

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – Mestrado
Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais**

Dissertação de Mestrado

**A voz do feminino na poesia contemporânea
de Adélia Prado, Adriana Calcanhotto e
Angélica Torres**

Ismênia Pereira da Costa Santana

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sylvania Helena Cyntrão

Brasília, junho de 2011.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras – IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura – Mestrado
Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Dissertação de Mestrado

A voz do feminino na poesia contemporânea de Adélia Prado, Adriana Calcanhotto e Angélica Torres

Dissertação de mestrado apresentada por Ismênia Pereira da Costa Santana ao programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sylvia Helena Cyntrão

Brasília, junho de 2011.

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a Sylvia Helena Cyntrão (TEL/ IL/UnB)
(Presidente)

Prof. Dr^a Tânia Siqueira Montoro (UnB / FAC)
(Membro externo)

Prof. Dr^a Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL/ IL /UnB)
(Membro interno)

Prof. Dr^a Cristina Maria Teixeira Stevens (TEL /IL /UnB)
(Suplente)

À família sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo cuidado precioso.

A todos os que me acompanharam nesta caminhada e me possibilitaram chegar até aqui, muito obrigada.

À minha mãe, Francisca, esteio e alicerce sempre. Meu pai Inácio (*in memoriam*) que, dentre tantos ensinamentos, deixou-me o valor dos estudos.

À professora Sylvia Cyntrão, minha estimada orientadora, pelo acolhimento, credibilidade e incentivo.

À família. Aos irmãos Fernando, Cristina e Ricardo (*in memoriam*), que tão cedo ganhou asas e voou. Aos queridos sobrinhos Lucas, Laura e Lílian.

Aos professores do curso de pós-graduação: Elga Laborde, Rita de Cassi e Sylvia Cyntrão, por compartilharem o saber e contribuírem significativamente com minha formação acadêmica.

Aos colegas que passaram em minha vida durante esta jornada de aprendizagem. Em especial, às amigas: Lindalva Albuquerque, por ter acreditado e me incentivado a me lançar ao Mestrado, a Aline Menezes, Denise Hudson, Iara Pena, Luciana Arruda – amigas que alegremente dividiram e compartilharam muitas ansiedades, confidências, saberes e acima de tudo a amizade.

A todos da Secretaria do curso de Pós-Graduação, em especial a Dora Duarte, pelo carinho, amizade e pela disponibilidade e cuidados dispensados nas questões burocráticas.

Só letrar

*Deitar no arco-íris submerso
das serifas e sorver*

palavrasomsilêncioamalgamados

Prazer de vesperar

Angélica Torres Lima, 2010.

RESUMO: O objetivo desta pesquisa é detectar em textos poéticos selecionados de Adélia Prado, Adriana Calcanhotto e Angélica Torres o lugar do qual o sujeito enunciativo constrói seu discurso e como se posiciona perante as demandas da contemporaneidade. Analisar a manifestação poética feminina, canônica e não-canônica, na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, direcionando também um olhar para as vozes femininas presentes na canção popular brasileira. Perceber como esse sujeito histórico formula seu discurso e trabalha a linguagem para produzir sentidos e construir sua história. Compreende-se que o processo de globalização encontra-se intimamente relacionado às transformações sociais, culturais e individuais vivenciadas neste tempo contemporâneo, que denota a fluidez das fronteiras de centro e margens, nas quais o deslocamento e o descentramento constituem o universo contemporâneo. Para suporte conceitual, os teóricos com os quais trabalho são Zygmunt Bauman (2001), Stuart Hall (2001), Linda Hutcheon (1991) e Anthony Giddens (1991). Eles concordam que esta época é o período das incertezas, das fragmentações e das desconstruções devido a fatores sociais como as modificações sistêmicas do capitalismo, da cultura informatizada, e a fatores individuais como o descentramento e fragmentação na concepção de sujeitos. Em suma, perceber como este “eu”, o sujeito feminino, manifesta-se no momento globalizado contemporâneo e se torna fator relevante para que se possa discutir nas suas representações dialógicas e simbólicas.

Palavras-chave: **manifestação poética feminina, eu lírico, sujeito feminino, globalização e texto poético.**

ABSTRACT: The aim of this study is to find in poetic texts written by Adélia Prado, Adriana Calcanhotto and Angelica Torres the place where the enunciator subject builds her speech, as well as her position facing contemporary demands. Thus, an analysis of either canonic or non-canonic female poetic manifestations is performed, regarding Brazilian contemporary poetry by female authors, also focusing on female voices present in Brazilian popular songs, in order to perceive how this historical subject designs her speech and works on language to make sense and build her story. It is understood the globalization process is closely related to social, cultural, and individual changes experienced in such contemporary moment, which denotes the existence of a thin line between center and borders, where displacement and decentralization compose the contemporary universe. The authors supporting the theoretical basis of this study: Zygmunt Bauman (2001), Stuart Hall (2001), Linda Hutcheon (1991), and Anthony Giddens (1991) agree that the epoch we live in is seen as the age of uncertainties, fragmentations, and deconstructions, due to social factors, such as systemic changes in capitalism, in computing culture, and individual factors, such as decentralization and fragmentation in subjects' conception. In short, perceiving how this "self", the female subject, expresses herself in the contemporary globalised moment becomes a relevant issue to discuss this subject in her dialogic and symbolic representations. **Keywords: female poetic manifestation, lyric self, female subject, globalization, and poetic text.**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	
OS PARADIGMAS DA CONTEMPORANEIDADE	20
1.1 - Concepções de sujeito	30
1.2 - Feminismo: síntese histórica	32
1.3 - Pós-modernidade e feminismo	40
CAPÍTULO 2	
O TEXTO POÉTICO E A AUTORIA FEMININA	44
2.1 - As vozes femininas em questão: quem fala, o que fala, de onde fala	53
CAPÍTULO 3	
REPRESENTAÇÃO DO EU-LÍRICO FEMININO NA POESIA CONTEMPORÂNEA (TRADUÇÃO DE UMA TRADIÇÃO)	66
3.1 - A tradição poética em Adélia Prado	70
3.2 - A tradução da tradição poética nas vozes de Adriana Calcanhotto e Angélica Torres	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
ANEXO	96
DISCOGRAFIA	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

INTRODUÇÃO

A sociedade atual vive um intenso processo de transformação, consequência da industrialização e urbanização crescentes, da expansão dos meios de comunicação e das redes informatizadas, fenômenos advindos do processo de globalização. Segundo Edgar Morin (2007), temos que considerar o século passado sinônimo de progressos gigantes em tantos campos, mas também de regressões e perigos que geraram muita violência, massacre e destruição. Agora, estaríamos sofrendo uma nova barbárie, sendo esta excludente, fria, oriunda da ciência e tecnologia, alheia às questões humanas:

...e nesse sentido pudemos viver duas guerras mundiais, que começam no solo da Europa e se expandem e influenciam todo o planeta. Depois da última guerra mundial começa o processo de descolonização ou a emancipação relativa dos povos dominados. Com a derrubada do muro de Berlim e o fracasso do império soviético, tem-se a hegemonia, sobretudo a partir do centro norte-americano, do mercado mundial, com a dominação tecnológica e econômica do Ocidente. (MORIN, 2007, p. 40)

Nesse contexto, pensadores contemporâneos como Zygmunt Bauman (2001), Stuart Hall (2001), Linda Hutcheon (1991) e Anthony Giddens (1991), entre outros, afirmam que esta é a época das incertezas, das fragmentações, das desconstruções devido a fatores sociais como as modificações sistêmicas do capitalismo, da cultura informatizada, e a fatores individuais como o descentramento e fragmentação da concepção de sujeito.

O processo de globalização, expressão em voga há algum tempo, encontra-se intimamente relacionado com essas transformações sociais, culturais e individuais vivenciadas agora à medida que denotam a fluidez das fronteiras nacionais, nas quais o deslocamento e o descentramento constituem o universo do sujeito pós-moderno.

Zygmunt Bauman, um dos mais originais pensadores da atualidade, apresenta um panorama bastante detalhado sobre o processo de globalização no livro *Globalização – as conseqüências humanas* (1999), ao apontar como as pessoas são afetadas, quem se beneficia, quais são os efeitos na economia, na política e nas estruturas sociais e, principalmente, como esse processo interfere em nossas percepções de tempo e espaço.

O autor enfatiza que a globalização está na ordem do dia, uma palavra da moda que se transforma rapidamente em um lema, uma encantação mágica, uma senha capaz de abrir as portas de todos os mistérios presentes e futuros. Em termos gerais, a globalização é um fenômeno moderno que surgiu com a evolução dos novos meios de comunicação, cada vez mais rápidos e eficazes, e é um dos processos de aprofundamento da integração econômica,

social, cultural e política. Desse modo, o processo de globalização vinculado aos meios de comunicação possibilitou, entre outras coisas, o acesso e uma mobilidade mais ampla ao conhecimento e à cultura. “Todos nós estamos, a contragosto, por desígnio ou a revelia, em movimento. Estamos em movimento mesmo que fisicamente estejamos imóveis” (BAUMAN, 1999, p. 8). A aceleração contemporânea está impondo novos ritmos ao deslocamento dos corpos e ao transporte de ideias e informações, haja vista que estas estão se tornando quase que simultâneas:

[...] a imobilidade não é uma opção realista num mundo em permanente mudança. E no entanto os efeitos dessa nova condição são radicalmente desiguais. Alguns de nós tornam-se plena e verdadeiramente “globais”; alguns se fixam na sua “localidade”- transe que não é nem agradável nem suportável num mundo em que os “globais” dão o tom e fazem as regras do jogo da vida . (BAUMAN, 1999, p. 8)

Vive-se assim paradoxalmente um tempo de transições e de rupturas de ordem política, social, econômica, cultural, existencial e do conhecimento científico. Esses fatores, positiva ou negativamente, em uma escala global, atravessam as fronteiras, que atualmente estão mais fluidas, e integram e conectam as comunidades, alterando a compreensão espaço-temporal, à medida que “o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia global” (HARVEY, apud. HALL, 2001, p. 70). Sobre isso, Carvalho (2006) enfatiza, em pesquisa intitulada *Tudo que é cânone desmancha no ar: a rizomática literatura comparada do tempo presente*, que o campo cultural na atualidade, devido aos efeitos da globalização, sofreu um intenso deslocamento, derivado da recente reapropriação política das práticas estéticas e comportamentais contemporâneas. Assim, nas fissuras do modelo cultural hegemônico, etnocêntrico e colonialista, as chamadas minorias passam a reivindicar uma maior atenção à alteridade. “Com o declínio das utopias políticas, houve a emergência da política da identidade. Grupos baseados em particularidades existenciais, até então disseminadas, passaram a se afirmar a partir daquilo que os fazia relegados” (CARVALHO, 2006, p. 11).

Segundo o autor, a fragmentação identitária permitiu o surgimento de novos movimentos sociais e – a partir do momento em que grupos minoritários advindos dos movimentos iniciados nos anos de 1960 começaram a romper a barreira invisível do silêncio imposto pelo grupo hegemônico masculino, detentor do poder – cresceu o empenho, assumido principalmente por instituições acadêmicas, em investigar esses grupos e o sujeito que neles se insere.

Sob essa ótica, é imprescindível dizer que “se há um lugar em que a cultura humana apareça mais explícita (embora olhos desavisados nem sempre consigam contemplá-la), esse lugar é o texto literário” (CYNTRÃO, 2004, p. 26). Porque ele, o texto, é possuidor de uma dimensão estética, plurissignificativa e de um dinamismo intenso que possibilita a criação de novas relações de sentido a cada leitura:

O texto, em contato com a mente dos leitores, está conectando uma multiplicidade de contextos e códigos culturais – psicológicos – políticos – sociológicos – históricos – lingüísticos – literários, entre outros, propiciando a proliferação de sentidos e permitindo aos significados uma expressão constante. A instância do código é, portanto, essencialmente cultural e toda escritura fundamentalmente ideológica. (CYNTRÃO, 2004, p. 28).

Sylvia Cyntrão (2004) acrescenta ainda que o texto é um conjunto de signos, no qual a poesia acontece devido a uma rede de elementos significativos que se articulam em diálogo no processo poético. Assim, a apreensão das falas de representação e transcendência que compõem os textos poéticos permeia-se, contemporaneamente, das implicações globais de integração e estranhamento do homem em seu meio. Esse processo contempla tanto os elementos estruturais da linguagem como os intensificadores e os imagísticos, que permitem a transfiguração da realidade em poesia pelas figuras de pensamento, e a natureza das classes das palavras no seu valor representativo a fim de “presentificar o mundo” (BOSI, 2000, p. 29). De acordo com o teórico:

Construídas, as formas aparecem ao olho como algo de firme, consistente. Mesmo as imagens ditas fugidias, esgarçadas, vaporosas, podem ser objeto de retenção e de evocação. Sendo finito o sistema de percepção de que o corpo dispõe, as formas percebidas terão, necessariamente, margens, limites. A imagem terá áreas (centro, periferia, bordos), terá figuras e fundo, terá dimensões: terá, enfim, um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente. (BOSI, 2000, p. 22 e 23).

Para Alfredo Bosi (2000), em um poema, a imagem é a palavra articulada, e a superfície dessa palavra é uma cadeia sonora na qual a matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem. Ou seja, a imagem é o cerne do poema e, portanto, tem a capacidade de unir elementos que parecem distantes uns dos outros e de violar as leis do pensamento. Segundo Octávio Paz (1976), a imagem diz o indizível, revela a condição humana em sua multiplicidade de significados, pois “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” (PAZ, 1976, p. 38).

A relevância deste estudo evidencia-se, portanto, em buscar nas imagens presentes nos textos poéticos contemporâneos as referências que sinalizem quem é esse sujeito, o que ele fala, como se posiciona e de onde fala, permitindo direcionar um novo olhar para possibilidades de ressignificação do modo feminino de existir. O enfoque do trabalho está na perspectiva do posicionamento do eu lírico dentro dos textos selecionados, observando se o sujeito lírico encontra-se dentro de uma linha de emancipação social, política, cultural, sexual ou se apresenta ainda traços de submissão na condição feminina.

O objeto de estudo centra-se nas manifestações poéticas contemporâneas de autoria feminina priorizando como aspecto temático a própria identidade feminina. Para isso, foram tomados como pressupostos o pensamento de teóricos, críticos e historiadores da literatura, entre os quais, Stuart Hall, Homi K. Bhabha, Linda Hutcheon e Zygmunt Bauman, que sustentam a análise sobre a construção da identidade e do hibridismo, e Sylvia H. Cyntrão, que prioriza em seus estudos a ressignificação do sujeito nos seus aspectos identitários e ideológicos, tendo como *locus* os textos poéticos presentes nas letras de canção.

A teoria desenvolvida por Hall (2001) a respeito da crise de identidade do sujeito procura demonstrar como as velhas identidades, responsáveis pela estabilidade do mundo social, entraram em declínio, e, agora, são confrontadas pelas novas identidades, caracterizadas, entre outras coisas, pela fragmentação e descentramento, fato que tem promovido mudanças estruturais na sociedade atual:

Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Essa perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentralização do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2001, p. 9)

Nesse contexto, essa crise dos paradigmas proveniente dos efeitos da globalização abre espaço para que as ciências sociais possam discutir a subjetividade dos sujeitos plurais como forma de apreensão científica, a partir da qual a incorporação das formações discursivas redefine os procedimentos teórico-metodológicos de se investigar a sociedade. Segundo Hall (2001), na mesma proporção em que a vida dos sujeitos é repartida pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, a identidade dos mesmos vai sendo esfacelada, ou seja, desalojada de tempos, lugares e tradições. Esse deslocamento do sujeito, marca do período contemporâneo, é visto como fator positivo, pois ao desestruturar as identidades

estáveis do passado, proporcionou o aparecimento de novas identidades, muitas das quais estavam suplantadas e silenciadas no contexto social.

Hutcheon (1991) utiliza o termo “ex-centricidade” para designar todos aqueles cujas vozes sempre estiveram apartadas da história oficial e que hoje se posicionam concomitantemente dentro e fora do discurso dominante. Portanto, torna-se válido ressaltar que a pós-modernidade tem como uma de suas características marcantes a valorização daquilo que forças hegemônicas insistiram em colocar à margem ou denominar de Outro, questionando as aspirações de centralidade e universalidade dos cânones tradicionais:

Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente, uma perspectiva que está “sempre alterando seu foco” porque não possui força centralizadora. Talvez a teoria feminista apresente o exemplo mais evidente da importância de uma consciência sobre a diversidade da história e da cultura das mulheres: suas diferenças de raça, grupos étnicos, classe e preferência sexual. (HUTCHEON, 1991, p. 96).

Desse modo, Hutcheon (1991) diz que o feminismo, dentre os “ex-cêntricos”, adquiriu maior relevo por trazer para o centro do discurso questões como a busca da liberdade e direitos iguais para todos e em expor a submissão e a sujeição imposta às mulheres nos âmbitos tradicionais do poder. Assim, ao trazer para o espaço público e problematizar a situação vivida por mulheres, o feminismo aproximou-se dos preceitos da teoria pós-estruturalista, que preconiza o deslocamento na ênfase do sistema linguístico e textual para o processo discursivo. Para a autora, tanto o feminismo como a teoria pós-estruturalista, cada um na sua especificidade, tem como foco o poder – suas manifestações, apropriações, posicionamento, consequências e suas linguagens, porque o feminismo “atua no sentido de desafiar, por meio do reconhecimento do específico e do diferente, nossos tradicionais e essencializados refúgios em Deus, no pai, no Estado e no Homem” (HUTCHEON, 1991, p. 100). Ao se apropriar do seu direito de voz, o sujeito feminino rejeita os valores patriarcais impostos, denuncia a opressão e o silenciamento vivido e começa a inscrever-se culturalmente e socialmente como autônomo. Conforme Eagleton:

É da natureza da política feminista que os signos e as imagens, a experiência escrita e dramatizada, deva ter uma importância especial. Em todas as suas formas, o discurso é uma preocupação óbvia para as feministas, seja como local onde a opressão às mulheres pode ser decifrada, seja como local onde pode ser desafiada. Em qualquer política que coloque a identidade e o relacionamento no centro da ação, renovando a atenção à experiência vivida e ao discurso do corpo, a cultura não precisa argumentar para conseguir relevância política. (apud HUTCHEON, 1991, p. 99)

Nesse contexto, situar como objeto de estudo a manifestação poética feminina canônica e não-canônica na poesia brasileira contemporânea de autoria feminina, como também direcionar um olhar para as vozes femininas presentes no texto poético da canção popular brasileira a partir do ano de 1990, é abrir possibilidades de ressignificação desse sujeito. Perceber como o eu lírico se manifesta contemporaneamente torna-se fator importante para que se possa colocar em evidência o sujeito nas suas representações dialógicas e simbólicas.

Em relação às canções selecionadas, a pesquisa contempla somente o texto poético, entendido como sistema semiológico independente. Para fins de pesquisa, pretende-se demonstrar que o “textual, em qualquer arte, é a um só tempo o contextual, o intertextual e o que está *além dele*¹ – a sua possibilidade de ressonância – o transtextual” (CYNTRÃO, 2004, p. 14). Desse modo, a análise a ser realizada visará desnudar a construção simbólica desse sujeito no que se refere às questões de gênero, identidades, alteridade e hierarquias de poder dentro da sociedade. Analisa-se também como as autoras femininas estão se posicionando com e perante este mundo globalizado, situando o papel central que a questão do gênero tem ocupado na problematização e consolidação de posturas teórico-metodológicas, à medida que têm permitido repensar criticamente a tradição literária e cultural brasileira.

O presente estudo define seu campo em torno da análise dos textos poéticos da cancionista Adriana Calcanhotto, a partir do ano de 1990, e poemas selecionados de Adélia Prado no livro *Bagagem* (1991) e de Angélica Torres Lima no livro *O poema quer ser útil* (2005). Nos poemas e letras de canção, a opção para análise é por aqueles em que o eu lírico se apresente essencialmente feminino, ou seja, o sujeito feminino dando voz à sua própria condição, existência e identidade, mas, ocasionalmente, quando esse critério não puder ser contemplado, principalmente nas letras de canção, que dificilmente apresentam marcas de gênero, o critério a ser adotado será buscar as letras de canção compostas por Adriana Calcanhotto, sem a participação de nenhum outro compositor.

A escolha da poetisa Adélia Prado justifica-se porque abre a perspectiva de ponte entre a tradição e a inovação cultural. Mais de vinte e cinco anos depois de ter iniciado sua trajetória, a poetisa possui uma grande bagagem: seis livros de poesia, cinco livros de prosa,

¹ Grifos da autora.

traduções para o inglês e o espanhol, montagem de *Dona Doida: um interlúdio*, baseada em alguns de seus livros, além de uma rica fortuna crítica que, entre livros, artigos e ensaios, conta com muitas dissertações de mestrado e doutorado defendidas. Com relação ao fazer poético, entende-se que Adélia Prado não recusa os papéis destinados às mulheres, muito pelo contrário, ao abordar temas do cotidiano feminino, reivindica um outro olhar, uma outra perspectiva para o sujeito poético presente em seus poemas.

