

UMA ESTÉTICA DO EQUILÍBRIO: O MOTIVO FEMININO NA LÍRICA DE ADÉLIA PRADO¹

André Adriano Brun²

RESUMO: *A obra de Adélia Prado caracteriza-se pela intersecção entre pólos opostos, pois apresenta, quase sempre, ao lado do verso, o reverso do motivo tematizado. Tal princípio estrutural encontra-se esboçado na primeira parte – “O modo poético” – de Bagagem (1976), seu livro inaugural, quando o eu-lírico rejeita os extremismos – isto ou aquilo – e menciona sua predileção pelo equilíbrio: “entre paciência e fama quero as duas”, ou seja, isto e aquilo. Com base nessa premissa, objetiva-se analisar seis poemas da referida obra que abordem o tema feminino ou que tenham sujeitos poéticos femininos, no intuito de verificar se, no que diz respeito a este tema, tal “fórmula” realmente se aplica ou se, pelo contrário, apenas os estereótipos são privilegiados.*

PALAVRAS-CHAVE: *Feminino, dualismos, equilíbrio.*

ABSTRACT: *Adélia Prado’s work is characterized by the union among opposed poles, because she presents, almost always, beside the verse, the reverse of the reason. Such a structural beginning is sketched in the first part – “O modo poético” – of Bagagem (1976), her inaugural book, when the I-lyrical rejects the extremisms – this or that – and she mentions her predilection for the balance: “between patience and fame I want the two”, in other words, this and that. With base in that premise, it is aimed at to analyze six poems of the referred work that approach the feminine theme or that they have feminine poetic subjects, in the intention of verifying, in what concerns this theme, such “formula” is really applied or if, on the contrary, the stereotypes are just privileged.*

KEYWORDS: *Feminine, dualisms, equilibrium.*

INTRODUÇÃO

O *corpus* do presente trabalho se atém a alguns poemas não tão divulgados – pelo menos não tão conhecidos como o famoso “Com licença poética” – do livro de estréia, *Bagagem* (1976), da poetisa mineira Adélia Prado, natural de Divinópolis/MG, formada em Filosofia, mãe e assumidamente dona-de-casa e catequista.

Os poemas que serão analisados são: “Saudação”, “Grande desejo”, “Atávica”, “Endecha das três irmãs”, “Enredo para um tema” e “Briga no beco”. Todos apostam na representação da imagem feminina, alguns,

1 Trabalho apresentado à disciplina de Lírica e sociedade, ministrada pelo professor Dr. Antonio Donizeti da Cruz, no Programa de Mestrado em Letras: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste.

2 Discente do referido Programa de Mestrado e bolsista do Programa de Demanda Social, da CAPES, sob a orientação da professora Dr^a. Rita das Graças Felix Fortes.

inclusive, possuem voz poética feminina, além de serem escritos por uma mulher, algo peculiar e representativo, pois até a década de 60 o universo da literatura – da poesia em especial – era praticamente monopólio masculino. Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, obviamente, formaram exceção a esta regra.

Mas, antes de passar à análise propriamente dita dos poemas, é preciso que se aclarem os objetivos da pesquisa, e, após isto feito, não há como não apontar, mesmo que superficialmente, nos poemas já amplamente analisados cientificamente, “Com licença poética” e “A invenção de um modo”, ambos integrantes da primeira parte de *Bagagem*, intitulada “O modo poético”, pois constituem matéria fundante do projeto estético do livro em questão e de toda a lírica adeliана.

Objetiva-se, neste estudo, com base em uma abordagem sociológica, verificar se a “fórmula” proposta e explicitada em “O modo poético” se aplica ou se é fielmente levada a cabo pela autora nos poemas supracitados, cujo foco, como já se mencionou, centra-se na representação do universo feminino.

ADÉLIA PRADO: TRADIÇÃO E RUPTURA

Por *Bagagem* ter sido engendrado nas décadas de 50/60, chega-se à conclusão de que a poeta mineira pertence a tal geração – se é que se pode utilizar uma classificação tão rígida – e, em consequência, que sua poética e seu nome inscrevem-se no pós-modernismo literário, ao lado de outros grandes nomes da literatura nacional, como Carlos Nejar, Hilda Hilst, Ivan Junqueira e Gilberto Mendonça Telles, conforme lista arrolada por Alfredo Bosi (1994, p. 485-6).

O pós-modernismo brasileiro, além de ser conceitualmente polêmico, é, assim como o modernismo, multifacetado. Guilhermino César (1983) menciona que o modernismo brasileiro caracterizou-se pela pluralidade na unidade, ou seja, pelo hibridismo estético, pois, além de fazer oposição aos movimentos dos séculos precedentes a ele, as gerações que se sucederam fizeram oposição entre si, não tão exacerbada, mas oposição em vários aspectos, tal como a questão da preocupação formal da geração de 45 comparada à pouca ou nenhuma das de 22 e 30.

Os modernistas, se comparados aos pós-modernistas ou poetas da década de 60, reuniram-se, aparentemente, em grupos mais ou menos homogêneos, contemplando a diversidade dentro da unidade. Porém estes últimos, diferentes entre si, de acordo com Bosi (1994, p. 485), da mesma forma que os modernistas, aproximam-se pelo fato de sua concepção de lírica situar-se entre o moderno e o tradicional. Segundo César (1983, p. 234-5), de uma forma geral

nossa poesia, desde as origens, descreve um movimento pendular: ora copia a cultura européia, ora cede à barbárie, ao primitivismo da América do Sul. Se muito deveu, e deve, às vanguardas estrangeiras, a nossa produção mais original, nestes últimos sessenta anos, tem mitigado tal submissão estilística mediante a incorporação ao seu corpus de uma temática voluntariamente rústica, quero dizer, não marcada ainda pelos requintes da civilização urbana do Ocidente.

