



Estudos de Literatura Brasileira
Contemporânea

ISSN: 1518-0158

revistaestudos@gmail.com

Universidade de Brasília
Brasil

Carvalho Britto, Clovis; Curado, Maria Eugênia

A ironia como projeto: movimentos da narrativa de Cora Coralina no campo literário brasileiro

Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 34, 2009, pp. 95-116

Universidade de Brasília

Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127098004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A ironia como projeto: movimentos da narrativa de Cora Coralina no campo literário brasileiro

Clovis Carvalho Britto
Maria Eugênia Curado

A obra poética da escritora goiana Cora Coralina (1889-1985) vem sendo redescoberta nos últimos anos, conquistado o público leitor de poesia e parte da crítica especializada que a tem considerado como detentora de uma das líricas mais singulares no Brasil contemporâneo. Nas universidades brasileiras existe um crescente movimento de valorização de sua poesia: professores utilizam seus poemas em salas de aula e em projetos de pesquisa; seus versos são interpretados em saraus e peças de teatro; e as dissertações e teses defendidas sobre diferentes aspectos de sua lírica já ultrapassam duas dezenas e se espalham para inúmeras áreas do conhecimento. Reconhecimento que também alcançou centros de pesquisa como os das Universidades de Paris III Sorbonne-Nouvelle, a Complutense de Madrid, a Universidade de Havana, e as de Iowa, Harvard, Illinois e Arizona nos Estados Unidos. Trata-se de um processo de fabricação da crença em seu projeto criador e, como lembra Pierre Bourdieu, é essa crença que sustenta o campo literário, “do jogo de linguagens que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram” realizando um encontro entre “uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere”¹.

Apesar dessa crescente valorização, a poesia de Cora Coralina ainda não constitui uma unanimidade crítica no campo literário brasileiro. Com exceção das análises de Wendel Santos, Oswaldino Marques e de Gilberto Mendonça Teles, este último, aliás, realiza uma “antipropaganda” ao salientar a falta de consistência rítmica, poemas extensos e com raras tonalidades poéticas, os críticos de renome nacional ainda não reconheceram seus escritos. Muitas vezes, nem a citam nas historiografias literárias, ficando circunscrita às ava-

¹ Bourdieu, *O poder simbólico*, pp. 69-70.

liações da literatura em Goiás. Cora Coralina ainda enfrenta certa rejeição de parte da crítica especializada e de alguns leitores.

Isso porque o poder criativo dos escritores se vincularia à posição ocupada no espaço de possíveis expressivos, fator que evidencia a sua natureza relacional e afirma o caráter distintivo a partir das trajetórias e estratégias. Para Bourdieu, os determinismos sociais que deixam marcas na obra de arte são encontrados no *habitus* do escritor – remetendo, assim, às condições sociais de sua produção enquanto sujeito social (educação familiar, escolar, por exemplo) e enquanto produtor (estilo, contatos profissionais etc.) –, e nas demandas e nas coerções sociais inscritas na posição em que ele ocupa no campo de produção. O que se chama “criação” seria o encontro de um *habitus* socialmente constituído e uma posição já instituída ou possível na divisão do trabalho de produção cultural (e na divisão do trabalho de dominação), trabalho através do qual o artista realiza sua obra e, inseparavelmente, faz-se como artista. O *habitus* é uma pulsão expressiva, um saber incorporado “gerador e unificador que reduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas”². Das orientações, observamos que, se o sujeito da obra é um *habitus* em relação a um campo, o que deve ser avaliado não é o artista singular, mas o campo da produção artística em seu conjunto. A análise das estratégias utilizadas por Cora Coralina na construção de seu projeto criador, a recepção e as mudanças em sua posição no espaço literário constituem em um representativo exemplo do universo da arte como um universo da crença, do campo literário como um universo de tradições específicas, com leis de funcionamento e recrutamento particulares.

O campo literário consiste em um espaço de tomadas de posição e em um sistema de referências comuns. A obra se relaciona ao valor social de quem a produz e, por isso, a pergunta que se deve fazer não é o que faz o artista, mas quem faz o artista. Segundo Bourdieu, no terreno da cultura a luta no interior do campo é integradora, tende a assegurar a permanência das regras do jogo e o princípio da mudança seria a busca do monopólio da distinção, da imposição da última diferença legítima³. A busca pela distinção é constante e, por esse motivo, o reconhecimento de obras como as de Cora Coralina deve ser periodicamente suscitado pelos leitores, editores, escritores,

² Bourdieu, *As regras da arte*, p. 2.

³ Ver Bourdieu, *Questões de sociologia*, 1983.

críticos e demais agentes em que circulam o poder de criar a crença. Torna-se necessário o cotidiano aval dos participantes do sistema de relações que, em seu conjunto, produzem o jogo e o poder que repousa a fé em determinadas criações e produtores. O campo literário se torna um campo de forças a agir sobre todos aqueles que nele entram, mas de modo diferenciado, dependendo da posição ocupada: “cada tomada de posição (temática, estilística etc.) define-se (objetivamente e, por vezes, intencionalmente) com relação ao universo das tomadas de posição e com relação à problemática como espaço dos possíveis que aí se acham indicados ou sugeridos”⁴. Por isso a luta pela distinção é contínua: as obras e seus produtores necessitam de uma constante legitimação pelos integrantes do campo.

Mas se a lírica de Cora Coralina tem acionado as engrenagens do campo literário brasileiro, despertando interesses e tensões, o mesmo não se pode dizer da sua narrativa, que ainda permanece agasalhada por um véu de silêncio crítico. A princípio, parece que a crescente valorização de seus versos ocorre em detrimento de seus contos e crônicas, gerando um movimento de exclusão e silenciamento de sua narrativa. Isso se torna mais evidente quando reconhecemos que os autores e obras existem nos e pelos espaços que os separam e que a relação entre as posições dos agentes e suas tomadas de posição não são mecânicas: cada produtor constrói seu projeto criador em função do acervo de possibilidades que lhe foi disponibilizado. O que se coloca é que os critérios para a inclusão e exclusão de obras, autores e personagens, extrapolam as escolhas estéticas, questão que torna a assinatura, e outras marcas intelectuais, condicionadas à crença coletiva no valor do produtor e do produto. Desse modo, não se trata apenas da possibilidade de garantir o direto à fala, mas “da possibilidade de ‘falar com autoridade’, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido”⁵.

Este texto analisa algumas das estratégias utilizadas por Cora Coralina em seu projeto criador e as ações e omissões que suas narrativas ocasionaram/ocasionam no campo literário brasileiro. Visualizaremos alguns momentos de sua trajetória social e o modo como suas escolhas repercutiram entre os demais agentes que possuem a faculdade de assegurar a sua legitimidade. Com esse propósito, tentaremos reconstituir o ponto de vista da escritora, entendido como o ponto representativo do espaço social no qual sua visão

⁴ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 263.

