

## QUE PAÍS É ESTE?

### Figurações do Brasil e emergência de novos sujeitos na poesia pós - 68

*Maria Consuelo Cunha Campos (UFRJ)*

Vozes da Alteridade serão Vozes da Diferença?

Pensei, inicialmente, em considerar que impacto, no atual cânon da poesia brasileira, teria produzido a entrada coletiva e simultânea do que denomino **vozes da alteridade** em relação a um modelo hegemônico: a poesia feminina, a poesia negra, por exemplo. Tal propósito demanda, já ao ser anunciado, alguns esclarecimentos. Vamos dá-los a seguir.

Inicialmente, imagino que meu leitor possa indagar que interesse apresentará o estudo da emergência destes novos sujeitos poéticos e de sua produção, além de, obviamente, constatar-se, nela, um dos indícios de democratização do acesso ao sistema literário brasileiro, até então, majoritariamente constituído de produtores do sexo masculino e brancos. Para responder à questão, penso ser necessário considerar que sistema é este, como se caracteriza, que elementos intervêm quando da ocorrência desta entrada e que rumos ela toma. Para isto, cumpre não ignorarmos a existência, antes dos anos 70, destas vozes de alteridade, porém, até então, só excepcionalmente logrando ingresso no cânon e, também, sendo pouco representativas de uma diferença, étnica ou de gênero, face ao modelo hegemônico.

A história da literatura brasileira registra, por exemplo, no Simbolismo, o poeta negro Cruz e Sousa e sua obsessão pelas formas brancas; no Modernismo, Cecília Meireles, afirmando, em seu poema, ser poeta, recusando a forma feminina poetisa (e as conotações a ela adicionadas).

Quando, nos anos 70, as exceções deixam sê-lo e se assiste, então, ao aparecimento de antologias poéticas de mulheres e de negros, obtendo espaço nos meios de comunicação e despertando o interesse do espaço

acadêmico, passa a fazer sentido indagar qual a contribuição para o sistema literário brasileiro, deste aporte. Noutras palavras: a entrada de "diferentes", até então marginalizados do cânon, é, também, portadora de diferenças, de transformações?

Assim formulada, minha indagação logo me mostrou que tomar como campo de trabalho toda a produção dessas alteridades em relação ao modelo canônico da poesia brasileira iria, necessariamente, exceder os limites, seja de extensão, seja de tempo de elaboração, do presente artigo. Optei, por isto, por delimitar a questão à poesia da mulher, sabendo que o faço circunstancialmente, já que estou pesquisando, há tempos, a produção literária feminina brasileira. Ao delimitar, delimito, não menos, também o alcance das conclusões a que poderei chegar, condenando este trabalho a não ultrapassar o nível da abordagem preliminar da questão que o desencadeia.

### **Das Manifestações Literárias ao Sistema: Desafios de Gênero na Poesia Brasileira**

A pergunta que sistema literário é este nosso? (no qual a poesia da mulher ingressa massivamente a partir dos anos 70) Antônio Cândido e Luiz Costa Lima têm oferecido respostas que não podem ser ignoradas.

No prefácio à 1ª edição da *Formação da Literatura Brasileira*, datado de 1957, o primeiro destes autores vê sombriamente seu objeto: pobre e fraca na comparação com as grandes literaturas européias (a francesa, a italiana, a alemã, a russa e a espanhola, para ele), a nossa literatura seria, além disso "galho secundário" – e ainda por cima – de "arbusto de segunda ordem", a lusitana. Deste eurocentrismo de que parte a démarche do autor – que vê a "literatura no Brasil como produto de uma aclimação do legado europeu"<sup>1</sup> resultariam, como traços distintivos da literatura nacional, o periférico e o dependente e, deles, o provincianismo, facilmente reconhecível, dos que, em seus estudos, se lhe quedam dentro das fronteiras.

Periférica e dependente, porém nossa, este possessivo, principalmente, justificar-lhe-ia o interesse para os brasileiros. Assim encarada por um de nossos maiores estudiosos, a literatura nacional padeceria também de tardia constituição em sistema, localizado por A. Cândido, convencionalmente, em 1750, quando uma continuidade ininterrupta de obras e autores já assinalaria a consciência de um processo de formação literária e uma vontade de fazer literatura, estabelecendo uma tradição de estilos, temas e formas. Até a data, ter-se-ia, somente, um esboço, que o autor de-

nomina manifestações literárias. Estas seriam caracterizadas pelo isolamento próprio das fases iniciais, devido à imaturidade de um meio que, dificultando a formação de grupos produtores e receptores de literatura, restringiria a sua produção e consumo a algumas obras singulares.