Antônio Miranda, que atualmente é diretor da Biblioteca Nacional de Brasília², divulga no seu site que Angélica Torres é “poeta de Brasília”. Ainda consta no site que Angélica cursou Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília (UnB) e Direção e Cenografia em Artes Cênicas, na Fefieg (atual Unirio). Formou-se em Comunicação pela UnB e especializou-se em edição de livros e periódicos pela Universidade de Wisconsin, nos Estados Unidos. Trabalhou em diversos jornais, geralmente em editorias de cultura. Publicou *Sindicato de Estudantes* (1986), pelo qual recebeu o Prêmio Mário Quintana de Poesia, do Sindicato dos Escritores de Brasília, e *Solares* (poesias, 1988), com o grupo Bric a Brac. É autora do texto de *Koikwa, Um Buraco no Céu* (Editora UnB, 1999). Autora dos livros de poesia *Paleolítica* (Brasília: Alô Comunicação, 1999), *O Poema quer ser Útil* (Editora LGE, 2006) e *Luzidianas* (Brasília: Athalaia, 2010).

Afonso Romano de Sant’Anna, prefaciador do livro de Angélica Torres, *O poema quer ser útil*, objeto de análise deste estudo, enfatiza que o artista faz arte, senão murcha, seca, morre. E não se deve ficar questionando a função da arte, pois a arte é em si mesma, uma função, é o diálogo do indivíduo consigo mesmo e o espaço onde a comunidade se reconhece, sonha e delira. Porque a poesia é um gênero de primeira necessidade para a alma humana, e o poeta “é um ser cuja missão de desorientador de paradigmas desnuda o contra-senso do mundo e torna visíveis as relações entre as coisas” (CYNTRÃO, 2004, p. 15)

A cancionista Adriana Calcanhotto – letrista e compositora – integra o *corpus* deste trabalho por ser uma voz atualmente expressiva e influente na música popular brasileira. Como entendem vários teóricos, a canção “é um bem cultural de consumo” (CYNTRÃO, 2004, p. 57) e “possui um elevado poder de persuasão e de interpenetração” (TATIT, 1997, p.116) no imaginário coletivo. Assim, agrega diversos signos híbridos e expande-se no “sentido de se fazer voz de transgressão e reflexão crítica sobre o estar no mundo híbrido e caótico dos nossos dias” (RAMALHO, 2005, p. 96).

² O poeta Antônio Miranda possui um site, www.antoniomiranda.com.br, no qual apresenta informações atualizadas sobre eventos poéticos no cenário nacional e Ibero-Americano, além da biografia e informações relevantes sobre os poetas que integram este circuito.

Com a análise dos textos poéticos nas letras de canção de Adriana Calcanhotto, pretende-se desvelar os sentidos que se apresentam visando compreender como esse sujeito se posiciona perante as ambivalências geradas pela pós-modernidade. É importante salientar que, para fins de análise, optou-se em selecionar da cancionista os últimos trabalhos de sua produção artística. Assim, serão analisadas canções do CD *Público* (2000), *Cantada* (2002), do CD *Maré* (2008) e do CD *O micróbio do samba* (2011), desconsiderando o CD *Partimpim Dois* (2009), por ser destinado ao público infantil.

Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (2006), Adriana Calcanhotto é compositora e cantora, nasceu em 1965, em Porto Alegre. É filha do baterista de jazz Carlos Calcanhoto e teve como grande influência o trabalho da cantora Maria Bethânia. Consta ainda que a cancionista iniciou sua carreira artística em Porto Alegre, sendo que no final dos anos de 1980, mudou-se para o Rio de Janeiro. Os dados artísticos constantes em Albin apresentam uma cronologia de sua produção. Sabe-se que em 1990, Adriana Calcanhotto gravou seu primeiro disco: *Enguiço*. No ano de 1992, lançou o CD *Senhas*, do qual a canção “Mentiras” integrou parte da trilha sonora de uma novela, contribuindo para projetar a compositora nacionalmente. Em 1994, gravou o CD *A fábrica do poema*, muito elogiado pela crítica. Em 1998, gravou o CD *Marítimo*. Para o cinema, gravou o “Tema de Alice”, de Péricles Cavalcanti, para a trilha sonora do filme “Mil e uma”, de Susana Moraes, e o tema de “Doces poderes”, filme de Lúcia Murat. Em 2000, lançou o CD *Público*, gravação ao vivo do show homônimo realizado no Canecão (RJ), elogiado pela crítica e contemplado com o Disco de Ouro. Em 2002, gravou *Cantada*, que também lhe rendeu mais um Disco de Ouro. Em 2008, gravou *Maré* e em 2011 *O micróbio do samba*, sua mais recente produção.

Após esse breve painel cronológico com os dados da produção artística da cancionista, cabe dizer que a escolha justifica-se pela intensa produção artística e também pelo fato de ser compositora e não somente intérprete. Em suas canções, há a marca, a voz, as vivências, os anseios, dúvidas e desejos do sujeito feminino. E como a canção, principalmente após a difusão dos meios de massa, tornou-se acessível a um grande e diversificado público, pode, desse modo, ser considerada como o veículo artístico por excelência da expressão do imaginário popular. A respeito do papel do cancionista e principalmente da importância do que se encontra implícito no texto:

Como prisma e antena de um patrimônio cultural coletivo, o cancionista produz um discurso que é sempre a dialética da práxis social, na confluência de suas inspirações subjetivas. Buscar nas letras poéticas o ser

social e suas reflexões existenciais significa identificar as estruturas de poder sinalizadas em sua semântica, já que se a palavra é o fenômeno ideológico por excelência, os signos emergem do processo de interação entre uma consciência individual e outra, e a construção do objeto poético subordina-se à verdade (real ou imaginada) do sujeito e do grupo. (CYNTRÃO, 2000, p. 13 e 14)

Cyntrão acrescenta ainda que incorporar o texto poético ao escopo do estudo literário resulta do fato de o processo de criação poética nutrir-se tanto da cultura erudita, quanto do que é espontâneo e contextual, sendo estes os elementos que determinam a expressão estética. A comprovação do valor literário das letras de canção é alicerçada por críticos acadêmicos como Affonso Romano de Sant'Anna, José Miguel Wisnik, Luís Tatit e Heloísa Buarque de Hollanda, e seus estudos demonstram que o universo simbólico contido no texto poético da canção é estruturado em códigos sociais, culturais e históricos que, esteticamente configurados, contribuem para explicitar o sujeito cultural em permanente transformação.

Nesse tocante, ressalta-se que Adriana Calcanhotto e Angélica Torres, na condição de mulheres e de poetisas, tematizam em suas produções as instabilidades deste período incerto e fragmentado, pois o eu lírico expõe as dores, penas, esperanças, expectativas de um imaginário coletivo, como também enuncia aspectos da própria sociedade e da essência humana, uma vez que descentramento e deslocamento constituem a tônica da formação e representação do sujeito na pós-modernidade.

A pesquisa encontra-se dividida da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, é apresentado um panorama com os conceitos de pós-modernidade e era globalizada. Insere-se a constituição da identidade defendida por Stuart Hall e o surgimento do movimento feminista, e o feminismo como expressão ideológica, política, social e cultural. Optou-se por privilegiar uma abordagem mais sociológica e histórica para os temas em questão, buscando em outras ciências o embasamento necessário para posteriormente possibilitar a propagação transversal e a inserção dos primeiros conceitos nos aspectos que são trabalhados nos capítulos subsequentes.

O segundo capítulo aborda o texto poético e a autoria feminina. Procura mostrar a questão da formação da identidade feminina sob a ótica de ser sujeito portador do próprio discurso, levando em consideração quem fala, de onde fala, como fala, além de situar os aspectos discursivos, identitários e ideológicos presentes nas vozes de Adélia Prado, Adriana Calcanhotto e Angélica Torres, a partir da reflexão sobre as novas vozes, o local de onde emergem e as formas de lê-las.

O terceiro capítulo apresenta as vozes femininas selecionadas como *corpus* deste estudo – Adélia Prado, Adriana Calcanhotto e Angélica Torres – e seu *locus* de enunciação.

Propõe-se a analisar o texto poético a partir da tradução da tradição poética canônica e não-canônica da lírica contemporânea.

O que se pretende aqui é ter uma visão mais detalhada sobre a questão da identidade feminina na pós-modernidade. Leva-se em consideração que a produção literária de autoria feminina, a partir dos anos de 1990, tem merecido, por parte da crítica, uma atenção crescente. Compreender “a questão do outro, sua inserção na cena cultural e o interesse cada vez maior que desperta enquanto objeto de pesquisa” (DUARTE, 1996, p. 101) propicia o entendimento sobre como os novos discursos sofreram interferências e ganharam realce a partir do advento da globalização e como simbolizam o imaginário coletivo.

CAPÍTULO 1

OS PARADIGMAS DA CONTEMPORANEIDADE

*Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.*

O que não parece vivo, aduba.

O que parece estático, espera.

Adélia Prado

Atualmente estamos vivendo momentos de incertezas num panorama global marcado por antagonismos. A esse respeito, Duarte (2002) afirma que a crise dos paradigmas evidenciou a dimensão política ligada às formulações de sentido organizadoras de hierarquias e de hegemônias voltadas não apenas para a imposição de verdades tidas como absolutas, mas, sobretudo, para o estabelecimento de procedimentos de controle social e cultural. Dada a maior mobilidade geográfica e a difusão cultural dos meios de comunicação de massa, vemos o planeta atravessar situações paradoxais. Assim, se por um lado ocorre o avanço da tecnologia, das descobertas científicas, em contrapartida, aumentou a presença constante de situações de guerras, pobreza e desemprego imposta aos sujeitos:

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizado não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão na “minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. (BHABHA, 2007, p. 20 e 21)

Nessa nova configuração global, constata-se que não somente as diferenças culturais, mas também as desigualdades econômicas ainda persistem e se propagam cada vez mais pela via da globalização. Os sujeitos contemporâneos, devido à diluição e liquidez de diversas fronteiras, são confrontados por questões sociais e culturais que até pouco tempo atrás não faziam parte do seu universo. Assim, o deslocamento e o descentramento que constituem a identidade desse novo sujeito permitem uma identificação com uma ou várias dessas questões como, por exemplo, o ativismo ambiental, a discriminação racial ou de gênero, entre tantas outros.

Dentro desse contexto social, cabe discutir o conceito de pós-modernidade e suas interferências na sociedade atual. Para situar tal conceito, inevitavelmente será necessário primeiramente ter um entendimento sobre o que é a modernidade. Desse modo,

“modernidade refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, p.11). O teórico observa que vivemos uma época marcada pela desorientação, pela sensação de que não compreendemos plenamente os eventos sociais que se apresentam, pois os mesmos possuem um caráter de mudança rápida e constante gerando uma interdependência cada vez maior entre o espaço global e o local:

Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social de uma maneira que não tem precedentes. Tanto em sua extensionalidade quanto em sua intensionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes. (GIDDENS, 1991, p. 14)

A modernidade, nas condições da globalização, amplia tanto as oportunidades como as incertezas e os perigos. Daí a sensação de mal-estar e de desorientação. O mundo tornou-se cada vez mais um lugar inseguro e essa insegurança é sentida pelo indivíduo em sua mais remota comunidade. A experiência da modernidade em tempos globais colocou por terra as certezas: as surpresas e os riscos estão sempre à espreita, e o futuro parece uma impossibilidade se pensado enquanto construção histórica a partir do passado e do presente.

Segundo Duarte (2002), “em mundo conflagrado, em que a afirmação identitária supera o essencialismo dos lugares bem marcados, para transitar entre as fronteiras articulando não identidades fixas, mas identificações em processo, a desconstrução se politiza quanto mais se aproxima do outro”. Nesse sentido, a globalização interfere direta e significativamente no conceito de sujeito, ao remodelar relações culturais e sociais, produzindo implicações econômicas nos níveis nacionais e globais e, conseqüentemente, derrubando fronteiras e fortalecendo o movimento de descentramento:

“Descentramento” tornou-se uma senha da pós-modernidade. Observou-se que a periferia deslocou-se para o centro e o centro para a periferia. O modelo vertical e o autoritarismo da sociedade foi “desconstruído”, “abalado” e na comunicação constata-se que a informação não se irradia mais de um centro como uma estrela, mas é gerado de vários centros e simultaneamente. (SANT’ANNA, 2008, p. 287)

Com o advento da pós-modernidade, que se refere a “uma atmosfera cultural geral, que supostamente resulta de uma mudança nas condições da produção industrial, no surgimento de novas tecnologias da informação e na globalização do mercado de produtos e idéias” (COUTINHO, apud. BERTENS e FOKKEMA, 2005, p. 160), uma mudança estrutural transformou as sociedades modernas e os quadros de referência que davam ao

indivíduo certa sensação de pertencimento em um universo centrado e passaram a se constituir em algo descentrado e fragmentado. Segundo Hall (2001), as mudanças das paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que anteriormente forneciam ao sujeito sólidas localizações como indivíduos sociais, agora interferem significativamente nos conceitos de identidade dos mesmos. “Este duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2001, p. 9), pois coloca em xeque valores, tidos como verdades absolutas.

Pode-se inferir que, nas últimas décadas do século XX, a concepção da identidade sofreu grandes mudanças. As transformações sociais e as mudanças impulsionadas pela globalização acarretaram no descentramento do sujeito, que tem como causas a fragmentação social, o descentramento geográfico que foi facilitado pelo desenvolvimento tecnológico e o descentramento cultural que também foi favorecido pelas múltiplas tendências que se intensificaram a partir da década de 1980. Nesse sentido, entende-se então que a identidade subjetiva, que anteriormente estava também atrelada à noção de identidade nacional, passa a desarticular-se ante a desterritorialização do sujeito, propiciando o surgimento de identidades provisórias e fragmentadas. Haja vista que o termo descentralizar, nesse contexto, refere-se a dissolver barreiras e promover a interpenetração de novos discursos em âmbitos nos quais estes não eram autorizados.

O poema “Travessia” de Angélica Torres (2005) retrata este descentramento ao apresentar a imagem de um eu lírico em uma grande metrópole, sozinho e cercado por desconhecidos:

Cidadã de um deserto tecnológico,
atravesso portas giratórias
escadas rolantes metrô
estradas metálicas,
sobre pés e rodas.

Braços troncos rostos
roçam-se as auras
que o desconhecido devora.

São apenas nomes
de personagens e histórias.

Não mais que sonhos e miragens
de almas deserddadas,

E deus algum as incorpora

(TORRES LIMA, 2005, p. 25)

Os espaços por onde transita esse sujeito sintetizam o que Augè (2005) conceitua como os não-lugares, ou seja, espaços de anonimato presentes no nosso cotidiano como estações rodoviárias e metroviárias, aeroportos, shoppings, entre outros. Esses espaços não causam sensação de pertencimento, uma vez que não conservam uma auto-identidade e assemelham-se a outros milhares de espaços globais padronizados. Esses locais caracterizam-se como espaços públicos de passagem e são repletos de estranhos destituídos “das expressões simbólicas de identidade, relações e história” (BAUMAN, 2001, p. 120), que cada vez mais ocupam espaços na pós-modernidade.

Já o teórico Bhabha (1998) trabalha com o conceito de entre-lugar, que difere dos não-lugares por se definir como um “espaço de trânsito que cruzado pelo tempo produz figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19). Como também “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 20). Desse modo, o entre-lugar constitui o espaço onde as articulações culturais podem ocorrer, sem que haja necessariamente uma temporalidade determinada, enquanto o não-lugar constitui espaços transitáveis, mas que não valorizam a articulação, a comunicação, o ir além das narrativas subjetivas, como é perceptível no poema “Travessia”.

O título já nos remete à noção de movimento, de estar em trânsito, ou seja, de um eu lírico que não possui um lugar fixo. As imagens: portas, escadas, metrô, estradas, pés e rodas associadas ao título “Travessia” apresentam um sujeito andarilho que percorre vários espaços, mas não pertence a eles. Percebe-se, assim, um eu lírico desterritorializado de si próprio que busca sentidos em espaços de alta circulação e concentração de pessoas, contudo, não há contato físico ou afetivo. No verso “Cidadã de um deserto tecnológico”, tem-se a ilustração de um conhecido ditado popular: “Estar só, mesmo rodeado por pessoas”. A imagem de deserto é concebida, segundo Chevalier (2008), como terra árida, desolada, sem habitantes, podendo também significar o mundo afastado de Deus. Desse modo, sem nenhuma referência espaço-temporal, o eu lírico vaga por não-lugares, reduzido à condição de um ser sem face, sem identidade, desprezado pela modernidade em trânsito.

Para Melo (2009), os hábitos rotineiros, o passado e os espaços onde vivemos constituem marca identitária, e quando esses elementos são, por algum motivo, suprimidos, trava-se uma crise individual, responsável pela condição de estrangeiro – do latim *extraneus*, estranho, que está de fora. Afirma a autora que “a arte de viver e de perceber-se como

estrangeiro vai ao encontro da arte de pertencer aos tempos modernos. O indivíduo, eterno desterrado, já não sabe quais são suas raízes e aliena-se em um mundo cosmopolita que o vê como mercadoria, como objeto de troca” (MELO, 2009, p. 26).

A partir desse esfacelamento da identidade na pós-modernidade, Gruzinski (Apud ABDALA JUNIOR, 2002) considera cada criatura como alguém dotado de uma série de identidades mais ou menos estáveis, que podem ser ativadas sucessivamente ou simultaneamente, dependendo dos contextos. Para esse teórico, a identidade é uma história pessoal, sendo ela mesma ligada a capacidades variáveis de interiorização ou de recusa das normas inculcadas. Socialmente o indivíduo ou os grupos não param de enfrentar uma plêiade de interlocutores, eles mesmos dotados de identidades plurais. A esse respeito, pode-se então afirmar que, “individualmente, a mesma pessoa pode ser, ao mesmo tempo, mulher, negra, trabalhadora, latina etc. e ainda prestar solidariedade a outras categorias. Será seu contexto situacional que definirá a dominância entre esses caracteres que se cruzam” (ABDALA JUNIOR 2002, p. 34).

Eagleton (apud ANDERSON, 1999) também afirma que a pós-modernidade possibilitou o aparecimento de minorias historicamente humilhadas, ocasionando uma verdadeira revolução do pensamento sobre o poder, o desejo, a identidade e o corpo. A pós-modernidade remete a traços que dão ênfase à heterogeneidade, à diferença, à fragmentação, à indeterminação e à desterritorialização do sujeito, como se pode perceber na letra da canção “Esquadros” de Adriana Calcanhotto:

Eu ando pelo mundo prestando atenção
Em cores que eu não sei o nome
Cores de Almodóvar
Cores de Frida Kahlo, cores
Passeio pelo escuro.
Eu presto muita atenção no que meu irmão ouve
E como uma segunda pele, um calo, uma casca
Uma cápsula protetora
Eu quero chegar antes
Pra sinalizar o estar de cada coisa
Filtrar seus graus
Eu ando pelo mundo divertindo gente
Chorando ao telefone
E vendo doer a fome nos meninos que tem fome.

Pela janela do quarto
Pela janela do carro
Pela tela, pela janela
(Quem é ela, quem é ela?)
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle

Eu ando pelo mundo

E os automóveis correm para quê?
As crianças correm para onde?
Transito entre dois lados de um lado
Eu gosto de opostos
Exponho o meu modo, me mostro
Eu canto para quem?

Pela janela do quarto...

Eu ando pelo mundo e os meus amigos, cadê?
Minha alegria, meu cansaço?
Meu amor, cadê você
Eu acordei
Não tem ninguém ao lado.

Pela janela do quarto...

(CALCANHOTTO In: Público 2000)

Nessa letra de canção que não possui nenhuma marca de gênero³, nota-se que a questão existencial é predominante nesse texto e em muitos outros que apresentam o eu lírico como portador do discurso da contemporaneidade. O eu lírico, na letra de Calcanhotto, assemelha-se a um *flâneur*, um observador, porque começa definindo seu olhar sobre o mundo, mas não interfere em nada. O *flâneur*, segundo Hall (2001), representa a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal. Dubiamente o *flâneur* está no centro, mas procura permanecer oculto socialmente, sem nenhum compromisso ou apego devido à transitoriedade imposta pela modernidade. O exemplo clássico de *flâneur* encontra-se na obra do poeta Baudelaire em *Pintor da vida moderna*, que nos percursos, nas observações e na absorção do mundo, está à procura do que ele chama de modernidade.

Para Hall (idem), este sujeito, *flâneur*, o pintor da vida moderna de Baudelaire, preconiza a figura emblemática das crises de identidade cultural que a modernidade trouxe consigo ao gerar o estado provisório do ser no mundo. Também nos textos de Franz Kafka e de teóricos como George Simmel, Alfred Schutz e Siegfried Kracauer, a presença desse tipo de sujeito, em especial, surge como tentativa de explicar as características essenciais da modernidade. Contudo, essas imagens do sujeito que procura compreender as transformações do seu tempo através da sua invisibilidade na metrópole urbana, um não-lugar, também reflete-se no sujeito sociológico na modernidade tardia, como é perceptível nos versos “Passeio pelo escuro / Eu presto muita atenção no que meu irmão ouve”, “Eu

³ Como já foi dito anteriormente, nas situações em que as letras de canção não tiveram a marca de gênero explícita, sabe-se de antemão que a composição será exclusivamente de autoria feminina.

ando pelo mundo divertindo gente”, “E vendo doer a fome nos meninos que têm fome”, “Transito entre dois lados de um lado”.

