

ADÉLIA PRADO: A PALAVRA DO VERSO E O VERSO DA PALAVRA

ARNALDO FRANCO JÚNIOR (UNIV. EST. DE MARINGÁ)

"E eis que as mulheres começam a falar e que sua voz se manifesta (...)
As vozes podem ser novas, mas as palavras são velhas e gastas.
Presta atenção, mulher, presta muita atenção às palavras que estás usando."

Annie Leclerc - *Palavra de Mulher*

Basta de poetisas!

Em determinado momento da história da literatura produzida por mulheres, fez-se ouvir um basta. Enfático, ele se voltou contra o modo pelo qual as escritoras (e as artistas de um modo geral) eram encaradas ou, melhor dizendo, categorizadas e nomeadas. As escritoras passam a defender uma produção artística feminina que não mais ratifique, ao deixar de se construir sobre o kitsch das representações "róseas e delicadas", os estereótipos que em nossa cultura estigmatizam o feminino¹.

Na poesia, esta recusa se expressa através do repúdio ao uso do rótulo *poetisa*, para caracterizar as mulheres que escrevem poemas. **BASTA DE POETISAS!**, pois, que este nome encobria um tratamento situável entre a caridade e a condescendência pa-

ternalistas que, sutilmente, tornava os poemas de mulheres menores do que os poemas de homens, quando não objetos de exceção - uma excepcionalidade nada honrosa enquanto estatuto estético.

Nesta recusa, aparentemente banal, uma lúcida consciência se faz presente: não apenas um nome era combatido, mas toda a sutil conotação de rebaixamento do trabalho realizado por mulheres que sob ele se fazia ler.

Esta consciência implica um saber efetivo sobre o poder da linguagem e de sua utilização. Afinal, a linguagem **marca** definitivamente os objetos sobre os quais se abate, nomeando-os, circunscrevendo-os num **texto**² e num contexto que os absorve quase totalmente. Entre tais objetos estão, naturalmente, os seres humanos e suas produções. A linguagem, como nos ensina Barthes, tem uma natureza fascista³.

Mais do que um possível capricho, portanto, o posicionamento de tais poetisas é uma reivindicação do status implícito na igualdade de tratamento enquanto produtoras de arte - um direito inegável que até então lhes fora negado.

Simone de Beauvoir em **O Segundo Sexo**, escrito em 1949, faz, entre outras, as seguintes afirmações contundentes:

- . Numa visão de conjunto dessa história vemos ressaltarem várias conclusões. E primeiramente esta: toda a história das mulheres foi feita pelos homens (...), o problema da mulher sempre foi um problema de homens.
- . O mito da mulher desempenha um papel considerável na literatura; mas que importância tem na vida cotidiana? Em que medida afeta os costumes e as condutas individuais? Para responder a essas perguntas será necessário determinar as relações que mantêm com a realidade.

Perceba-se, então, que a consciência expressa pelas poetisas, ao exigirem o mesmo nome para a mesma função, é uma crítica lúcida ao texto que até agora se escreveu sobre elas e que, simultaneamente, as escreveu. Se sua história foi escrita por homens, algo de parcial e limitado(r) tal texto tem. E é óbvio que tal texto foi escrito com uma linguagem segundo a qual elas foram nomeadas, marcadas, circunscritas num contexto cultural, etc...

em maior proporção do que se auto-nomearam e se auto-circunscreveram no mesmo contexto - segundo uma ótica diferente da dominante, ressalte-se.

O que quero destacar aqui não é a denúncia de que a linguagem tem servido de instrumento de manipulação de poderes masculinos que se exercem sobre, contra e em detrimento do feminino das mais diversas maneiras e nos mais variados campos, mas a consciência lingüística que permite tal formulação. Não que desconsidere a primeira parte, mas ela já foi suficientemente analisada e divulgada para que voltemos ao assunto, pelo menos sob o mesmo prisma.

Interessam-nos as relações entre a linguagem e a mulher, a linguagem e o feminino. O combate aos abusos de poder da linguagem dentro da própria linguagem, evidente característica da criação literária feminina já há algum tempo.