A obra adeliaana talvez situe-se nas fronteiras desse “movimento pendular” de que menciona César (1983), tão marcante em toda a história da poesia brasileira, inclusive, nas décadas posteriores à semana de 22. A obra inaugural de Adélia Prado surge como ponto de encontro entre tradição e inovação, pois busca no “diálogo” contestatório – intertextualidade das diferenças para utilizar um termo mais técnico, conforme postula Sant’Anna (1983, p. 277) – com a tradição as sementes e o esboço da nova estética.

“O MODO POÉTICO”: ALICERCES DO EQUILÍBRIO

Em *Bagagem*, n“O modo poético”, Adélia Prado lança os fundamentos da nova estética em gestação, isto é, anuncia, literariamente, aquilo a que veio e o que pretende sua poesia.

Nesta parte da obra, além do poema homônimo, outros dois são de capital importância para o entendimento dos alicerces que estruturam a proposta estética da autora, “A invenção de um modo” – espécie de poema teorema – e “Com licença poética” – espécie de poema exemplar, não no sentido moralista da palavra, mas de exemplo mesmo, pois nele as propostas divulgadas no primeiro se encontram cristalizadas.

Em “A invenção de um modo”, o eu-lírico anuncia, como proposta estética, a “fórmula” da moderação e do equilíbrio, ao renunciar aos dualismos e extremismos. Nada de exageros – ou isto ou aquilo –, ele se propõe o artifice da comunhão e da intersecção: isto e aquilo, a soma, a unidade. Veja-se: “Entre paciência e fama quero as duas,/ [...] / Fico entre montanhas,/ entre guarda e vã,/ entre branco e branco,/ [...] / Estátua na Igreja e Praça/ quero extremada as duas” (PRADO, 2002, p. 27)³.

Mas isto não significa que os pólos antagonônicos desaparecem absolutamente ou são relegados à nulidade: eles continuam marcando presença, não se opondo numa batalha ferrenha, porém, sim, coexistindo em harmonia perfeita (ou quase), como deveria suceder – e muitas vezes não sucede! – nos regimes políticos democráticos.

³ Todas as citações à *Bagagem*, doravante apenas paginadas, referem-se a: PRADO, A. *Poesia reunida*. 10. re-impressão. São Paulo: Arx, 2002.

No mesmo poema, nos cinco últimos versos, “porque tudo o que invento já foi dito/ nos dois livros que eu li:/ as escrituras de Deus,/ as escrituras de João./ Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão” (p. 27), o eu-lírico confirma a idéia de re-elaboração textual, de intertextualidade, de que o discurso não é inédito. Concomitantemente, ele estabelece uma ponte entre a tradição e a inovação. Dessa maneira, os pólos arcaico e novo, que naturalmente se repeliam, se atraem e se encaixam, como que impelidos por alguma força magnética.

Tradição e inovação também se fazem presentes, indiscutivelmente, em “Com licença poética”, poema no qual o eu-lírico “dialoga”, contrapondo-se em termos de conteúdo, com o também poema inaugural da obra de Carlos Drummond de Andrade – o maior poeta brasileiro do século XX, de acordo com a crítica –, intitulado “Poema de sete faces”. O eu-lírico revisita Drummond propondo-lhe uma nova leitura: empresta água da fonte e acrescenta-lhe ingredientes próprios. Resultado: um caldo que une o consagrado e o novo.

Não é preciso analisar o início dos dois poemas para constatar que eles se contrapõem. O que é importante para esta análise é o anúncio positivo que faz o anjo iluminado do poema adelião ao respectivo eu-lírico feminino: “vai carregar bandeira” (p. 11). A par da profecia, e ciente do seu papel vanguardista e daquilo que representa para a transformação da história feminina, o eu-lírico reconhece: “Inauguro linhagens, fundo reinos/ [...] Mulher é desdobrável. Eu sou” (p. 11). Entretanto, apesar de investido da função de desbravador, o eu-lírico tem a sabedoria e a sensibilidade necessárias para reconhecer humildemente que carregar bandeira é “Cargo muito pesado pra mulher,/ esta espécie ainda envergonhada” (p. 11), haja vista que, historicamente, a mulher foi considerada inferior ao homem e marginalizada familiar e socialmente. Em outras palavras, o eu-lírico, ao ter consciência do seu novo papel e do velho estereótipo feminino, une os dois fios até então diametralmente opostos e os entrelaça, dando-lhes um nó bastante consistente.

O mesmo ocorre quando, em vista do estranhamento que a nova função desbravadora do eu-lírico pode causar socialmente, ele sentencia em tom tremendamente irônico: “não sou tão feia que não possa casar,/ acho o rio de Janeiro uma beleza e/ ora sim, ora não, creio em parto sem dor” (p.11). Ou seja, apesar de escritora, o eu-lírico continua sendo mulher na sua essência, propensa, portanto, às mesmas sensações, desejos, atitudes que qualquer outra possa ter. É uma coisa e outra, não tendo abandonado definitivamente a sua essência pelo fato de estar adentrando num universo que ainda não domina plenamente.