Segundo Jaffe⁴, o título “Esquadro” já nos impulsiona a buscar a raiz desse vocábulo. Etimologicamente, a expressão significa instrumento para medir ou traçar ângulos com precisão. Dentro desse contexto, cabe ao eu lírico a função de esquadrinhar, ou seja, perscrutar com atenção e minúcia o mundo e como um investigador metonímico da realidade seu olhar vai além das coisas, pois o seu foco de interesse são as cores / “Cores de Almodóvar⁵ / cores de Frida Kahlo⁶, cores /?”. Percebe-se que o eu lírico busca por algo que dará sentido ao seu mundo, no qual predomina a impotência, o individualismo, como se a arte de Almodóvar e Frida Kahlo pudesse de alguma maneira sensibilizar o sujeito protegido por uma “segunda pele”, um “calo”, uma “casca”, enfim, levar o eu lírico encapsulado a ter uma percepção melhor do mundo, em vez de manter o distanciamento e a postura *blasé* perante as pessoas e as coisas em geral.

O eu lírico demonstra uma grande urgência em sempre chegar à frente com o intuito de “sinalizar o estar de cada coisa / filtrar seus graus”, mas tantos filtros parecem dissolver-se diante da realidade de “ver doer a fome nos meninos que têm fome”, porque o eu lírico nada faz para minimizar essa dor, ele se torna um espectador passivo, pois não partilha essa dor. Percebe-se que o sofrimento alheio, de modo geral, tornou-se banal e comum, haja vista que cenas das mais variadas violências imputadas ao ser humano são constantemente veiculadas pela mídia e se tornaram tão corriqueiras que não causam mais estranhamento e, se causam, são facilmente esquecidas em detrimento de uma série de eventos simultâneos a que o ser humano é permanentemente exposto.

Nota-se que a inversão na expressão “remoto controle” serve para também de alguma maneira aprisionar o eu lírico entre “janelas” e “telas”, como também se visse duplicado nesses suportes, porque o controle remoto que é um objeto que normalmente serve para dar mais liberdade ao usuário, permitindo que faça suas escolhas com maior comodidade. Nesse contexto, funciona inversamente à sua função, pois tolhe o eu lírico que também se torna

⁴ Noemi Jaffe. Ensaísta que analisou esta letra de canção. Disponível em: www.adrianacalcanhotto.com.br

⁵ Pedro Almodóvar Caballero – cineasta, ator e argumentador espanhol. Homossexual assumido. Em seus filmes, a temática da sexualidade é sempre presente.

⁶ Magdalena Carmem Frida Kahlo y Calderón. Pintora mexicana no século XX, cuja produção artística é considerada bastante rica. A vida de Frida Kahlo foi marcada por tragédias: aos seis anos, contraiu poliomielite, sendo a primeira de uma série de doenças, acidentes, lesões e operações que sofreu ao longo da vida. A vida com o marido sempre foi tumultuada. Durante o tempo em que foram casados, ambos sempre tiveram vários amantes. Frida Kahlo era bissexual. Sua arte é marcada pelo excesso: excesso de cor, de dor, de alegria e de angústia, sempre retratando suas vivências. In: www.psicanaliesebarroco.pro.br – Frida Kahlo: uma vida.

enquadrado: “Pela janela do quarto / pela janela do carro / pela tela, pela janela / (quem é ela, quem é ela?)”. E, à medida que o eu lírico também é visto através de janelas e telas, cria-se uma barreira entre ele e o outro. Assim, percebe-se que a noção de espaço e tempo, com o advento da globalização, contraditoriamente ao invés de aproximar, também propicia um grande distanciamento social:

A “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da idéia sociológica clássica de “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentre na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço. (GIDDENS, apud, HALL, 2001, p. 67 e 68).

Paradoxalmente, o estar interconectado que permite o transitar “entre dois lados de um lado” promove o distanciamento do eu lírico perante as coisas e, como no poema *Travessia* de Angélica Torres, o eu lírico também se mostra solitário: “Eu ando pelo mundo e os meus amigos, cadê / minha alegria, meu cansaço?”. Revela o seu deslocamento e a sua solidão, como também a relação conflituosa do indivíduo com o mundo, e remete ao poema: “Os ombros suportam o mundo” de Carlos Drummond de Andrade⁷, que diz: “Ficaste sozinho, a luz apagou-se / mas na sombra teus olhos resplandecem enormes. / És todo certeza, já não sabes sofrer. / E nada espera de teus amigos”. Assim, o desencanto é presença constante e leva o eu lírico a estar sempre questionando seu lugar no mundo.

Ramalho (2004), no ensaio *O híbrido lirismo brasileiro dos anos 90: injunções históricas, políticas e econômicas*, apresenta um panorama sobre as influências e relações entre as macroestruturas de poder político-econômico firmadas nos anos de 1990, dedicando especial atenção às representações artísticas, principalmente à poesia brasileira, ao potencializar o hibridismo como marca definitiva da estética artística. Dentro desse contexto, segundo a autora, refletir sobre o processo revisionista que se instaurou no planeta a partir desse período histórico torna-se essencial para perceber as transformações na relação ser humano/ mundo e as decorrentes formas de representação artística dessa nova relação.

Em suas considerações, Ramalho (2004) expõe que, na historicidade das nossas representações artísticas, coube à literatura a incumbência de promover a independência cultural centrada na filosofia nacionalista. Assim, ora buscando a libertação das influências estéticas europeias, ora cedendo a elas, o desenvolvimento da literatura brasileira

⁷ O poema está transcrito na íntegra no anexo.

inicialmente oscilou entre universalismo e nacionalismo, dos quais os momentos nacionalistas são considerados pela historiografia literária como os fundadores de uma tradição legítima. Assim, a produção satírica de Gregório de Matos, a tradição indianista fundada pelos árcades e solidificada por Gonçalves Dias e José de Alencar, a poesia social de Castro Alves e as transgressões do grupo de 1922, serviram para delimitar nossas fronteiras culturais, possibilitando que o Brasil saísse do caráter universal e constituísse uma literatura nacional.

Do mesmo modo, para a autora, os regionalismos, a densidade psicológica e a inventividade formal foram se alternando nas gerações modernistas até os anos de 1960. A partir dessa data, as marcas da massificação das culturas mundiais romperam fronteiras e passaram a exigir outras formas de expressão gerando, como consequência, a ideia do pós-moderno, visto como “um ecletismo, isto é, mistura de várias tendências e estilos sob o mesmo nome. Ele não tem unidade; é aberto, plural e muda de aspecto, da sociedade para a filosofia” (SANTOS, 1997, p. 18 e 19). Para Ramalho, ocorre uma cisão cultural nesse período, porque o campo cultural, a partir do advento da pós-modernidade, adquire um caráter híbrido, se desprendendo dos compromissos até então puramente nacionalistas:

O ser “pós” incomodou e ainda incomoda um razoável número de intelectuais voltados para a crítica artística e literária. A par disso, o que se pode perceber hoje, ao se contemplarem as incipientes imagens históricas dos anos 90, é que a mistura que caracterizou a experiência pós-moderna deixou de ser apenas uma marca para ser a estética em si mesma. Ou seja, vive-se hoje, no mundo das artes, um hibridismo conceitual vasto, capaz de promover interpenetrações de linguagem das mais diversas ordens. Assim, o processo global e tecnológico, também influenciando as manifestações artísticas, fez com que Arte, cultura de massa e realidade virtual se confundissem num imenso caldeirão de tendências e vozes, resultado óbvio da universal rede de informações estabelecida no mundo a partir dos anos de 1990. (RAMALHO, 2004, p. 92)

Para Cyntrão (2004), enquanto características da pós-modernidade, o ecletismo estético e o questionamento do cânone propiciaram a abertura necessária para a substancialização do sujeito na expressão literária. As rupturas literárias que eclodiram no início dos anos de 1960 teriam formulado um conjunto de princípios que hoje produzem uma textualidade singular, pela descontinuidade, pela indeterminação e pela pluralidade e pelo aglutinamento de outros elementos ao texto, de modo a promover a interpenetração de sistemas semióticos no campo literário.

Desse modo, principalmente no plano artístico, a partir dos anos de 1990, é possível dizer que se nota uma confluência cultural da qual se obtêm uma enorme gama de novas

vozes e outros modos de ver e pensar o outro. Segundo Bhabha (2007, p. 19) “encontramos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Assim, percebe-se que a nova diáspora da contemporaneidade apresenta como elemento diferenciador o papel das mulheres, que gradualmente vêm conquistando uma maior visibilidade e conferindo novas significações aos contatos culturais híbridos.

Segundo Vargas (2007), o conceito de hibridismo tem sido muito discutido nas últimas décadas, devido principalmente aos estudos sobre o pós-modernismo e pós-modernidade. A esse respeito, Beck, Giddens e Lash (1997) esclarecem que o conceito de pós-modernidade geralmente é confundido e, na maioria das vezes, utilizado como sinônimo de pós-modernismo e sociedade industrial. Com o intuito de desfazer esse equívoco, os referidos autores dizem que o termo “pós-modernismo” pode ser utilizado para referir-se a mudanças que ocorreram na arquitetura, na arte, na literatura e na poesia, e diz respeito a aspectos da reflexão estética sobre a modernidade. Já o termo “pós-modernidade” refere-se às mudanças institucionais que afetaram e continuam afetando o mundo social. Giddens, em especial, também utiliza e prefere as expressões “baixa modernidade” ou “modernidade tardia” para se referir a essas transições institucionais como a descoberta de que nada pode ser conhecido com alguma certeza, desde que todos os fundamentos preexistentes da epistemologia se revelaram sem credibilidade nenhuma; de que a ‘história’ é destituída de teleologia e que uma nova agenda social e política surgiu por meio da crescente proeminência de preocupações ecológicas e dos novos movimentos sociais.

Nesse tocante, para Vargas (2007), o hibridismo abarca o conceito de miscigenação, mas, também, admite a ideia de mistura, fusão ou cruzamento. Esse conceito, aplicado à cultura e à arte, remete à noção de que as fronteiras e os referenciais estéticos agora estão diluídos, permitindo a tradução da tradição perpetuada por séculos:

Sendo de natureza sincrética, o híbrido desafia o próprio conceito estável de identidade estabelecido pelo Ocidente. Este conceito restritivo, ao suprimir aspectos estranhos e englobar diferenças, corrompe a dinamicidade estonteante do produto mesclado. O híbrido pressupõe, assim, uma “identidade” móvel e plural, acionada conforme novas situações colocadas a ele. E tais combinações provisórias respondem sempre por formas inusitadas e inovadoras. (VARGAS, 2007, p. 21).

Nesse sentido, a canção compreendida como veículo de expressão do imaginário coletivo, como manifestação poética não-canônica, é possuidora de uma enorme densidade simbólica e vista como “um campo estético, semiótico e comunicacional que privilegia, por sua própria natureza de contágios, a porosidade e a flexibilidade típica dos produtos culturais

híbridos” (VARGAS, 2007, p. 25). Por intermédio do crescente avanço tecnológico dos meios de comunicação de massa, a canção extrapola fronteiras e conquista um grande público. Justamente por apresentar um caráter híbrido, a canção ativa sensibilidades de uma percepção individual também do coletivo em que se insere.

1.1 – Concepções de sujeito

Visando uma leitura histórico-social dos poemas e dos textos poéticos selecionados para este estudo, é possível identificar diferentes posicionamentos dos sujeitos em função da construção de suas identidades e inferir a forma pelas quais as informações e o conhecimento eram produzidos. Stuart Hall (2001) aponta para a identificação de três tipos de sujeitos baseados em contextos específicos ao longo da história moderna da humanidade e que são dotados de características e capacidades distintas: o iluminista, o sociológico e o pós-moderno.

Faz-se necessário observar as mudanças conceituais e ideológicas ocorridas nestes espaços para compreender o sujeito que hoje se apresenta.

O sujeito do iluminismo ou cartesiano estava baseado, segundo Stuart Hall, numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior. Identificado assim como sujeito masculino, autossuficiente e individualizado.

Para Carvalho (1999), a identidade do indivíduo desse período era definida pelo seu papel social, sua linhagem e especialmente pelo seu gênero de pertença. Nesse contexto, as transições, como se tornar adulto e o casamento, são bem marcados, tornando o processo de autodefinição simples e linear. Desse modo, as relações entre o indivíduo e a sociedade são estáveis e não problemáticas.

Já a noção de sujeito sociológico refletia, segundo Stuart Hall, a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com outras pessoas que lhe propunham significações. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica, a construção do pensamento possui um caráter dialético, tendo em vista que o indivíduo tem sua identidade erigida por meio da interação dialógica com o meio e com seus pares. Contudo, a marca do individual continuava a ser uma projeção masculina, somada aos referentes branco, ocidental e burguês.

Na pós-modernidade, o indivíduo, enquanto identidade, entra em crise em face à demanda que a modernidade não apresentava. O sujeito pós-moderno rompe com a ordem segundo a qual ele era, no passado, centrado e determinado por estruturas fixas. Contraditoriamente, na pós-modernidade, agora as identidades se apresentam totalmente deslocadas e multifacetadas devido a uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno promovido principalmente nos avanços da teoria social e das ciências humanas.

Assim, na modernidade tardia, expressão cunhada por Ernest Laclau (apud HALL, 2001) e por Giddens (1997), a concepção de identidade passa por transformações substanciais que refletem no sujeito um processo de descentramento e tem origem nas teorias revolucionárias de Marx, Freud, Saussure, Foucault e no fortalecimento de diversos movimentos sociais, dentre os quais o feminismo estava inserido. Para o espaço da contestação política, o movimento feminista possibilitou a abertura de elementos considerados particulares da vida privada, como a dominação dos sexos, o trabalho doméstico, o cuidado com os filhos, dentre outros:

Ao afirmar que o sexo é político, pois contém também ele relações de poder, o feminismo rompe com os modelos políticos tradicionais, que atribuem uma neutralidade ao espaço individual e que definem com política unicamente a esfera pública, “objetiva”. Desta forma, o discurso feminista, ao apontar para o caráter subjetivo da opressão, revela os laços existentes entre as relações interpessoais e a organização política pública. (ALVES & PITANGUY 1985, p. 8)

A concepção de que o sexo é político abre possibilidades de desconstrução dos valores e características atribuídos ao feminino e ao masculino e, ao sair do seu espaço de reclusão, os grupos minoritários, ou os ex-cêntricos, organizam-se em torno de suas especificidades, como também se completam na busca da superação das desigualdades sociais.

Para Bhabha (2007), atualmente nossa existência é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do presente. Essa não rigidez que agora se faz presente, à medida que é permitida na construção da identidade do sujeito, possibilita a vivência de um hibridismo cultural, sendo revelado pelas descontinuidades, desigualdades e minorias que abriram a fronteira enunciativa de uma gama de vozes até então silenciadas:

O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. (BHABHA, 2007, p. 21)

Em suma, na pós-modernidade, fica evidente que os discursos antes tidos como inquestionáveis já não abarcam os questionamentos gerados pela crise do sujeito, ocasionada pelas mudanças estruturais e institucionais resultantes do processo de globalização. Desse modo, a identificação torna-se instável e provisória, e os sujeitos assumem diferentes identidades em diferentes momentos, possibilitando de certa maneira a ascensão de outros grupos que passam a inserir seu discurso no novo contexto social que se apresenta. Nesse cenário, percebe-se também o surgimento de novas identidades híbridas e descentralizadas “formadas e transformadas continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Hall, 2001, p.13) suplantando as chamadas “identidades unificadas”.

A despeito de séculos de uma visão cartesiana, hoje a mulher e o homem são vistos como seres múltiplos e descentralizados, o que significa dizer que esse novo sujeito é constantemente confrontado por uma gama de identidades com as quais pode se associar permanentemente ou temporariamente, ocasionando o surgimento de formas híbridas que estão relativizando os locais hegemônicos do discurso, possibilitando que haja uma abertura nas relações políticas e econômicas e principalmente nas questões sociais e culturais. Mas é importante enfatizar que esse processo de hibridação cultural intensificado pela globalização, e que influencia diretamente na construção de diferentes identidades, não acontece sem conflitos, portanto, não se deve conceber essa realidade apenas a partir do viés da fácil integração e fusão cultural, sem destacar o forte peso das contradições que surgem nesse processo.

1.2 – Feminismo: síntese histórica

O movimento feminista tem raízes antigas. Segundo o *Dicionário de Filosofia Moral e Política*⁸, o feminismo nasceu com a modernidade e acompanha sua evolução, desde o século XVIII até a atualidade, expressando o descontentamento da mulher relegada ao exercício dos afazeres domésticos, dos quais só conseguia escapar dedicando-se ao magistério ou à literatura. Embora muitas constituições e a Declaração Universal dos Direitos Humanos, aprovada pela ONU em 1948, consagrassem em tese a igualdade dos

⁸ In: www.ifl.pt/dic/feminismo.pdf

sexos, persistiram e persistem na prática e nos costumes, ainda, de numerosos países, resistências ou mesmo barreiras opostas à ascensão social da mulher.

Alves & Pitanguy (1985) ressaltam que o termo “feminismo” traduz um processo de transformação iniciado no passado, que se faz presente na atualidade e não tem um ponto predeterminado de chegada, ou seja, por ser um processo de transformação caracteriza-se pela não linearidade, formado por avanços e retrocessos, alegrias e medos:

O feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades “femininas” ou “masculinas” sejam atributos do ser humano em sua globalidade. Que a afetividade, a emoção, a ternura possam aflorar sem constrangimentos nos homens e serem vivenciadas, nas mulheres como atributos não desvalorizados. Que as diferenças entre os sexos não se traduzam em relações de poder que permeiam a vida de homens e mulheres em todas as suas dimensões: no trabalho, na participação política, na esfera familiar. (ALVES & PITANGUY, 1985, p. 10)

Ao trazer tais questões para o âmbito público, o feminismo questionou a necessidade de criar novas condutas e novas práticas em relação às mulheres, conscientizando-as para o fato de que as relações interpessoais contêm um componente de poder e de hierarquia. Ao utilizar essa premissa, o movimento conseguiu chamar a atenção para o caráter político da sua opressão, como também abriu espaço para que outros grupos ou movimentos minoritários também saíssem do seu isolamento e rompessem o silêncio. Assim, pode-se dizer que movimentos negros, minorias étnicas, ecologistas, homossexuais, também se organizaram em torno de suas especificidades para buscar soluções que minimizassem ou excluíssem as desigualdades sociais.

Simone de Beauvoir analisa, no livro *O segundo sexo*, publicado em 1949, o conflito entre a liberdade e a autonomia das mulheres, enquanto sujeitos, e a sua condição de alteridade, enquanto mulheres, salientando os fatores sociais, políticos e históricos que contribuíram para a construção da feminilidade. Na análise feita por Beauvoir, filosofia e psicanálise são interpeladas e questionadas pela sua incapacidade de trazer respostas válidas para a questão feminina, ou sequer considerá-las. Assim, a autora nos convida a entender e “compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu” e demonstra que a evolução da condição feminina não apresentou mudanças em relação ao jugo, opressão e dominação masculina durante um longo tempo:

Assim, o triunfo do patriarcado não foi nem acaso nem resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos

homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela quem escolhe seu destino. (BEAUVOIR, s/d, p. 105 e 106)

Beauvoir denuncia as raízes culturais da desigualdade sexual contribuindo com uma análise profunda que passa por aspectos da biologia, psicanálise, teorias marxistas, bem como pelas cosmogonias, religiões, tratados, crenças e credences do Oriente ao Ocidente para o desvendamento da questão “por que a mulher é o Outro?” (BEAUVOIR, s/d, p. 63):

Privada desse *alter ego*, a menina não se aliena numa coisa apreensível, não se recupera: em consequência ela é levada a fazer-se por inteiro objeto, a pôr-se como o Outro; a questão de saber se se comparou ou não com os meninos é secundária; o importante é que, mesmo não conhecida por ela, a ausência do pênis a impede de se tornar presente a si própria enquanto sexo. (BEAUVOIR, s/d, p. 75)

Essa alienação, na concepção freudiana, é chamada de complexo de castração. Beauvoir afirma ainda que o falo assume tão grande valor porque simboliza uma soberania que se realiza em outros campos. Contudo, paulatinamente, pequenas e quase imperceptíveis ações foram ocorrendo ao longo dos séculos, possibilitando às mulheres alguns poucos privilégios, mas a sua condição submissa e subjugada ao poder masculino ainda prevaleceu. Pode-se afirmar que a questão feminina é uma história de luta, perpassando muitos momentos históricos, nos quais as mulheres sempre estiveram submetidas ao poder masculino.

Beauvoir assevera que, numa visão de conjunto do percurso histórico vivido pela humanidade, pode-se ressaltar várias conclusões a respeito da representação do feminino ao longo do tempo. Assim, uma conclusão prevalece sobre as demais: “toda a história das mulheres foi feita pelos homens. Assim como na América do Norte não há problema negro e sim um problema branco; assim como anti-semitismo não é um problema judeu, ele é nosso problema, o problema da mulher sempre foi um problema de homens” (BEAUVOIR, p. 176). Isso implica dizer que todos os grupos até então excluídos – mulheres, imigrantes, minorias étnicas e outros – durante muitos e muitos anos tiveram suas vozes silenciadas e foram também apagados, sendo assim representados por um outro, com a marca individual ou coletiva centrada nos paradigmas – masculino, branco, ocidental e burguês – detentor do poder hegemônico.

O feminismo como movimento, desde seu aparecimento até os dias atuais, apresenta três fases distintas, segundo dados do *Dicionário de Filosofia Moral e Política*. O primeiro

momento nasce com a Revolução Francesa e prolonga-se sensivelmente até o fim da Primeira Guerra Mundial. O segundo momento inicia-se nas décadas dos anos de 1960 e 1970 resultando, por um lado, do progresso educativo das mulheres ao longo do século XX e, por outro lado, pela formação das ações coletivas dos grupos e organizações de mulheres que se inscrevem num período de grande contestação social e de tomada da palavra pela sociedade civil e, por fim, o terceiro momento – que compreende o feminismo pós-moderno dos anos de 1990, marcado pelo desaparecimento do ativismo dos anos de 1960 e 1970 – constitui um período de intensa reflexão e de consolidação da teoria feminista, possibilitando o surgimento de novas perspectivas analíticas ao conceito de gênero.

