da época, publicando seus poemas, contos, crônicas e ensaios. Segundo Carvalho (2017), Achilles publicou em revistas de vários estados brasileiros e, até mesmo, do exterior. Dentre os veículos nos quais atuou como colaborador estão: *Revista Verde*, *Semana Illustrada*, *leite crioulo*, *Cidade Vergel — revista de letras e artes*, *Fon-Fon*, *Vida Doméstica*, *Ideia Illustrada*, *Vida Capichaba*, *Revista Antropofagia* e, também, os jornais sulamericanos *Renovación* e *El Heraldo*.

Figura 3: Colaborações de Achilles Vivacqua em periódicos.



Fontes: "Convite", em *leite crioulo* (<http://hemerotecahistoricamg.blogspot.com/2016/12/leite-crioulo.html>); "Livre chronica" (VIVACQUA, 1997, p. 134).

Esta seleta, pautada em arquivos digitais — sobremaneira em buscas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional Brasileira — e nas investigações desenvolvidas por Juliana Cristina de Carvalho (2013; 2016; 2019), renomada pesquisadora, especialista nos estudos acerca de Achilles Vivacqua, procura ilustrar um pouco do que fora a produção poética de Vivacqua, publicada na imprensa ao longo das décadas de 1920 e 1930, de que destacamos as revistas *Semana Illustrada*, do Rio de Janeiro, e *Vida Capichaba*, de Vitória, além do jornal *Estado de Minas*. Para se ter uma ideia da materialidade das publicações, optamos por, além de transcrever os poemas em sua ortografia original, expor as páginas em fac-símile.

Poeta sensível, dono de uma escrita melancólica e observadora, Achilles nos deixou versos que apontam para a constatação dos traços autobiográficos. O isolamento, decorrente de suas condições de saúde, parece se projetar na voz lírica em poemas como "Esta tristeza que é tão leve". O texto parece descrever

o cerne de uma subjetividade – criativa oriunda de um estado de solidão reflexiva:

É a alma melancolicamente comovida
que ficou enamorada do abandono, a sonhar!
Esta tristeza nos dias perdidos em longas invocações que me põe
[numa vaga inquietude
(VIVACQUA, A., 1931a, s. p.).

Surpreendentemente, o poeta também parece ter registrado em versos alguns dos raros momentos de entusiasmo e alegria, vividos em sua trajetória breve. O leitor poderá constatar tal fato ao se deparar com o poema “Norka Rouskaya”⁶¹⁶² em que Vivacqua performa o entusiasmo perante a apresentação da excêntrica bailarina que dá nome ao texto.

Eu vi Norka Rouskaya
de saia balão
violino na mão
pintada em cima de uma silhueta (VIVACQUA, A., 1928a, s. p.).

Esperamos, por meio desta seleta, divulgar parte da vasta obra de Achilles Vivacqua, bem como inspirar novos pesquisadores a descobrirem as nuances e riquezas presentes nesta produção. Finalizamos nosso texto com o pensamento de Cyro dos Anjos acerca da escrita de Achilles Vivacqua: “Achilles Vivacqua tem a habilidade de não explicar: por isso a leitura de seus versos deixa essa sensação do *ineffável*, que é o melhor deleite em poesia” (ANJOS, apud CARVALHO, 2013).

Diante da imprecisão de possíveis explicações, deixamos ao leitor a tarefa de “sentir” os versos presentes nos poemas escolhidos e deles extrair suas

⁶¹ Segundo Fernando Correia Dias (apud CARVALHO, 2013), o poema “Norka Rouskaya” se estabelece como uma “confissão de encantamento” ante a performance da bailarina, ocorrido no Teatro Municipal de Belo Horizonte.

⁶² Há no poema de Achilles uma referência intertextual a um episódio protagonizado por Norka Rouskaya, em 1917, no Cemitério Geral de Lima (Peru). Nesta ocasião, Norka oferecendo um espetáculo a um grupo de amigos, realizou uma performance artística, em que dançava, semina a “Marcha fúnebre”, de Chopin, e da música de Saint-Saens. O episódio levou à prisão dos envolvidos (PERICÁS, 2010, p. 13).

conclusões acerca do estilo de Achilles Vivacqua. Desejamos a todos uma ótima leitura.

Referências:

CARVALHO, Juliana Cristina de. *O artista e a melancolia: Achilles Vivacqua*. 2019. 222 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Programa de Pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CARVALHO, Juliana Cristina de. *O modernismo em Belo Horizonte: a contribuição de Achilles Vivacqua*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CARVALHO, Juliana Cristina de. Achilles Vivacqua: vida e obra. *Caletroscópio*, Ouro Preto, v. 4, n. especial, p. 217-234, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/caletroscopio/article/view/3630/2859>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

NATHANAILIDIS, Andressa Zoi. Sobre Achilles Vivacqua. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Bravos Companheiros e Fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL, 2008. p. 107-112.

PERICÁS, Luis Bernardo. José Carlos Mariátegui e o Comintern. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 25/26, p. 176-190, 2. sem. 2010/1. sem. 2011. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/neils/downloads/Vol.2526/luiz-bernardo.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

REVISTA Vida Capichaba. 1925 a 1940. Hemeroteca Digital Brasileira, 2017. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/acervo-digital/vida-capichaba/156590>>. Acesso em 24 abr. 2023.