Com base nos pressupostos lançados pela autora, por meio do eu-lírico, na primeira parte de *Bagagem*, é plausível afirmar que seu projeto estético objetiva pautar-se na representação e na intersecção de pólos

antitéticos, buscando apresentar, ao lado do verso, o reverso do motivo tematizado. Pode-se, de fato, elencar um rol bastante extenso de dualismos recorrentes nos poemas adelianos: o passado e o presente, a singeleza e a tecnicidade filosófico-religiosa de alguns termos lingüísticos, a filosofia e a religião, o sagrado e o profano, o concreto e o abstrato, dentre outros.

Resta saber se estes dualismos, o mais das vezes, se imbricam, obedecendo à proposta da poeta, ou se, como ocorre com os estereótipos, se privilegia um pólo em detrimento do outro. Esta constatação será de suma importância nesta análise, pois verificar-se-á, especialmente no que tange à questão do feminino, se as representações são plurais, concatenando tanto as formas de representação cristalizadas no imaginário social como as novas formas em gestação, ou se são unicamente pré-concebidas, retratando exclusivamente os estereótipos estabelecidos.

A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM FEMININA EM *BAGAGEM*

“Saudação” a uma dupla representação feminina

O poema “Saudação” se configura numa singela oração e, como o título evidencia, num poema vocativo de homenagem respeitosa e venerativa à Virgem Maria, a qual, segundo a tradição cristã, participou do projeto salvífico da humanidade, dando seu sim a Deus, via interlocução com o anjo Gabriel, o portador da notícia-convite. O primeiro verso do poema reproduz a saudação que o anjo outrora lhe teria feito, expressa na Bíblia Sagrada, no evangelho de Lucas (capítulo 01, versículo 28): “Ave, Maria!”, “Ave, cheia de graça!” ou, conforme a tradução da CNBB (2002, p. 1213), “Alegra-te, cheia de graça!”. Ave significa salve e seu significado vai além da mera saudação cortês, significa também louvor, glorificação, exaltação a alguém revestido de poder e majestade, como atesta o famoso “Ave, César!”. O vocativo em questão é reiterado no início dos três primeiros versos e, juntamente com a exclamação final dos primeiro e último versos, retém o tom elogioso de *alabanza* de que o poema se reveste.

Além dos vocativos e exclamações admirativas, o eu-lírico encarrega-se de elencar o rol de qualidades da pessoa querida e objeto de louvor. Maria, segundo o eu-lírico e a tradição bíblica, é a “carne florescida em Jesus” e “silêncio radioso,/ urdidura de paciência/ onde Deus fez seu amor inteligível!” (p. 20). Verifica-se, por meio destes versos adjetivadores, que Maria é qualificada como elemento passivo, abafado – no sentido de sufocado, silenciado – e dependente, pois é ela que, apesar de ter gerado o Salvador, “floresce” e se vivifica pelo nascimento de Cristo, ou seja, é ele que lhe dá visibilidade e a engrandece e não o contrário. Ela também é um poço de resignação, de uma abnegação infinita, pois entretém seu tempo

tecendo paciência e se compraz radiante e jubilosa da sua condição silenciosa de apêndice do Filho.

Maria, ao dar o seu consentimento, é convertida de sujeito em objeto passivo do referido projeto, abarcando, dessa maneira, todas as características da mulher-mãe abnegada, dócil, submissa e zelosa, enfim, o estereótipo da santa mãezinha paciente e coadjuvante, cujo papel é secundário e existe em função do protagonista, no caso o próprio Deus.

Maria, em contraposição ao estereótipo da Eva pecadora e de Maria Madalena, a pecadora arrependida, representa o estereótipo de mãe bondosa ao mesmo tempo que encerra o ideal de castidade ou pureza. Sua própria condição é um mistério, pois ela é mãe e filha de Deus a um só tempo, concebe o Criador, porém é imaculada. Também o seu rebento é uma incógnita dogmática, pois é Pai, Filho e Espírito Santo onipresente, uma trindade una. Segundo Gilbert Durand, muitas das representações marianas suscitam no nosso imaginário o mito da ambivalência das divindades associadas à lua e, por conseguinte, aludem ao mito da ciclicidade do tempo, pois se caracterizam pela biunidade, pela *coincidentia oppositorum*, pela coalisão de polaridades adversas. “As grandes festas em honra (...) da Virgem Santa no mês de agosto são feitas para implorar à senhora da chuva fecundadora, ao mesmo tempo que para apaziguar a senhora das tempestades” (DURAND, 2001, p. 291).

O estereótipo teológico da Santa Mãe de Deus – muito disseminado em discursos religiosos, sobretudo católicos, como atesta o sermão do arcebispo Joaquim Gomes d’Oliveira Paiva, de 1860, citado por Joana Maria Pedro (2003, p. 157-8), o qual designava a Virgem Maria (exemplo para todas as mães) pelos sinônimos de “receptáculo”, “vaso sagrado do Senhor” ou “vaso de honra onde se depositou o penhor de nossa salvação” – se concatena e, principalmente, se ancora nas concepções aristotélicas acerca do universo feminino. De acordo com Michelle Perrot (2003, p. 20-1),

as representações do corpo feminino, tal como as desenvolve a filosofia grega por exemplo, assimilam-no a uma terra fria, seca, a uma zona passiva, que se submete, reproduz, mas não cria; que não produz nem acontecimento nem história e do qual, conseqüentemente nada há a dizer. O princípio da vida, da ação, é do corpo masculino, o falo, o esperma que gera, o *pneuma*, o sopro criador.