⁵ Dalcastagnè, *Vozes nas sombras*, p. 80.

de mundo foi formada, e o acervo de possibilidades manipulado para a formatação de sua perspectiva e dicção.

Cora Coralina: prosadora?

Através da dialética da distinção, Bourdieu percebe que “não há ação de um agente que não seja reação para todos os outros, ou para algum deles”. O reconhecimento só seria possível em uma conjuntura excepcionalmente favorável através de uma “indiferença inflexível às injunções tácitas” do campo literário aliadas, entretanto, à repercussão crítica favorável e ao processo de invenção do intelectual. Uma das estratégias do projeto criador de Cora Coralina foi efetuar críticas aos costumes abraçando vidas menosprezadas, constituindo resistência para “realizar essa obra e para defendê-la contra toda a lógica do campo”⁶. O êxito simbólico e econômico da produção dependeria da ação de alguns “descobridores” que “produzem” a definição social em relação à qual se determinam os críticos, os leitores e também os autores mais jovens, contribuindo para que a obra “marque época”.

Após viver sua infância e adolescência na cidade de Goiás, Cora morou 45 anos no estado de São Paulo e só depois de viúva e com os filhos já criados decidiu regressar sozinha, em 1956, para a sua terra natal e iniciar a luta pela publicação do seu primeiro livro. Apesar de ter se envolvido com a vida literária goiana do início do século passado, quando voltou não possuía mais os vínculos com o campo literário. Além de ser praticamente uma desconhecida, ou conhecida apenas por seus textos da juventude, Cora Coralina, em sua trajetória social, reuniu condições consideradas desfavoráveis: possuía apenas a terceira série do primário, recebia as restrições impostas pela dominação masculina e estava idosa. Segundo Norbert Elias, o fato de “que as pessoas se tornam diferentes quando envelhecem é muitas vezes visto como um desvio da norma social. Os outros, os grupos de ‘idade normal’, muitas vezes têm dificuldades em se colocar no lugar dos mais velhos”. A identificação com os velhos provoca dificuldades para os de outras faixas etárias e a “experiência das pessoas que envelhecem não pode ser entendida a menos que percebamos que o processo de envelhecimento produz uma mudança fundamental na posição de uma pessoa na sociedade”⁷.

⁶ Bourdieu, *As regras da arte*, p. 149.

⁷ Elias, *A solidão dos moribundos*, p. 83.

Reclusa na Casa da Ponte e sobrevivendo da venda de doces de frutas, Cora é, ainda hoje, muitas vezes lembrada como a velhinha que declamava versos com voz trêmula, por ter publicado seus livros na maturidade e por seu insulamento literário, o que a “afasta” dos demais escritores de seu tempo e fortalece a ideia do “gênio do artista”. Além disso, as primeiras críticas a seu legado se referiram à ausência de densidade poética nos versos, mais narrativos do que líricos: “A crítica, em Goiás, após a estréia de Cora Coralina em 1965, antes de ela ser proclamada por Drummond, em 1980 (...) fez restrições ao tom lírico narrativo de seus poemas”. Desse modo, “quase todos os críticos, quando não lhe torciam o nariz, batiam na mesma tecla: ‘é mais prosadora, do que poeta’”⁸.

Cora Coralina, em sua adolescência, fundou o jornal feminino *A Rosa* e participou intensamente da vida literária da antiga capital de Goiás, seja frequentando os eventos do Clube Literário Goiano, seja as reuniões e tertúlias promovidas pelo Gabinete Literário da cidade. Entre 1906 e 1911, publicou crônicas e contos em jornais de Goiás, prática que a acompanhou durante os anos que residiu na capital e no interior paulista e, depois, quando regressou à sua cidade natal. Curioso é que começou seu projeto literário escrevendo em prosa num momento em que a poesia era o gênero que possuía evidência. Aliás, à exceção de Cora Coralina, todos os integrantes do considerado terceiro período da literatura goiana eram poetas: Joaquim Bonifácio, Luis do Couto, Ricardo Paranhos, Sebastião Rios, Arlindo Costa, Rodolpho Marques, Gastão de Deus, Josias Santana e Leodegária de Jesus. Na verdade, Cora só escreveu versos após as influências da Semana de Arte Moderna, fator que contribuiu para que desde o começo fosse uma escritora diferenciada por não se expressar dentro da rima e da métrica. Fatos que podem ser comprovados em suas entrevistas: “Eu só me libertei da dificuldade poética depois do modernismo de 22, mas não acompanhei o movimento. Não sei como – não posso explicar como – me achei dentro daquela mudança. Em primeiro lugar, poesia para mim é comunicação; em segundo lugar é invenção”⁹.

Mas sem dúvida foi a publicação do conto “Tragédia na roça” na parte literária do *Anuário histórico, geográfico e descritivo do estado de Goiás para*

⁸ Denófrío, *Os melhores poemas de Cora Coralina*, pp. 24-5.

⁹ *Apud* A vitória de Cora, p. 10.

1910 e o comentário do crítico Francisco Ferreira Azevedo a respeito de sua prosa, um divisor de águas em sua trajetória que, até hoje, quase cem anos depois, ainda é recorrentemente citado: “Cora Coralina é um dos maiores talentos que possui Goiás; é um temperamento de verdadeiro artista. Não cultiva o verso, mas conta na prosa animada tudo que o mundo tem de bom, numa linguagem fácil, harmoniosa, ao mesmo tempo elegante”¹⁰. Conto também analisado por Gilberto Mendonça Teles, que considerou Cora Coralina como uma das precursoras da narrativa em Goiás e sua prosa como um dos primeiros sintomas do regionalismo goiano: “apesar da estrutura numa mesma pauta e ritmo, não se pode negar-lhe a movimentação dramática, a concisão expressiva, a fina sensibilidade da pincelada rápida e sugestiva”¹¹.

Atualmente é notório um processo de reavaliação crítica da poesia de Cora Coralina no sentido de demonstrar como a escritora operou um hibridismo nos gêneros literários proporcionando à recordação lírica um enraizamento épico motivado por experiências vividas em sua comunidade. Dessa forma, Cora não apenas reconstruiu a sua memória pessoal, mas a de sua coletividade, manifestando essa consciência de epicidade em várias passagens de seus livros¹². Certamente o reencontro com a sua cidade natal, ter conquistado “um teto todo seu” e a estratégia de unir as duas pontas da vida, as *personas* Aninha e Cora Coralina – a criança e a velha que dialogam em espaços marginais –, estimularam na escritora esse acerto de contas com o passado. Daí uma identificação com a trajetória da autora que resistiu a todas as adversidades e voltou para reencontrar com suas origens: foi na volta para Goiás que ouviu os ecos do passado e criou a máscara lírica “Aninha”. Cora, seguindo o exemplo de Bentinho, de *Dom Casmurro*, voltou para reaver a casa da adolescência e amarrar poeticamente as pontas soltas de sua trajetória: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. (...) Em tudo se o rosto é igual, a fisionomia é diferente”¹³.