REVISTA Semana Ilustrada, 1928. Arquivo Público, Belo Horizonte. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pIdPlc=ecpTaxonomia>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

VIVACQUA, Achilles. Esta tristeza que é tão leve... *Vida Capichaba*, Vitória, ano IX, n. 288, s. p., 08 ago. 1931a.

VIVACQUA, Achilles. Mãos. *Vida Capichaba*, Vitória, ano IX, n. 300, s. p., 07 nov. 1931b.

VIVACQUA, Achilles. Norka Rouskaya. *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, 04 abr. 1928a.

VIVACQUA, Achilles. Preciosa offerenda para você. *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, ano II, n. 52-53, s. p., 09 jun. 1928b.

VIVACQUA, Achilles. Rimancete. *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 44-45, s. p., 14 abr. 1928c.

VIVACQUA, Achilles. Minha última offerenda a ti. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, s. p., 06 jun. 1933.

VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua. Lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/verDocumento.php?iCodigo=53288&codUsuario=0>>. Acesso em: 24 abr. 2023.

Seleta

Norka Rouskaya

Eu vi Norka Rouskaya
de saia balão
violino na mão,
pintada em cima de uma silhueta...

Eu vi Norka Rouskaya
ante mil olhos parada,
cantando,
tocando
dançando em sensual flexuosidade
no Theatro- Municipal...

Eu vi Norka Rouskaya
nos cartazes das esquinas,
cabellos de fogo,
véo de fogo,
deesengonçada como um polichinello...

Mas eu não vi Norka Rouskaya
nua
num mavioso bailado sobre tumulos,
vestida de luar....

Oh! Eu não vi Norka Rouskaya!... (VIVACQUA, A., 1928a).

Figura 4: Poema "Norka Rouskaya" (Achilles Vivacqua).

SEMANA ILLUSTRADA



Norka Rouskaya

*Eu vi Norka Rouskaya
de saia balão,
violino na mão,
pintada em cima de uma silhueta...*

*Eu vi Norka Rouskaya,
ante mil olhos parada,
cantando,
tocando,
danzando em sensual flexuosidade
no Theatro-Municipal...*

*Eu vi Norka Rouskaya
nos cartazes das esquinas,
cabellos de fogo,
corpo de fogo,
véo de fogo,
desengonçada como um polichinello...*

*Mas eu não vi Norka Rouskaya
nua
num mavioso bailado sobre tumulos,
vestida de luar...*

Oh! eu não vi Norka Rouskaya!...

ACHILLES VIVACQUA

Norka Rouskaya — Nossa Senhora da Arte de Bailar

*A aparição de Norka Rouskaya,
ante-hontem, no Municipal, foi uma
super-divinisação...*

*Maravilhou com o seu maravilhoso
violino!*

*Deslumbrou com os seus deslumbrantes
bailados!*

*Magistralmente, Norka Rouskaya
executou seu magistral programma.*

*Norka Rouskaya é flexuosidade, é
rythmo, é voluptia! Norka Rouskaya
é Arte!*

*Rythmo de pés e pernas que coreo-
grapham!*

Rythmos de curvas!



*Rythmos de belleza!
Rythmos!!!
Norka Rouskaya!
Minha Nossa Senhora da Arte de
bailar...*

*A platéa toda applaudiu Norka
Rouskaya!*

Menos eu...

*Electrisado, não tive forças para
applaudil-a.*

*Humildemente, venho trazer ago-
ra os meus applausos...*

*Norka Rouskaya!
Minha Nossa Senhora da Arte de
Bailar...*

ADHERBAL STRESSER

Oculos e pence-nez na OPTICA ALLEMÃ — Tupynambás, 450

Fonte: Revista *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, s. p., 04 abr. 1928.

Esta tristeza que é tão leve...

Esta tristeza que mora dentro de mim, intimamente,
e que num côro brando acalenta meus nervos doidos...
Esta tristeza é como o vento morno desfolhando
no jardim, um rosal florido!