Lígia Bellini (2003), em estudo que analisa o discurso médico da Renascença, reforça a citação supracitada de Perrot, a propósito da imperfeição e da inferioridade femininas, segundo as concepções aristotélicas. A autora menciona que, os médicos renascentistas, graças a diversos fatores, dentre os quais pode-se mencionar o advento do humanismo, do neoplatonismo, do neo-estoicismo e as novas divisões de classes, colocaram em xeque, de forma ainda muito acanhada, os

pressupostos e asseverações da filosofia grega acerca da feminilidade, ao perceber anatomicamente, via observação, vários atributos do/no corpo feminino. Entretanto, apesar das novas descobertas, os médicos do período, dentre os quais destaca-se o português Rodrigo de Castro (1546-1627?), ainda estavam divididos, pois que fortemente influenciados pela cultura e tradição herdadas do pensamento medieval, fundamentado, por sua vez, no pensamento filosófico da antiguidade clássica, haja vista o respeito aos autores antigos e a presença de elementos de caráter mágico-religioso permeando seus estudos e tratados.

O poema em questão, assim como os médicos da Renascença fizeram com as representações femininas de sua época, parece axializar os dois pólos antagônicos que Maria representa, mesmo que o papel propriamente ativo da Virgem na história da salvação não seja valorizado, apesar de ser mencionado muito superficialmente e seu sentido invertido: “carne florescida em Jesus”, “onde Deus fez seu amor inteligível!” (p. 20). Entretanto, é preciso notar que os médicos renascentistas, em seus escritos, fundiam duas vertentes porque se encontravam numa linha divisória entre dois momentos sócio-histórico-culturais distintos e a “confusão” ou mistura se deve ao fato de o novo pensamento ainda não se ter cristalizado e adquirido força suficiente para suplantar o antigo, enraizado praticamente em todo o imaginário ocidental. Já no pensamento teológico-cristão, do qual o poema é um exemplo perfeito, verifica-se que a fusão entre as duas antíteses se dá por estratégia e iniciativa, seja lá de quem for, pois se configura numa construção coerente com os preceitos e dogmas veiculados pela doutrina bíblica.

Se, por um lado, o estereótipo bíblico da Santa Mãe de Deus é carregado das “qualidades” próprias das mulheres inseridas em regimes sociais e culturais absolutistas e fálicos, como bem exemplificam os regimes patriarcais do Oriente e até mesmo do Ocidente. Por outro lado, Maria funciona como medianeira, pois sem sua presença, mesmo que subserviente, silenciosa e passiva, o projeto divino estaria fadado ao fracasso, uma vez que o ideário bíblico apregoa a família – entendida aqui no seu estereótipo tradicional – enquanto célula organizadora da sociedade. Sem a presença da mulher e, por incrível que pareça, de sua castidade, a concepção do Salvador seria concomitantemente contrária aos preceitos teológicos presentes na maior parte do Antigo Testamento e em boa parte do Novo, a respeito da indissolubilidade familiar e da fidelidade feminina em relação ao marido.

No caso deste poema, verifica-se que o eu-lírico, ao apostar na representação de Nossa Senhora, comunga perfeitamente com os postulados do projeto estético adeliânico, pois alia, mesmo que inconsciente, o papel passivo e o ativo da mesma no programa de salvação da humanidade, proposto pelo próprio criador.

“Grande desejo” e “Atávica”: uma leitura paralela

Os poemas “Grande desejo” e “Atávica” possuem vários elementos em comum. Em primeiro lugar, em ambos o eu-lírico é feminino. Nada mais apropriado, a mulher expressar-se e realizar a representação de si mesma. Se a voz fosse masculina, não haveria nenhum impedimento, seria apenas outra perspectiva. Mas, a mulher falando da própria mulher é algo revelador: primeiro, porque, como já se mencionou, é algo praticamente inédito na lírica brasileira até a geração de 60, da qual Adélia Prado faz parte; segundo, porque, embora não haja problemas na representação feminina feita por homens, é o sujeito falando de sua própria condição, existência e identidade.

Em ambos os poemas, o eu-lírico contrapõe dois estereótipos femininos e duas condições existenciais distintas. Em “Grande desejo”, a matrona – mulher respeitável seja por idade, estado ou procedimento – é contraposta à mulher simples – dona-de-casa, mãe de filhos, cujo nome confunde-se com o da poeta. “Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia/sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia” (p. 12). De um lado, a representação da dama “requintada e esquisita” (p. 12), da mulher nobre, poderosa, instruída, de outro, a da mulher comum, cuja existência resume-se em praticar a paradoxal felicidade triste das coisas mais banais, como bater “o osso no prato pra chamar o cachorro” (p. 12), gritar quando sentir dor, ficar alegre entoando cânticos festivos. Em “Atávica”, há a contraposição do estereótipo da mulher simples e camponesa, cuja existência é singela e ambivalente, pois, em geral, consiste em puxar rezas, carpir e cantar, “o que na vida é beleza sem esfuziamentos,/ as tristezas maravilhosas” (p. 46), com o estereótipo da mulher urbana, cuja existência é, aparentemente, diametralmente oposta à da mulher roceira.