É sabido que o mito da mulher atravessa a história da literatura no Ocidente. Elas foram musas inspiradoras desde a Antigüidade Clássica. Foram Helenas, Penélopes, Antígonas, Medéias, Ninfas, Náiades, Valquírias... Foram semi-deusas severas e inatingíveis nas canções de amor do medievo, lamentosas amantes saudosas nas canções de amigo, velhas loucas e assanhadas nas canções de escárnio e maldizer. Foram pastoras, Marílias, Bovarys, Heloíças, Kareninas, Julietas, Damas das Camélias, Lucíolas, Capitus, Madalenas, Cis, etc... poderíamos aqui desfiar um rosário interminável delas. Mas o que se percebe em tudo isso é a espantosa quase-ausência de auto-retratos nesta galeria.

Falar sobre mulheres é um assunto "irritante, principalmente para mulheres", adverte-nos Beauvoir meio ironicamente logo no início de seu livro. Irritante ou não, vale observar que aquela consciência lingüística aqui apontada revela-se também consciência histórica. Aliás, é preciso mesmo reforçar que o ato de pensar a linguagem implica um movimento histórico e que não se desvincula de uma atividade política como querem uns por aí...

É preciso reconhecer que na galeria de imagens de mulher expostas por nossa cultura, elas não têm muito como se reconhe-

cer senão na interpretação - marcadamente masculina - que delas se fez ao longo dos séculos. Aqui e ali surge um auto-retrato, sobrevivendo nas frestas entre os milhares de quadros produzidos por um outro, e cujo valor artístico, por maior que seja, não escapa da inclusão no conjunto dos desvios & desvãos, da excepcionalidade.

Na guinada que vem sendo dada historicamente pelas mulheres, principalmente a partir do final do século XIX, impõe-se, além do reconhecimento de sua situação, a construção de uma história que registre a sua própria voz, expressando também o seu discurso, o seu registro, a sua marca na linguagem. E tal história passa necessariamente pela criação de objetos que portem tal marca, tal registro, suas vozes.

No caso da arte - literatura em particular -, que é sempre uma representação construída por uma ou mais linguagens, é de se notar que um trabalho importante começa a ser feito pelas mulheres: a criação de obras que dão voz a algo historicamente reprimido em nossa cultura: o feminino.

Este trabalho, que implica também no resgate das obras produzidas no passado, visa atingir um nível de igualdade de relações que permita, sem a supressão das singularidades que particularizam cada sexo, um maior entrosamento entre homens e mulheres, desde o aspecto político-econômico até o aspecto afetivo-sexual.

O estudo que apresentaremos a seguir, liga-se à temática das relações entre o feminino e a linguagem. Trata-se de uma leitura contrastiva de dois textos de poetas mineiros: **Poema de Sete Faces**, de Carlos Drummond de Andrade e **Com Licença Poética**, de Adélia Prado.

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casa espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

(Carlos Drummond de Andrade)

COM LICENÇA POÉTICA

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
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.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
(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.

(Adélia Prado)

Em "Com Licença Poética", Adélia Prado faz uma subversão: através de um poema-palimpsesto dá voz à palavra historicamente silenciada, dá expressão ao feminino.

O poema retoma o famoso "Poema de Sete Faces" de Drummond, (re)escrevendo sobre a partir deste um novo percurso. O eu-lírico nele se expressa enquanto voz de um sexo, opondo-se naturalmente à voz masculina do poema que intertextualmente retoma.

A licença poética pedida por Adélia anuncia a entrada da irregularidade da cena da produção poética.

O poema abre-se com um pedido, delicado e firme, anunciando uma ousadia, uma liberdade transgressora no trato com o fazer poético. O recurso à intertextualidade configura um diálogo com o poema de Drummond, uma mirada num 'espelho' que devolve ao eu-lírico, por contraste, a sua imagem própria, a sua identidade de mulher e poeta. Estamos no domínio de uma consciência que, via poesia, busca sua identidade.

Para fins de análise, dividimos o poema em quatro blocos. É através deles que investigaremos o texto.