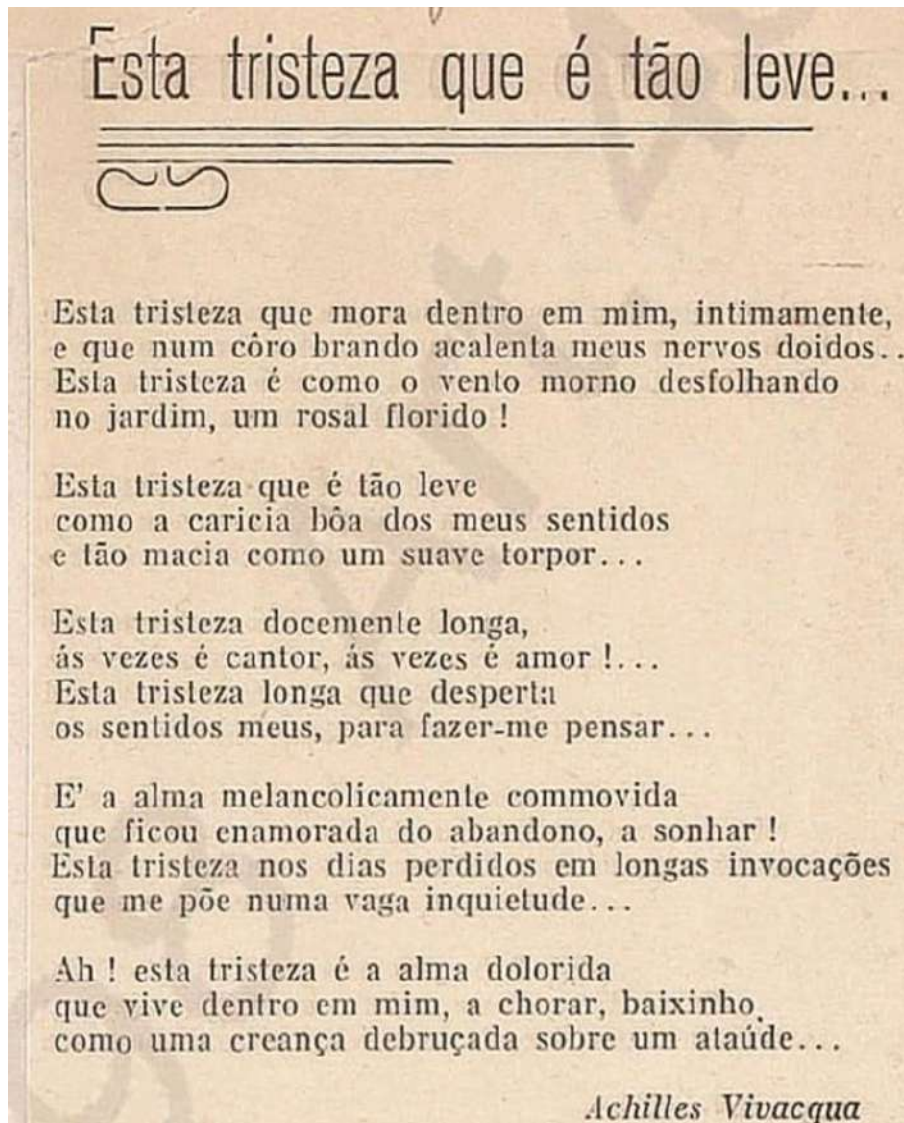
Esta tristeza que é tão leve
como a carícia bôa dos meus sentidos
e tão macia como um suave torpor...

Esta tristeza docemente longa,
às vezes é cantor, às vezes é amor!...
os sentidos meus, para fazer-me pensar...

É a alma melancolicamente comovida
que ficou enamorada do abandono, a sonhar!
Esta tristeza nos dias perdidos em longas invocações
que me põe numa vaga inquietude

Ah! esta tristeza é a alma dolorida
que vive dentro em mim, a chorar baixinho,
como uma creança debruçada sobre um alaúde...
(VIVACQUA, A., 1931a)

Figura 5: Poema: "Esta tristeza que é tão leve..." (Achilles Vivacqua)



Fonte: Revista *Vida Capichaba*, Victória, ano IX, n. 288, s. p., 08 ago. 1931.

Preciosa oferenda para você

à Mieta Santiago

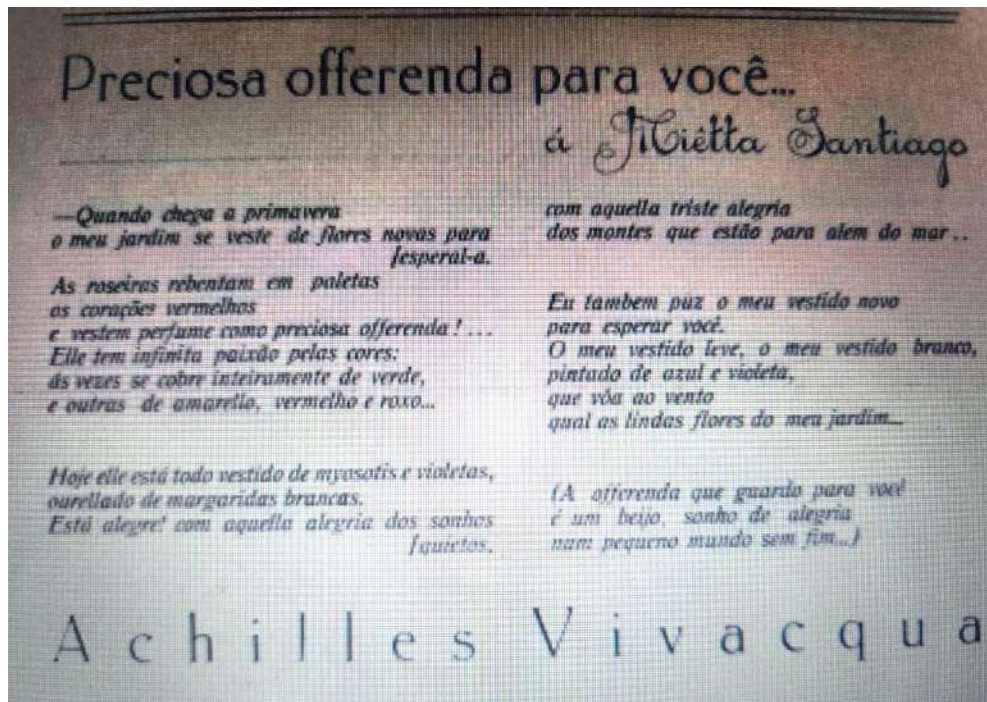
— Quando chega a primavera
o meu jardim se veste de flores novas para esperal-a.
As roseiras rebentam em paletas
os corações vermelhos
e vestem perfume como preciosa offerenda!...
Elle tem infinita paixão pelas cores:
às vezes se cobre inteiramente de verde,
e outras de amarello, vermelho e roxo...