No primeiro poema, o eu-lírico se auto-afirma mulher do povo, rejeitando o estereótipo da matrona Cornélia, mãe dos Gracos⁴. No segundo, ele menciona que abandonou a condição de mulher campesina e, agora, vive no espaço citadino. Se, por um lado ele rejeita uma condição, identificando-se à outra, por outro lado, evidencia-se que, ambas as condições ou estereótipos são similares, independente do tempo e do espaço de localização. As duas condições existenciais femininas, contrapostas nos dois poemas, são muito parecidas na sua essência, pois, em ambas, o existir coaduna os extremos lados opostos.

4 Cornélia, filha de Escipião – o Africano –, viveu no século I a.C., foi mãe e educadora de Tibério e Cayo Graco, dois juízes romanos que se destacaram, graças aos conhecimentos adquiridos de berço, pelo seu civismo, inteireza de caráter, capacidade retórica e por defender causas populares, como a reforma agrária. Segundo a *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (s/d.: 719), “era tanto el cariño que [Cornélia] profesaba á sus hijos, que para no tener que descuidarlos en lo más mínimo, rehusó dar su mano a Tolomeo VII, rey de Egipto”.

Em “Grande desejo”, o choro e a alegria são elementos intercambiáveis tanto na matrona que, por ser “esquisita e requintada”, supostamente chora, quanto na mulher popular, que canta, grita de dor e que irá chorar como a matrona, quando escrever seu primeiro livro. Em “Atávica”, o choro e a alegria também fazem parte tanto da existência comum da mulher do ambiente rural – cantadeira e carpideira – como da mulher metropolitana, escritora, que, foi “pra cidade fazer versos tão tristes/ que dão gosto” (p. 46) e que “por prazer da tristeza vive alegre” (p. 46)⁵.

Outro ponto em comum entre os dois poemas é o da função feminina de escrevente. Este ramifica-se em outro, o da escritura que, catarticamente, faz rir e chorar ou que versa sobre a dor e a alegria, enquanto fenômenos universais. Em “Grande desejo”, o eu-lírico conjectura, após ter concluído seu livro e ter posto seu nome nele, chorar de júbilo. Em “Atávica”, o eu-lírico menciona que seus versos tematizam a dor e que sente prazer e alegria em realizar semelhante tarefa.

Voltando à “Com licença poética”, poema no qual o eu-lírico feminino, ciente da sua tarefa vanguardista e desbravadora, menciona: “dor não é amargura./ Minha tristeza não tem pedigree./ já a minha vontade de alegria./ sua raiz vai ao meu mil avô./ Vai ser coxo na vida é maldição pra homem./ Mulher é desdobrável. Eu sou.” (p. 11). Ou seja, o eu-lírico, a par da tradição literária da tristeza masculina, fartamente representada por autores como Byron, Poe e Álvares de Azevedo, anuncia que é desdobrável, que sabe conciliar a sua tristeza, que não tem pedigree, com a sua força e vontade de alegria, cuja raiz remonta ao seu antepassado masculino. Expressar liricamente a melancolia, o satanismo, o escapismo, tudo o que é soturno e lúgubre, enfim, ser “coxo” na vida é maldição de homem, segundo o eu-lírico, pois mulher é desdobrável, isto é, precisa aliar a tristeza e a melancolia reais – advindas de séculos de dominação e opressão –, tradicional e historicamente atribuídas à mulher, com o exercício árduo, mas prazeroso e alegre da escrita, agora também permitido às mulheres.

Se a tristeza é, no âmbito da literatura, tradicionalmente vinculada a autores masculinos, a tristeza da vida real atrela-se à triste condição feminina, historicamente delineada. Se não é de bom tom o homem chorar – e ele chora! –, dando sinal de fraqueza e de virilidade abalada, a mulher também se permite cantar e exultar de alegria no reino da escrita, aliando a vida e a ficção, via literatura, numa perfeita relação dialética de intercâmbio, conforme propõe Antonio Candido (2000), em *Literatura e sociedade*.

Antes de concluir esta breve leitura comparada, é mister destacar o título muito bem escolhido do segundo poema. Atávica, conforme o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2004, p. 331), provém de atavismo,

5 É relevante observar o duplicado fenômeno da tragicomédia. Muitas vezes, o ser humano produz e verte glândulas lacrimais em excesso quando está feliz e, outras, chora de alegria. Rir de dor e “morrer” de rir são fenômenos, muito mais que exclusivamente psicológicos, biológicos, intrínsecos à natureza humana.

fenômeno que consiste na “reaparição em um descendente de caracteres de um ascendente remoto e que permanece latente por várias gerações”. Em outras palavras e casando o significado dicionarizado da palavra com o título e o poema como um todo, a mulher urbana do poema é atávica, pois entre ela e a mulher rural que fora existe um vácuo muito grande, uma interrupção espaço-temporal, contudo, apesar de rejeitar a mulher que fora e se contrapor à ela, a nova mulher, atávica, apresenta, histórica e hereditariamente, algumas características comuns àquela que ela pretende ocultar no passado.

Novamente, verifica-se, com a análise concomitante destes dois poemas, a perfeita filiação dos mesmos dentro da proposta estética da autora, por meio da confluência dos pólos contrastantes.

“Endecha das três irmãs”: poema melancólico de uma nota só

A condição feminina é, também, o centro de discussão do poema “Endecha das três irmãs”, cujo título é primoroso, pois coaduna as duas características primordiais da poesia, a qual, segundo Octávio Paz (1993), caracterizava-se tanto por ser canto como conto. Endecha, conforme o dicionário (2001, p. 1140), tanto pode ser uma composição poética sobre assunto melancólico como uma canção triste ou fúnebre.