Quando morava no interior paulista, já prestes a voltar para Goiás, em 1956, a correspondência de Cora com seus familiares revela que a autora estava em plena produção literária, elaborando um livro de contos¹⁴. É pro-

¹⁰ Azevedo, *Anuário histórico, geográfico e descritivo do estado de Goiás*, p. 120.

¹¹ Teles, *O conto brasileiro em Goiás*, p. 42.

¹² Camargo, *Cora Coralina*, p. 61.

¹³ Assis, *Dom Casmurro*, p. 3.

¹⁴ Britto, *Escritora e escritura*.

vável que priorizasse nesse período a prosa devido a duas grandes influências em sua trajetória literária: “Apenas dois escritores me influenciaram ou me impressionaram bastante. Eça de Queiroz, que ainda não foi ultrapassado, e outro contemporâneo, falecido há pouco tempo, Guimarães Rosa. Dois escritores diferentes, mas dois escritores na acepção da palavra”. Acrescentando que o que apreciava em Eça de Queiroz era “o policiamento natural do seu palavreado escrito. Nunca ninguém escreveu tão bem com tão poucas palavras”¹⁵. Já a respeito de Guimarães afirmou:

o melhor roteiro é sempre ler e assimilar o que lê. Ler para aprender, procurar vencer. A maior dificuldade de todos escritores se limita a duas palavras: escrever bem. Então o roteiro é esse. Procurar ler para aprender. Ninguém escreve bem sem ler muito e procurar assimilar o máximo. Assimilar não é imitar. (...) Eu sou uma grande leitora de Guimarães Rosa e uma grande admiradora dele, muito antes dele ser aceito. A literatura dele não é uma literatura fácil, principalmente nos dois maiores livros dele, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* (...). Agora há os imitadores de Guimarães Rosa, mas imitar é uma coisa e assimilar é outra. Então eu digo, a gente deve ler, reler, transferir. Ser dono dele. Não precisa abrir o livro no começo. Abre ao acaso e só fecha quando cansou, quando já não tem mais tempo. Ponha sempre perto de sua cama ao alcance de suas mãos, ao alcance de seu tempo¹⁶.

Apesar de estar em plena arquitetura de um livro de contos, quando Cora retornou foi a poesia que a embalou nos braços. Talvez esse fato explique os motivos pelos quais ficou dividida entre a prosa e a poesia na primeira peça que elaborou em solo goiano após seu regresso: “O Cântico da Volta”. Cora Coralina, que já havia assimilado as conquistas dos modernistas paulistas e as colocado em prática em “Poema do Milho”, “O Cântico de Andradina”, “Minha Infância”, “Búzio Novo”, dentre outros poemas, encontrou no campo literário goiano um caminho aberto para a sua lírica. Em Goiás havia uma tradição literária de certa forma consolidada na poesia modernista. Logo que retornou, existem documentos que comprovam seu contato com as poesias de Bernardo Élis, Regina Lacerda e José Godoy Garcia. Este último chegou a declamar durante o lançamento de “O Cântico da Volta” um poema seu, intitulado “Poema de brincadeira sobre Goiás para Cora Coralina”. Cora,

¹⁵ Jorge, *Conversa com Cora Coralina*, p. 1.

¹⁶ *Apud* Turiba, *Cora Contemporânea Coralina*, p. 19.

ao formar seu estilo, “não pode ter deixado de se influenciar, entre outros elementos da estética de 22, pelo ritmo, a oralidade, a incorporação do cotidiano, o espraçamento verbal que José Godoy Garcia [e outros poetas goianos] lhe descortinava em seu próprio torrão natal”¹⁷.

Durante vários anos, Cora Coralina manifestou o desejo de publicar um livro de crônicas e contos intitulado *Estórias da Casa Velha da Ponte*. Livro que, contrariando seu desejo, não viu publicado:

Cora vem trabalhhando arduamente nesse livro, refazendo o que não gosta, com a calma e a tranquilidade de quem age como se o tempo não existisse. (...). Há pouco tempo, encontrando-se acamada, ela pilheriou com o médico pedindo-lhe que a tratasse bem, pois não podia morrer agora, porque tinha que acabar o novo livro¹⁸.

Apesar de estrear em prosa, a autora faleceu sem ver sua prosa curta publicada em livro. *Estórias da Casa Velha da Ponte*, último livro que organizou, foi lançado alguns meses após sua morte, em 1985, e seus herdeiros publicaram, posteriormente, mais duas coletâneas de crônicas e contos: *O tesouro da casa velha* (1989) e *Villa Boa de Goyaz* (2001). De fato, a prosadora nasceu antes da poetisa e, por ironia do destino, a poetisa calou sua voz antes de ver os livros da contista publicados.

A questão que se apresenta é o motivo pelo qual a narrativa de Cora Coralina ainda não alcançou o mesmo reconhecimento de sua lírica. Sabemos que a morte da escritora poucos meses antes do lançamento do livro de crônicas e contos contribuiu para que a crítica desviasse o foco da obra para a vida da autora e para seus poemas, que começavam a adquirir reconhecimento no campo literário, especialmente após as análises de Oswaldino Marques e Carlos Drummond de Andrade. O curto período de circulação da obra, se comparado ao dos seus livros em versos, poderia ser outra explicação. Todavia, essa hipótese é descartada quando observamos que *Estórias da Casa Velha da Ponte* (1985) se encontra atualmente em sua 12^a. edição, enquanto os celebrados livros de poemas *Meu livro de cordel* (1976) e *Vintém de cobre* (1983) estão em suas 9^{as}. edições. Isso se torna mais sintomático se verificarmos que em sua fortuna crítica, até o momento, apenas uma dissertação e um artigo tiveram os contos coralíneos como *corpus*¹⁹ e que muitas das

¹⁷ Denófrio, *Retirando o véu de Ísis*, p. 189.

¹⁸ Veras, *A velha rapsoda*, p. 9.

¹⁹ Ver Palomares, *A narrativa de Cora Coralina em similitude com o conto popular*; e Ramos, *Representações*

estratégias utilizadas em seus poemas, e que são valorizadas pela crítica, também se fazem presentes nas narrativas: a incorporação do cotidiano e da oralidade, as críticas aos costumes, a tematização de marginalizados, a explicitação da identidade feminina, a reconstrução da memória e a instituição de um mosaico polifônico.