Hoje elle está todo vestido de myosotis e violetas,
ourellado de margaridas brancas.
Está alegre! com aquella alegria dos sonhos quietos.
com aquella triste alegria
dos montes que estão para além do mar...

Eu também puz o meu vestido novo
para esperar você.
O meu vestido leve, o meu vestido branco,
pintado de azul violeta,
que vâa ao vento
qual as lindas flores do meu jardim...

(A oferenda que guardo para você
é um beijo, sonho de alegria
num pequeno mundo sem fim...) (VIVACQUA, A., 1928b, s. p.)

Figura 6: Poema: "Preciosa offerenda para você..." (Achilles Vivacqua)



Fonte: Revista *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, ano II, n. 52-53, s. p., 09 jun. 1928.

RIMANCETE

À Elpídio Pimentel

As rosas, no jardim deserto, pétala a pétala se desfolham.

II

Nem mais um ruído na alameda branca de luar, senão o vago rumor do vento, que parece vir pisando do alto caídas...

Eu, no entanto, prolongo o ingenuo olhar ao longo da aléa, onde dormem as sombras numa conjunção symbolica- pensando em ti, ó doce miragem!....

III

Eu sei que estás longe- bem longe de mim. No entanto, tu ainda vives para o meu sonho... Esse eterno sonho que me acompanha pelas horas de melancolia e se ennovella nas visões dolorosas!...

As flores, o caixão, os círios a arder; grinalda atando-te os cabelos; e o pranto em torno... Tudo me diz que estás longe de mim, além, muito além deste jardim tranquilo e silencioso, por onde agora vou, mudo e sosinho, e onde vive a saudade- a triste saudade da nossa grande alegria.

IV

Sob o opallecer do luar, que se eleva sob o estendal das franças verdes, com a mansidão das azas brancas e silentes dos pombos – surges a me guiar os passos...

Insensivelmente, ante o livor de tua aparição – caminho de joelhos, mysticamente...

V

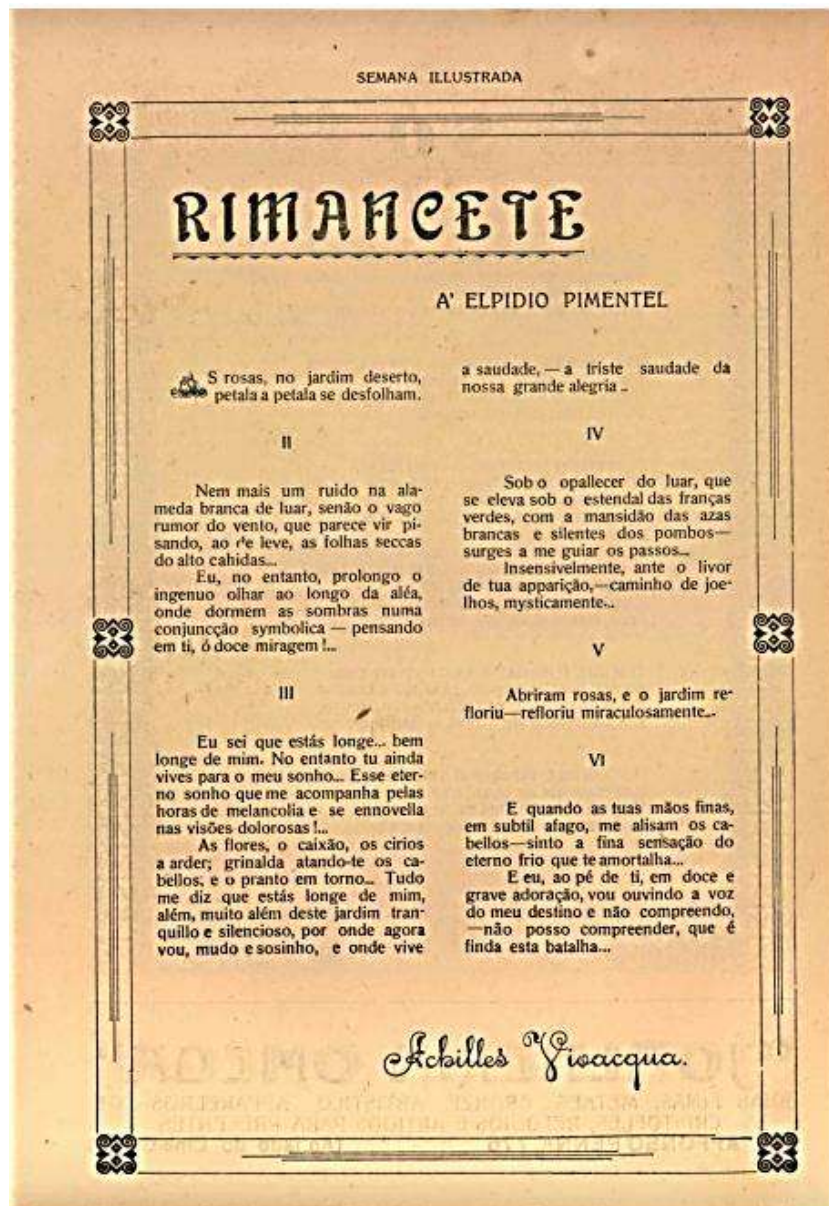
Abriam rosas, e o jardim refloriu – refloriu miraculosamente...