Ao ter início o sistema literário brasileiro, a maioria das grandes literaturas européias referidas por A. Cândido já produzira boa parte do que constituirá o cânon da literatura ocidental, fadando-nos também à defasagem, compartilhada, até certo ponto, com as outras literaturas americanas, para não dizer com as dos países africanos, mais recentemente ainda do que nós em demanda da constituição de seus sistemas.

Acrescentemos então: ao formar-se em tal contexto da literatura ocidental, nosso cânon padeceria, não menos, do forte patriarcalismo escravista local, que o levaria não só à exclusão da mulher, mas também das demais alteridades étnicas em relação ao lugar do poder representado pelo homem livre e branco. Só excepcionalmente mulheres e não brancos terão obras no cânon da literatura brasileira anterior ao século XX.

Exemplo de rara inclusão da mulher, a singular menção, por Antônio Cândido, de Narcisa Amália, entre os "tons menores" da poesia romântica brasileira, serve para configurá-la como "exemplo típico da pessoa de aptidões medianas que pode, graças ao automatismo dos processos literários, versejar desembaraçadamente e arrancar, de uma crítica não menos automatizada e gratuita"<sup>2</sup> manifestação favorável, constituída, segundo Cândido, pelo seguinte trecho do prefácio de Pessanha Póvoa a *Nebulosas*, o livro da autora: "seu estilo vigoroso, fluente, acadêmico; a riqueza das rimas, tão eufônicas tão reclamadas e necessárias ao verso lírico, suas convicções falando à alma e à imaginação, justificam a sua já precoce celebridade, confirmam a sua surpreendente e rápida aparição, precedida do respeitoso coro da crítica sincera e grave".<sup>3</sup>

Ora, bastante diversa será a leitura que, posteriormente, a crítica feminista fará do caso Narcisa Amália. Em sua tese de mestrado *a fala e o menos (a repressão do desejo na poesia feminina)*, Sylvia Paixão nos mostra *Nebulosas* obtendo "grande repercussão nos meios literários" e não, como quer Cândido, devido à tipicidade mediana da poetisa, visitada, até pelo imperador Pedro II, em Resende, na padaria em que ela morava. Afirma a ensaísta que a vocação de Narcisa Amália se extingue "vítima do preconceito social por sua condição de mulher", citando, em abono, a campanha de difamação, minuciosamente documentada, de que a autora fora vítima, e que a atingia, justamente enquanto produtora de seu texto.

Indagando também a contribuição jornalística de Narcisa Amália, como diretora, em Resende, do periódico *A Gazetinha*: folha dedicada ao belo sexo e sua colaboração em *A Imprensa*, *A República* e, sobretudo, na revista *A Mensageira*, Sylvia Paixão ressaltará, exatamente, o oposto de Cândido: a singularidade, nada exemplar de mediania, que moveu Narcisa Amália a sobrepor-se a um meio literário fortemente infenso, ainda, à mulher como autora. Com isto, não queremos propor, no panorama menor da poesia romântica brasileira, uma revisão de *Nebulosas*; não se pretende algo equivalente ao impacto da descoberta crítica de novo Guesa... Porém, ombrear, de fato, com os "tons menores", quando, para tanto, para ter acesso, simplesmente, à palavra poética, tem-se que vencer o preconceito, a exclusão das academias, como mulher – o que não afetou os muitos homens medianos que poetariam à época – já é um marco pioneiro. Como bem demonstrou *A fala-a-menos*, Narcisa Amália introduz, documentadamente, em nossa poesia, a fala do desejo feminino reprimido. Lida "com os olhos de hoje, final do século XX", como ressalta Sylvia, "certos aspectos que passaram despercebidos até então" investem-se de significado, como o uso que faz da epígrafe, em quase todos os poemas de seu livro: Gonçalves Dias, Alencar, Garret, Victor Hugo, Lamartine e Teixeira de Melo, estão para isto entre seus preferidos. A epígrafe como espécie de muleta sobre a qual apoiar-se, a busca da sombra de uma tutela paternal, na ausência de uma tradição poética feminina no Brasil, como bem o demonstra *A fala-a-menos*, marca este "começo da consciência do ser mulher, introduzido na poesia que identifica a fala feminina". Narcisa Amália nos deixou não só através de sua poesia, mas também de sua correspondência, testemunhos muito claros dos cerceamentos impostos à mulher escritora. Eles não podem ser ignorados: a avaliação numa mesma chave, de produções que passaram por vicissitudes fundamentalmente diversas, não é feita sem conseqüências. Poderíamos indagar se o que Haroldo de Campos chamaria de "o seqüestro do barroco" por A. Cândido, no processo de formação da literatura brasileira, não tem, mutatis mutandi, alguma homologia na incompreensão que o mesmo Cândido demonstra em relação ao papel das alteridades de gênero e etnia na configuração da literatura brasileira em seus momentos decisivos.