O que nos parece é que, ao adotar a ironia como uma das estratégias do projeto criador de suas narrativas, Cora Coralina colocou em xeque algumas das práticas existentes no campo literário brasileiro e gerou uma aparente contradição: eleger a ironia como um procedimento estruturante de suas narrativas lhe garantiu uma escrita personalíssima e, ao mesmo tempo, contribuiu de certo modo para sua invisibilidade. De acordo com Bourdieu, num mesmo campo *habitus* se chocam. As composições sociais dos indivíduos se interagem e, através da avaliação dos diferentes *habitus*, podemos perceber tanto elementos individuais, quanto sociais que condicionaram os agentes²⁰. A própria luta em torno da valorização e do reconhecimento da narrativa de autoria feminina ou de autores e personagens representantes das classes populares é um indicio desses enfrentamentos. No caso da prosa curta coralineana parece que o jogo de dissimulação entre sentidos possíveis ocasiona um possível mal estar ou, em outras palavras, se a presença de uma mulher que escreve, assumindo-se como mulher e dando centralidade a narradoras e personagens mulheres, já seria um incômodo, isso se complexifica quando a ironia se torna um dos elementos marcantes na técnica narrativa. Justamente porque ao gerar uma tensão entre o literal e o figurado, ela se torna fonte de estratégia discursiva e elemento constitutivo de poder – fortalece a opinião do autor e estabelece uma cumplicidade interpretativa com o leitor: “a despeito de todos os seus riscos, a ironia é um modo de exercer o poder – o poder de dizer, qualificar, desqualificar, julgar e tornar ‘procedente e autorizada’ a fala de quem diz”²¹.

Aspectos irônicos na prosa coralineana

Ciente das sutilezas que perpassam qualquer produção literária, Cora Coralina introduz a sua obra *Estórias da casa velha da ponte* (2006) – que reúne dezessete narrativas –, justificando, por meio da ressalva “Nada novo...”, as dificuldades em ser contista e enfatizando que “o enredo seja de

da cidade de Goiás na contística de Cora Coralina.

²⁰ Ver Bourdieu, *As regras da arte*.

²¹ Benetti, “A ironia como estratégia discursiva”, p. 46.

toda parte e de todos que escrevem, ressaltando o estilo de cada um e os recursos próprios de quem escreve e conta”, resguardando-se, também, de “juízos apressados” (p. 5). Diante dessa prerrogativa, debruçamo-nos sobre sua narrativa e percebemos traços de uma ironia singular em alguns de seus textos, ou melhor, nos seus “causos” recontados, um dos aspectos fundantes do seu projeto criador. Cora revela-se uma exímia contadora de “estórias” pautadas, sobretudo, no cotidiano. Aspectos já discutidos por Marilúcia Ramos, que nos elucida a contística coralineana dentro do cenário da literatura brasileira. Informa-nos que Cora, em sua narrativa, busca a singularidade do instante. Além disso, analisa como a autora “representa seu mundo em imagens e as torna em concretudes da cidade de Goiás, seja pela memória de fatos ocorridos, seja pelas experiências vividas, sobre as quais lança um olhar crítico a uma cidade feita de pessoas e costumes peculiares”²². Cora Coralina, por meio de relações de afeto com sua Goiás, “reconstrói num discurso de significações múltiplas”²³, sobremaneira, em temas do dia a dia, apontando de forma debochada, risível, irônica e sarcástica as dissimulações presentes naquela sociedade prosaica, revelando-nos novas dimensões.

A ironia, em princípio, do grego *eiróneia*, ‘interrogação’, e do latim *ironia*, é um modo de exprimir o contrário daquilo que se crê, deixando nas entrelinhas o que de fato se acredita. Isso, ligado ao deboche de uma situação ou determinados comportamentos como maneira de provocar algum tipo de mudança no pensamento do leitor, ou mesmo o riso. Muecke afirma, contudo, que o conceito de ironia passou a ter muitos significados entre o final do século XVIII e princípio do XIX. Diz que os significados anteriores não perderam a validade e “as antigas maneiras de ser irônico não foram suspensas, embora haja uma tendência a depreciar a ironia satírica como vulgar e barata e a ironia cética como cruel, corrosiva e diabólica”²⁴, isto é, sarcástica.

No caso de Cora Coralina, observamos, em alguns dos seus contos, uma crítica à dissimulada sociedade da época por meio de uma posição mordaz cujo escopo se pauta não só em desvalorizar certos posicionamentos arraigados, mas também em levar a reflexões de ordem social e registrar condutas muitas vezes questionáveis. É oportuno reconhecer que a ironia na literatura

²² Ramos, *Representações da cidade de Goiás na contística de Cora Coralina*, p. 105.

²³ *Id.*, *ibid.*

²⁴ Muecke, *Ironia e irônico*, p. 33.

vai à captura de um leitor não passivo, interativo com o texto e “capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar”²⁵. A ironia tem, por conseguinte, uma relação estreita com a astúcia, com o sagaz, com o perspicaz, e surge de um contexto de incongruência:

esse contexto de incongruência é criado no interior do texto, evidentemente remetendo a conhecimentos que o ironista supõe serem de domínio do interlocutor – uma espécie de compartilhamento de saberes que “devem estar” disponíveis na memória desses dois sujeitos de uma mesma comunidade discursiva. A boa ironia aciona no interlocutor a presença de um sentido-primeiro que é então rapidamente, por contraponto a algum outro indicador do discurso, descartado como absurdo ou “sem sentido”. Em um texto oral, as marcas de que o sentido-primeiro deve ser recusado podem estar fortemente amparadas no não-verbal: expressões, gestos ou tom de fala. Em um texto escrito, é preciso que o ironista recrie “o tom da fala”, fornecendo aqui e ali indicadores de que está interessado em construir um sentido-segundo, não literal²⁶.

Oswaldino Marques em algumas considerações sobre a poesia de Cora Coralina nos alerta sobre o humor coralineano que, para o estudioso, passa por uma “ironia e, às vezes, sarcasmo demolidor”²⁷. A ironia se torna um recurso de expressão com “intenção depreciativa e sarcástica em relação a outrem, contraste fortuito que parece um escárnio, uma zombaria”²⁸. Há um espaço difícil de delimitar entre o irônico e o sarcástico, isso porque, entende-se por sarcasmo, do grego *sarkasmos* e do latim *sarcasmu*, o mesmo que zombar, trocar, ludibriar, mangar, escarnecer. É uma “manifestação intencional, malévola, irônica que por meio de risos, atitudes, palavras ou gestos procuram-se ridicularizar ou menosprezar, pessoas, situações, comportamentos”²⁹. Portanto, liga-se à ironia, uma vez que ambas as formas de expressão possuem o intuito de escarnecer sem piedade aquilo que, de algum modo, se contesta.

Cora revela em sua prosa curta o desconforto de se conviver com uma sociedade cujo *modus vivendi* dialoga com o realismo apontado também de

²⁵ Duarte, *Ironia e humor na literatura*, p. 19.

²⁶ Benetti, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ Marques, *Cora Coralina vivenciadora*, p. 13.

²⁸ Ferreira, *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*, p. 969.