VI

E quando as tuas mãos finas em subtil afago, me alisam os cabellos – sinto a fina sensação do eterno frio que te amortalha.

E eu, ao pé de ti, em doce e grave adoração, vou ouvindo a voz do meu destino e não compreendo, — não posso compreender que é finda esta batalha. (VIVACQUA, A., 1928c. s. p.)

Figura 7: Poema "Rimancete" (Achilles Vivacqua)



Fonte: Revista *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 44-45, s. p., 14 abr. 1928.

MÃOS

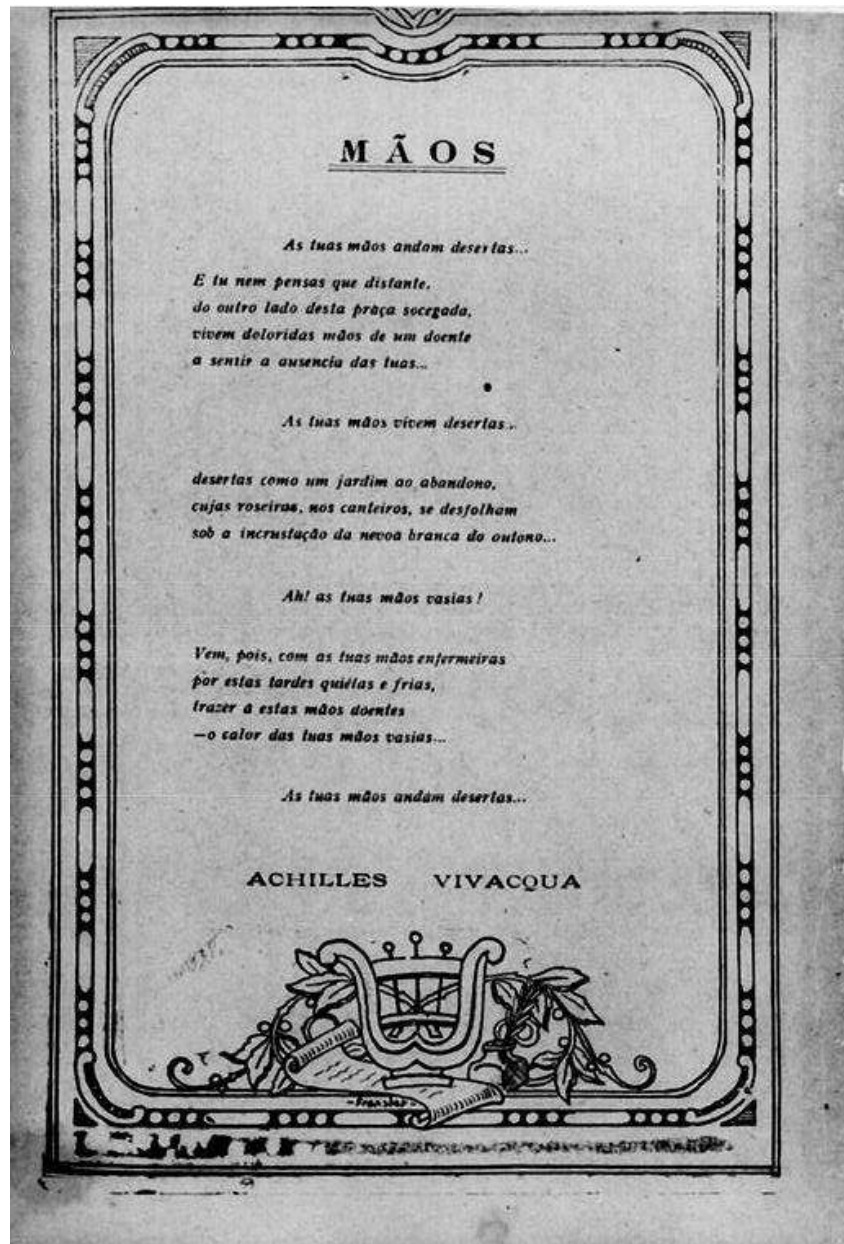
As tuas mãos andam desertas...
E tu nem pensas que distante.
do outro lado desta praça socegada,
vivem doloridas mãos de um doente
a sentir a ausencia das tuas....

As tuas mãos vivem desertas...
... desertas como um jardim ao abandono.
cujas roseiras, nos canteiros se desfolham
sob a incrustação da névoa branca do outono...

Ah! as tuas mãos vazias!
Vem, pois, com as tuas mãos enfermeiras
por estas tardes quietas e frias,
trazer a essas mãos doentes
— o calor das tuas mãos vazias...

As tuas mãos andam tão desertas....
(VIVACQUA, A., 1931b)

Figura 8: Poema "Mãos" (Achilles Vivacqua)



Fonte: Revista *Vida Capichaba*, Vitória, ano IX, n. 300, s. p., 07 nov. 1931.