Não no "galho secundário" de "arbusto de segunda ordem", mas numa das chamadas grandes literaturas européias, a francesa, a presença da mulher como autora ocorre, ainda que ocasionalmente (como no século XIX brasileiro), desde a Idade Média. Com Marie-de-France, vivendo na segunda metade do século XII, na corte de Henrique II e Leonor de Aquitânia, temos o exemplo pioneiro. Culta, dominando o latim, o inglês,

conhecendo a literatura da época, deixa como obra uma coletânea de fábulas e laíses, contando lendas, em octassílabos rimados.

Posteriormente, na renascença lionesa do século XVI, aparece Louise Labé, autora de sonetos e, no século seguinte, com de La Fayette e Mme de Sévigné, a mulher autora começa a estabelecer-se sistematicamente na literatura francesa, com uma tradição de leitoras e produtoras; embora ainda mais de um século depois, com Mme de Stéel e George Sand, a mulher ainda enfrenta percalços para ascender ao cânon literário da "caput mundi" do século XIX, apenas um pouco antes que Narcisa Amália, no obscuro meio literário de fins do segundo império brasileira, faça sua breve aparição. O "galho secundário", a esta altura, já produzira entre seus frutos, além do esquecido Gregório, Sousândrade, e estava assistindo à produção machadiana.

Como lembrar aqui tais dados, não advogamos aqui, implicitamente, o "olhar condescendente", expressão com que Sylvia Paixão se refere à benevolência de nossa crítica, até a virada do século, em relação à produção da mulher, benevolência nascida do preconceito diante da excepcionalidade de sua situação: a condescendência é, tão só, correlato simétrico da incapacidade efetiva de dimensionar o processo de inserção da mulher em cânones literários ocidentais como o brasileiro, ignorando-o por isso.

Luiz Costa Lima, em sua caracterização do sistema intelectual brasileiro, sublinha-lhe a produção de desconforto, já à época em que é formado, no intelectual nativo: desenraizado, sentindo-se este no direito a viver noutro lugar, seu desconforto é compreensível, tanto mais que, à falta de um centro de decisão própria, o próprio centro metropolitano construirá verdadeira sucursal dos centros hegemônicos europeus, como de resto já assinalava Cândido. Sendo a própria escrita, por seu turno, no sistema assim formado, sucursal da oralidade, porque proibida a imprensa na colônia lusa e mantido elevado o índice de analfabetismo, logo o autoritarismo irá aliar-se à dependência. A instância de legitimação de nossa produção intelectual irá radicar-se além de nossas fronteiras.

Ainda quando com recentes – e poucos – sinais de mudança, é dentro deste sistema que se vai assinalar, a partir dos anos 70 do nosso século, a passagem da produção poética feminina do esparso, descontínuo e menor que a caracterizava entre as manifestações literárias, para a continuidade de um conjunto de produtoras literárias mais ou menos conscientes de seu papel no que tange às relações literárias e de gênero.

Várias produções caracterizariam, com diferenças bem consideráveis entre elas, estas manifestações literárias anteriores – pensemos, por exemplo, em Júlia Cortines, Gilka Machado, Cecília Meireles, Pagu. Interessa-nos aqui analisar, contrastivamente, a questão do relacionamento entre a produção poética feminina brasileira e o cânon literário masculino que ela encontra, respectivamente, à época.

Antes de indagar, propriamente, o momento da constituição sistêmica da poesia feminina brasileira a partir dos anos 70, impômo-nos algumas questões, por cremos que a fecundidade de nosso ensaio radique não, sobretudo, na natureza substantiva das afirmações que ofereça, mas na pertinência/propriedade das perguntas que consiga levantar.

Não sendo aquilo que chamaríamos, a exemplo do veto ao imaginário, indagado por Luiz Costa Lima, o veto à escrita feminina uma característica específica da literatura brasileira, mas algo verificado, de modo abrangente, na literatura ocidental e parte, por sua vez, de veto maior, veto à mulher no espaço público, que interesse haveria em indagá-lo, no caso brasileiro, para além do esclarecimento da maneira pela qual nós também o integramos historicamente à formação de nosso sistema literário?