Para dimensionar o que foi o feminismo, é necessária a inserção de um pequeno panorama histórico apresentando os fatos mais relevantes desse movimento que, segundo Costa (2009), é essencialmente moderno. Surgido no contexto das ideias iluministas e das ideias transformadoras da Revolução Francesa e das Américas, o feminismo se espalhou num primeiro momento em torno da demanda por direitos sociais e políticos. Seu alvorecer mobilizou mulheres de muitos países da Europa, mulheres dos Estados Unidos e posteriormente da América Latina, tendo seu auge na luta sufragista.

Alves & Pitanguy (1985) afirmam que nos Estados Unidos do século XVII – numa época em que a busca de direitos para a mulher, mesmo que em níveis tão-somente religiosos, ainda era intolerável – as figuras de Ann Hutchinson e Abigail Adams foram as primeiras vozes de insurreição, ao afirmarem que tanto o homem como a mulher foram criados iguais por Deus, contrariando os dogmas calvinistas da superioridade masculina.

Na França do mesmo século, marcado por revoluções, a mulher, que participa ativamente ao lado do homem em processos revolucionários, não vê as conquistas políticas estenderem-se ao seu sexo. As autoras asseveram que é nesse momento histórico que o feminismo adquire características de uma prática social organizada. Reivindicando seus direitos de cidadania, o movimento feminista na França assume um discurso próprio, que afirma a especificidade da luta da mulher.

Nesse período, são publicadas inúmeras brochuras sobre a situação da mulher, abordando os temas do trabalho, da desigualdade legal, da participação política e da prostituição, que atingia níveis assustadores em Paris. Olympe de Gouges, escritora e defensora dos ideais revolucionários, é outra voz que se levanta em defesa dos direitos femininos. O discurso por ela apresentado propunha a inserção da mulher na vida política e civil em condições de igualdade com os homens, tanto de deveres quanto de direitos, e foi

repetido inúmeras vezes durante todo o século XIX pelas feministas, na luta contra o sufrágio universal.

Olympe de Gouges incomodou de tal maneira a sociedade da época que foi guilhotinada em 03 de novembro de 1793. Em sua sentença de morte, foi alegado que a mesma pretendia ser um homem de Estado e se esquecia das virtudes próprias do seu sexo.

Alves & Pitanguy (1985) acrescentam que, na Inglaterra, foi Mary Wollstonecraft, uma das mais relevantes vozes da história do feminismo, quem iniciou ações mobilizantes em torno do feminismo, ao escrever em 1792 o livro *Defesa dos direitos da mulher*, no qual contestava o caráter de inferioridade destinado às mulheres e defendia uma educação igualitária para meninos e meninas, propondo que também para as meninas fossem ofertadas idênticas oportunidades de formação intelectual e de desenvolvimento físico.

Essas considerações ilustram que o movimento feminista tem raízes profundas na luta e engajamento de inúmeras mulheres que buscavam acabar ou reduzir o tratamento desigual e opressor a que eram submetidas na sociedade. Ao utilizar a bandeira “o pessoal é político”, o feminismo traz para o espaço da discussão política questões até então vistas e tratadas no âmbito privado. Ao quebrar a dicotomia entre público e privado, o movimento feminista começou a chamar a atenção das mulheres para o caráter político de sua opressão, antes vivenciada de forma isolada e individualizada, ou seja, no domínio do espaço privado.

O movimento feminista brasileiro teve como sua principal líder a bióloga e zoóloga Bertha Lutz, que fundou em 1922 a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Essa organização tinha entre suas reivindicações o direito ao voto, o de escolha de domicílio e o trabalho independentemente da autorização do marido. Outra líder feminista, Nuta Bartlett James, participou das lutas políticas do país na década de 1930 e foi uma das fundadoras da União Democrática Nacional (UDN).

O direito ao voto só foi concedido às brasileiras em 1933. E é importante ressaltar que essa conquista possibilitou algumas mudanças no cenário político e jurídico, contudo não chegou ao patamar da igualdade entre homens e mulheres, mas em contrapartida fez com que muitas mulheres tomassem consciência de sua condição de subserviência e desejassem mudanças.

O impacto dos feminismos, tanto como um movimento social como uma crítica teórica, faz parte dos novos movimentos sociais também marcados pela discriminação alteritária e teve uma ligação direta com o descentramento do sujeito cartesiano. Em sua contestação, o feminismo questionava o “público e o privado, o centro e a margem, o dentro e o fora e, desta forma, politizava a concepção destes sujeitos” (HALL, 2001, p. 45). Diz

Brandão (1999) que o movimento de mulheres, bem como os dos negros, índios, homossexuais, africanos e outros assumiram a retórica da ruptura, investindo na derrubada das hierarquias, sobretudo a das distinções de gênero como construção discursiva, diversamente do divulgado processo natural, que privilegiava a condição anatômica da divisão entre os sexos.

Nessa perspectiva, Brandão (1999) enfatiza que até o início da década de 1960, não apenas na literatura, mas em todas as relações humanas, predominava uma só voz, a masculina. Todas as estruturas de poder, começando pela chefia do governo, passando pelo Parlamento, pela Justiça, pela Igreja, todas, eram dominadas pelos homens. E, mesmo dentro dos lares, ainda era a voz masculina que impunha as regras de conduta, como bem se pode ver no poema *Enredo para um tema* de Adélia Prado (1991), que exemplifica o calar-se como parte da submissão feminina, pois aparece bem marcada a fala do apaixonado, do pai e do marido. Assim, o eu lírico apenas aceita a imposição paterna sem questionamentos:

Ele me amava, mas não tinha dote
só os cabelos pretíssimos e uma beleza
de príncipe de estórias encantadas.
Não tem importância, falou a meu pai,
se é só por isto, espere.
Foi-se com uma bandeira
e juntou ouro pra me comprar três vezes.
Na volta me achou casada com D. Cristovão.
Estimo que sejam felizes, disse.
O melhor do amor é sua memória, disse meu pai.
Demoraste tanto, que...disse D.Cristovão.
Só eu não disse nada,
nem antes, nem depois.

(PRADO, 1991, p. 91)

Percebe-se até numa rápida leitura que todos os valores advindos de uma tradição patriarcal secular imposta às mulheres encontram-se presentes no poema. O casamento totalmente desvinculado do amor e principalmente o dote são a base que organiza a sociedade retratada no poema, e o papel social que cabe à mulher é o de ser somente um bem de troca entre cavalheiros.

A dualidade entre a idealização romântica da filha e a ironia autoritária do pai retrata bem o sentido de silêncio imposto às mulheres perante a autoridade patriarcal. "O calar-se como parte da submissão, passividade e dependência da mulher, espelha a oposição binária entre o feminino e o masculino sustentados histórica e hierarquicamente através de padrões sociais e culturais mantendo as mulheres em posição subalterna e oprimida." (SOARES, 1999, p. 100).

Beauvoir acrescenta a respeito da opressão e subalternidade imposta às mulheres que:

As mulheres nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pudesse *para si* em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens. A condição concreta da mulher não é afetada pelo tipo de filiação que prevalece na sociedade a que pertence; seja o regime patrilinear, matrilinear, bilateral ou indiferenciado (não sendo nunca a indiferenciação), ela se encontra sempre sob a tutela dos homens; a única questão consiste em saber se após o casamento ela fica sujeita à autoridade do pai ou do irmão mais velho – autoridade que se estenderá também aos filhos – ou se ela se submete, a partir de então, à autoridade do marido. (BEAUVOIR, s/d, p. 100)

Fica evidente que nessas sociedades as mulheres fazem parte dos bens que a família, implicitamente o pai, possui e constitui entre os homens, detentores do poder patriarcal, um instrumento de troca. E ainda hoje esse “acordo” entre cavalheiros constitui prática frequente em muitos países capitalistas. Segundo Costa (2009), num olhar mais atento, percebe-se que sob o verniz de conquistas em tempos de globalização, a multiplicidade de experiências no espaço vivido das mulheres ainda as mantém em um status de inferioridade perante os homens. Devido principalmente a desigualdade de salários e de oportunidades num mercado competitivo e também pela pobreza e pela violência que sofrem em seus corpos e em seu lugar no mundo, fazendo com que muitas mulheres ainda vivam sob o jugo e a dominação masculina.

Em artigo intitulado *Adélia Prado: uma poética da casa*, Moreira (2000) acrescenta que, nos anos que perfazem o período de 1960 a 1970, o movimento feminista em sua denúncia da opressão sofrida pela mulher enfatizou sobremaneira que um dos fundamentos dessa subordinação residia em sua exclusão do mundo produtivo. Dentro dessa ótica, a coerência estratégica apontava para o único caminho possível: o trabalho fora de casa, que implicaria a liberdade econômica e maior riqueza de experiências, mas também a negação do referencial doméstico, maternal e familiar, que teve secularmente um peso específico nesse processo opressivo.

Alves & Pitanguy (1985) enfatizam que o movimento feminista se caracterizou por uma intensa mobilização na luta contra o colonialismo, a discriminação racial, pelos direitos das minorias, pelas reivindicações estudantis, entre outras causas. Tais movimentos trazem o individual para o campo do político, tornando-o coletivo, o que vem a corroborar a premissa que o ser social não se esgota na experiência de sua classe. Os sujeitos deixam de atuar em um único centro e começam a aderir, ou seja, congregam outras ideias em comum,

possibilitando a esses grupos minoritários saírem da marginalidade, isto é, terem perante a sociedade uma maior visibilidade.

Desse modo, a liberdade conquistada, principalmente para as mulheres, após o período dos anos de 1960, ou seja, com o movimento feminista, tornou-se um fator determinante para conferir um novo olhar também sobre as questões sexuais. Pois sabe-se que a emancipação sexual feminina é apenas um dos muitos outros ganhos associados à condição feminina que se configuram neste momento globalizado, porém é necessário esclarecer que ainda se percebem muitos traços de aniquilamento do ser feminino perante a sociedade como um todo.

Nesses caminhar, os anos de 1970 a 1990 foram significativos, pois o movimento assume-se como um movimento de massa. E cada vez mais evoluiu para uma visão global e integrada, atenta aos diferentes segmentos que sofrem também o processo de exclusão social, econômica, religiosa, cultural e atenta igualmente às questões relativas à qualidade de vida e à sobrevivência do planeta.

Segundo Coelho (1999), o termo “feminismo”, a partir desse período, começa a se livrar da carga semântica pejorativa com que a tradição o estigmatizou. Pois a preocupação dos escritores, poetas e ficcionistas com o termo deixou de ser um tema para ser agora uma problemática, “daí a desordem da nova linguagem poética ou ficcional, seu fragmentarismo e ambigüidade” presente tanto no discurso poético como narrativo. Nesse sentido, Coelho afirma (1999, p. 12): “Portanto é sobre o hoje que a mulher se debruça muito consciente de que tal como esse hoje foi forjado no ontem, mas também o amanhã está sendo forjado no hoje, que lhe cabe viver e transformar”.

Em suma, o movimento feminista, que se multiplica em diferentes linhas, tem se orientado mais profundamente numa direção que busca, em última análise, o resgate do humano numa sociedade que por muitas vezes conspira, por tantos meios e de tantas maneiras, contra os direitos e a dignidade do ser humano.

1.3 - Pós-modernidade e feminismo

Barbosa (2004) vê o feminismo como mais do que um movimento político-social de inserção das mulheres na esfera do público. Para a autora, é um acontecimento semiológico de crítica à cultura, pois, por meio dele, foi possível ressignificar conceitos e valores

fundamentais, não apenas para os direitos da mulher, mas também para consolidar o que se denomina hoje de pós-modernidade:

Valendo-se de um cenário instável e descrente, o feminismo como corrente de pensamento (e não apenas luta social) corrobora para a desconstrução dos conceitos binários e totalizantes como: natureza/cultura; razão/emoção; público/privado. Em todos esses pares o primeiro elemento estaria relacionado ao masculino e o segundo, ao feminino. E haveria, supostamente, uma primazia do primeiro sobre o segundo. (BARBOSA, 2004, p. 25).

Desse modo, sendo o feminismo uma das manifestações da pós-modernidade, compreende-se que se atribua às mulheres a crescente valorização contemporânea das margens e do ex-cêntrico como uma saída em relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino.

Hall (2001) afirma que o feminismo constituiu-se como um dos fatores relacionados ao descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, pois possibilitou a abertura para a contestação política, questões até então novas no âmbito social e doméstico como a família, a sexualidade, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com os filhos, entre outras:

Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da *posição* social das mulheres expandiu-se para incluir a *formação* das identidades sexuais e de gênero. O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a “Humanidade” substituindo-a *pela questão da diferença sexual*. (HALL, 2001, p. 46)

Seguindo a mesma linha de pensamento, Hutcheon (1991) diz que a constituição da identidade ocorre por meio da diferença. Essa afirmação deixa claro que quando o centro começa a dar lugar às margens, quando os chamados “ex-cêntricos” rompem a barreira do silêncio, a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma e possibilita o surgimento da multiplicidade, da heterogeneidade e da pluralidade. Assim, pode-se dizer, inicia-se a constituição de identidades que até então eram silenciosas ou silenciadas, porque a identidade surge exatamente da diferença. É válido reafirmar que, a partir dos anos de 1960, segundo a autora, começa-se a fixar as raízes da mudança histórica ocorrida na sociedade, porque os “ex-cêntricos” passaram a reivindicar uma maior visibilidade às suas causas, inserindo nos discursos teóricos e na prática artística questões relacionadas à política e à estética.

Desde os anos de 1980, período em que foi direcionado um olhar mais centrado na literatura de autoria feminina, os estudos literários buscam promover constantes reflexões acerca de uma tradição literária pautada nos questionamentos da mulher. É importante salientar que essas incursões no trajeto das poetisas e de escritoras de modo geral são ainda limitadas, quase que pelas mesmas dificuldades que elas enfrentam desde o início de sua produção literária e, sobretudo, pela redução de sua presença no campo editorial. Para Duarte (2010), o conhecimento de parte do substancial patrimônio cultural das mulheres que nos antecederam e a ampla bibliografia já formada se devem às pesquisas e produções intelectuais realizadas por grupos de pesquisa que, nas últimas décadas, trouxeram a temática feminina para o centro das discussões acadêmicas com o propósito de legitimarem o sujeito feminino socialmente e reescrever sua história a partir de outra ótica que não seja a masculina:

Da mesma forma, se somos capazes de ler os velhos/novos textos com um olhar independente das amarras do preconceito, e se a temática “mulher e literatura” goza, enfim, de legitimidade na maioria de nossas instituições de ensino superior, isso ocorre porque, desde sua criação, o GT vem cumprindo com extrema competência a proposta de fazer de suas reuniões um dinâmico fórum de debate, promovendo o intercâmbio de experiências entre as diferentes instituições, regiões e até nacionalidades. (DUARTE, 2010, p. 18)

Torna-se válido ressaltar que no contexto acadêmico, o Grupo de Trabalho “Mulher na Literatura” da ANPOLL⁹, há vinte e cinco anos, vem “produzindo conhecimento com vistas a causar mudanças no *status quo*, tanto do cânone, quanto do perfil e do estabelecimento de historiografia literária” (CAMPELLO, 2010, p. 43). Desse modo, ao estudar as obras literárias de autoria feminina, assinala-se, incontestavelmente, a existência das mulheres escritoras, isto é, “sujeitos históricos”, que estão construindo sua identidade a partir dos discursos proferidos por elas, as mulheres, numa perspectiva diferenciada de lugares de fala.

Nesse contexto, sabe-se que muitos conceitos caíram por terra, principalmente o valor absoluto dado à noção patriarcal que durante muito tempo considerou os homens como os únicos seres detentores e portadores do direito à palavra. Ao procurar quebrar a hegemonia imposta pelo patriarcalismo, abrem-se possibilidades para que novos discursos

⁹ Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. Os dados referentes à cronologia da ANPOLL e de muitos outros GTs encontram no livro *Mulher e Literatura – 25 anos, raízes e rumos*, organizado pela professora e pesquisadora Cristina Stevens. Lançado recentemente, o livro apresenta um rico mapeamento e cartografia dos GTs desde sua criação.

sejam produzidos e proferidos. “Além disso, com sua postura antipatriarcal, o feminismo se ocupa em demolir a hegemonia de um gênero sobre o outro, porque todo e qualquer texto, de autoria feminina ou não, que analise e desconstrua as noções patriarcais de gênero, faz uma leitura feminista” (XAVIER, 1998, p. 65).

De acordo com Silva (1999), a questão feminina confunde-se com a trajetória da mulher nas diversas culturas, todas elas assentadas em códigos culturais de exclusividade masculina, centradas no patriarcalismo. Desse modo, a construção social da supremacia masculina exigia a construção social da subordinação feminina. Nesse sentido, a presença da mulher na literatura ocorre, primeiramente, por intermédio de uma persona literária feminina recortada diretamente do imaginário masculino, portadora de um discurso emprestado e sendo não mais do que uma figura da retórica do discurso patriarcal. O conceito de mulher construído segundo a cartilha do patriarcalismo apresentava um sujeito isolado pelo cerceamento aos muros da casa, pelo silenciamento, pela maternidade incondicional e principalmente pela submissão ao pai e depois ao marido.

Contudo, no momento em que a mulher desponta como sujeito histórico, há um avanço na escalada das conquistas e sua imagem deixa de ser um simples aparato retórico para ocupar um lugar definitivo na sociedade. Segundo Cyntrão (2007), compreender o feminismo como lugar da diferença e do deslocamento é insistir numa estrutura dicotômica, em que um dos polos é sempre menos privilegiado. Desse modo, ao direcionar um olhar mais aguçado para os textos de autoria feminina, possibilita-se que novos discursos se instaurem não mais centrados apenas na ótica masculina, mas alicerçados na multiplicidade de vozes e ou identidades que começam a se posicionar e a conquistar um espaço dialógico:

O que se percebe é que antigas barreiras foram transformadas em fronteiras. Paradoxalmente, uma revolução paradigmática com características femininas foi construída pelas próprias experiências fracassadas das ações de natureza masculina; o universo da inclusão e do acolhimento é produto da continuidade do projeto bélico e racionalista da modernidade. Absorvendo as falas poéticas – no que dizem e no que velam – vamos percebendo que a pós-modernidade é feminina, enquanto articuladora da transvalorização tão necessária da nossa condição humana. (CYNTRÃO, 2007, p. 2).

Nesse contexto, os saberes e valores cristalizados por muitos anos, agora, na pós-modernidade, estão passando por um processo de abertura e outras vozes estão desconstruindo mitos e hegemonias presentes na nossa sociedade. Nessa multiplicidade de vozes que reivindicam o seu direito de expressão, a valorização do discurso feminino “visa a explicitar a tensão estabelecida entre a desconstrução da cultura dominante criada pelos

homens e a sua reconstrução pela voz desse *outro* que é aqui a mulher” (CYNTRÃO, 2007, p. 2).

Em suma, como dizem Alves & Pitanguy (1985), o feminismo se construiu a partir das muitas resistências, derrotas e conquistas que compõem a história da mulher e se coloca como um movimento vivo, cujas lutas e estratégias estão em permanente processo de recriação. Mas, há de se pensar que, talvez a força motriz maior, mais importante e menos aparente desse movimento, esteja na semente de questionamento e de reivindicação que surgiu na consciência das mulheres, e tal qual como o fogo símbolo, foi passado de mão em mão por gerações, trazendo para o centro dos locais discursivos essa voz.

CAPÍTULO 2

O TEXTO POÉTICO E A AUTORIA FEMININA

*Mas o que aprender com poetas de saias
que tenham o que dizer?*

Angélica Torres

Segundo Dalcastagnè (2002), quando se compreende que a literatura como uma das formas de representação é o espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocam não se pode deixar de questionar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde. Dentro desse contexto, cada vez mais, os estudos literários e o próprio fazer literário se preocupam com os problemas ligados ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais.

Como bem salienta Duarte (2010), há vinte ou trinta anos praticamente quase não se falava sobre a literatura produzida por mulheres. Mas a realidade agora é diferente. O foco do olhar mudou, e as fronteiras detentoras de um único centro para a produção de discursos estão ruindo, possibilitando o aparecimento de novos discursos que apontam principalmente a mudança na constituição da identidade do sujeito. Essa mudança encontra-se intimamente ligada aos efeitos advindos do processo de globalização que agora nos apresenta um sujeito mais individualizado e desejoso de ser portador do seu próprio discurso.

Mas, não há dúvidas que as mulheres estão efetivamente forjando uma tradição literária. E esse não é apenas um contraponto ao já estabelecido, mas se consolida e se legitima a partir da ressignificação e reafirmação de novas identidades híbridas que estão se constituindo continuamente buscando pelo discurso, por espaços de aceitação e igualdade na sociedade.