No poema, três tristes tipos femininos são representados, cada qual com suas manias, costumes, e, principalmente, de acordo com a moral social. As três moças, de idades distintas, parecem ter sido sacadas de algum romance de tipos femininos ou de algum tratado sociológico sobre a mulher inserida no regime patriarcal, à moda de Gilberto Freyre. Elas representam, respectivamente, os tipos que poderíamos chamar de a donzela melancólica, a mulher ofendida – no sentido sexual da palavra – e abandonada, e a titia quarentona, esta última já passada do ponto de casar, “jogada no caritó”.

Sobre as três mulheres pesa a sina de serem órfãs, carentes da proteção familiar paternal. “Nosso pai morreu, diz a primeira,/ nossa mãe morreu, diz a segunda,/ somos três órfãs, diz a terceira” (p. 54). A primeira, lânguida e melancólica, como as moças casadoiras do século XIX, tem abafamentos no peito e só o que sabe fazer é chorar, uma vez que, muito possivelmente, além de órfã desprotegida, não chegara sua época de casar e, conseqüentemente, ser “emancipada”. Com o empecilho da orfandade, isto, provavelmente, se tornaria impossível, pois lhe faltaria o dote-trampolim. Conforme Perrot (2003, p. 22), “a mocinha, essa personagem criada pelo século XIX ocidental, devia ser pura como um lírio, muda em seu desejo”, manter-se submissa e silenciosa nos gestos e comportamentos cotidianos, recatada e pudica para ter sua honra salvaguardada. Portanto, não soa estranho o fato da primeira das três irmãs manter-se chorosa e é

representativo o fato dela ter um abafamento no peito, pois sugere vários sentidos, tanto pode ser uma dor qualquer, um silenciamento, advindo da sua falta de vez e voz social, ou a dor de não ter um par, por sentir-se só. “A mais nova disse: tenho um abafamento aqui,/ e pôs a mão no peito./ [...] / A mais nova tem a moda de ir chorar no quintal” (p. 54).

A segunda representa a moça ofendida sexualmente, mãe solteira, sobre a qual pesa a mácula de uma gravidez na juventude, antes do matrimônio, fato que adquire grande relevância e pesa na balança, afastando-a de um futuro contrato nupcial. Como o casamento era o norte das moças e a castidade feminina para tanto era imprescindível, o que explica o extremado culto ao estereótipo supracitado da donzela melancólica, ser mãe antes do casamento, via de regra, nas sociedades de orientação fálica, haja vista a dupla moral sexual reinante de que menciona Freyre (2000) dentre outros estudiosos, constituía mácula muito forte e sobre-determinava o destino das jovens, orientando-o para um único e definitivo rumo, o da solidão inexorável, no máximo abrandada pela companhia do filho.

A terceira é o estereótipo mais bem acabado da solteirona, amargurada, pois já adentrara na casa dos quarenta sem contrair núpcias e seu maior passatempo é cultivar sempre-vivas, flores simbólicas por excelência, pois estão continuamente floridas, entretanto, parecem secas, artificiais, mortas em vida e desbotadas, como as solteironas, que conservam a esperança tardia de um casamento outonal. Conforme Gilberto Freyre (2000), Carla Bassanezi (2000) e se pode depreender de vários textos literários, como *Uma vida em segredo* (2000), de Autran Dourado, a figura da solteirona foi recorrente e emblemática no âmbito de muitas famílias abastadas de séculos passados no Brasil, uma vez que a identidade e a aparente emancipação femininas eram marcadas pela idéia do casamento. Ou seja, se este se realizasse, dentro dos conformes, atendendo as normas e aspirações sociais, a mulher se integrava socialmente, deixando a condição de donzela melancólica, porém, se este não ocorresse, a moça passava a ser um traste velho qualquer, jogado pelo destino, inapta que fora em cumprir com a sina de toda mulher, naquele contexto. De donzela fragilizada converte-se em tia quarentona mais fragilizada ainda, haja vista sua “situação de dependência econômica absoluta” (FREYRE, 2000, p. 158). Se a sina das mulheres já era triste e marcada pela nulidade, o que dizer da solteirona, vítima do poder patriarcal e da zombaria social.

Os três tipos femininos estereotípicos do poema “conversam em binário lentíssimo”, numa toada lúgubre, monótona, como suas vidas indicam ser, pelas suas respectivas falas e pelo seu *modus vivendi*, circunscrito à esfera e aos horizontes pequenos e circulares do lar. A estrutura do poema assemelha-se ao de uma ladainha, tipo de oração que prima pela repetição sonora e que possui construções sintáticas similares, coadunando-

se com o ritmo lento e o estilo de vida repetitivo e de perspectivas abafadas das três tristes mulheres, qual o choro das mesmas, dentro da casa fechada, confuso com o barulho da chuva que desaba do lado de fora. “Quando a chuva caiu ninguém ouviu os três choros/ dentro da casa fechada” (p. 54).

Este poema, diferentemente dos anteriores, não estabelece pontes entre pares díspares, mas, sim, entre três tipos femininos diferentes. Os três, embora bem delineados e distintos entre si, são semelhantes e se unem graças ao eixo que os define: o casamento. A tríade, segundo Durand (2001), assim como a díade, suscita a imagem e a idéia de circularidade, de volta sobre o próprio eixo, de ciclo contínuo e ininterrupto, como o demonstra ser o cotidiano das três tristes figuras que conversam numa toada só ou “binário lentíssimo” (p. 54).