²⁹ *Id.*, p. 1806.

forma mordaz por Machado de Assis, por Eça de Queiros e por Flaubert, configurando um discurso de cunho crítico e revelador em que as pessoas são retratadas como pessimistas, conservadoras e destrutivas³⁰. Não por acaso, acreditamos que a ironia é uma das estratégias de Cora Coralina para conquistar a última diferença legítima no campo literário. Lembremos Bourdieu quando afirma que mediante a utilização das condições de possibilidade cada agente pode, de acordo com a posição ocupada e com os capitais simbólicos acumulados, construir o seu projeto criador “em função de sua percepção das possibilidades disponíveis, oferecidas pelas categorias de percepção e de apreciação, inscritas em seus *habitus* por uma certa trajetória e também em função da propensão a acolher ou recusar tal ou qual desses possíveis”³¹.

Cora Coralina inicia *Estórias da Casa Velha da Ponte* com um texto denso, intenso, profundo: “Casa Velha da Ponte”. Nele, introduz-nos de maneira quase nostálgica a uma realidade transcendente, entretanto, com pitadas de ironia, acusação, denúncia a um passado que deixou marcas decisivas em sua memória. No primeiro momento, personifica a velha casa: “revejo teu corpo patinado pelo tempo, marcado das escaras da velhice. Desde quando ficaste assim?” (ECVP³², p. 7). E, na sequência, através de uma descrição minuciosa, aponta-nos suas características, às vezes fantasmagóricas: “Fechaduras anacrônicas, chavões de broca, gonzo rangentes de feitio estranho e pregos quadrados” (ECVP, id.). Recorrendo à memória, lembra-nos: “CASA VELHA DA PONTE... Velho documentário de passados tempos, vertente viva de estórias e lendas”. Foi nesse cenário que “minha bisavó falava de seus antigos ancestrais”.

No tocante às estórias de sua bisavó, a contista lembra-se da ganância dos homens da Corte. Thebas Ruiz, por exemplo, coletor dos quintos reais, antes de sucumbir, enterrou no porão da casa barras de ouro, moedas e mais lavrados. Descoberto, bebeu veneno e fez com que o seu escravo também o bebesse para que ninguém soubesse onde enterrara o tesouro. Dessa forma, “se criou a mística do ‘enterro de ouro’ na Casa Velha da Ponte”. Fala, ainda, de um Cônego “feito suas Humanidades em Coimbra, só almoçava sua gorda feijoada goiana em pratos e talheres de ouro” ou sobre “um capitão da guarda

³⁰ Ver Ramos, *Representações da cidade de Goiás na contística de Cora Coralina*.

³¹ Bourdieu, *Razões práticas*, p. 64.

³² As referências à obra *Estórias da Casa Velha da Ponte*, de Cora Coralina, serão indicadas pela sigla ECVP, seguidas do número de página.

nacional, que dragonou milhares de homens felizes e analfabetos” (ECVP, p. 9). Questões entremeadas por uma linguagem lírica, convidando-nos a reavaliar as posturas vigentes. Com astúcia, Cora provoca no leitor uma luta necessária para que compreenda os aspectos irônicos de suas colocações. A contradição acontece no instante em que um Cônego se entrega à gula e quando aquele que deveria proteger a população destrói a todos. Convidamos a pensar sobre as incoerências, os desacordos, as controvérsias entre o comportamento dos personagens e suas ações.

Na sequência, a narrativa passa da simples ironia ao sarcasmo, considerando-se, evidentemente, o multifacetamento de ambos os conceitos e as junções e disjunções que os agregam. Assim temos: “de noite, subia das senzalas e dos quadrados um fartum de sexo e de sêmen. Nasciam crioulinhos e as senzalas eram o celeiro e a garantia da sobrevivência dos escravos que se arrebetavam no serviço bruto dos senhores” (ECVP, p. 10). Percebe-se o “cio vigoroso e animal” dos negros e a manutenção do serviço escravo. Procriavam como bichos e como tais eram tratados. Contudo, depois da “negrada livre” e o “pauperismo geral, a melancolia dos senhores definhando-se no saudosismo estéril de negras submissas e amedrontadas, de negros animalizados. (...) O sadismo sem mais onde cevar” (ECVP, pp. 10-1). Denúncia, sarcasmo, ironia. Depois da Lei Áurea, a miséria deixa de ser somente dos escravos e passa a habitar as casas grandes: “a falsa aparência de uma casa grande. Morada de gente envelhecida, injustiçada, incapaz de reagir” e “os grandes inventos da pobreza disfarçada. (...) Refogados, gosmentos, comidos com angu de farinha e pimenta-de-cheiro” (ECVP, p. 11). Verifica-se que há um contexto irônico presentificado na “falsa aparência” e na “pobreza disfarçada” culminado, em primeira pessoa, na “volta vazia às origens de sua vida”.

Talvez, a prosa curta “Casa Velha da Ponte” seja apenas um prenúncio da voz irônica, sarcástica, zombeteira e cheia de humor que perpassa as narrativas seguintes, considerando-se também que o tom jocoso, presente nas entrelinhas textuais, é um “jogo sério da ironia (e) exige atenção constante ao que está sendo elaborado”. Assim “a cumplicidade existente entre os participantes do diálogo é o que vai delimitar o sentido do que é dito”³³. As dialogias ao longo do tempo se diversificaram e os discursos não se pautam apenas na retórica, indo ao encontro com diferentes formas de linguagens.

³³ Ramos, *Ironia à brasileira*, p. 42.

Independentemente do meio, na relação irônica, desconfia-se daquilo que é veiculado, uma vez que ela “funciona como um convite ao conhecimento, ao negar o discurso elaborado (...) e depende da inteligência dos protagonistas, pois um ser inocente tem dificuldade de captar a ironia, de aparência simples, e maliciosa”³⁴, convidando-nos a comicidade em determinadas situações.

Percebe-se na prosa coralínea, justamente, um transitar desenvolto tanto pelo paradigma do sarcasmo, quanto da ironia ou do humor puro e simples. O ponto de vista do leitor será o determinante do “grau” entre aquilo que seria escárnio, irônico ou gracejo. Seria, por analogia, demonstrar os limites entre o erótico, o pornográfico ou o inocente ao alcance do receptor.

Em “Minga, Zóio de Prata”, por exemplo, além da fina ironia que atravessa o texto, fica evidente o tom debochado, humorístico, muitas vezes grosseiro, nas palavras coralíneas. O texto narra uma estória acontecida no Beco do Calabrote, onde viviam duas irmãs, “mulheres-damas”, também conhecidas como “as Cômodas”. Ali, qualquer pessoa de bem podia transitar: “O beco era delas. E tinham prestígio” (ECVP, p. 13). Porém, um dia, Dondoca, irmã de Zóio de Prata, levou uma tunda de Izé da Bina. Zóio de Prata não pensou duas vezes: “atirou-se no mulato com vontade e foi porretada de direita e canhota. (...) Moeu bem moído” (ECVP, p. 14). Depois, a vítima teve que reconhecer “apanhei dela, bateu ne mim... tou descarado, apanhei dela... muié praceada... êta muié sagais” (ECVP, pp. 14-5). E, na conclusão, se dá o picaresco: “depois de ver o cabra mole, estirado, fungando, Zóio de Prata assungou a saia, abriu as pernas e mijou na cara de Izé da Bina” e, dessa forma, “estava vingada a Dondoca e consolidada a fama das Cômodas” (ECVP, p. 15).