De acordo com Kauss (1999), no percurso histórico da nossa formação nacional, verifica-se a imposição do pensamento europeu ocidental, disseminado como único modelo para vários povos conquistados e submetidos em outros continentes. Esse modelo eurofocêntrico, que se pautava pelo ponto de vista europeu e masculino de ver o mundo, considerava inferiores e incapazes os que estivessem enquadrados fora das exigências daquele parâmetro, como o oriental, o ameríndio, o negro. Nesse sentido, de acordo com a lógica binária que caracterizou o pensamento ocidental, a mulher é vista como o oposto do homem, levando, portanto, o estigma da inferioridade. “O termo estigma e seus sinônimos ocultam uma dupla perspectiva: assume o estigmatizado que é sua característica distintiva já

conhecida ou imediatamente evidente ou então que ela não é nem conhecida pelos presentes e nem imediatamente perceptível a eles” (GOFFMAN, 1988, p. 14). Desse modo, de tanto serem obrigados a viver sob a máscara da aceitação dos valores impostos, o grupo composto pelas minorias, dentre os quais as mulheres, objeto deste estudo, passaram a repetir a ideologia patriarcal, aceitando-a como verdade universal.

Ainda segundo Kauss (1999), os anos de 1960 configuram-se em um período em que vários movimentos sociais e políticos abriram margem para que as minorias questionassem a diferença como marca de inferioridade e começassem a reivindicar seu lugar de fala e de visibilidade social. Graças à conscientização sobre seu estado de dominadas, as mulheres passam a lutar por um lugar onde não sejam apenas figurantes ou reprodutoras, de objetos, elas querem se tornar sujeitos.

No que diz respeito à autoria feminina, ser portador do seu discurso permite que esses sujeitos reconstruam sua história com base em outra ótica, ou seja, do ponto de vista feminino. Daí o interesse crescente de grupos de pesquisa e instituições acadêmicas em reconstruir, por meio dos discursos proferidos por esses sujeitos, a sua história, garantindo-lhes a visibilidade e o reconhecimento negados durante séculos de opressão e silenciamento. Desse modo, objetiva-se compreender melhor os questionamentos, a posição de fala e principalmente como esse sujeito multifacetado se posiciona perante as demandas que extrapolaram o domínio do privado e se tornaram globais.

Segundo Kauss (1999), a escrita é instrumento de poder e, como tal, já foi muito utilizada para esse fim, isto é, para mostrar a superioridade de uns sobre outros. Nesse sentido, sabe-se que durante muito tempo seu acesso foi negado às minorias, dentre os quais, negros, índios, mulheres, entre outros, que foram representados exclusivamente através da ótica e do discurso emprestado pelos grupos detentores do poder. Com esse procedimento, os grupos hegemônicos conseguiam relegar ao silêncio as minorias, exercendo despoticamente e com maior facilidade o poder. Ao assumir-se como escritora, a mulher rompe com a privação existencial imposta e passa a refletir e a resgatar a visão particular de mundo de quem viveu um prolongado tempo de silenciamento.

Desse modo, quando o sujeito feminino passou a ser portador de seu discurso e também de sua palavra, assinalou lenta, mas obstinamente, sua presença na história e, sobretudo, apropriou-se e resgatou sua identidade que durante séculos foi representada pela voz masculina, numa opressão silenciosa que sempre estigmatizou a mulher como ser inferior ao homem. Embora não se possa traçar o início exato da trajetória da mulher como escritora é fato inconteste que, somente após a revolução cultural dos anos 1960, a literatura

de autoria feminina começou realmente a romper barreiras e abalar as verdades seculares da civilização ocidental ao dar visibilidade às questões femininas.

Outro fator determinante também para proporcionar essa visibilidade foram os estudos de gênero, iniciados a partir do ano de 1980, porque a partir dessa data começou a se construir uma crítica e inserir a literatura produzida por mulheres no centro das discussões. Por meio dos estudos de gênero, despojou-se do termo feminino, em parte, a carga semântica com que era definido, isto é, delicado, fraco, passivo, uma vez que foi descartada a discussão sobre a essencialidade biológica constitutiva a mulher. Desse modo, o estudo de gênero se propõe a pesquisar o comportamento assumido por homens e mulheres numa sociedade que se mostra mais aberta para a ressignificação e renovação dos discursos tradicionais.

Abreu (1999) assevera que, no curto e volumoso caminho da literatura de autoria feminina, a crítica e principalmente os grupos de pesquisa dedicam uma atenção especial à compreensão das distinções de gênero, como construção discursiva e ao predomínio da inquietação identitária que surgiu após o ano de 1980, período em que a escrita feminina constitui-se numa busca de descentralização do sujeito falocêntrico. Principalmente porque, com o advento da pós-modernidade, época das incertezas, fragmentações e desconstruções de posturas edificadas à luz da tradição, torna-se imperativo procurar referências que sinalizem quem é este sujeito feminino que agora se apresenta: o que fala e como se posiciona perante essa nova configuração de sociedade:

O caso da inquietação identitária sugere um percurso de reconhecimento da condição feminina. Este reconhecer-se, evidentemente, não deriva de alguma preocupação existencial egocêntrica das autoras, mas antes representa a tentativa legítima de incorporá-las a um longo movimento de descoberta da mulher, de afirmação da diferença pela necessidade de reescrever a(s) identidade(s) feminina(s), pois o “próprio conceito de diferença”, ao contrário “da não-diferença”, não tem nenhum oposto exato contra o qual se possa definir. (ABREU, 1999, p. 126).

Segundo o autor, o reconhecimento da condição feminina não vem se constituindo por oposição a uma condição masculina, muito pelo contrário, vem se inscrevendo a partir da consciência de que o masculino e feminino, como construções discursivas, devem dialogar nos mesmos espaços culturais.

Consciente do objetivo deste trabalho, que é direcionar um olhar mais apurado para as vozes femininas e principalmente para as vozes selecionadas para o *corpus* desta pesquisa

torna-se necessário apresentar o posicionamento de críticos e estudiosos a respeito da temática que se propõe como objeto deste estudo: o texto poético na contemporaneidade.

Dentro dessa perspectiva, Morin (1998) define a poesia como amor, estética, gozo, prazer, participação e, principalmente, vida. Ela é a manifestação de possibilidades infinitas da indeterminação humana, porque a criação poética tem o poder de reativar os conceitos analógicos e mágicos do mundo e, também, despertar as forças adormecidas do espírito, com o intuito de reencontrar os mitos esquecidos. Para o pensador, a poesia não é somente um modo de “expressão literária”, mas um “estado segundo” vivenciado pelo sujeito e que deriva da participação, da exaltação, embriaguez e, acima de tudo, “do amor que contém em si todas as expressões desse estado segundo” (MORIN, 1998, p. 22 e 23).

Em relação à figura do poeta, Morin destaca que ele é portador de uma competência plena, “multidimensional”, pois sua mensagem poética tem a capacidade de reanimar a “generalidade adormecida”, ao mesmo tempo em que “reivindica uma harmonia profunda, nova, uma relação verdadeira entre o homem e o mundo” (MORIN, 1998, p. 158).

Numa visão mais abrangente, Cyntrão (2004) diz que o texto poético é o espaço de manifestação do imaginário. Nesta perspectiva, o texto poético é privilegiado como fonte de conhecimento, sempre revelador do ser humano e de suas relações com os micro e macrocosmos culturais:

Sabemos que toda literatura implica numa semiose, isto é, num processo de significações, cuja produção está ligada ao valor artístico. É preciso reafirmar que o alcance profundo desse valor deve ser buscado na articulação do texto literário – seja o texto poético do cânone ou o texto poético da canção – com a história. Isto não significa que o texto literário contenha a figuração da aparência de estrutura social, mas que contém aquilo que ficou latente na história. (CYNTRÃO, 2004 p. 74).

A esse respeito, Moriconi (2002) complementa ao afirmar que o texto poético é um espaço para representação, ou seja, a dramatização do eu, pois o poema é palco, teatro de operações metafóricas, linguísticas, lúdicas. Desse modo, o texto poético produz imagens, explora repetições, brinca com as regras de pontuação. Tudo para colocar o eu no palco e para chamar a atenção para situações que fazem parte de um imaginário “processo de produção, transmissão e recepção de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 2004, p. 6), que é coletivo. Nesse sentido, percebe-se que o enraizamento das artes na trama da existência coletiva possibilita um aumento nas significações comunicativas e amplia-lhe o sentido. E essa abrangência na literatura contemporânea “resulta do fato de o processo de criação poética se nutrir tanto da cultura

erudita quanto do que é espontâneo e contextual e que determina a expressão estética” (CYNTRÃO, 2004, p. 11).

Moriconi (2002) ainda diz que, na face da arte brasileira da palavra, o texto poético está, em boa parte, nas letras da música popular, e a indistinção e até certa fusão conceitual entre poesia e canção tem uma longa história em nossa cultura literária. Todavia, com o surgimento da cultura impressa, deu-se a separação entre poesia e canção. Recentemente, com o avanço crescente dos meios de cultura de massa, o surgimento da gravação, da difusão e a rápida circulação nos diversos espaços sociais, a canção revelou-se ser a linguagem mais apropriada para os novos tempos contemporâneos principalmente por ter um trânsito mais efetivo nos meios de cultura de massa.

Para o estudioso Charles Perrone (apud CYNTRÃO, 2000), a poesia da canção e a poesia destinada à leitura possuem origens históricas comuns e mantêm muitas afinidades, mas não são exatamente iguais. O reconhecimento das diferenças fundamentais entre o verso escrito e o verso destinado à execução musical é um pré-requisito indispensável para a discussão entre as duas formas. Conforme Charles Perrone (apud AMARAL, 2010, p. 235):

Uma letra pode ser um belo poema mesmo tendo sido destinada a ser cantada. Mas é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito da análise. Mas se, independente da música, o texto de uma canção é literalmente rico, não há nenhuma razão para não se considerar seus méritos literários.

Compreende-se que a letra de canção e o poema, mesmo tendo uma origem próxima, ou seja, o mesmo berço, possuem evidentemente suas especificidades¹⁰. Um dos modos pelos quais uma letra de canção pode ser tratada como unidade literária é por intermédio do intertexto. Assim, o foco desta pesquisa encontra-se em aproximar a poesia das letras de canção e o texto poético como intuito de “mostrar a existência do intertexto que compõe o universo simbólico comum às obras poéticas dos cancionistas e mostrar as diversas tematizações do ser cultural e ideológico brasileiro” (CYNTRÃO, 2000, p. 48). Ainda a esse respeito assevera que:

O valor estético e cultural dos versos dos compositores mais profícuos e versáteis das últimas décadas pode ser demonstrado por meio do instrumental científico da análise do discurso e da análise semiótica, aliado

¹⁰ Esse tópico não será enfatizado na pesquisa, haja vista que a intenção não é buscar o que diferencia poesia e letra de canção, mas encontrar um contraponto em que ambas possam convergir na mesma perspectiva, ou seja, buscar nas imagens dos textos poéticos e das letras de canção, o ser social, o sujeito e desvelá-lo à luz das confluências do mundo real ou imaginário que o envolve.

à referenciação cultural, social, histórica, política e ideológica do período. Referenciação que situa não só as características impostas por uma nova ordem tecnocultural que provocou mudanças paradigmáticas, bem como as relações da cultura de massa com o poético das representações. (CYNTRÃO, 2004, p. 58)

Desse modo, ao olhar pela ótica que “as canções são um bem cultural de consumo e a elas podemos atribuir o papel porta-voz de anseios e memórias” (CYNTRÃO, 2004, p. 57) constata-se a existência de um universo simbólico híbrido, revelando-se um sistema aberto que permite constantes contágios dialógicos e intertextuais, ou seja, o texto poético da canção expressa por meio do simbolismo presente nas letras poéticas os discursos ideológicos, os questionamentos existenciais e o posicionamento dos sujeitos multifacetados perante as implicações globais.

José Miguel Wisnik (2004) diz que as canções populares conseguiram forjar uma rede bastante singular de diálogos entre compositores, intérpretes, escritores, poetas e figuras da vida pública. Essa maneira de sinalizar a vida cultural do país formou quase um interstício público, configurando uma espécie de repertório comum de experiências sociais e estéticas ao transportar conhecimentos e linguagens entre as diferentes classes e circuitos culturais.

É justamente essa rede de intercomunicações híbridas o que aqui se expõe para desvelar, por meio da análise de uma pequena parte da produção de Adélia Prado, Adriana Calcanhotto e Angélica Torres, o sujeito feminino, agora, como protagonista, dono de sua voz e do seu discurso.

Mulheres

Neste início de tarde
Fim de manhã do verão

O sol me divide
Nas várias mulheres

Que me antecederam
E nas que virão

Grávidas de luas
Na fase obscura

Com um abismo
No peito

(TORRES LIMA, 2005, p. 89)

Esse poema é carregado de imagens que remetem ao movimento de passagem e mudanças: mudança da manhã para a tarde, do dia para a noite, das estações do ano, das fases da lua. Tudo remete à transitoriedade e fluidez, características da pós-modernidade e todos os movimentos conceituais advindos e resultantes deste período.

Os elementos “sol” e “lua” de polaridades negativas, à medida que são opostos, simbolizam respectivamente o masculino e o feminino. O sol, segundo Chevalier (2008), é visto como o elemento ativo, pois dele partem a luz e o calor; simboliza a vida e é o símbolo universal, o astro-rei, detentor da autoridade que representa igualmente as funções de marido e de pai. Já a lua é o elemento passivo, pois, privada de luz própria, recebe a luz e o calor do sol e apenas a reflete. A lua é fonte e símbolo da fecundidade e rege a renovação, fato que se comprova em suas fases lunares e nas interferências dos ciclos da vida.

Nesse contexto, o sol simboliza o poder patriarcal, o sujeito falocêntrico, que se impõe perante o sujeito feminino. A lua, por sua vez, simboliza a mulher, o elemento assujeitado pela sociedade patriarcal, sendo passiva e receptiva e sem o poder de decisão e de escolhas.

Um elemento de grande importância nesse poema é a marcação temporal presente nos versos “Neste início de tarde / fim de manhã do verão”. Esse é um marco essencial, pois determina precisamente o meio-dia, período em que o sol não faz sombra, não obscurece nada. “O meio-dia marca uma espécie de instante sagrado, uma parada no movimento cíclico, antes que se rompa um frágil equilíbrio e que a luz se incline rumo a seu declínio. Ele sugere uma imobilização da luz em seu curso ‘o único momento sem sombra’ uma imagem de eternidade” (CHEVALIER, 2008, p. 603). A partir dessa conceituação, percebe-se que o eu lírico foi concebido neste exato momento, o meio-dia, como se comprova nos versos “O sol me divide / nas várias mulheres”. Essa imagem é determinante para marcar o momento em que o poder centralizador do patriarcalismo não mais subjuga as mulheres, visto que, nesse momento, a imagem do “sol”, símbolo da sociedade patriarcal, não encobre nada com sua sombra. Simboliza, assim, o momento propício para mudanças na concepção feminina de ser e estar no mundo e sua concreta efetivação contemporânea.

A partir dessa tomada de consciência, o eu lírico assume-se como elemento transformador, pois reconhece a condição vivida pelas mulheres que o antecederam presas à tradição patriarcal e sabe que as mulheres que virão mesmo “grávidas de luas / na fase obscura / com um abismo / no peito” buscarão modificar a condição de assujeitadas e silenciadas. Agora, a mulher como sujeito atuante e portadora do seu discurso procura

ressignificar-se e conquistar posições iguais na sociedade, mas ainda há muito que se fazer.

A questão da identidade é um fator que está relacionado ao caráter de mudança propiciado pela pós-modernidade. Nesse sentido, o futuro é incerto e “o abismo / no peito” se reflete na constituição de sujeitos, agora fragmentados e deslocados à medida que procuram abarcar as instâncias fluidas que a pós-modernidade e a globalização apresentam.

A identidade também encontra-se nitidamente relacionada à aquisição da palavra, na medida em que a palavra instaura poder e permite que o eu lírico perceba que é um elemento discursivo que por meio da palavra pode romper a privação existencial e se projetar social e politicamente deixando sua condição marginal e periférica para trás. Desse modo, no poema “Antes do nome”, fica evidente a preocupação com a linguagem que conseqüentemente leva o sujeito a entender a si mesmo e transcender este conhecimento.

Antes do nome

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o ‘de’, o ‘aliás’,
o ‘o’, o ‘porém’ e o ‘que’, esta incompreensível
5 muleta que me apóia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
10 Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com as mãos.
Puro susto e terror.
(PRADO, 1991, p. 22)

Adélia Prado enfatiza a necessidade de algo maior e mais complexo que a palavra, ou seja, a linguagem que é o instrumento para o alcance ilimitado do verbo para se chegar a Deus, fazendo desse conhecimento o seu ofício. Nesse sentido, “A palavra corriqueira” já não traduz os questionamentos do sujeito. Ao contrário, o eu lírico é taxativo ao dizer “Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe”. Por meio dessa afirmação enfática, o eu lírico demonstra que começou a tomar consciência de si como ser discursivo e passa a assumir esta posição, a de autor do seu discurso.

É um poema metalinguístico, pois denota a preocupação com a linguagem. Assim, sabendo que a sintaxe é a parte da gramática que se ocupa de estudar as palavras associadas nas frases, as frases na oração e as orações no discurso, nota-se uma preocupação da poetisa com a linguagem, do fazer poético. Os vocábulos “de”, “aliás”, “o”, “porém” e o “que”, os

dêiticos, elementos relacionais das frases isolados, não apresentam nenhum sentido, mas inseridos dentro de um contexto fazem toda a diferença no discurso. Tal como no Gênese, livro bíblico, antes da criação do mundo existia o caos, isto é, a terra sem forma e vazia, mas a partir da organização, da colocação de cada coisa em seu lugar, como os dêiticos, no poema, tudo começa a tornar uma forma organizada. Desse modo, a característica autoral no discurso inicia-se quando os sujeitos discursivos efetivamente assumem seu lugar de enunciação. E Adélia Prado foi uma das vanguardistas nesse aspecto.

Nota-se a necessidade do eu lírico em ter “uma muleta” para apoiá-lo. A princípio pode ser considerada como sinal de fraqueza, mas, em contrapartida a muleta também simboliza, segundo Chevalier (2008), “aquilo que nos ajuda a avançar”. Tal qual a postura feminina perante a opressão masculina, nos mais diversos âmbitos sociais. E se “a palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda” novamente percebe-se que o material para construção do discurso é a linguagem e esta, não é pura, mas é ideológica, repleta de poder. Assim, as práticas discursivas, além de sua dimensão constitutiva da construção social da realidade, constituem também ação social.

Da mesma maneira que se compreende que Deus é trino, Pai, Filho e Espírito, e que por intermédio do Filho a palavra fez-se Verbo, a poesia também funciona como um símbolo discursivo construído sobre imagens no texto e “buscar-se enquanto *eu* e enquanto *outro* é procurar e é fazer, ou refazer, a própria identidade” (CYNTRÃO, 2004, p. 48 e 49) e nestes momentos “infrequentíssimos”, “momentos de graça” é que se consegue pegar a palavra com a mão, sentindo-a inquieta, querendo escapar como o peixe, símbolo do nascimento e da restauração cíclica, sendo também ao mesmo tempo Salvador e Revelação e vive-se esse momento de epifania revelando “puro susto e terror”.

Assim, sabe-se que a literatura feita por mulheres envolve a conquista da identidade e da escrita. Dessa forma, vencidos os condicionamentos de uma ideologia que a manteve nas margens da cultura e superadas as necessidades de apresentar-se sob anonimato, de usar pseudônimo masculino e de utilizar-se de estratégias para mascarar seu desejo, a literatura escrita por mulheres engaja-se, hoje, num processo de reconstrução da categoria mulher enquanto questão de sentido e de lugar privilegiado para reconstrução do feminino e do resgate de experiências emudecidas pela tradição cultural dominante. É nesses termos que esse fazer literário se inscreve, com seu potencial reflexivo, como prática social e política.

2.1 – As vozes femininas em questão: quem fala, o que fala, de onde fala

Quando Simone de Beauvoir lançou a célebre frase “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, houve uma grande polêmica em torno do seu significado. Isso porque, durante séculos, o fator biológico foi utilizado para a hierarquização sexual. Apelava-se para a natureza da mulher, ou seja, sua fatalidade biológica, para justificar sua posição subalterna perante os homens. O fato de *tornar-se mulher* traz consigo uma enorme carga social, que é resultado de um longo processo histórico, e justamente por ser um processo histórico e não biológico, é passível de transformação. Sobre esta afirmação, a de tornar-se mulher, esse ainda “é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode afirmar com acerto que tenha uma origem ou um fim, pois como prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e re-significações” (BUTLER, 2003, p. 58 e 59).

A esse respeito, Lucena¹¹ diz que realmente não se nasce homem ou mulher, mesmo o fator biológico tendo sua importância, pois antes de tudo o gênero é uma construção, e as relações de poder transformam homens e mulheres em sujeitos, e esses sujeitos são construídos discursivamente. Esses protagonistas de gênero e sexualidade são produzidos e reproduzidos de forma contínua ao longo da história de diversas maneiras, em uma constante de possibilidades, sociabilidades e instabilidades. Tornando-se ainda mais complexos, pois, além de serem sujeitos de gênero, ainda são sujeitos de raça, religião, nacionalidade, classe, etnia, entre outros, ou seja, reduzi-los a um conjunto biológico é simplificar a natureza.

Ir além da afirmação feita por Beauvoir e tornar-se uma mulher batalhadora, guerreira, propositiva e dominadora da arte da palavra constitui-se em uma sofrida, porém, aos poucos, vitoriosa ação, se considerarmos que a mulher no Brasil, até a Constituição de 1988, não tinha vários de seus direitos legalmente reconhecidos. Porém, com a promulgação dessa Constituição, um dos principais direitos textualmente¹² assegurado às mulheres foi a igualdade que, de acordo com a lei (artigo 5º, inciso I) diz: “Homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição”. Dessa feita, ela reconheceu

¹¹ Juliana Rodrigues de Lima Lucena. Não se nasce mulher, torna-se mulher: a (re) construção do conceito de gênero e a superação de limitações teóricas. In: www.anpuhpb.org/anais.