Minha última oferenda a ti

Colhe, na palma branca de tua mão,
enquanto é tempo, essas lágrimas
que brotam no canto dos meus olhos.

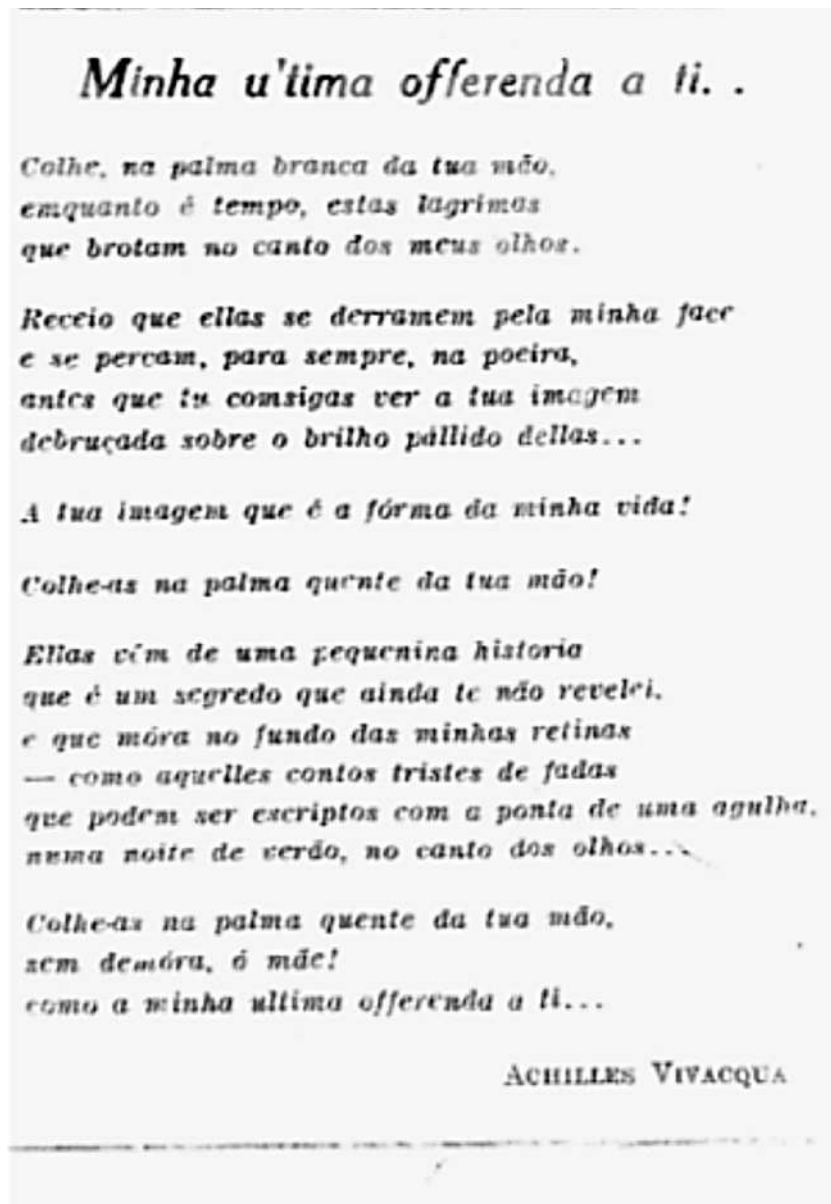
Receio que ellas se derramem pela minha face
e se percam, para sempre, na poeira,
antes que tu consigas ver a tua imagem debruçada sobre o brilho pálido
dellas...

A tua imagem que é a fôrma da minha vida!
Colhe-as na palma quente da tua mão!

Ellas vem de uma pequenina história
que é um segredo que ainda te não revelei
e que môra no fundo das minhas retinas
— como aquellez contos tristes de fadas
que podem ser escriptos com a ponta de uma agulha.
numa noite de verão, no canto dos olhos...

Colhe-as na palma quente da tua mão,
sem demóra, ó mãe!
Como a minha última offerenda a ti...
(VIVACQUA, A., 1933)

Figura 9: Poema "Minha U'tima offerenda a ti" (Achilles Vivacqua).

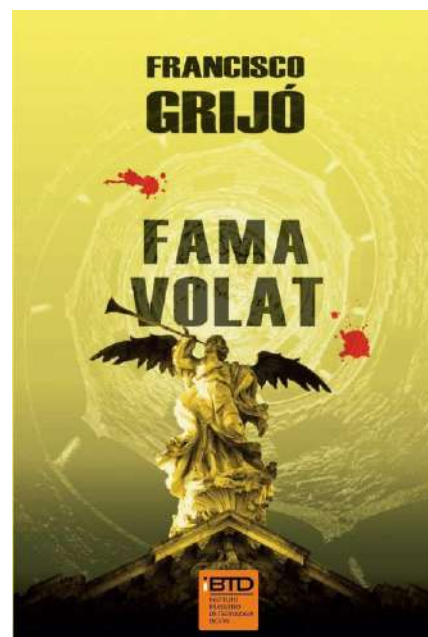


Fonte: Jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte, s. p. 06 jun. 1933).