O conceito de ironia é “vago, instável e multiforme”, contudo “o narrador irônico é impessoal e abandona totalmente qualquer obrigação de guiar o julgamento de seu leitor”³⁵. Fica, portanto, a leitura sujeita ao alcance do receptor. No caso de “Minga, Zóio de Prata”, notamos um viés irônico, sobretudo, na zombaria que a contista estabelece com questões morais quando as ditas mulheres de vida fácil desmoralizaram o “macho dominante”. Todavia, como os conceitos são multifacetados, fica aqui, uma dúvida, se seria irônico, sarcástico ou apenas humorístico o conto em pauta. Isso, considerando a ironia retórica e a *humoresque*. No primeiro caso, aplicar-se-ia se “a narrativa fosse enganosa ou trapaceira; no segundo se pauta na demonstração de se

³⁴ *Id.*, p. 48.

³⁵ Muecke, *Ironia e irônico*, p. 31.

estabelecer um sentido claro e definitivo no texto”³⁶. Ora, aí cabe ao leitor o sentido que mais dialogaria com ele.

Voltando às possibilidades de análises, atentemos à narrativa “Campos Sales”. O texto se inicia nos perguntado quem conhecia Campos Sales. E lembra que ele vivia pelas ruas, ora faxinando casas de família ora lavando bares tarde da noite. Rememora que “Campos Sales tinha sido escravo da família Campos Sales – contava. Ganhou sua liberdade, sua alforria de negro cativo, vestindo a farda de soldado brasileiro e pelejando com valentia, nos esteros do Paraguai” (ECVP, p. 17). Trabalhou na casa de Campos Sales, que foi advogado, o terceiro governador do estado de São Paulo, Presidente da República e Ministro da Justiça no governo de Deodoro da Fonseca. Ironicamente, Campos Sales, então Presidente da República, estabeleceu a oligarquia, o favorecimento e o clientelismo aos governos, desde que o apoiassem na íntegra. A dialogia que se observa no conto coralineano, porém é, justamente, sobre a política de saneamento econômico proposta por ele: retirou parte do dinheiro de circulação, elevou impostos e criou outros tantos e estabeleceu uma política de recessão. Faleceu numa época em que passava por sérias dificuldades financeiras.

A narrativa se desenrola quando a família de Domingos Rede muda para a cidade e convida Campos Sales para a limpeza geral. Faxina feita, recebeu em pagamento, além dos cinco mil réis, uma calça velha. Só que na calça a mulher de Domingos Rede havia guardado o dinheiro para as “despesas urgentes”, e o mesmo sumiu. Dias depois, Campos Sales bateu à porta para falar com a patroa, mas dona Clarinda disse que não precisava de seus serviços, pois a casa ainda estava limpa. Campos Sales insistiu e a dona da casa veio ao seu encontro. O lavrador disse: “vim aqui pro via da carça que vancê me deu. Hoje fui vesti ela, passei a mão no borso e achei dentro esse manojó de dinheiro que decerto vancê e seu marido guardou e se esqueceu...”. E o conto conclui dizendo que quando “veio a reparação do esquecimento e a Pátria lembrou dos sobreviventes, o velho guerreiro tinha dado baixa em sua vida e de nada mais precisava” (ECVP, p. 19).

No tocante ao “Campos Sales”, vale considerar tanto o nome do lavrador quanto o do presidente e que a ironia passa pelo desapego de um em contraponto à desonestidade do outro. Talvez, seja proposital o uso de homô-

³⁶ Duarte, *op. cit.*, pp. 30-1.

nimos para que a ironia se presentifique, de fato, na narrativa. Nesse caso, observamos que não há vertente risível, mas sim, um contexto melancólico, porque “inspira-se na pluralidade de nossos sentimentos, preferindo a justiça à intimidade”³⁷. Considerando a ironia *humoresque*, observamos que nesse conto ela procede. O texto demonstra uma “forma de sabedoria situada entre o riso e o pranto em que se vê o verso e o reverso da situação”³⁸.

O conto “Procissão das almas”, por seu turno, narra a estória de Dona Minguta, que tinha, assim como outras mulheres da cidade, o mau hábito de bisbilhotar a vida alheia atrás das janelas de rótulas. Numa sexta-feira da Quaresma, à meia noite, vê uma procissão descendo a Rua D’Abadia. Como todos os seus componentes estavam encapuzados, pensou que fosse a Procissão da Penitência. Recebeu de um deles uma vela e a guardou em uma gaveta. No outro dia, comentando o fato, buscou a vela para provar o ocorrido. Contudo, encontrou, no lugar da vela, um osso de canela. Assustada, foi atrás do padre que lhe deu algumas penitências e mandou que voltasse à janela na hora da combinação com água benta e velas acesas. Quando a procissão se aproximou, D. Minguta entregou a vela acesa ao encapuzado e borrifou-lhe água benta. Naquele instante, o vulto encostou a cara na rótula e Minguta viu que era uma caveira.

O conto denota a mania de investigar a vida alheia. No texto, fiscalizar a “vida alheia” parecia ser mais interessante do que viver a própria vida. E, conforme a narrativa, este postar nas rótulas para espiar os outros “foi o documentário mais expressivo da segregação da mulher dentro da casa senhorial” (ECVP, p. 22). Notamos a presença ironizante no momento em que há um desacordo entre o ser e o parecer: a procissão aparentemente de seres humanos é, na verdade, de almas que vêm para punir D. Minguta, assustando-a. O caso em discussão espelha-se no bom humor; por meio da punição da bisbilhoteira, renuncia, entretanto, com a ingenuidade. Ironicamente, o narrador nos coloca entre a tragédia e a comédia, uma vez que “não há ironia sem alegria e lucidez”³⁹. A narrativa coralínea, ao mesmo tempo em que conta de maneira cômica os fatos, também denuncia um desacordo entre o comportamento da mulher com a satisfação de viver a vida de outrem. Verificamos, ainda, que a ironia ora analisada apresenta-se de maneira “leve e sutil, com nuances de gentileza e de afetuosa simplicidade

³⁷ *Id.*, p. 33.

³⁸ Vega *apud* Duarte, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ Duarte, *op. cit.*, p. 37.

(pois) se compadece do que ri, tornando-se cúmplice secreta do ridículo”⁴⁰, configurando, portanto, o *humoresque*.