¹² A lei que trata sobre a igualdade está presente em nosso país desde a Constituição de 1822 (artigo 178, XII) que diz: “**A lei será igual para todos**, quer proteja, quer castigue e recompensará em proporção dos merecimentos de cada um”. A Constituição de 1934 é a primeira a apontar a preocupação com a situação jurídica da mulher. O artigo 113, parágrafo 1º, diz: Todos são iguais perante a lei. Não haverá privilégios, nem distinções, por motivo, de nascimento, **sexo**, raça, profissões ou do país, classe social, riqueza, crença religiosas ou idéias políticas. Mas, é somente na Constituição de 1988 que aparece a referência clara: “**Homens e mulheres** são iguais em direitos e obrigações”, e a lei passa a assumir de fato o compromisso com a igualdade material entre homens e mulheres.

também, dentre outros, a licença-gestação para a mulher, com duração superior à da licença-paternidade (artigo 7º, incisos XVIII e XIX); o incentivo ao trabalho da mulher, mediante normas protetoras (artigo 7º, inciso XX); prazo mais curto para a aposentadoria por tempo de serviço (artigo 40, inciso III).

Somente para ilustrar, muito superficialmente, no Código Civil Brasileiro de 1916, a situação jurídica da mulher caracterizava-se pelo tratamento desigual, discriminatório, afirmando negativamente as diferenças de classe social, sexo e raça, no qual a mulher era considerada um ser subordinado ao homem, que exercia a chefia na organização da família e a quem incumbia direitos e deveres exclusivos como, por exemplo, representar legalmente a família; administrar os bens do casal e os bens particulares da mulher, mesmo no regime de separação total dos bens, além de lhe competir exclusivamente o direito de fixar o domicílio da família e a obrigação de lhe prover a manutenção. Assim, a mulher ao casar perdia, portanto, a capacidade civil plena, pois só podia trabalhar ou realizar transações financeiras se tivesse autorização do marido.

A Constituição do Brasil de 1988 significou um importante marco para a transição democrática brasileira, trouxe avanços no tocante ao reconhecimento dos direitos individuais e sociais das mulheres. No tocante ao tratamento igualitário entre homens e mulheres no ordenamento jurídico pátrio, nota-se que, com o avanço das lutas e conquistas feministas, a sociedade foi sofrendo mudanças, especialmente, em relação à participação da mulher nos espaços públicos, notadamente pela conquista do direito ao voto, além de outras mudanças comportamentais. Dessa forma, tornou-se imprescindível uma nova legislação que melhor se adequasse à nova ordem de coisas.

Denominada Constituição Cidadã, ela trouxe avanços no tocante ao reconhecimento dos direitos individuais e sociais das mulheres, resultado do intenso trabalho de articulação dos movimentos feministas. Nesse contexto, foram publicadas leis que alteraram o Código Civil e o Código Penal, respectivamente, dando um tratamento diferenciado e não discriminatório à mulher, bem como a Lei 11.340/06, que dispõe sobre a violência doméstica e familiar contra a mulher, sob o enfoque não somente da repressão ou punição, mas, sobretudo, da prevenção e erradicação da violência de gênero.

Cristina Stevens (2008) afirma que a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso foi uma realidade até os anos de 1970, ainda sob o jugo da ideologia patriarcal dominante e, como é do conhecimento geral, nossa literatura foi herdada da tradição estética europeia que defendia a criação literária como um dom essencialmente masculino. Sob essa ótica, ao repassar durante anos essa postura universal, a literatura

neutralizou a representação da experiência feminina e de tantas outras representações subtraindo sua importância cultural e privando as mulheres também de permanecerem nos centros do discurso, pois durante muitos anos o que prevaleceu foi o discurso centrado na perspectiva masculina.

O termo discurso, segundo Fairclough (2001), é compreendido como parte irreduzível das práticas sociais, dialeticamente interconectado a outros elementos, tais como: o mundo material, as relações sociais, a ação e a interação, as pessoas com suas crenças, seus valores e desejos. Nesse sentido, o discurso é determinado pelas estruturas sociais, mas, ao mesmo tempo, tem efeito sobre a sociedade ao reproduzir ou transformar tais estruturas. Assim, o discurso configura-se como um modo de agir sobre o mundo e os outros e um modo de representar a realidade. Desse modo, sustenta relações de poder e ideologias, mas também as transforma, constituindo relações sociais e identidades.

Para Teixeira (2009), no artigo “*Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário*”, as investigações que visam resgatar textos de autoria de mulheres hoje constituem uma das mais produtivas linhas de pesquisa no âmbito dos estudos feministas. Elas têm levantado questões esclarecedoras e pertinentes sobre o sistema de representações operadas pelo construto da história literária. Isso se deve ao fato de que seus fundamentos estão comprometidos com convicções estéticas, ao expressar valores ideológicos explícitos, mantenedores da invisibilidade, no cânone, da produção literária procedente da autoria de mulheres.

Desse modo, ao colocar em relevo a questão do discurso feminino, não sob o viés reprodutivo da voz patriarcal, mas abarcando as especificidades sobre quem fala, o que fala e de onde fala, naturalmente somos levados a considerar a tradição repassada por gerações e detentora de um grande poder nas sociedades. Mas, inegavelmente, “os confortos da tradição são fundamentalmente desafiados pelo imperativo de se forjar uma nova auto-interpretação, baseada nas responsabilidades da tradução cultural” (HALL, 2004, p. 84), reforçando, assim, a noção de que um texto não existe sem outro, que, quer seja na forma de atração ou rejeição, serviu de modelo.

Vivenciando variadas formas de sujeição e dependência ao longo dos anos, devido ao quadro assimétrico nas relações entre os sexos, as mulheres lutam pelo reconhecimento, como protagonistas, na cena intelectual brasileira. Desse modo, deixar de ser o outro e assumir-se como portadora de sua voz representa um grande avanço na escala de conquistas, mas muitos outros direitos ainda necessitam ser assegurados às mulheres. Nesse sentido,

como protagonista do seu discurso, Adélia Prado, no poema “Com licença poética”, em *Bagagem*, de 1976, anunciava:

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 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.

(PRADO, 1991, P. 11)

Nesse poema, o eu lírico revisita Drummond, propondo-lhe uma nova leitura: empresta água da fonte e acrescenta-lhe ingredientes próprios, ou seja, o discurso feminino no qual o eu lírico se autoafirma, dá voz ao sujeito feminino que foi profeticamente iluminado por um anjo, mas esse anjo, diferente do anjo de Drummond, que é torto, é esbelto e toca trombeta, levando-nos a imaginar a caracterização bíblica do que supomos ser anjo. Esplendoroso e anunciador como o anjo Gabriel, que cumpre essas mesmas funções ao se aproximar de Maria. A beleza desse anjo também se reflete na profecia por ele anunciada como algo positivo para o gênero feminino.

De acordo com Moriconi (2002), Adélia Prado consegue fazer um deslocamento de ponto de vista:

Neste sentido, o gesto realmente ousado e iconoclástico operado no poema de Adélia é o deslocamento de ponto de vista. Se o poema de Drummond era a certidão de nascimento de um poeta homem que falava por todos, o poema de Adélia registra o nascimento da poeta mulher que não permite que falem por ela. (MORICONI, 2002, p. 143)

Para o autor, Adélia Prado inaugurou o politicamente correto na poesia brasileira, substituindo o gesto poético da máscara, da *persona*, pelo gesto poético da autenticidade autobiográfica corroborada pelo corpo, que, nesse sentido, avaliza sua história. Assim, por intermédio da poetisa, o machismo textual foi abalado de vez na história literária brasileira.

A par da profecia, 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”. Entretanto, apesar de investido da função de desbravador, o eu lírico tem a sabedoria e a sensibilidade necessárias para reconhecer humildemente que carregar bandeira, como a representação no quadro de Delacroix: *A liberdade guiando seu povo*, com a figura central de uma mulher em meio a uma guerra com uma bandeira servindo de guia para uma nação, é “Cargo muito pesado pra mulher,/ esta espécie ainda envergonhada”, 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, questiona o discurso modelador do patriarcalismo, ao mesmo tempo em que insere com sutileza o posicionamento desse sujeito feminino libertário que se configura: “vai ser coxo na vida é maldição pra homem”.

O eu lírico, detentor do direito à palavra, expõe prosaicamente algumas considerações a respeito do cotidiano e de estereótipos impostos à condição feminina como o casamento, utilizando-se da ironia para afirmar: “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”. Nesse sentido, o eu lírico se mostra propenso, portanto, a sensações, desejos e atitudes inerentes ao universo feminino, porque esses aspectos ainda eram pouco explorados nas questões literárias, uma vez que o discurso anterior aos anos de 1960 ainda era essencialmente masculino.

Desde *Bagagem* (1976) até a sua mais recente obra poética, *A duração do dia* (2010), sabe-se que um dos eixos articuladores do universo poético adiliano é a vida cotidiana da qual a poetisa extrai os elementos básicos com que vai tecendo seus textos e construindo um mundo que, partindo da experiência singular, eleva-se à dimensão da experiência coletiva, universal.

A possibilidade de ser agente portador do seu discurso também é vista na letra da canção “Minha música” de Adriana Calcanhotto. Nota-se que nesse texto poético o discurso foge dos padrões esperados ao negar enfaticamente todos os aspectos culturais e sociais que poderiam categorizar qual função da música/canção. Desse modo, essa desconstrução a princípio gera certo desconforto, pois quebra com todos os paradigmas construídos e também rompe com o discurso tradicional desreferenciando conceitos já calcificados no que tange a uma busca de sentidos e valores institucionalizados.

Minha música não quer ser útil
não quer ser moda
não quer estar certa

Minha música não quer ser bela
não quer ser má.
Minha música não quer nascer pronta

Minha música não quer redimir mágoas
nem dividir águas
não quer traduzir
não quer protestar

Minha música não quer me pertencer
Não quer ser sucesso
Não quer ser reflexo
Não quer revelar nada

Minha música não quer ser sujeito
Não quer ser história
Não quer ser resposta
Não quer perguntar

Minha música quer estar além do gosto
não quer ter rosto, não quer ser cultura.
Minha música quer ser de categoria nenhuma.
Minha música quer só ser música

(CALCANHOTTO, 1994)

Nesse texto, observa-se a individualização, que é uma das marcas representativas da pós-modernidade. O eu lírico não busca simpatizantes que concordem com ele, muito pelo contrário, é justamente nesse distanciamento que o discurso opera para demarcar a posição de quem fala perante os outros.

A utilização do pronome possessivo “minha” e do advérbio de negação “não” indica elementos muito fortes nos versos, pois o eu lírico – ao mesmo tempo em que se apossa de algo, “a música” – rejeita a imposição de estereótipos universalmente impostos. A utilização, repetidas vezes, do pronome possessivo revela-se também um indicador dessa individualidade do eu lírico que quando diz “minha música” apropria-se dela e não se dispõe a compartilhá-la, mas, em contrapartida, essa música, como se tivesse vontade própria, também não pertence ao eu lírico: “minha música não quer me pertencer”. Todos os versos são permeados pelo advérbio de negação “não” e, ao utilizá-los, dessacraliza os conceitos tradicionalmente esperados para a função da música, se é que existe mesmo uma função. Porque a “música” pode ser comparada com a voz do eu lírico, que se nega a tudo o que lhe foi imposto e, deste modo, o discurso se constrói não mais num espaço de sujeição, mas de libertação, haja vista que somente na última estrofe não há mais negativas explícitas. Mas o eu lírico ainda diz: “Minha música quer estar além do gosto / Minha música quer ser de categoria nenhuma. / Minha música quer ser só música”.

Dentre tantas negativas nesse texto poético, depreende-se que a ideologia dominante está impregnada em todas elas, daí a necessidade do eu lírico de rejeitá-las para que sua voz seja ouvida. Por meio da dualidade negação/afirmação, o eu lírico constrói-se no espaço da diferença. “A ideologia homogeneiza o mundo. Desfazê-la exige uma ‘dialética negativa’¹³ na luta por incluir no pensamento aquilo que lhe é heterogêneo” (CYNTRÃO, 2007, p. 5). Assim, a transgressão apresenta-se como uma das marcas impressa no novo discurso que constitui a pós-modernidade.

Voltando para a questão sobre o lugar de fala do sujeito, é perceptível que Adriana Calcanhotto tem seu lugar de fala em espaços urbanos contemporâneos referenciados ou não, como aparece no trecho: “onde andarás nesta tarde vazia / tão clara e sem fim / enquanto o mar bate azul em Ipanema / em que bar, em que cinema / te esqueces de mim?”¹⁴. Tais lugares podem abranger locais fechados ou espaços abertos. Também não se pode negar que essa cancionista muitas vezes abre espaço para o discurso homoafetivo. Muitas canções tematizam abertamente essa questão, o que possibilita também a visibilidade de outro grupo “ex-cêntrico” formado por gays e lésbicas a lutarem pelo seu reconhecimento e lugar na sociedade. Em suma, nos textos poéticos de Adriana Calcanhotto, tem-se um eu lírico às vezes dúbio, deslocado e contraditório, que é o reflexo da pós-modernidade, mas que expressa sua subjetividade com grande maestria.

É importante enfatizar que Adriana Calcanhotto é uma compositora que constantemente bebe na taça da poesia alheia, entre os quais Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Sá Carneiro, Jacques Prévert, Gertrude Stein e Antônio Cícero, para compor suas canções e ao fazê-lo realiza uma interpretação extremamente pessoal e essencialmente lírica. Assim, com um tom confessional de quem poetiza seu diário íntimo, Adriana Calcanhotto lança sobre a realidade fragmentária e veloz do mundo contemporâneo as impressões, dúvidas, desejos e contradições de um eu lírico, representante de uma coletividade, que busca por meio do seu discurso sua visibilidade cultural e social.

Desse modo, quando se busca compor um panorama para a representação e a constituição da identidade feminina, verifica-se a ruptura com os velhos paradigmas econômicos e principalmente sociais impostos à mulher. Sabe-se que se anteriormente a mulher ocupava somente os espaços privados e domésticos. Agora, principalmente após os anos de 1970, tem-se uma nova composição de situações que fazem parte do cotidiano do

¹³ Cyntrão cita as teorias desenvolvidas por Adorno.

¹⁴ Trecho da canção: *Onde andarás*. CD Maré.

universo feminino e com as quais o sujeito feminino vem procurando encontrar a melhor maneira para se relacionar com as questões existenciais e amorosas perante as novas demandas como separações, o trabalho, a responsabilidade em assumir e manter a família, a busca da felicidade e de novos amores, uma vez que nestes tempos do provisório não existe mais o “até que a morte os separe”.

Angélica Torres também parte de grandes centros desreferenciados para institucionalizá-los como seu local de fala, lembrando-se que, a partir dos anos de 1970, com a inserção da mulher no mercado de trabalho, o sujeito feminino começa a circular cada vez mais em espaços que vão muito além do quarto e da cozinha. Nessa nova configuração espacial de fluxo constante, de movimento, deste não-lugar, é que emerge um eu lírico questionador e reflexivo perante as demandas do fazer poético na contemporaneidade, de suas relações com o outro e da constatação da completa fragmentação e solidão do ser que não se dá por vencido, pois supera muitos desertos e silêncios para se fortalecer e se reconstruir por meio da certeza que sempre haverá um novo amor “iluminado pelo luar”¹⁵.

Affonso Romano de Sant’Anna, no prefácio do livro *O poema quer ser útil* (2005), assim a define: “não é uma poeta improvisada, tem métier, está prestando atenção ao seu tempo e em sua melodia interior. Lá vai ela passeando entre as diversas formas de poetar até chegar ao haikai.”. A poetisa, nesse sentido, propõe-se a fazer de sua lírica um espaço revelador do humano ou, como diz Cyntrão (2007, p. 1), “de suas relações de troca desse novo sujeito com o mundo e com um outro em especial”.

O penúltimo livro de Angélica Torres, que será analisado neste estudo, já nos apresenta um título instigante, *O poema quer ser útil*. Nota-se que esse título estabelece uma relação intertextual com a letra de canção *Minha música não quer ser útil*, que nos leva a refletir se em tempos de tão acelerada fragmentação de conceitos considerados imutáveis e da crise dos sujeitos, o poeta não se coloca a perguntar sobre a utilidade do seu ofício. Mas se é justamente no texto literário que a cultura humana aparece mais explicitamente representada: não há como colocar em dúvida a utilidade do poema, pois, como diz Bosi (2000), a poesia consegue ser a alma de um mundo sem alma.

O poema “Labirintos”, de Angélica Torres, retrata bem o descentramento do sujeito feminino perante as novas configurações sociais que se apresentam para a mulher.

É duro, Pai
andar nesse

¹⁵ Expressão recorrente em outros poemas de Angélica Torres Lima.

teu labirinto

Tua luz se esvai
5 e me absinto
em negrume

Bruto é tatear
na busca de te achar
e não me encontrar

10 No velório do dia
no fundo
do mar

E amar, então, Senhor,
esse profundo despencar
15 de abismos

E o roseiral, as trincheiras
os punhais e o ouro
no crepúsculo, ensangüentados
o perigo dos descaminhos
20 o meu grito abafado

Teus labirintos são espinhos
e pedra pontiaguda, Pai.
E tornado

(TORRES LIMA, 2005, p. 27)

Percebe-se um eu lírico angustiado ao percorrer caminhos ainda desconhecidos, pois labirintos, segundo Chevalier (2008), são um entrecruzamento de caminhos dos quais alguns não têm saída e constituem impasses, às vezes, intransponíveis. Os labirintos também podem simbolizar a caminhada do sujeito ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana, contudo, esse processo de introspecção não é fácil. Como bem nos mostra o eu lírico nos versos: “É duro, Pai / andar nesse / teu labirinto / Tua lua se esvai / e me absinto / em negrume [...] Teus labirinto são espinhos / e pedra pontiaguda”. O vocábulo “absinto” remete a uma “ausência de doçura ou também a uma dor provocada pela ausência” (CHEVALIER, 2008, p. 8).

Nessa peregrinação, na busca de conhecimento, de autoafirmação, o desconforto é constante porque tudo é desconhecido e remete à dureza ou dificuldade, por meio dos vocábulos espinho, pedra, roseiral, trincheiras, punhais. Nota-se como é penoso o processo de desconstrução dos estereótipos, que por tanto tempo moldaram a constituição dos sujeitos femininos centrados nos discursos patriarcais. Essa caminhada do sujeito na busca de sair da sombra e de conseguir a visibilidade tão almejada em todos os campos sejam eles sociais, existenciais, ou amorosos, pode ser comparada à sensação de ficar perdido em um labirinto.

O diálogo reflexivo do eu lírico com Deus, símbolo de uma força suprema, de certa maneira confere ao eu lírico condições de não desistir, mesmo sabendo que esses labirintos são compostos de espinhos e pedra pontiaguda. Mas, na mesma medida em que a presença divina é um aporte necessário nesse terreno deslizante que se apresenta, também simboliza um elo com a tradição da qual é ao mesmo tempo pai, juiz, todo-poderoso e soberano.

É importante salientar que o eu lírico diz: “Teus labirintos”, algo que não o pertence, daí, talvez, a dificuldade em transitar em locais que até então não faziam parte do espaço reservado a esse sujeito.

A última estrofe “Teus labirintos são espinhos / e pedra pontiaguda, Pai / E tornado”, numa gradação, reforça a dificuldade, a dureza, os obstáculos presentes nesse percurso. Assim, o deslocamento feito pelo eu lírico o envolve num questionamento identitário que representa a fragmentação do sujeito no entre-lugar, como num espaço cambiante sem um início e um fim concretamente estabelecidos. Segundo Bhabha (2007), esses entre-lugares fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade.

Desse modo, a voz de Angélica Torres expõe um eu lírico de uma alma delicada, amorosa, reflexiva, conflituosa e questionadora perante a fragmentação e a efemeridade da vida moderna representada nos versos: “de que serve / o mundo, Sigmund, / se no tempo / tudo é desmanche / constante?” (TORRES LIMA, 2010, p. 19). Nota-se, nesses versos, uma retórica ou reflexão, onde o eu lírico procura respostas que o façam compreender a sensação de caos e incerteza perante as constantes instabilidades advindas da pós-modernidade, já que Kumar (1997) assevera que o prefixo “pós”, de “pós-modernidade”, é ambíguo e pode significar tanto um novo estado de coisas, no sentido do que vem depois, como pode ser usado como *post* de *post-mortem*, sugerindo o fim, o término.

Nesse sentido, Sigmund Freud, o criador de diversas teorias e práticas que permitiram a compreensão do modo de funcionamento da mente humana, em especial de que “nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente” (HALL, 2001, p. 36) e com o qual o eu lírico apresenta uma intimidade, pois o trata pelo primeiro nome, torna-se uma referência, onde as respostas poderão ser buscadas. Pois, como afirma Hall (2001), as teorias desenvolvidas por Freud mostram que a identidade é algo formado ao longo do tempo, por intermédio de processos inconscientes, não sendo, portanto, inata ou imutável.