Recebida em: 12 de maio de 2023.
Aprovada em: 23 de maio de 2023.

GRIJÓ, Francisco. *Fama Volat*.
Vitória: Cândida, 2019.

Fábio Daflon*



Francisco Grijó, capixaba, escritor, professor de Literatura Brasileira, é membro titular da Academia Espírito-Santense de Letras; além disso, foi Secretário de Cultura de Vitória. Autor de *Diga adeus a Lorna Love* (contos, 1987); *Um outro país para Alice* (contos, 1989); *Com Viviane ao lado*

* Especialista em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

(romance, 1995); *Licantropo* (contos, 2001); *Histórias curtas para Mariana M* (romance, 2009); *Todas elas, agora* (contos, 2013). Participou de várias antologias literárias (conto, crônica) e publicou uma biografia em 2017: *Os mamíferos: crônica biográfica de uma banda insular*. Publicou em 2019 o romance policial *Fama Volat*, livro do qual nos ocupamos a partir de agora.

Segundo Mario Vargas Llosa, há três formas de crítica:

A primeira, individual e subjetiva, predominou no passado, e seus defensores a chamam de clássica; seus detratores de impressionista. A segunda, moderna, pretende ser científica, analisar uma obra de maneira objetiva, em função de regras universais, muito embora, é claro, a índole das regras varie conforme o crítico (psicanálise, marxismo, estilística, estruturalismos, combinações). A terceira tem mais a ver com a história de literatura do que com a crítica em si propriamente dita. (VARGAS LLOSA, 2015, p. 9)

O livro *Fama Volat* pode ser analisado dos pontos de vista impressionista (aliás, o impressionismo é um etilo de época começado no fim do século XIX e início do século XX), científico-acadêmico ou histórico-literário, não cabendo a análise individual e subjetiva, embora haja a descrição de traços de personalidade dos personagens. No livro, há uma gama de informações demandantes de processamento, como se fossem pontuados entre os fatos da apuração de um crime todos os elementos de um romance-ensaio sobre as artes e como funciona o mercado negro das peças de arte.

“Há uma sociedade secreta neste livro – e seu nome dá título à obra: *Fama Volat*”; diz-nos o autor na introdução do livro, sob o título “O que vem por aí” (GRIJÓ, 2019, p. 11). Mas o autor não é o único narrador presente no livro, pois há um narrador personagem que nos fala de dentro da organização secreta, sugerido pelos subtítulos de quatro capítulos: A palavra original de Bach ou quando falo pela primeira vez; Gravuras na antiga Bucareste ou quando falo pela segunda vez; Os ensaios operísticos de Capone ou quando falo pela terceira vez e A correspondência Eastman-Kreuger-Doyle ou quando falo pela última vez. E é esse narrador personagem que utiliza a forma impressionista de escrever.

No capítulo “A palavra original de Bach” ou quando falo pela primeira vez, afirmamos o narrador personagem:

Seria a Fama Volat apenas uma lenda urbana? O termo remonta a Virgílio, poeta romano clássico, autor de Eneida – texto em cujo conteúdo se encontra tal expressão. Numa tradução grosseira e literal, significa a Fama Voa – ou seja: a notícia é disseminada com rapidez, o que constitui não somente um oxímoro, como também uma ironia (que em muitos casos dá na mesma), já que a Fama Volat é, a valer, uma organização tão absolutamente secreta que ninguém sabe ao certo se ela é verdadeira. Para muitos é mito. (p. 19)

A narrativa nos diz como surgiu a Fama Volat. Fala que os encontros dos componentes da organização tinham um único objetivo nas suas origens: a troca de informações sobre o tráfico de obras de arte, fossem elas literárias, plásticas ou musicais (p. 19).

Anselmo Rosa-Torres é investigador policial de nome ilibado e evitou notoriedade por ter resolvido um crime ocorrido na High Society, anterior ao relatado no romance. Serve na 5ª DP, na João Carlos de Souza, Praia do Canto, e lhe caberá investigar o assassinato do casal Simone Carpeaux e Ester Vilhena, a primeira bem-sucedida *marchand*, ou mais que isso: avaliadora de obras de arte; ambas encontradas mortas em casa por Renato Carpeaux, fotógrafo, irmão de Simone. Renato, um dos chantagistas no romance, que enriquecera nos últimos cinco anos, é o primeiro entrevistado (p. 25) e revela a Rosa-Torres que Simone tinha ligação com uma organização secreta, a Fama Volat (p. 37). Indo mais adiante com duas informações que lhe custarão a vida, ao revelar que sua irmã era amiga de Amarildo Suárez, o barão do café, colecionador de obras de artes, e de Ertha Fallaci, dona de uma galeria de arte bem grande, na Enseada do Suá (p. 39).

Borgo, o chefe de Rosa-Torres, o apoia, e dá ao subordinado total autonomia. Ao fim do romance, isso se tornará perigoso para o investigador, que se esquece de lhe avisar da ida ao ateliê de Ertha, cujo envolvimento ou não com a organização secreta só é revelado no último capítulo do livro, já citado “A correspondência Eastman-Kreuger-Doyle”.