1. Ontologia

Nos cinco primeiros versos do poema, o eu-lírico situa a sua origem e apresenta-se enquanto sujeito pertencente a um sexo. Começa a investigação quanto à origem e à condição enquanto ser-no-mundo:

"Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
Vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada."

Nos três primeiros versos, o poema de Drummond subjaz como fundo óbvio:

"Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida."

Entretanto, o anjo de Adélia não é torto, mas esbelto. Esteticamente grácil, ele não se apresenta marcado pela condição marginal ao menos em princípio -, nem se liga ao demoníaco ou ao esquerdo. É pela beleza que ele se destaca sem, no entanto, ser altivo porque é "desses que tocam trombeta", definindo-se por uma função corriqueira.

Há mais diferenças: em Drummond o anjo e o eu-lírico definem-se pelos dados existenciais, enquanto no poema de Adélia surge em 1º plano a definição através de dados funcionais. Em "Com Licença Poética" o ser define-se por aquilo que faz.

O 2º verso situa, em tom coloquial, o anjo. A brejeirice de Adélia revela-se numa quase-brincadeira: o tom narrativo empregado pelo eu-lírico para apresentar-se ao outro com quem ele dialoga - o leitor e o poema de Drummond - é prosaico. Como quem não quer nada, num papo despreocupado, o eu-lírico trava um diálogo com a história da literatura (ou com a literatura consagrada enquanto sistema - daí o recurso à intertextualidade), que é, ainda hoje, um domínio masculino.

A ação executada pelo anjo também difere: em Drummond, o anjo diz, em Adélia ele **anuncia**. O primeiro é discreto, o segundo é eloquente, gritante. Mas se há maior intensidade neste

último, o mesmo não ocorre com os índices que o referenciam. No "Poema de Sete Faces", o anjo define-se por um referencial mais pesado do que no de Adélia: ele é "desses que vivem na sombra", turvo, demoníaco, ligado à confusão do mundo. Em "Com Licença Poética" a referência é funcional e não existencial: "desses que tocam trombeta". Aqui, o referenciador diminui a intensidade que brota da ou em torno à figura angelical. O poético colloquia-liza-se, a figura do anjo é qualquer.

No que o anjo anuncia acerca do eu-lírico, temos índices ligados ao Destino, à idéia de sina, predestinação. Entretanto, o anjo de Adélia não personaliza o eu-lírico como faz o outro. Ele vaticina uma sina que liga o eu-lírico à sua condição de sexo: mulher. Na sua fala, há uma avaliação do objeto sobre o qual ele se debruça, que vê neste um caminho, algo a ser cumprido: carregar bandeira. O verbo *ir*, aqui, pressupõe uma atitude indicativa (um gesto), pressupõe na entrelinha o pronome demonstrativo (*esta*). É um julgamento de valor sobre o eu-lírico, que lhe marca uma função: tornar-se porta-voz de um conjunto maior de pessoas com as quais ele se identifica, empreender uma luta⁴.

Em Drummond, a definição existencial é imediata: **vai ser**. Ela define as relações conflituosas sujeito-mundo: **gauche na vida**. Em Adélia, o existencial está imerso na definição de sexo, inicialmente proposta por uma função que se explica como sendo "Cargo muito pesado pra mulher/esta espécie ainda envergonhada". No poema, a não-personalização do eu-lírico faz do sujeito que se auto-enuncia dentro do poema um porta-voz de uma parcela da humanidade, algo menos particularizado, menos individualizado, ainda sem um nome próprio. Isso contribui para ressaltar, por outro lado, a ausência de uma identidade - o nome é uma das mais profundas marcas de identidade em nossa cultura - que o eu-lírico persegue ao longo do poema, investigando-se. A palavra "mulher" tem como função diferenciar o eu-lírico do sexo masculino e isto faz com que a voz deste se projete sobre a "corrente coletiva subterrânea"⁵ que lhe sustenta e apóia. Este mergulho é o que permite uma comunhão, uma integração a um todo, um sentir-se-parte-de.