Em “Cortar em Riba do Rasto”, o narrador conta a estória de uma moça que foge para se casar. O Coronel Bicudo tinha uma única filha, cujo nome era Isabel. Moça criada com esmero, em colégio de freiras e dada às prendas domésticas. Um dia, chega à sua fazenda um moço bem apessoado que, depois de beber um bom café com o coronel, disse que viera pedir a mão de Belinha em casamento. No dia combinado, voltou para saber a resposta do coronel, que se limitou a dizer que cortara o rasto dele e não achara saída. O rapaz entendeu que seu pedido havia sido negado. Metaforicamente, o coronel diz ao seu compadre Salustiano que a tigela de leite nem havia criado nata e já tinha gato rodeando. Sabidamente o amigo retrucou que “enquanto o dono espera a nata, o gatão leva a tigela” (ECVP, p. 47). Na manhã seguinte, o coronel constatou que sua Isabel havia fugido. Para Eliana Palomares o provérbio que intitula a narrativa vem para a criação de um desenlace previsível no conto⁴¹. Mas, o que acontece é justamente o contrário. Observamos que o narrador dá pistas no início do texto por meio de alusões sobre a criação de animais: “Naqueles velhos tempos toda gente criava na solta; os bichos conheciam sua querência e não buscavam cocho alheio, salvo algum raro extravio. Quem tinha seus animais de serviço, que não eram certos ou raçoeiros, usava peias. Peava de dois pés, de pé e mão e até de quatro, conforme a manha do animal” (ECVP, p. 45).

A questão irônica está no fato da comparação sutil entre a criação de Isabel e a dos animais. Antigamente, nas terras goianas os animais eram criados soltos. Os mais danados eram peados e se fugissem, seguia-se o rasto do bicho e o trazia de volta. Verificamos uma ironia aberta, pois não se esgota em si mesma. É uma ironia refinada e que se realiza de forma prosaica, demonstrando um contraste entre o aparente e o real. Como se vê, a narrativa corallineana não lida somente com a ironia retórica que pretende apenas contrariedades semânticas. Enfoca a ironia humana que busca a autoconsciência, apontando de forma peculiar à expressão de um tempo em que a maledicência se presentificava nas entrelinhas da vida.

Na narrativa “O Prematuro”, fica óbvio um tom jocoso, cáustico, baseado na simplicidade de Dona Janoca. O texto narra um namoro de longa

⁴⁰ Jankelevith *apud* Duarte, *Ironia e humor na literatura*, p. 37.

⁴¹ Ver Palomares, *A narrativa de Cora Coralina em similitude com o conto popular*.

data, entre Clarisse e Dirceu “arrastado com muita intimidade”. Só os sem malícia perguntavam quando seria o casório. Contudo, Dirceu sempre se “aproveitava” das moças e depois sumia. Mas com Clarisse foi diferente, pois a mesma era “muito versada em literatura sexual”. Depois que Dirceu aprontou a “patifaria”, começou a criar estórias para fugir do compromisso. Clarisse, entretanto, contou tudo para sua mãe, que, por sua vez, disse ao Seu Zeferino, que partiu para cima do rapaz quando ele ia viajar e lhe mostrou um reluzente 38. Com o dinheiro da passagem, Dirceu deu entrada nos papéis e marcou a data do casamento. Seis meses depois nascia uma criança prematura. Não deixa de ser ironicamente cômica a prematuridade do recém-nascido e mais irônico ainda o desenvolvimento da narrativa. Primeiro, toda a cidade sabia da fama do moço. Segundo, “com a moça ninguém fala nada, com medo dela beber ‘Formicida Tatu’ misturada com guaraná” (ECVP, p. 106). Na sequência, realizaram-se as núpcias “com convites, presentes, mesa de doce e bolo artístico” e “ninguém disse ‘bolacha’”. Mas “seis meses depois, nascia um menino macho, muito ao gosto do pai”. “Forte, gordinho, mas fora de tempo...” (ECVP, p. 108). Além disso, “fortezinho, mas fora dos prazos”, disse para Dona Janoca: “um molequinho para seus mandados. Está na incubadeira... um pré-ma-turo”. Dona Janoca foi visitar o pobrezinho na maternidade e o viu na hora do banho: “um meninão bonito, graúdo, bem servido, com 4 quilos e 200 gramas de peso”. E Dona Janoca lamenta: “Coitadinho (...) tão forte, tão sacudido e tão prematuro...” (ECVP, p. 109).

Na trajetória dessa narrativa, Cora propõe ao leitor um posicionamento crítico diante da realidade daquela província. É, portanto, uma ironia retórica, uma vez que se pauta em relatar o que poderia ser a realidade. De posse da junção entre o cômico e o prosaico, o texto define-se de forma irônica: “ressalta a coexistência dos contrários, a oscilação entre a objetividade e a subjetividade. (...) Mistura o sério e a brincadeira, o sublime e o patético, tornando sensível a distância entre o mundo limitado e o ideal”⁴². A narrativa reafirma a ironia como figura de retórica, uma vez que o dito irônico, no caso, a fala de Dona Janoca, parece querer ser percebido como tal. Entretanto, urge considerar que poderia também se enquadrar na *humoresque*, pois, dependendo do alcance do leitor, surge uma ambiguidade e a demonstração de um sentido fica praticamente impossível. Ora, mas se considerarmos as posições de denúncia de Cora sobre as questões sociais, a

⁴² Duarte, *op. cit.*, p. 42.

ironia, ora apresentada, está a serviço de sua verdade. As palavras ao longo do texto são entendidas de forma contrária e, por meio de uma manobra irônica, Cora inverteu a situação da prenhez de Clarisse e fez com que a fala de Dona Janota soasse com sentido negativo ou oposto: “isso mostra que a ironia atua de forma intelectual, provocada pelo estranhamento, pelo inesperado, pelo paradoxal, que entram em confronto com o habitual”⁴³.

Nessa linha de raciocínio, comentaremos o conto “O Lampião da Rua do Fogo”, no qual o leitor é convidado a produzir conexões entre o dito e o observável. É a estória de Seu Maia, casado com Dona Placidina. Seu Maia, apesar de ser um bom sujeito, tinha o vício da bebida e invariavelmente voltava para casa carregado. Muitas vezes ficava valente, quebrava os pratos e queria dar uma peia na mulher. Ainda assim, Dona Placidina cuidava do marido. Um dia, depois de passar muito mal, Seu Maia morreu. Dona Placidina, conformada, fez tudo como mandava o figurino. Como estava ameaçando chuva, resolveram levar o morto mais cedo para o cemitério. Naquele tempo, o caixão tinha a tampa solta. O problema é que no meio do caminho tinha um lampião no qual os desavisados sempre esbarravam. Depois de bater no lampião, com a violência do baque, o defunto acordou. Seu Maia teve um ataque de catalepsia, morte aparente. Voltou para casa. Dona Placidina o recebeu de braços abertos, embora já tivesse se acostumado com a viuvez. Um dia, Seu Maia ficou muito doente e dessa vez morreu. O médico, por precaução, achou melhor esperar o “defunto feder” para depois enterrá-lo. Depois do tempo passado, constatou-se que Seu Maia estava, de fato, morto. Tocado o cortejo, Dona Placidina gritou alto: “Compadre Mendanha... Escuta, compadre, cuidado com o lampião da Rua do Fogo, viu... Não vá acontecer como da outra vez...” (ECVP, p. 71).