É importante ressaltar, pois, que, embora os estereótipos se dissolvam numa tríade, eles não perdem a condição primordial de estereótipos e estes, como já se deixou claro, são idéias pré-concebidas e unilaterais, e, portanto, não contemplam dois segmentos antagônicos no âmbito da diversidade humana, apenas um. O que o poema traz, são três tipos diversos entre si, que se fundem, mas que não são plurais ou mediadores de idéias díspares.

“Enredo para um tema” e para purgar o secular silenciamento feminino

O poema “Enredo para um tema” (p. 91) lembra muito o analisado anteriormente. A diferença é que, enquanto as três irmãs murmuravam “em binário lentíssimo” (p. 54), a mulher representada neste não tem voz, ou melhor, não tem oportunidade de dizer nada, haja vista sua condição feminina, de mudez existencial. Na verdade, nem as três nem esta possuem a capacidade de dizer nada, decidir, no sentido conotativo. Ou seja, no plano das escolhas e decisões todas se caracterizam pelo mutismo involuntário, pressionadas que são pelo modelo de organização social a que pertencem, centrado no elemento masculino.

Este poema, como evidencia o título bem escolhido, é um verdadeiro enredo desenvolvido em torno da temática do matrimônio. Forma-se uma história em torno da decisão do casamento e do pretendente da filha de um homem, provavelmente, fidalgo senhor. Aquela que, da perspectiva do nosso tempo, deveria ser a protagonista da historieta, desenrolada a partir da decisão de seu futuro, é convertida em personagem secundária. Todavia, da perspectiva da temporalidade do enredo narrado – percebida graças a algumas pistas evidentes no poema, como o dote, o montar a cavalo, qual um bandeirante, para desbravar sertões em busca de ouro, o título de nobreza de D. Cristóvão – a estória é perfeitamente coerente e coesa com as aspirações sociais.

No que se refere ao amor, o enredo remonta à época em que ele era concebido à antiga, anterior ao advento do Romantismo, conforme discute D’Incao (2000), quando os pais ainda exerciam total poder sobre a decisão do destino dos filhos e o dote funcionava como mecanismo compensador, em muitos casos oferecido pelo pai da moça como auxílio subsidiário de compensação aos futuros gastos do marido em relação a ela, não sendo este o caso do enredo do poema. No poema, ao que tudo indica, o dote é exigido pelo pai da moça aos futuros pretendentes dela para assegurar seu futuro, conseqüentemente, sua felicidade, mas, principalmente, como forma de seleção, evitando, dessa forma, ameaçar a nobreza do nome e do sangue da família.

O casal protagonista, à revelia do regime reinante e do pai da moça, era impelido pelo sistema amoroso moderno, também segundo definição discutida por D’Incao (2000), romântico por excelência, no qual a felicidade e o amor eram indispensáveis e contavam na escolha do futuro cônjuge. Tanto é assim que, os três primeiros versos aludem à emoção e à sensibilidade afetuosa do casal, ao desprendimento material e aos romances edulcorados, típicos do Romantismo: “ele me ama, mas não tinha dote./ só os cabelos pretíssimos e uma beleza/ de príncipe de estórias encantadas” (p. 91).

É importante ressaltar que diferentemente do poema “Endecha das três irmãs”, “narrado” em terceira pessoa, a perspectiva de “Enredo para um tema” é em primeira. Se nos dois o desfecho é trágico, o segundo ganha em dimensão conciliatória e, por que não?, emancipatória feminina. Enquanto um eu-lírico indefinido conta a história do cotidiano de três irmãs, no primeiro, e constata a circularidade de suas sinas trágicas, no segundo, tem-se um eu-lírico feminino, dizendo de si. Ele também faz constatações acerca da sua pequenez e fraqueza face ao sistema que o sufoca e paraliza, entretanto, tal constatação, já é o esboço de uma discussão, de uma reflexão e de um questionamento acerca da condição feminina trágica e das normas instituídas socialmente.

Nesse sentido, o poema, a despeito da preponderância do retrato dos costumes e do estereótipo feminino tradicional, faz uma passagem, uma tentativa de conciliação do passado com o presente, via purgação, estando, portanto, da mesma forma que os três primeiros poemas analisados, em sintonia com a proposição da autora, gestada na primeira parte de *Bagagem*.

“Briga no beco”: uma outra possibilidade

O título do poema “Briga no beco” sugere, além do indicativo geográfico, o tipo de relação ou forma de convívio – estereotípico – que grassa naqueles lugares, em geral, sombrios, nauseabundos e degradados.

Além de apresentar o estereótipo preconceituoso da loira oxidada, muito comum em chistes e pegadinhas jocosas atuais – com um senão: no poema, a loira falsa não tem nada de “burra”, mas tudo de “piranha” –, o poema também alude a certos estereótipos recorrentes no imaginário popular acerca da feminilidade: o da mulher histérica, o da mulher escandalosa, o da mulher emotiva. Porém, contrapondo-se a estes, o eu-lírico apresenta um tipo feminino que se destaca, pois é assunto das suas memórias: o da mulher traída, que reivindica seus direitos conjugais, mesmo que pela força física.