Nos versos 4 e 5, o desvio requisitado pela licença poética se radicaliza. Enquanto no poema de Drummond o eu-lírico se fragmenta num olhar que capta os cacos do mundo, errando por entre eles numa procura que não encontra a resposta que apazigue a tensão que a move, no poema de Adélia os fragmentos todos integram-se na busca de uma identidade, o que termina por garantir ao eu-lírico uma espécie de unidade.

Nestes versos, há duas palavras fundamentais: **mulher** e **espécie**. A primeira define o sujeito lírico, marcando sua vez pelo sexo, opondo-o à outra metade da humanidade, a parcela masculina do mundo. A palavra **espécie** retoma as idéias de gênero e de pesquisa de uma identidade. O traço semântico ligado à Biologia é evidente: há uma classificação que, em última análise, pressupõe a dicotomia elementar natural: a divisão dos corpos sexualizados em macho e fêmea. Também aponta, por outro lado e talvez mais intensamente, para uma cisão-diferenciação cultural: homem/mulher, resgatando todo o conjunto de possíveis referências e ressonâncias que tais palavras têm, quando inserem o sujeito num dado contexto cultural. No caso, o nosso. Falamos, portanto, de papéis socialmente definidos, da construção de identidades sociais.

O "ainda envergonhada" situa historicamente tanto o sujeito que fala como o objeto de que ele fala, masca um estado transitório desta identidade que se (re)constrói. A voz, no poema, é feminina e está em busca de sua identidade, pesquisa, quer saber, desafia o discurso "oficial" que lhe faz fundo e contraste, o discurso masculino. O termo "ainda" faz clara alusão ao tempo, marca-se pela transitoriedade e pre(a)nuncia um tempo outro, onde a vergonha será ultrapassada enquanto traço definidor da identidade feminina - a poeta converte-se, aqui, no anjo esbelto, coisa que, sintaticamente, o primeiro verso, tomado isoladamente, já permitia ler. Sua trombeta anuncia a superação de um estado atual de seu sexo.

2. Dando um Sim à Sina

Podemos fracionar o poema num segundo bloco, ligado à busca de uma identidade e definido pelas relações entre o eu-lírico e o que ele nomeia como seu destino. Seria o bloco da **aceitação**, cujo tom é aparentemente tranqüilo:

"Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir."

Nos dois versos, o sujeito lírico revela ter consciência de seu papel, afirmando uma verdade sua. Os verbos **aceitar** e **cabem** comprovam nossa leitura. Entretanto, o valor da mentira e a sua relativização - o poema sutilmente opera uma discussão sobre a mentira - são manipulados pela voz feminina. Há uma inversão do discurso tradicional, historicamente marcado pela hegemonia masculina, no que este diz respeito à mulher: aqui, o eu-lírico determina o que e como vai aceitar, desdobrando uma aparente passividade (aceitar) numa seleção ligada à sua vontade. A palavra "subterfúgios" é, também, uma palavra-mala, plurissignificante. Ela resume em si um conjunto enorme de traços semânticos ligados historicamente à imagem da mulher na nossa sociedade, operação realizada pelo discurso masculino (independentemente, aqui, de qual o sexo de quem o veicula):

Subterfúgio: evasiva, pretexto, ardil, manha, re-
buço, desculpa falsa.

O que é "aceitar os subterfúgios" senão assumir os traços semânticos ligados a um papel? Mas o querer do eu-lírico sutilmente ironiza seu "destino de mulher", etc transforma as "verdades" em subterfúgios, marcando-as com o traço da mentira. A astúcia, a sutileza, o estratagema, a habilidade, o disfarce são traços semânticos que nossa sociedade liga genericamente à mulher. Entretanto, o assumir tais traços passa pela vontade do eu-lírico, que se revela humilde: os subterfúgios lhe cabem, não são uma opção totalmente sua. A opção é aceitá-los, contrapondo uma quase-adversativa como resposta: "sem precisar mentir".