Na Parte 1 do romance (o livro é dividido em duas partes), logo em sua primeira página (p. 15), o texto nos revela o seguinte:

É tudo história, com agá solene, maiúsculo. Repito: ouça com cuidado, atenção. Entre 10 e 11 de junho de 1903, durante o chamado Golpe de Maio, o golpe de estado que assassinou Aleksander Obrenovic', rei da Sérvia – e sua esposa, Draga Obrenovic', essa sim nossa protagonista.

Protagonista porque foi ela a primeira colecionadora de objetos de arte que atuou de forma clandestina, pois alguns membros da organização nacionalista Unificação ou Morte encontraram, durante o saque aos bens do trono, um tesouro cujo valor era tão imenso quanto desconhecido: “[...] partituras escritas pelo punho verdadeiro de Johann Sebastian Bach”, entre outras riquezas.

Outros personagens vão surgindo no curso da história; o investigador não é tão solitário. Rita Expedito, jornalista cultural, encontra-o com certa frequência. Há algo entre eles, algo que não se interpõe quase nada ao enredo do romance e no que ambos possam a ter com ele (p. 53). Com Rita, Rosa-Torres assunta sobre o caso e sobre artes.

O clima de mistério perpassa todos os personagens.

Renato Carpeaux fornece mais informações ao policial, agora dois envelopes, um deles com fotos (p. 69). O quebra-cabeça começa a configurar uma imagem de tudo mais clara. O empresário Amarildo Suárez é inquirido como suspeito. E é o criminoso, de fato. Porém, a toda ação corresponde uma reação: morador de Vitória, Suárez não pode revidar pessoalmente; é muito conhecido. Então, evoca os tentáculos da *Fama Volat* para ser protegido. Um carro branco passa a espreitar o investigador.

No romance há uma relação triangular homoafetiva feminina ou lésbica, como preferirem, e também uma heterossexual fortuita, ou seja, um caso, entre uma das personagens femininas, Simone, e um sobrinho de dono de rede hoteleira, amigo paulista de Amarildo Suárez, que, eventualmente, agirá em nome do

amigo capixaba, que não pode se expor na cidade onde mora e é bastante conhecido. Sobrinho esse de nome Renato, também chantagista. Quantas vezes as situações passionais fazem emergir algo que era para se manter secreto? Vários personagens revelam meandros a Rosa-Torres, entre eles Halifax, um grafiteiro afamado. Não cabe aqui citar todos eles.

Rosa-Torres, por sua origem paulista, também tem um policial amigo que o informa haver além da *undernet*, uma internet só de ricos, onde, provavelmente, por meio de *snapchats*, uns se comunicam com outros, para efetivação de transações secretas acerca de obras de arte e documentos das sete artes, um *hacker* é indicado pelo policial paulista ao investigador residente em Vitória, a fim de verificar a existência da *Fama Volat*, e confirma que há indícios da existência da organização secreta.

Simone e Ester foram mortas porque pela boca da segunda, em crise de ciúmes, começaram a vazar informações sobre a Fama Volat e membros da organização. Ação de terra arrasada que lhe custou a vida e a de Simone, embora não estivesse nos planos que Simone teria obrigatoriamente que morrer. Rosa-Torres não teria sabido disso se não tivesse sido emboscado por membros da organização na galeria de Ertha Fallaci, onde foi sem avisar a chefia em seu único descuido. Renato Carpeaux é morto. Mas não morre todo mundo no final.

Subjugado, Rosa-Torres ouve toda a verdade da boca de um dos tubarões da Fama Volat, um empresário paulista; o saber demais do investigador então vai além do que conseguira saber na investigação, o que é um problema tanto para a organização secreta quanto para ele. É admirado por quem foi investigado! Não é assassinado. Dopado, acorda numa calçada, onde transeuntes passam indiferentes. O que fará a partir de então o policial honesto e ilibado? Aquele que não entrava no mundo que investigava. Aquele incapaz de ceder a qualquer sedução. Conseguirá manter o seu verdadeiro *self*? Saberá o leitor se colocar em seu lugar no momento em que sofre o poder das circunstâncias? Essa é a grande dúvida.

Esse é um romance sobre um dilema existencial. Um romance sobre a dúvida. Lê-lo de cabo a rabo é a única chance dada ao leitor para viver o drama. Até que ponto um homem pode transcender o poder das circunstâncias? Principalmente quando elas não são subjetivas. Será a própria vida algo insignificante diante da possibilidade de revelar tudo o que foi descoberto, mas que ainda assim terá que ser provado?

Grijó consegue misturar a história do mercado das artes com a ficção de forma supimpa. Belo livro, que tem a ficção calcada em um fato real. Após a leitura, saímos enriquecidos e mais aptos a ler mais romances do gênero; isso enriquece a literatura. Nunca um romance policial, ao fim, deixou tanto suspense no ar. O mistério é desvendado, o dilema do investigador é o de decidir o que fazer com o conhecimento de tudo, em face de uma organização tentacular mafiosa, capaz de sobreviver a tudo. Ao fim, o leitor vê-se na mesma teia de Rosa-Torres, inevitavelmente, permeados, então, o investigador e o leitor, por entorpecimento e angústia na confrontação de algo muito perigoso.

Referência:

VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

Recebida em: 2 de agosto de 2022.
Aprovada em: 24 de abril de 2022.



Mara Coradello
(*Selfie*)