Ao longo de muitos séculos anteriores ao XXI, a mulher, sobretudo a aristocrática, teve de aceitar calada e de sufocar os soluços ao ser traída ou trocada por uma rival. O padrão aristocrático, muitas vezes, impôs-se às camadas menos favorecidas da sociedade. Contudo, nestas, a questão da traição masculina não era aceita com a mesma “cordialidade” e da mesma forma velada com que era aceita nas classes abastadas. Daí, causar surpresa o fato de o eu-lírico feminino do poema, mulher pobre traída, ter sido saudada com alarde e vivas de milagreira entre suas circunvizinhas, companheiras de classe e de, talvez, privações econômicas, mas, sobretudo, de gênero. Após ter reagido física e verbalmente à traição, “ataquei-os (o marido e a outra) por trás com mão e palavras/ que nunca suspeitei conhecer./ Voaram três dentes e gritei, esmurrei-os e gritei,/ gritei meu urro, a torrente de impropérios./ [...]./ Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se” (p. 99), o eu-lírico constata a solidariedade e admiração das colegas: “Quando abri os olhos,/ as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças./ Desde então faço milagres.” (p. 99).

Animalesca ou não, a reação feminina em relação à traição marital representa um passo avante na história da condição feminina, independente de classe, pois, até então, a mulher fora condenada a fazer vistas grossas à infidelidade masculina e a se conter, pois caso cometesse tamanho pecado ou mesmo crime, corria sérios riscos de punição, indo esta desde o castigo mais brando até o homicídio, este último no caso do Brasil-colônia, conforme explicita Emanuel Araújo (2000), quando a própria lei permitia ao marido traído, caso descobrisse a esposa em flagrante delito, matar a ela e ao amante.

O estilo confessional memorialístico do poema também é significativo, pois o eu-lírico, além de recordar-se, se auto-flagelando psicologicamente, de um episódio doloroso de seu passado, sente uma espécie de nostalgia em relação à sua atitude e à reação positiva das colegas face a sua iniciativa. Discutir essa questão, marcante e presente na história de muitas mulheres, é uma forma de resgatar e perceber a desigualdade de gênero no enfrentamento histórico desse tema, e de propor nova postura às novas gerações.

Em vista disso, novamente percebe-se a confirmação dos princípios estéticos da autora aplicados em seus poemas da primeira obra, sobretudo nos que versam sobre a temática feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se, neste estudo, se a “fórmula do equilíbrio” – princípio estrutural da estética adeliana – é respeitada em seis poemas de *Bagagem*, escolhidos a esmo, dentre os que versam sobre a representação da imagem feminina. Dos seis, cinco estão perfeitamente em consonância com a proposta da poeta. O único que destoa dos demais – “Endecha das três irmãs” –, no que se refere a axialização de idéias antitéticas quanto ao feminino, não minimiza a coerência global do livro, pois, como parte integrante do mesmo, é co-partícipe da sua integralidade, a qual, como já se deixou claro em algum momento do texto, surge como “diálogo” entre tradição e inovação.

Em vista do acima exposto, conclui-se que Adélia Prado, em *Bagagem*, sobretudo nos poemas analisados, contempla, por meio da técnica da mediação, a diversidade nas representações acerca da imagem feminina, ao destacar dois elementos e/ou parcelas antagônicas. O equilíbrio entre as partes que se opõem constitui a essência da democracia, pois respeita a pluralidade, não dando margem exclusiva à supremacia dos estereótipos cristalizados no imaginário social, os quais, na maioria das vezes, servem para afirmar e reproduzir o discurso de quem está ou, por meio deles, almeja estar no poder.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, E. “A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia”. In: DEL PRIORE, M. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000. (p. 45-77).

ATAVISMO. In: HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. re-impressão. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. (p. 331).

BASSANEZI, C. “Mulheres dos anos dourados”. In: DEL PRIORE, M. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000. (p. 607-639).

BELLINI, L. “Concepções do corpo feminino no Renascimento: a propósito de *De universa mulierum medicina*, de Rodrigo de Castro (1603)”. In: MATOS, M. I. S. e SOIHET, R. (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. (p. 29-41).

BÍBLIA SAGRADA. Trad. da CNBB. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola *et al.*, 2002.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editora, 2000.
- CÉSAR, G. “A poesia brasileira de 22 até hoje”. In: *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983. (p. 221-249).
- CORNELIA. In: *Enciclopédia universal ilustrada europeu-americana*. Tomo XV. Madrid: Espasa-calpe, s/d. (p. 718-9).
- D’INCAO, M. Â. “Mulher e família burguesa”. In: DEL PRIORE, M. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000. (p. 223-240).
- DOURADO, A. *Uma vida em segredo*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. de Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ENDECHA. In: HOUAISS, A. e VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (p. 1140).
- FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GRACOS. In: *Enciclopédia universal ilustrada europeu-americana*. Tomo XXVI. Madrid: Espasa-calpe, s/d. (p. 903-4).
- PAZ, O. *A outra voz*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEDRO, J. M. “As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio – século XX”. In: MATOS, M. I. S. e SOIHET, R. (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. (p. 157-176).
- PERROT, M. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: MATOS, M. I. S. e SOIHET, R. (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. (p. 13-27).
- PRADO, A. *Poesia reunida*. 10. re-impressão. São Paulo: Arx, 2002.
- SANT’ANNA, A. R. de. “Anotações sobre a poesia brasileira de 1922 a 1982”. In: *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: LR Editores, 1983. (p. 269-298).

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

REVISTA TRAMA

Versão eletrônica disponível na internet:
www.unioeste.br/saber