O paradoxo do feminino, marcado como signo negativo-positivo, encontra aqui a sua expressão: a ligação do feminino com a mentira e o engano é retomada, reafirmada e contradita. A aceitação faz do eu-lírico, esta voz de mulher que nos fala, um sujeito verdadeiro, que não se trai. E o objeto da aceitação é, em si, o simulacro: subterfúgios.

Neste bloco, é possível identificar um traço comum a boa parte dos poemas de Adélia Prado: a tensão existente entre o desejo de ter uma postura humilde, cabendo num destino de mulher de antemão pré-traçado e aparentemente - por isso sedutor - tranqüilo e tranqüilizador, e o questionamento disso através de uma leitura absolutamente particular, pessoal.

3. Fragmentação e Esclarecimento: a sina é escrever

Nos versos seguintes, surgem fragmentos ligados ao eu-lírico, à sua busca por uma identidade. A retomada estética, já anunciada pelo anjo esbelto, vai definir os contornos da relação entre a mulher e a beleza:

"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.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
(dor não é amargura)."

Nestes versos, o eu-lírico fragmenta-se, espalhando-se em pedaços que lhe revelam enquanto ser. Há uma dissertação que se preocupa em situar a voz que nos fala pelo traço comum, pelo banal.

No primeiro verso, a relação mulher-beleza liga-se à possibilidade ou não de casar-se. Três preocupações, portanto, a definir o sujeito que se investiga. A humildade franciscana define o eu-lírico, que auto-enuncia-se pela feiúra: "não sou tão feia...", pressupõe a feiúra.

O lugar-comum do discurso consensual - mulher feia não encontra casamento - é subvertido. Com delicadeza, o sujeito lírico afasta tal jargão, negando uma relação de impedimento entre

a feiúra e o casamento.

Nos versos seguintes, o sujeito disserta sobre o mundo e sobre suas crenças no mundo: "Acho o Rio de Janeiro uma beleza e/ou sim, ora não, creio em parto sem dor". Há aqui uma integração da voz particular à voz geral, ao lugar-comum: o reconhecimento da beleza do Rio de Janeiro integra o enunciador do discurso no poema à voz consensual do mundo - novo esforço por atingir a humildade. Portanto, isso afasta um pouco a possibilidade deste sujeito definir-se como *gauche*.

No verso seguinte, outro traço ligado à feminilidade irrompe no discurso: o parto é a preocupação central e, em relação a ele, o eu-lírico oscila.

Vale aqui contextualizar a produção poética de Adélia, porque isso permitirá uma leitura mais rica deste verso. A influência do cristianismo na poesia da mineira é evidente, e é isso o que nos permite encontrar na oscilação do sujeito entre crer e não crer na possibilidade de evitar a dor de parto, um índice a mais de uma tensão básica que atravessa o poema: caber x não-caber num destino de mulher, assumir x questionar os limites da própria identidade. Se ousarmos, aqui, retomar a figura do que ousa interpretar as escrituras pessoalmente, encontraremos traços ligados à imagem do *herege*: a voz feminina recusa-se a comungar pacificamente com o discurso religioso no que este estigmatiza a mulher como valor negativo e ligado ao mal. Questionar o parto doloroso é recusar-se a crer piamente no papel maligno atribuído metonimicamente a todas as mulheres através de Eva, mulher marcada no discurso bíblico pela negatividade: por seus subterfúgios é responsabilizada pela queda humana e pela expulsão do paraíso, e está, segundo o texto, condenada a parir com dor. Esta sina cai sobre a mulher com o poder de um anátema, marcando-lhe uma identidade.

A oscilação do sujeito lírico entre crer e descrever revela um movimento pendular entre participar do discurso da tradição e ousar a quebra dos valores que ele postula. Como base desta contradição, voltamos à tensão humildade x não-humildade, já apontada como traço importante da criação poética de Adélia.

Crer em parto sem dor metaforiza-se, então, em assumir-se como sujeito responsável pelo fazer dentro da história. Há consciência histórica aqui, de sexo e de papel: a mulher saber poder fazer a história, reconhece a possibilidade virtual de construir seu próprio destino.