Provisoriamente, digamos que caracterizações como as apresentadas dizem, sim, do que somos e porque o somos, ao focalizarem seja o que pomos em relevo, sejam nossas lacunas. Mas, em contrapartida, ao não tomarem como significativos o que e porque excluímos, o entendimento que oferecem encontra um limite, por faltar a mediação entre determinadas exclusões e quantas outras características de relevo.

Ausência de centro local de decisão, relevo da oralidade, ênfase do documental, por exemplo, certamente não resultam do veto à mulher autora na república das letras nacionais, como também não da pouca participação em seu cânon de não brancos, exceções de praxe à parte.

Não se advogando aqui uma crítica determinista de causa e efeito, não menos se cai no extremo, tão oposto quanto simplista, de afirmar a nenhuma pertinência do estudo destas exclusões para tal caracterização. A não ser que se parta de identificação, tão automática quanto ingênuo: a saber, a do canonicamente consagrado, porque tal e só a ele, ao literariamente significativo. Por outras palavras: se ainda não se sabe, completamente, o que, de fato, foi vetado, ao ser vetada à mulher a condição de escritora no Brasil na medida em que esta produção à margem do cânon não pôde interagir à época, plenamente, com ele, qual, então, pode

ser o significado do resgate destes textos perdidos, senão o de propiciar novo eixo de legibilidade ao cânon literário brasileiro?

Desde a produção poética do período de colonização, avulta, entre os temas aqui desenvolvidos, o da exaltação da terra brasileira, associada, metaforicamente, ao feminino, submisso ao conquistador masculino. A conquista político-econômica do Brasil, metamorfozada em posse sexual, tem sido um dos temas recorrentes contemporâneos ao predomínio de uma produção canônica masculina. Desejável, superando, por seus atributos, as demais terras, ela detona o discurso poético ufanista. Multiplicam-se figurações do país do futuro, fadado, por uma natureza generosa, ao êxito entre as nações e, em especial, às homenagens do Velho Mundo. O país é representado, da "Canção do Exílio" ao *Martim Cererê* na clave que leva do ufanismo ao maravilhoso dos contos de fadas, sua história freqüentemente vira estória infantil.

É certo que, minoritariamente, surgem contracantos: *O Guesa Errante* e o "retrato do Brasil" que salta das ficções machadianas, de Lima Barreto, por exemplo, relevando notar que tais autores portam, com matices diferentes, estigmas e handicaps, em relação a um modelo burguês de escritor "branco", "normal". Não se trata aqui de ressuscitar a crítica biográfica, mas, tão somente, de atentar para a relação entre o lugar social ou étnico de onde olha o produtor literário e a representação do país, divergente da dominante, que sua obra apresenta.

Não se creditando à entrada da mulher do cânon literário alterações fundamentais destas figurações da identidade nacional, aqui se parte tão só da observação de uma coincidência entre a intensificação da fala feminina enquanto fim de um silêncio e o decréscimo da idealização da terra brasileira representada no feminino. O Modernismo, historicamente, inaugura, em termos nacionais, o predomínio da paródia da representação da identidade do Brasil. Do *Macunaíma* aos "Poemas de Colonização" oswaldianos, à *História do Brasil* de Murilo Mendes e às várias paródias da "Canção do Exílio", as figurações da identidade nacional assentam-se contra a idealização romântica. O mesmo modernismo produzirá, em diversas artes, pela primeira vez aqui, nomes femininos significativos: intérpretes musicais, como Guiomar Novaes, artistas plásticas como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, escritoras como Pagu. A desidealização do país no imaginário nacional, a consciência, ainda quando apenas amena, de seu atraso, de suas mazelas estruturais, é contemporânea da emergência mais significativa da produção artística feminina, já não tão rarefeita e esparsa quanto o fora até o fim do século anterior. Não se pretende creditar à obra das produtoras a transformação, mas sim notar que esta se dá a

ler inclusive em representações do gênero – a bela e trágica Iracema, o feio e cômico Macunáima, o Martim guerreiro e branco que retorna ao Velho Mundo, o índio tapanhuma que, sem Ci "marvada" e desencantado com os males do país de pouca saúde e muita saúde, o mesmo a que se refere em sua "carta pras icamiabas", deixa o planeta e vai "virar" constelação feminina, a Ursa Maior.

Esta demanda da alteridade de gênero ocorre na figuração mesma do elemento nacional, quando o "herói sem nenhum caráter", branco, negro, índio, tem a sua "hora da estrela" após a devoração parcial pela uiara, castração simbólica já antes indiciada na narrativa. A Macunáima, soma-se o Saci Pererê ou Matinta Pereira/Martim Cererê, outra figura masculina pernetta sucedendo a antigas idealizações femininas da terra brasileira, bela e submissa.