Segundo Hall, é na contemporaneidade que se tem a compreensão de que a identidade permanece sempre incompleta, que está sempre sendo formada a partir das interpelações às quais o sujeito é exposto. Desse modo, o efêmero e o descartável existem não apenas no âmbito dos bens materiais, mas se revelam principalmente pela não territorialidade e pela fluidez das organizações sociais que não podem mais manter sua forma por muito tempo ocasionando uma transitoriedade da chamada fase sólida da modernidade para a fase líquida que é conceituada por Bauman como:

[...] uma condição em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a repetição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois decompõem-se e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez organizadas, para que se estabeleçam. (BAUMAN, 2007, p. 7)

Essa transitoriedade é perceptível no poema “Raiar do milênio”, que dispõe de uma gama de expressões: “átimo”, “rarefeitas”, “futuro incerto”, “instante da tardia modernidade”, “efêmera”, todas relacionadas à instantaneidade e ao fugidivo anunciando ou predizendo uma nova e desconfortável sensação das coisas escapando ao controle numa velocidade muito grande.

A tarde caiu. Não esperou pela colheita que eu
faria do átimo: últimas centelhas de crepúsculo
rarefeitas na mão.
Um avião arrasta o céu do entardecer enquanto
5 saio da casa, à procura urgente do átomo que
acende o milênio.
De novo, gatos invisíveis saltam de um futuro
incerto sobre o jardim do cenário: inquieto
suspense de profecias arcaicas. No mapa, os traços
10 dos sonhos que não mentem.

Umbigo de abismos, o mundo gira preocupado
em torno de si. Mas eu colheria de bom grado os
passes de vento no rosto, se um carrossel me
levasse a rodar em seu entorno. Livre das pátrias,
15 sem lares, com certidão de mendigo, entregue ao
delírio instantâneo de tardia eternidade.

Atma, infernos chegarão a vislumbrar paisagem
e doçura que, em nenhum tempo, em plano algum
de vôo, jamais, para ti guardaram?

20 Solenoplana bachiana brasileira, a tarde arrasta
um cortejo de sombras e silhuetas, formas antes
cintilanteluminosa. Efêmera instalação de
indefinições para espantar o deserto da madrugada.
(TORRES LIMA, 2005, p. 37)

Nos versos “A tarde caiu. Não esperou pela colheita que eu / faria do átimo: últimas centelhas do crepúsculo / rarefeitas na mão”, é possível vislumbrar essa imagem de tão concreta que se apresenta, como algo que esvai da mão, demonstrando que a reversão do tempo é impossível, e aquele instante desejado se perdeu e não pode mais ser apreendido. E logo em seguida, tem-se: “Um avião arrasta o céu do entardecer”, o avião, símbolo da modernidade, arrasta o céu do entardecer, provocando uma quebra abrupta nessa imagem poética. Concomitante a essa invasão da modernidade, tem-se um o eu lírico desesperado em encontrar o elemento essencial que iluminará esse período incerto e fragmentado.

Fica perceptível a transição da modernidade sólida para a modernidade líquida onde o individualismo é uma das marcas presentes: “Umbigo de abismos, o mundo gira preocupado em torno de si”, o centro deixa de ser o referencial. Assim, na chamada pós-modernidade, não há mais um ponto referencial em torno do qual o sujeito gravita e se constitui firme, mas vários pontos referenciais que não trazem segurança. Os versos “Livre das pátrias, / sem lares, com certidão de mendigo, entregue ao / delírio instantâneo da tardia eternidade” retratam bem essa desreferencialização dos sujeitos:

[...] ninguém parece estar no controle agora. Pior ainda – não está claro o que seria nas circunstâncias atuais, “ter controle”. Como antes, todas as iniciativas e ações de ordenação são locais e orientadas para questões específicas; mas não há mais uma localidade com arrogância bastante para falar em nome da humanidade como um todo ou para ser ouvida e obedecida pela humanidade ao se pronunciar. Nem há uma questão única que possa captar e teleguiar a totalidade dos assuntos mundiais e impor a concordância global. (BAUMAN, 1999, p. 66)

Essa diluição da modernidade sólida e consequente passagem para a modernidade líquida repercutem diretamente na manutenção da tradição que, como símbolo modelador, não encontra subsídios para sua transmissão. A efemeridade temporal possibilitou o surgimento da hibridação, consequência da abertura em seu espaço e em suas fronteiras. Segundo Bauman (1999), essa nova e desconfortável percepção das “coisas fugindo ao controle” foi articulada num conceito atualmente na moda: o de globalização.

E o significado mais profundo apresentado por esse conceito encontra-se no seu caráter indeterminado e indisciplinado. É válido ressaltar que “a globalização não diz respeito ao que todos, ou pelo menos os mais talentosos e empreendedores, desejamos ou esperamos fazer. Diz respeito ao que está acontecendo a todos nós” (BAUMAN, 1999, p. 68).

O poema *Raiar do milênio* introduz o leitor nesse cenário de incertezas, descrença e volatilidade. A volta ao passado na busca sinestésica pela sensação de “passes de vento no rosto” é acolhida de bom grado, mas o eu lírico tem a consciência da impossibilidade desse empreendimento. Essa possibilidade poderá ser meramente vislumbrada, porém o passar do tempo ocasionará sua diluição. A imagem desse eu lírico, numa busca de uma ínfima porção do crepúsculo na tentativa de reter esse momento, simboliza que o eu lírico teme essa passagem que justamente pelo novo se anuncia com seu caráter de incertezas:

O crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: o instante suspenso. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de um é anunciadora do outro: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos. A marcha para o Oeste é a marcha para o futuro, mas através das transformações tenebrosas. Para além da noite esperam-se novas auroras. O crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, da beleza nostálgica de um declínio e do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da melancolia. (CHEVALIER, 2008, p. 300)

No poema, são perceptíveis três momentos distintos: a antecipação da chegada do milênio, identificada nos versos de 1 a 10, que se apresenta marcada pelo tom de incerteza e melancolia do eu lírico perante uma realidade que acontecerá independentemente da sua vontade; a constatação de fragmentação e descentramento que esse período provocará nos versos 11 até o verso 19; finalmente, nos versos de 20 até o 24, que realmente esse período chegou e, por ser incerto, apresenta “sombras” e “silhuetas” disformes que encobrem as formas antes “cintilantesluminosas”.

A utilização da junção dos adjetivos “Soleneplena” e “cintilanteluminosa”, e também a presença das expressões “bachiana brasileira¹⁶” e “sombras e silhuetas”, sendo todas aliterações, conferem ao poema uma musicalidade e um ritmo mais rápido. Como também a perspectiva do novo, inédito, tal qual a passagem para um novo tempo. Tais expressões também remetem à ideia de, um lado, velocidade, e de outro, indefinição, ausência de fronteiras.

¹⁶ Bachianas brasileiras é uma série de nove composições de Heitor Villa-Lobos escritas entre 1930 e 1945. Nesse conjunto, escrito para formações diversas, Villa-Lobos fundiu material folclórico brasileiro (em especial a música sertaneja) às formas pré-clássicas no estilo de Bach, intencionando construir uma versão brasileira dos Concertos de Brandemburgo.

CAPÍTULO 3

REPRESENTAÇÃO DO EU-LÍRICO FEMININO NA POESIA CONTEMPORÂNEA (TRADUÇÃO DE UMA TRADIÇÃO)

Ponte

Este é o caminho

Que serve para passar

Do poema anterior ao seguinte

Adriana Calcanhotto

Entre os fenômenos mais significativos do fim do século XX, a “queda do muro de Berlim, o impacto da AIDS, o *ethos* da globalização” (HOLLANDA)¹⁷, no âmbito da literatura e da crítica, está sem dúvida o interesse pela produção literária feminina. Literatura que despontou a partir dos anos de 1970, constituindo o momento histórico em que efetivamente as mulheres assumem-se como autoras do próprio discurso, espelhando em suas produções o processo de mudança do próprio mundo feminino e a condição da mulher na busca de se redescobrir e de se autoafirmar como sujeito histórico:

Por diferentes que sejam as formas dessa escrita feminina, há uma característica comum que as identifica entre si: são estruturadas ou amalgamadas com a própria vivência do feminino, do ser-mulher, no ato de viver. Ou melhor, a escrita literária, pós-revolução cultural dos anos de 1960, já não objetiva, apenas, representar ou denunciar determinada realidade injusta, mas quer (ou se pretende) fundadora ou instauradora de uma realidade outra, ainda amorfa, desconhecida da maioria e que é a *condição feminina*, redescoberta *ab imo* (de origens esquecidas) e pressionada pelas urgentes e desordenadas tarefas que lhe são exigidas pela Sociedade em acelerada mudança de coordenadas. (CUNHA, 1999, p.11)

Nesse contexto, Cunha (1999) diz que a condição feminina começa a ser analisada, não pelo prisma de sua condição biológica, mas de condição cultural, aquela construída pelos meios sociais e/ou pelas relações afetivas, e que resulta da singularidade do ser e da personalidade de cada um, estruturada pelas formas discursivas simbólicas que constituem o corpo social. Assim, no que se refere à literatura feminina, pode-se afirmar que ela reflete todo o processo de mudança do próprio mundo feminino e da posição da mulher que procura se redescobrir à medida que questiona seu estatuto em um mundo em acelerada mutação.

¹⁷ Heloisa Buarque de Hollanda. *Esses Poetas – anos 90*. Artigo publicado em: www.heloisabuarquedehollanda.com.br

Pode-se dizer que, a partir dos anos de 1970 e 1980, pouquíssimas vozes femininas haviam alcançado o reconhecimento literário, contudo a voz de Adélia Prado se destaca, segundo Cappellari¹⁸, por apresentar uma busca primordial pela autodescoberta, pela autodefinição da identidade, que se dá, por sua vez, por meio do processo epifânico provocado pela poesia dentro do seu próprio universo feminino, transformando o texto em uma ferramenta no trabalho de reencontrar a si mesma.

Num contexto mais atual, Cyntrão (2004) diz que a poesia brasileira desde os anos de 1990 sofreu um processo de hibridação, iniciado pela erosão de fronteiras entre os gêneros (mídia, canção, teatro e outros). Desse modo, a coexistência de vários estilos e diferentes registros se alia à diversificação dos temas poéticos que na sua essência versam sobre a crítica social, questões existenciais-metafísicas, o feminismo-feminino, o homoerótico, o masculino, a memória, o urbano, o bucólico, o erotismo, a auto e a hetero-referenciação, entre tantas, emersas da diversidade cultural brasileira e mundial, nesse momento desconstrutor e integrador a um só tempo.

Nesse cenário, dentro da poesia feminina, é incontestemente uma variedade de nomes que se destacam como protagonistas do seu discurso, dentre as quais se tem, segundo Cunha (1999), Ana Cristina César, Adélia Prado, Hilda Hilst, Lya Luft, Nélida Pinõn, Sônia Coutinho, Heloneida Studart, Márcia Denser e Helena Parente Cunha. A esses, acrescenta-se também Adriana Calcanhotto e Angélica Torres, poetisas de fora do cânone, mas que apresentam uma significativa produção textual, inserindo o eu lírico como voz que desconstrói padrões e máscaras, hegemonicamente estabelecidos, e nos mostram toda a fragmentação e o descentramento vivido pelo sujeito na contemporaneidade.

Segundo Teixeira,¹⁹ em função dos princípios globalmente entendidos como integrantes da pós-modernidade, parte-se hoje do reconhecimento de que as fronteiras e as margens no plano das manifestações da cultura não são absolutas. A partir dessa premissa, nota-se que a literatura produzida pelas mulheres vem cada vez mais redefinindo os conceitos e limites do que se entende por tradição nos últimos anos. Sabe-se que a literatura produzida por mulheres na maioria das vezes envolve a espécie humana e aborda temas universais, contudo o que muda é o ponto de vista, a perspectiva que não parte mais do olhar do outro e de universos criados, ao contrário, ela expressa uma posição diante do mundo e carrega em caráter exclusivo a experiência feminina. Isso autoriza a presença do eu que

¹⁸ Jaqueline Alice Cappellari. *A identidade feminina na poesia de Adélia Prado*. Artigo publicado em www.fazendogenero.ufsc.br

¹⁹ Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira. *Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário*. Artigo publicado em www.unicentro.br/editora.

escreve e de um eu lírico que é portador de um ponto de vista próprio dentro de um universo que compõe um imaginário coletivo, o feminino. Em segundo lugar, reitera-se que esse sujeito feminino tem uma posição consciente acerca do seu papel social e de seu direito de expressão. Desse modo, pelo poder da palavra enunciada, anunciada e impressa as mulheres assumem-se como sujeitos e rompem com as estruturas convencionais do pensamento andocêntrico.

É importante explicitar que nos poemas selecionados para análise é recorrente a presença de temas que tratam sobre a religiosidade, o erotismo (relacionado ao desejo e ao amor) e o cotidiano, mas é justamente nesses temas – que aparentemente revelam-se prosaicos – que se encontra muito da própria identidade feminina, pois eles apontam principalmente o lugar onde o sujeito feminino constrói seu discurso e como se posiciona perante as demandas de gênero, identidades, alteridades e hierarquias de poder dentro da sociedade. Religiosidade, erotismo e cotidiano são temas que devido a sua constância na vida pessoal e coletiva das sociedades, desde o período pré-moderno, estão intrinsecamente ligados à tradição. Nesse sentido, segundo Beck, Giddens e Lash (1997), a tradição é o elemento de coesão entre passado, presente e futuro, tendo em vista que o passado é constituído para ter uma pesada influência sobre o presente, e as ações e práticas estabelecidas no passado são utilizadas como maneira de organizar o tempo futuro.

Para os autores, a tradição abarca a memória coletiva e social de determinada cultura e período histórico principalmente por possuir um caráter normativo ou moral que lhes proporciona um caráter de vinculação. Justamente por essas características, a tradição é um meio de identidade constituído por intermédio da constância de repetição de valores. Buscar compreender como a religiosidade e o erotismo constituíam-se na lírica ocidental e observar sua transmissão nas diferentes épocas históricas é de suma importância para agora vermos como e por que, no âmbito da vida cotidiana, esses mesmos elementos encontram-se traduzidos na contemporaneidade.

Não se pode negar que o sentimento amoroso é uma das características mais presentes no texto poético, pois como diz Morin (1997), o amor é parte da poesia da vida, e a poesia é parte do amor da vida, ambos geram-se um no outro e podem identificar-se um com o outro e dificilmente podem ser dissociados. Paz (1993) também concorda que amor, erotismo, paixão e todas as outras acepções para as questões do sentimento e da alma como o desejo, o gozo, a decepção e os ciúmes encontram-se entrelaçados à poesia, que é por excelência o veículo do sentimento amoroso. Contudo, é notório que o amor, a paixão e o erotismo, mesmo tendo fronteiras bastante próximas, são sentimentos diferentes.

Segundo Paz (1993), sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, ou seja, são manifestações do que chamamos de vida. Sendo o sexo, o mais antigo, o mais amplo e o mais básico dos três. Já o erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual. A diferença entre sexualidade e erotismo encontra-se no fato de o erotismo ser uma manifestação exclusivamente humana, e o amor pode ser conceituado como sentimento profundo e caloroso de atração que um ser experimenta pelo outro. Este é o ponto que diferencia amor e erotismo: “o amor é uma atração para uma única pessoa: para um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo é aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas o amor atravessa o corpo desejado e busca a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (PAZ, 1993, p. 25).

Paz acrescenta ainda que um dos primeiros aparecimentos do amor, no sentido estrito da palavra, ou seja, a passagem da sexualidade ao amor, foi no conto *Eros e Psique*, onde o amor se caracteriza por ser mútuo e correspondido. A transgressão, o castigo e a redenção aparecem como outras características do amor ocidental. Esses temas aparecem com Goethe em *Segundo Fausto*, com Wagner em *Tristão e Isolda* e com Nerval em *Aurélia*.

Paz acrescenta ainda que, no percurso histórico do amor, inicialmente há o amor platônico surgido na Grécia e centrado nos dogmas filosóficos de Platão, passando posteriormente para a concepção do amor passional, do qual o primeiro grande poema é a obra de Teócrito, *A feiticeira*, escrito no século III antes de Cristo, e que ainda hoje apesar das muitas traduções, conserva intacta sua carga passional. Trata-se de um longo monólogo de Simentha, amante abandonada de Delfis, que num ato de furor lança sortilégios ao amante por tê-la abandonado. “É a primeira vez que aparece na literatura – e descrito com tal violência e energia – um dos grandes mistérios humanos: a mistura inseparável de ódio e amor, de despeito e desejo” (PAZ, 1993, p. 39).

Avançando mais, surge no século XII, na França, o amor cortês, uma invenção dos poetas e que ainda hoje influencia muitos na concepção que temos atualmente sobre o amor. O amor provençal apresenta como principais características o fato de ter como tema central o amor e esse amor ser entre um homem e uma mulher, e os poemas serem escritos na língua vulgar²⁰ e não em latim. O caráter subversivo do amor cortês revela-se na violação dos códigos de conduta, uma vez que a dama deveria ser casada e o trovador de uma classe social inferior:

²⁰ Porque os poetas queriam ser entendidos pelas damas.

O aparecimento do amor cortês seria inexplicável sem a evolução da condição feminina. Esta mudança afetou sobretudo as mulheres da nobreza, que gozavam de maior liberdade que as suas avós nos séculos obscuros. Várias circunstâncias favoreceram esta evolução. Uma delas foi de ordem religiosa: o cristianismo outorgara à mulher uma dignidade desconhecida no paganismo. [...] Finalmente a situação do mundo feudal. O matrimônio dos senhores feudais não se baseava no amor, mas em interesses políticos, econômicos e estratégicos (PAZ, 1993, p. 59).

A liberdade outorgada às mulheres não se estendia aos direitos sociais ou políticos, mas conferia a elas uma superioridade no domínio do amor e mais tarde essa posição foi perdida devido a uma ação conjunta da Igreja e da monarquia absoluta.

Paz diz que, inicialmente, o amor cortês, que se estendeu por oito séculos, era uma poesia cavalheiresca, escrita por senhores e dirigida a damas da sua classe social. Posteriormente aparecem os poetas profissionais, sendo que muitos não pertenciam à nobreza e viviam de seus poemas. O autor ainda afirma que o legado do amor cortês foi duplo porque mudou as formas poéticas e as ideias sobre o amor, e também porque por intermédio dos seus representantes mais expressivos, Dante e Petrarca, e seus sucessores, como também os poetas surrealistas do século XX, essa tradição chegou até nós. Nesse sentido, a história do amor cortês e toda a sua evolução extrapolam o âmbito da literatura, porque traduz a história da civilização do Ocidente.

3.1 - A tradição poética em Adélia Prado

Segundo Leavitt (2002), Adélia Prado desafiou o modelo literário vigente com uma manifestação poética singular, ao lançar mão da linguagem coloquial e de temática ligada ao dia a dia, principalmente, ao falar do doméstico. Pode-se afirmar que a escritora propiciou uma profunda poetização da vida interiorana, ao apresentar poemas que retratam a vida cotidiana e aparentemente simples das mulheres.

O autor diz ainda que, observando por essa ótica, um leitor mais desavisado ou que fizer uma leitura mais superficial dos poemas de Adélia Prado pode supor que a autora, por enfatizar o cotidiano doméstico, evidencia a sujeição imposta à mulher pela opressão do poder patriarcal. Contudo, o evidente registro feminino, mas não necessariamente feminista de sua poesi:

...é religiosamente constituído pela constante desconstrução dos mitos patriarcais presentes nos temas relacionados ao amor, ao casamento e ao papel prescrito para a mulher madura. Esses mitos impõem limites e cerceiam as emoções e as atividades femininas. Como parte deste projeto ela aceita abertamente a sexualidade feminina, uma sexualidade que inclui a dimensão espiritual. (LEAVITT, 2002, p.83)

Para Leavitt (2002), boa parte da poesia de Adélia Prado permite que uma visão nostálgica do passado prevaleça e, ao agir dessa maneira, ela possibilita que essa nostalgia forme a base para mitos poéticos recém-revividos.

Etimologicamente, a palavra tradição deriva do latim *traditio*, que significa transmissão, algo que é transmitido (ou transferido) do passado para o presente. Podemos, assim, retratar a tradição como um conjunto de crenças de um povo que são seguidas e partilhadas sucessivamente durante várias gerações. À medida que se sabe que a escrita de Adélia Prado abarca a tradição, a força do cânone é compreendida como uma literatura em que se busca, entre outras coisas, os muitos mitos presentes na sociedade patriarcal. A escrita dessa poetisa encontra-se permeada de ritos e gritos cotidianos, os quais expressam os anseios, conflitos, dilemas, paixões, erotismo e a religiosidade que circundam o espaço ocupado pelas mulheres. É o que se pode observar na seleção de poemas que a seguir serão comentados.

Grande desejo

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
e atiro os restos.
Quando dói, grito ai,
quando é bom, fico bruta,
as sensibilidades sem governo.
Mas tenho meus prantos,
claridades atrás do meu estômago humilde
e fortíssima voz pra cânticos de festa.
Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu vou por nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar, e chorar,
requintada e esquisita como uma dama.
(PRADO, 1991, p. 12)

Quando o eu lírico diz em seus primeiros versos: “Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia / sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia / Faço comida e como”, a identidade feminina condiz com a imagem de uma mulher de carne e osso, do povo, uma mãe que não se considera uma mulher “experiente” ou ainda a matriarca de família importante como Cornélia, mãe dos Gracos, dentre os quais se destacaram Tibério Graco e Caio Graco, guerreiros importantes, conhecidos por suas iniciativas reformistas e destino trágico. Cornélia,²¹ bela mulher romana do século II antes de Cristo, era conhecida pela reputação de

²¹ Wikipédia, a enciclopédia livre.

virtude e seriedade, como também de viver segundo os preceitos e tradições da Antiga República Romana.