O verso seguinte, aberto com uma adversativa, retoma os cinco outros que o antecedem, retoma o tema, discutido pelo poema, da relação feminino-verdade-mentira (feminino-linguagem). Este verso reafirma o sujeito com (auto)emissor sincero: "Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina".

Novamente, o sujeito marca-se pelo fazer. Reconhecêmo-lo como escritor e como ser sensível. É o verbo **sentir** que garante a afirmação deste sujeito o estatuto de sinceridade, verdade. Nada mais imediato e profundo em termos de espontaneidade e verdade do que 'escrever o que se sente'. A ausência de vírgulas entre os verbos não se dá por acaso: ela afirma uma integração entre pensar e sentir, que revela novo traço de uma identidade feminina: a mulher "bicho de corpo", que não dicotomiza razão e paixão⁶.

O mesmo verso retoma a idéia do papel de mulher, de assunção de um destino: o de mulher que escreve, poeta. A consciência lírica subjaz aqui: escrever é parte dos desígnios que estão reservados ao sujeito que enuncia o poema.

Os versos seguintes são um desdobramento desta constatação, revelando uma reflexão sobre o que é escrever e, em última análise, o que é criar:

"Inauguro linhagens, fundo reinos
(dor não é amargura)."

Fundem-se, nestes versos, uma consciência de sexo e uma de papel, a mulher-poeta se afirma, revelando o que é escrever e o que é criar: inaugurar linhagens, fundar reinos. Em termos de identidade, mais um traço emerge da pesquisa apaixonada do eu-lírico, e se concretiza na figura da **Mãe**, aqui mesclada com a do **Criador**. A **Mãe**, aqui, é aquela que dará vida ao não existente através do verbo, criando universos. Ela é a Origem. A figura da **Mãe** que subjaz ao enunciado é a da Mãe da **linguagem**, que

é também, divina: ela cria espécies (linhagens), árvores genealógicas... ela dá origem a sistemas: reinos é uma palavra plurissignificante, contendo a referência ao natural e ao cultural.

No parênteses que se segue, a composição dialogal do poema tem seu ponto alto. Se o poema pode ser lido com um bate-papo onde o eu-lírico se expõe ao outro a quem se dirige, temos neste verso um momento de conversa-ao-pé-do-ouvido. Palavra sussurrada em lembrete, o parêntese retoma o traço ligado ao gênero do eu-lírico - dor -, para reafirmar que ele não se confunde com a amargura.

Recuperando o poema como palimpsesto, notamos que o jogo intertextual que ele estabelece com o poema de Drummond postula a emergência de um outro discurso sobre o mundo. A própria relação sujeito X mundo é vista sob outro prisma. A voz feminina afasta o dado amargo como exterior à sua constituição enquanto identidade. Há uma esperança que subjaz ao verbo: a possibilidade de uma relação positiva entre sujeito e mundo, que termina por tornar-se explícita nos dois últimos versos do poema.

4. Genealógicamente Alegre

No último bloco, o sujeito lírico perscruta sua subjetividade, fazendo disto um caminho a mais na sua busca por uma identidade:

"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."

Os três primeiros versos atualizam o sujeito em seu sentir, e o situam historicamente dentro da linhagem humana a que pertence. A postura humilde, franciscana, revela-se pela ausência de **pedigree** para a tristeza. Duas ausências: a de uma história (o dado sensível não tem uma história) e a de status (o dado sensível não se coaduna com juízos de valor). A identidade que emerge daí está fora de sistemas classificatórios: sua dor é

imemorial e não pode ser avaliada segundo nenhuma convenção, é marca fenomenológica do ser mulher.

Aparentemente, ocorre o inverso com a alegria. O eu-lírico parece circunstancializá-la pela via inversa à escolhida em relação à tristeza. Não é, entretanto, o que realmente ocorre: a identificação de uma raiz para a sua alegria faz com que o sujeito lírico a reconheça como traço ancestral de toda a família humana. A alegria, como a tristeza, são atributos do sujeito lírico, que se liga ontologicamente através deles à coletividade humana. A alegria perde-se enquanto raiz em meio a uma sucessão de homens - mil avô -, faz fundo a toda humanidade, confundindo-se com a essência humana. Ainda sob o prisma do diálogo, o poema de Adélia contrapõe à amargura do de Drummond a sua alegria.