A mitos de fundação da nacionalidade calcados sobre a representação erótica do encontro de culturas como intercuro amoroso irá contrapor-se uma figuração da história pátria narrada a contrapelo, crítica a este padrão, e presente na ficção de autoras contemporâneas, como Nélida Piñon.

### **A Desconstrução da "Influência Dengosa"**

Antônio Cândido, referindo-se à produção do século XIX brasileiro, deplora que tenha sofrido o que chama de "influência caseira e dengosa", pressuposto de um público leitor feminino, ao qual o escritor se veria compelido a ajustar-se. Ao "público do serão doméstico", da leitura em voz alta se creditaria o pendor desenvolvido na direção do fácil e do piegas, segundo o crítico surpreendido em momentos de Macedo, Alencar e mesmo Machado. Também aqui, para Cândido, "poucas literaturas terão sofrido tanto quanto a nossa em seus melhores níveis", no caso estas conseqüências do relevo à leitura da mulher. Dependente, periférico, o então recém construído sistema literário brasileiro padeceria de outro handicap, da feminização do seu pólo receptor.

Concordando com o autor quanto à qualidade – ou a falta de – por ele apontada em nossa ficção, poderíamos ver de toda uma outra forma a relação de causalidade que ele estabelece.

Nas "manifestações literárias" no Brasil, o feminino se identifica às musas inspiradoras: a literatura é feita por homens (a que ascende ao cânon o é exclusivamente) que nela falam de mulheres para possíveis – e raros – leitores, eles também, homens. Constituído o sistema literário, nele às mulheres se concede somente um novo papel: o de leitoras. A leitura, e



a audição, nesta sociedade patriarcal brasileira, por seu caráter receptivo, são associadas à passividade, atributo da figuração feminina canônica, a da submissão/dependência. Na restrição a que escrevam, elas próprias, literatura, concomitante com o estímulo, com o tempo e o espaço concedidos às mulheres – pelo menos às de certa classe social – a que leiam, vai-se configurando um investimento simbólico no sistema literário, calcado numa oposição de gênero: o de "privilegio" da leitora, metaforizada em madrinha acolhedora do filho/texto do autor/pai (como já o notou a crítica contemporânea), visa, em verdade, a mantê-la passiva, confirmando-a na posição que recentemente conquistara, a de receptora.

Ao inseminá-la com sua escrita e idéia, o autor de literatura caseira e dengosa, nada mais é que a face autoral do patriarca, um em casa e completamente outro na rua, embora dominando, senhoril, em ambos os espaços – e esta face autoral da persona do pater família e visa, exatamente, através de sua narrativa, quanta vez publicada em folhetim e/ou em jornais/revistas familiares, contrapor-se à luta, já iniciada, pela emancipação feminina, com reivindicações como a instrução da mulher em igualdade de condições com o homem, etc.: *Senhora*, de Alencar, a cujo *happy end* melhor caberia o título antônimo de *serva*, é o exemplo mais evidente desse elogio da submissão feminina, associando-a à sacralização do casamento e à felicidade do par. O vital papel conservador, desempenhado pela literatura, em especial a romântica, entre nós, de persuasão da mulher a que mantenha o status quo das relações de gênero, não parece haver sido considerado. Ele ajuda a compreender, porém a função da "facilidade piegas" no romance, do poder, atribuído à mulher, de moldar a produção literária do homem. Os "perfis da mulher" sucedem-se, em apologia ao papel tradicional da mulher no casamento. Todo o protocolo paratextual, como prefácios, cartas, etc., que cercam esses perfis de romance, reforçam o papel persuasivo em relação à mulher, freqüentemente sob a aparência de defesa da emancipação, logo em seguida desqualificada na narrativa.

Nos anos 70 do século XX, esta situação se altera e a mulher conquista, já não mais singular e excepcionalmente mas sim coletiva e freqüentemente o acesso a "outros pólos" do sistema literário – sua produção, nas vertentes poética, ficcional e crítica. Pode, então, instituir-se leitora daquela produção feminina episódica que a precedeu e estabelecer com ela, em seu próprio texto, uma relação dialógica. Fazendo-se, como o fez, por exemplo, Ana Cristina César, lendo antecessoras e contemporâneas, nacionais e estrangeiras, ela instaura aquela visão crítica em tudo oposta à mirada condescendente que caracteriza a crítica literária

masculina do século XIX ao abordar a produção de nossas primeiras poetas.

## **Notas**

- 1 – LIMA, Luiz Costa. **Pensando nos trópicos**, p.155.
- 2 – CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos**, vol. 1, p.251.
- 3 – Apud Cândido, A., Op. cit., p.251.