O aspecto irônico aparece do início do texto até o seu desenlace. Em princípio, quando demonstra a dubiedade do Seu Maia, ou seja, bom, porém bebedor e agressivo, e a praticidade de Dona Placidina. Também é satírica e camuflada a posição da viúva, que, por meio de uma mensagem ambígua, com base no tempo pretérito, transparece, por intermédio de um código de natureza particular, um elemento presente nas palavras de cuidado, mandando uma mensagem cifrada que, obviamente, significa atenção, precaução e cautela com o transporte do morto, para que ele não retorne à vida. Nesse caso, a mensagem deve ser ouvida com malícia e (re) contextualizada.

⁴³ *Id.*, p. 21.

A narrativa de Cora Coralina usa formas diferentes de ironia, seja retórica ou *humoresque* ou ainda cáustica ou demoníaca, por meio de uma diegese que destranca o plano de expressão, indo ao encontro de outras esferas e solicitando um leitor atento, não ingênuo, pois exhibe, em sua construção, engenhosidade e perspicácia que vão além do simples discurso. Fatos que indicam que Cora Coralina reafirma seu talento múltiplo como escritora e estrategista no campo literário brasileiro, e sua prosa revela ambiguidades que colocam em xeque os significados engessados da linguagem. Faz denúncias, insere-se na dinâmica das lutas simbólicas e requer um receptor para desvendá-la. Desse modo, se a noção de campo, proposta por Bourdieu, permite a apreensão da generalidade na particularidade e vice-versa, convém reconhecermos que nessa relação emergem as tomadas de posição dos autores e, no caso da narrativa coralineana, uma escrita de fissuras, de espaços excêntricos, por meio de um olhar feminino que interroga o interlocutor. Escritura que precisa figurar no seu devido lugar entre os agentes que constroem a crença e movimentam o campo de forças da literatura brasileira.

Referências bibliográficas

- A VITÓRIA de Cora. *Revista Análise*, nº. 6. Goiânia, maio 1894, pp. 10-2.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Anuário histórico, geográfico e descritivo do estado de Goiás para o ano de 1910*. Uberaba: Livraria Século XX, 1910.
- BENETTI, Márcia. "A ironia como estratégia discursiva da Revista *Veja*". *Libero*, v. 20, 2007, pp. 14-26.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Capinas: Papirus, 1996.
- _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRITTO, Clovis Carvalho. "Escritora e escritura: o itinerário poético-Intelectual de Cora Coralina". *Anais Eletrônicos do XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura do GT Mulher e Literatura da ANPOLL*. Ilhéus: UESC, 2007. CD-ROM.
- CAMARGO, Goiandira Ortiz de. "Cora Coralina: uma poética para todas as vidas", em DENÓFRIO, Darcy França e CAMARGO, Goiandira Ortiz (orgs.). *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2006.

- CORALINA, Cora. *Estórias da Casa Velha da Ponte*. 12^a. ed. São Paulo: Global, 2003.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea”, em _____ (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.
- DENÓFRIO, Darcy França. “Retirando o véu de Ísis: contribuição às pesquisas sobre Cora Coralina”, em _____ e CAMARGO, Goiandira Ortiz (orgs.). *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cânone Editorial, 2006.
- _____. (org.). *Os melhores poemas de Cora Coralina*. São Paulo: Global, 2004.
- DUARTE, Leila Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JORGE, Miguel. *Conversa com Cora Coralina. Folha de Goyaz*. Goiânia, 1968.
- MARQUES, Oswaldino. “Cora-Vivenciadora”, em CORALINA, Cora. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 7^a. ed. São Paulo: Global, 2001.
- MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PALOMARES, Eliana Regina. *A narrativa de Cora Coralina em similitude com o conto popular*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Educação, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2000.
- RAMOS, Graça. *Ironia à brasileira: o enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mário Quintana*. São Paulo: Paulicéia, 1997.
- RAMOS, Marilúcia Mendes. “Representações da Cidade de Goiás na contística de Cora Coralina: sopros de vida na cidade de pedra”, em DENÓFRIO, Darcy França e CAMARGO, Goiandira Ortiz (orgs.). *Cora Coralina: celebração da volta*. Goiânia: Cânone Editorial, 2006.
- TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1969.
- TURIBA, Luís. “Cora contemporânea Coralina”. *Jornal de Brasília*. Brasília, 03 out. 1984.
- VERAS, Dalila Teles. “A velha rapsoda”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 jun. 1984.

Recebido em julho de 2009.

Aprovado para publicação em setembro de 2009.

resumo/abstract**A ironia como projeto: movimentos da narrativa de Cora Coralina no campo literário brasileiro**

Clovis Carvalho Britto e Maria Eugênia Curado

Pretende-se avaliar parte da trajetória, do projeto criador e a recepção da narrativa de Cora Coralina (1889-1985) utilizando o arcabouço teórico-metodológico elaborado por Pierre Bourdieu em sua sociologia da literatura. Cora Coralina teve uma trajetória peculiar: mulher, idosa e interiorana, publicou seu primeiro livro aos 76 anos de idade e imprimiu uma série de reflexões e questionamentos no cenário literário brasileiro. Em sua inserção, utilizou algumas estratégias estilísticas e temáticas diferenciadas, com destaque para a ironia. Cora marcou o campo literário e se fez e ainda se faz ouvir como representante de uma das linhas de força da escrita de autoria feminina brasileira.

Palavras-chave: Pierre Bourdieu, campo literário, ironia, Cora Coralina

Irony as a project: movements in the narratives by Cora Coralina inside the Brazilian literary field

We try to analyze some parts of the trajectory, creative project and public reception of Cora Coralina's narrative pieces (1889-1985) through Pierre Bourdieu's theory, according to his sociology of literature. Cora Coralina had a special trajectory. Woman, old and living in a small Brazilian city called Goiás, she published her first book at age 76 and brought reflections and questions that marked the Brazilian literary scene. Her style, strategies of creation and themes were unique, not usual, with emphasis on the use of irony. Cora Coralina "shocked" the literary field and she still can be heard as a representative of the Brazilian's female literature, field where she represents one of the "lines of force".

Keywords: Pierre Bourdieu, literary field, irony, Cora Coralina