Nos dois últimos versos, o eu-lírico se afirma enquanto identidade diferenciada. O poema cumpre seu destino de palimpsesto, apaga o discurso anterior e inscreve um novo discurso sobre o ser-no-mundo:

"Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou."

O primeiro destes versos traduz intertextualmente **gauche** por **coxo**. Sonoramente, as palavras se aproximam, quase se confundem.

Podemos falar, então, no poema de Adélia como paródia - o que nos daria a subversão do discurso masculino pelo feminino -, mas também poderíamos falar novamente em palimpsesto, o que nos daria o discurso feminino como perversão, pervertor do que ele retoma, reatualiza e (des)afirma. A tra(i)dução de **gauche** por **coxo** postula um posicionamento entre o eu-lírico do poema e aquele para o qual ele se volta: coxo dá a nota do julgamento do valor. O eu-lírico vê no outro o mutilado e se auto-define enquanto seu oposto:

"Mulher é desdobrável. Eu sou."

Neste verso, o sujeito traduz ontologicamente a si e a seu sexo por um valor positivo. Os versos finais marcam um contraste irreconciliável entre as imagens de mulher e homem trabalhadas pelo poema. O feminino define-se pelo oposto à castração, ao sexo masculino, à maldição. O eu-lírico reconhece o seu destino como necessariamente outro, diferente. Nega-se a caber num destino supostamente universal. Pela reafirmação da diferença, que historicamente o estigmatizou, o eu-lírico safa-se de ser engolido pelo discurso do outro que, masculino, generaliza, universaliza, homogeiniza. A palavra "maldição" retoma a idéia de sina, mas é um mau anátema que pesa nos ombros do outro.

Este último verso é, de certa maneira, tautológico, operando uma ardilosa argumentação: primeiramente afirma algo sobre o genérico (mulher é desdobrável), e, desta generalização passa para o particular, momento único no poema onde o sujeito lírico assume maior personalidade (eu sou). O eu que, nos versos antecedentes, subjazia nos versos proferidos pelo sujeito lírico, aqui aflora, afirmando-se. Não temos mais uma definição via funcionalidade (não há mais verbos de ação ligados ao eu-lírico), mas via fenomenologia do ser. O verbo está existencialmente demarcado: mulher é / eu sou. E é ele que opera a fusão entre a consciência lírica e a consciência de sexo. Através dele, o eu-lírico diz: sou mulher-poeta!

Notas

- 1 Sobre esta questão, ler a excelente reflexão realizada por Virgínia Woolf em *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- 2 Uso aqui o termo **texto** na acepção mais genérica da Semiologia: qualquer objeto passível de leitura, decomponível enquanto sistema de signos articulados.
- 3 O seu fascismo reside não em fazer calar, mas em obrigar a falar, assinala Barthes: "A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: ordo quer dizer, ao mesmo tempo, repartição é cominação. (...) um idioma se define menos pelo

que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. Assim, por sua estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar (...) é sujeitar: toda língua é uma relação generalizada. (...) a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer." Cf. BARTHES, R. **Aula**. São Paulo, Cultrix, s/d.

⁴ Note-se que no poema de Drummond há um nome próprio (Carlos), que inexistente no de Adélia. Em "Com Licença Poética" não há senão um sujeito oculto (índice da repressão do feminino?).

⁵ Cf. ADORNO, T.W. "Lírica e Sociedade", in: **Os Pensadores**. São Paulo, abril, 1978.

⁶ No poema de Drummond há uma tensão entre estes dois polos. O desejo perturba a visão contemplativa: amar contrapõe-se a olhar: "A tarde talvez fosse azul / Não houvesse tantos desejos."

"Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada."

Bibliografia

ADORNO, T.W. "Lírica e Sociedade", in: **Os Pensadores**. São Paulo, Abril 1978.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo, Cultrix, s/d.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Obra Completa**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1964.

LECLERC, Annie. **Palavra de Mulher**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.