Segundo Paz (1995), as mulheres, mais exatamente as patrícias, ocuparam um lugar de destaque na história de Roma, e não há um episódio em que não houve a participação de alguma mulher ao lado de um orador, do guerreiro, do político ou do imperador, desempenhando a função de mãe, esposa, irmã, filha ou amante. O autor diz que umas foram heroicas, outras virtuosas e outras infames. Cornélia, nesse sentido, encaixa-se melhor na definição de virtuosa, pois viúva ainda jovem recusou todas as propostas de casamento e escolheu permanecer nessa condição para educar os filhos. Quando morreu, em idade avançada, foi erigida uma estátua de bronze em sua homenagem, no Fórum Romano; foi a primeira estátua de uma mulher não mitológica, exposta em local público de Roma.

Em contrapartida, nesse poema de Adélia Prado, o eu lírico se intitula inicialmente uma mulher comum que apresenta sua simplicidade de ser mulher, explicitando as antíteses de sua existência: “Quando dói, grito ai, / quando é bom, fico bruta / as sensibilidades sem governo”. Os versos de 1 a 11 apresentam nitidamente essa caracterização da figura da mulher do povo. Tais versos nos mostram uma mulher comum, como qualquer outra, porém consciente de sua sensibilidade. Porém, essa mulher simples possui um grande desejo, o de escrever um livro, que nos é apresentado nos cinco versos finais.

Nesse sentido, o ato poético não é apenas consciente como também sacralizado, já que marca uma mudança de situação, uma particularidade importante no universo dessa poetisa que, por meio da escritura, irá definir-se, como se pode observar na emoção de ver sua obra concretizada como aparece nos versos: “Quando escrever o livro com o meu nome / e o nome que eu vou por nele, vou com ele a uma igreja, / a uma lápide, a um descampado, / para chorar, chorar, e chorar”. Percebe-se que as imagens utilizadas tradicionalmente associadas ao contexto feminino – comida, casamento, roupa, casa, jardim etc. – pela simplicidade com que são apresentadas, acabam por adquirir sentidos que excedem a eles próprios, tornando-se ícones de uma mensagem poética mais ampla, como se pode observar no poema.

Fica perceptível na estrutura do poema uma transição que estabelece a constituição da identidade feminina enquanto mulher e enquanto escritora/poetisa. Nos versos que correspondem à figura da mulher do povo, a linguagem apresenta-se coloquial e simples: “sou é mulher do povo; bato o osso no prato pra chamar o cachorro; fico bruta; fortíssima voz pra cânticos de festa”, ao passo que, quando se refere ao desejo de ter seu livro, a estrutura linguística corresponde a um registro culto: “vou com ele a uma igreja, / a uma

lápide; para chorar, requintada e esquisita como uma dama”. Desse modo, percebe-se a modificação na utilização vocabular, no uso de *‘pra’* que passa a ser *‘para’*, na regência verbal e na estrutura sintática. E coube à variação linguística ser o elemento determinante para marcar essa autoafirmação do sujeito enquanto mulher e, mais ainda, como escritora/poetisa, numa posição que confere à categoria mulher a autonomia de se expressar não só oralmente, mas também por meio da palavra escrita, que é um símbolo portador de poder.

Ser dono de sua própria voz e não ser mais representada por outros foi um ganho conquistado pelas mulheres, e nos poemas de Adélia Prado é possível perceber a presença marcante desses elementos, já que o discurso muitas vezes autobiográfico faz florescer uma linguagem repleta de consciência literária, que fica evidente quando o eu lírico narra sua rotina, suas percepções e suas memórias, transparecendo um desejo de tornar público o processo de definição de sua identidade, que se configura como processo político, a partir do momento em que proporciona a identificação com o coletivo. No poema “Guia”, a temática religiosa encontra-se permeada por valores filosóficos e identitários desse eu lírico inserido poeticamente em uma obra-testemunho, uma obra-confissão do universo que projeta a mulher em espaços discursivos onde as diferenças começam a ser legitimadas.

A poesia me salvará.
Falo constrangida, porque só Jesus
Cristo é o Salvador, conforme escreveu
um homem – sem coação alguma –
5 atrás de um crucifixo que trouxe de lembrança
de Congonhas do Campo.
No entanto, repito, a poesia me salvará.
Por ela entendo a paixão
que Ele teve por nós, morrendo na cruz.
10 Ele me salvará, porque o roxo
das flores debruçado na cerca
perdoa a moça do seu feio corpo.
Nela, a Virgem Maria e os santos consentem
no meu caminho apócrifo de entender a palavra
15 pelo seu reverso, captar a mensagem
pelo arauto, conforme sejam suas mãos e olhos.
Ela me salvará. Não falo aos quatro ventos,
porque temo os doutores da excomunhão
e o escândalo dos fracos. A Deus não temo.
20 Que outra coisa ela é senão Sua Face atingida
da brutalidade das coisas?
(PRADO, 1991, p. 63)

No poema “Guia”, há paisagens, situações e personagens do cotidiano como matéria-prima básica para a elaboração das questões filosóficas e transcendentais anunciadas pelo eu lírico. A afirmação “A poesia me salvará” é contundente, porém é feita ainda de

maneira tímida pelo eu lírico que traz consigo ainda muitos dos valores pregados pela Igreja. Assim, mesmo que de forma dúbia, a afirmação contundente do primeiro verso, “A poesia me salvará”, ameniza a confissão exposta nos dois versos seguintes: “Falo constrangida, porque só Jesus/Cristo é o Salvador [...]”. A ambiguidade é resultado da transgressão do eu lírico que, mesmo timidamente, acaba por confirmar a aceitação de um outro tipo de redenção/salvação e por mais duas vezes no texto (versos 7 e 17), totalizando 3 confirmações da salvação pela poesia. Uma salvação que – fique claro – não exclui nem nega a importância redentora de Cristo. Ao contrário, o eu lírico parece associar Cristo à poesia, fortalecendo seus laços e criando uma espécie de passaporte irrecusável para o paraíso e para a paz.

Evidencia-se nos versos “Cristo é o Salvador, conforme escreveu / um homem – sem coação alguma” que a palavra dita por um homem ainda era uma verdade absoluta, e que os mesmos não sofriam nenhuma coerção para mudar seu discurso e o seu pensar.

As contradições dão o tom do poema na medida em que o eu lírico propõe um embate entre a sua verdade e as verdades impostas pelos dogmas e cânones religiosos. Assim, a princípio, o eu lírico, se comparado a Pedro, faz o caminho inverso do apóstolo que numa mesma noite negou Cristo por três vezes em passagem do Evangelho. Entretanto, posteriormente, prefere guardar essa verdade para si em vez de espalhá-la pelos “quatro ventos”. O motivo dessa vez é tão mundano / profano quanto o do apóstolo Pedro e surge nos versos 18 e 19: “porque temo os doutores da excomunhão/e o escândalo dos fracos”. Nos versos 14, 15 e 16, o eu lírico admite viver num “caminho apócrifo”, mas que não o impede de “entender a palavra / pelo seu reverso, captar a mensagem/pelo arauto”.

O tempo, a sabedoria, os dramas e a ótica proveniente das experiências cotidianas são objetos da poética rica e impregnada do religioso de Adélia Prado. O poema “A invenção de um modo”, cuja temática central é o tempo, reflete também transcendência, pois abre a possibilidade para que o eu lírico crie uma nova realidade por meio de um modo de vida que integre o íntimo e universal, fazendo com que a personagem transite incansável entre dois mundos opostos, mas por isso mesmo, ligados por uma eterna força atrativa:

Entre paciência e fama quero as duas,
pra envelhecer vergada de motivos.
Imito o andar das velhas de cadeiras duras
e se me surpreendem, explico cheia de verdade:
5 tô ensaiando. Ninguém acredita
e eu ganho uma hora de juventude.
Quis fazer uma saia longa pra ficar em casa,
a menina disse: "Ora, isso é pras mulheres de São Paulo"

Fico entre montanhas,
 10 entre guarda e vã,
 entre branco e branco,
 lentes pra proteger de reverberações.
 Explicação é para o corpo do morto,
 de sua alma eu sei.
 15 Estátua na Igreja e Praça
 quero extremada as duas.
 Por isso é que eu prevarico e me apanham chorando,
 vendo televisão,
 ou tirando sorte com quem vou casar.
 20 Porque tudo que invento já foi dito
 nos dois livros que eu li:
 as escrituras de Deus,
 as escrituras de João.
 25 Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão.
 (PRADO, 1991, p. 27)

Logo nos primeiros versos, nota-se um desejo contrastante de recolhimento/reconhecimento: “Entre a paciência e a fama quero as duas, pra envelhecer vergada de motivos”. Assim, a paciência como signo da conquista encontra-se ligada à sabedoria. O eu lírico busca a vida plácida de quem já alcançou a compreensão das coisas realmente importantes para a existência, todavia, o contraste, o contraponto se dá com o outro desejo anunciado no primeiro verso: a fama, sugerindo a vaidade e a busca pelo reconhecimento, pelo sucesso que novamente aparece nos versos: “Estátua na Igreja e Praça / quero extremada as duas”.

O poema aponta para o anseio de plenitude ao mesmo tempo em que se autoafirma como sujeito à medida que expõe suas ambições e suas contradições sem que isso lhe cause vergonha. A ironia é um recurso válido para tratar sobre o temor da velhice “Imito o andar das velhas de cadeiras duras / e se me surpreendem, explico cheia de verdade: / tô ensaiando. Ninguém acredita / e eu ganho uma hora de juventude”.

Em “A invenção de um modo”, reside uma dualidade, pois – ao mesmo tempo em que o eu lírico busca sua autoafirmação sem se importar em como será visto – há também ainda marcas latentes da repressão e do silenciamento os quais vivenciou: “Quis fazer uma saia longa pra ficar em casa, / a menina disse: ‘Ora, isso é pras mulheres de São Paulo’/. Desse modo, infere-se que a resposta dessa menina evidencia a distância entre os termos local e global, e o desejo manifestado pelo eu lírico é então reprimido pela intervenção de uma outra personagem, funcionando psicologicamente como o ego – controlador dos desejos provenientes dos impulsos que emanam do *id* do eu lírico que, logo em seguida, convence-se de que, social e culturalmente, há ainda uma distância entre a mulher sonhada e a mulher que ainda vive “Entre guarda e vã /entre branco e branco, / lentes pra proteger de reverberações”.

Nos versos “Explicação é para o corpo do morto, / de sua alma eu sei”, é perceptível um tom fatalista. O eu lírico dá ideia de um tom mais denso/tenso ao discurso, como se batesse no peito para dizer verdades. As palavras utilizadas nesses versos repudiam todas as possibilidades de explicações científicas e exatas sobre o sentido da vida, os desejos múltiplos e os sentimentos, muitas vezes, contraditórios que a compõem, tornando-a o mais divino dos presentes. Aqui, o eu lírico lembra que o corpo, a matéria e a carne são finitos. Mas, há no ser humano algo maior, eterno, inatingível e desse algo, que é a alma, o eu lírico ousa dizer: “eu sei”.

O contraponto a todo o desejo por plenitude surge nos versos: ‘Por isso é que eu prevarico e me apanham chorando, / vendo televisão, / ou tirando sorte com quem vou casar’. Nota-se que o eu lírico amplia o tom confessional e origina um *mea culpa*, lembrando o ato de contrição, tão presente na liturgia católica, constantemente invocada pela poetisa, às vezes, de forma devota e, de outras, absolutamente profana.

No final do poema, o eu lírico em tom confessional revela que tudo dito ou escrito, na verdade, é a tradução de algo que já pertenceu a uma tradição, ou foi dito por outras vozes, como se pode ver nestes versos: “Porque tudo 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”. Aqui, Adélia Prado aponta duas grandes referências em sua obra, constantemente enriquecida pela intertextualidade: os textos sagrados da Bíblia e a obra de João Guimarães Rosa. Sendo esses livros as “Bíblias” citadas no poema. É válido ressaltar que para o eu lírico essas referências são especiais, porque parecem conter o mundo e várias das respostas às grandes questões universais.

Outra marca explícita do eu lírico adeliiano é o erotismo velado, descrito nas ações mais singelas e cotidianas, mas que mostra uma busca por uma realização plena, como se pode perceber no poema “Para o Zé”, que se revela uma declaração de amor. O eu lírico não se acanha para dizer ao amado quanto e como o ama, diferentemente do eu lírico feminino do poema “Enredo para um tema”, no qual o sujeito feminino é totalmente silenciado e, por obediência ao pai, casa-se com outro que pode pagar um alto dote. No poema a seguir, o eu lírico apresenta um amor construído ao longo dos anos a partir de coisas simples de uma vida em comunhão com o amado.

Para o Zé

Eu te amo, homem, hoje como
toda vida quis e não sabia,
eu que já amava de extremo amor

o peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos
 5 de bordado, onde tem
 o desenho cômico de um peixe – os
 lábios carnudos como os de uma negra.
 Divago, quando o que quero é só dizer
 te amo. Teço as curvas, as mistas
 10 e as quebradas, industriosa como abelha,
 alegrinha como florinha amarela, desejando
 as finuras, violoncelo, violino, menestrel
 e fazendo o que sei, o ouvido no teu peito
 para escutar o que bate. Eu te amo, homem, amo
 15 o teu coração, o que é, a carne de que é feito,
 amo sua matéria, fauna e flora,
 seu poder de perecer, as aparas de tuas unhas
 perdidas nas casas que habitamos, os fios
 de tua barba. Esmero. Pego tua mão , me afasto, viajo
 20 pra ter saudade, me calo, falo em latim pra requintar meu gosto:
 “Dize-me, ó amado da minha alma, onde apascentas
 o teu gado, onde repousas ao meio-dia, para que eu não
 ande vagueando atrás dos rebanhos de teus companheiros”.
 Aprendo. Te aprendo, homem. O que a memória ama
 25 fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.
 te alinho junto das coisas que falam
 uma coisa só: Deus é amor. Você me espicaça como
 o desenho do peixe da guarnição de cozinha, você me garante,
 tira de mim o ar desnudo, me faz bonita
 30 de olhar-me, me dá uma tarefa, me emprega,
 me dá um filho, comida, enche minhas mãos.
 Eu te amo, homem, exatamente como amo o que
 acontece quando escuto oboé. Meu coração vai desdobrando
 os panos, se alargando aquecido, dando
 35 a volta ao mundo, estalando os dedos pra pessoa e bicho.
 Amo até a barata, quando descubro que assim te amo,
 o que não queria dizer amo também, o piolho. Assim
 te amo do modo mais natural, vero-romântico,
 homem meu, particular homem universal.
 40 Tudo que não é mulher está em ti, maravilha.
 Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos,
 a luz na cabeceira, o abajur de prata;
 como criada ama, vou te amar, o delicioso amor:
 com água tépida, toalha seca e sabonete cheiroso,
 45 me abaixo e lavo teus pés, o dorso e a planta deles
 eu beijo.

(PRADO, 1991, p. 101 e 102)

Nesse poema bastante longo, com quarenta e seis versos, o eu lírico declara explicitamente seu amor a um sujeito específico, seu companheiro, José. Logo nos primeiros versos, ao dizer “Eu te amo, homem, hoje como/ toda vida quis e não sabia”, revela-se que a percepção que o eu lírico tem do amor agora no tempo presente deixa claro que durante toda vida sempre amou esse outro e mesmo nos pequenos gestos o amor já acontecia, mesmo que ainda não soubesse.

Desse modo, o eu lírico procura em outros elementos externos como o “peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos de bordado”, algo para poder expressar esse amor, e na

falta de palavras, o eu lírico divaga “os lábios carnudos como o de uma negra” que implicitamente remete a traços de sensualidade, para tentar simplesmente dizer “te amo”. Assim, mesmo tendo consciência do amor, existe inicialmente a dificuldade de expressá-lo oralmente.

Nos versos “Teço as curvas, as mistas / e as quebradas, industriosas como abelha, / alegrinha como florinha amarela”, há elementos do traçado do bordado, simbolizando o universo feminino, sendo a confecção do bordado uma atividade agradável para o eu lírico. Nesses mesmos versos, percebe-se também a construção do fazer poético, à medida que a palavra “abelha”, dentre outras coisas, simboliza a eloquência, a poesia e a inteligência. Desse modo, no fazer poético, a escolha das palavras é uma tarefa meticulosa, mas também é um momento agradável e criativo para o eu lírico.

Nos versos “Eu te amo, homem, amo / o teu coração, o que é a carne de que é feito/ amo sua matéria”, para falar de amor, já não há necessidade de recorrer a elementos externos, o eu lírico volta-se totalmente para o amado “o coração, a carne e a matéria”. Segundo Chevalier (2008), o coração é o órgão central do indivíduo e, na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior e sua vida afetiva. Nas tradições modernas, o coração tornou-se símbolo do amor profano e da caridade enquanto amor divino. Assim, esse sentimento amoroso começa a constituir-se a partir da noção do outro.

Nota-se a intertextualidade nesse poema a partir da inserção de uma pequena parte do *Cântico dos cânticos* “uma coleção de poemas de amor profano, uma das obras eróticas mais formosas que a palavra poética criou, não tem cessado de alimentar a imaginação e a sensualidade dos homens desde há mais de dois mil anos.” (PAZ, 1993, p. 18). No trecho “Diz-me, ó amado da minha alma, onde apascentas/ o teu gado, onde repousas ao meio-dia, para que eu não/ ande vagueando atrás dos rebanhos de teus companheiros”, o eu lírico feminino, incondicionalmente, professa o seu amor e fidelidade ao seu amado. Assim como o eu lírico do poema de Adélia Prado, que de uma maneira simples e extremamente sincera faz essa declaração de amor na qual até as aparas das unhas, os fios da barba são objetos desse amor. “Segundo a tradição ocidental, o amor é um composto de alma e corpo, entre estes, à maneira de leque, desdobram-se uma série de sentimentos e emoções que vão da sexualidade mais direta à veneração, da ternura ao erotismo” (PAZ, 1993, p. 154).

É justamente pelo amor ser construído com o passar do tempo, o eu lírico pode revelar por meio dessa declaração amorosa a comunhão existente entre os sujeitos desse poema, porque há reciprocidade no sentimento, como se pode constatar nos versos “[...] Você me espicaça como / o desenho do peixe da guarnição de cozinha, você me garante, /

tira de mim o ar desnudo, me faz bonita / de olhar-me, me dá uma tarefa, me emprega, /me dá um filho, comida, enche minhas mãos”. Deste modo, como o eu lírico declara seu amor, percebe-se que o seu amado retribui a este amor satisfazendo as necessidades mais primárias do eu lírico.

As relações entre o erotismo e a poesia na literatura são milenares e desde sempre esbarraram na religião, no sagrado e no profano. Basta que nos lembremos das detalhadas descrições contidas no “Antigo Testamento”, da Bíblia. Relacionamentos incestuosos, adultérios e alegorias repletas de insinuações eróticas – como no “Cântico dos Cânticos” de Salomão, no livro de Rute e em Isaías, revelam a importância do tema e a forma como a humanidade tem sido submetida a ele:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1993, p. 9)

Quando o eu lírico diz “Te aprendo homem. O que a memória ama fica eterno”, o amor que nos versos anteriores possuía uma dimensão corporal não mais necessita da materialidade, porque aspectos ou fragmentos dessa vivência são capturados pela memória e se eternizam, pois como diz Manuel de Barros “o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê”. Desse modo, a memória é um espaço cumulativo onde as vivências são armazenadas e por meio delas é possível também ir construindo esse amor.

Ao dizer novamente “Eu te amo”, na linha 32, o eu lírico se sente em estado de graça, tal como o som do instrumento musical o faz se sentir, leve, livre para expressar seu amor. O amor não precisa de artifícios ou subterfúgios, e o modo como o eu lírico se posiciona perante o seu amado mostra que na simplicidade do verdadeiro amor há comunhão, entrega, partilha, aceitação.

Esse tipo de amor presente no poema insere-se no que Giddens (1993) conceitua como amor romântico, que ocorre por meio de identificação projetiva, que cria uma sensação de totalidade com o outro. Assim, no amor romântico, a satisfação e a felicidade sexual são garantidas principalmente por meio das fantasias criadas e, nessa categorização do amor, o espaço destinado às mulheres ainda é o doméstico.

Mas no poema “Briga no beco” tem-se uma mudança drástica na postura do eu lírico feminino, que ao saber que está sendo traída, transforma-se em um ser irracional, com

instintos de ira à flor da pele: “Ataquei-os por trás com mãos e palavras”. Tem-se aqui um eu lírico que enfrenta seu marido e, de certo modo, a sociedade, por não aceitar que o marido a traia, demonstrando assim marcas de modernidade na sociedade de valores patriarcais:

Encontrei meu marido às três horas da tarde
com uma loura oxidada.
Tomavam guaraná e riam, os desavergonhados.
Ataquei-os por trás com mãos e palavras
5 que nunca suspeitei conhecesse
Voaram três dentes e gritei, esmurrei-os e gritei,
gritei meu urro, a torrente de impropérios.
Ajuntou gente, escureceu o sol,
a poeira adensou como cortina.
10 Ele me pegava nos braços, nas pernas, na cintura,
sem me reter, peixe-piranha, bicho pior, fêmea-ofendida,
uivava.
Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se.
Quando não pude mais fiquei rígida,
15 as mãos na garganta dele, nós dois petrificados,
eu sem tocar o chão. Quando abri os olhos,
as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças.
Desde então faço milagres.

(PRADO, 1991, p. 99)

Nesse poema, ocorrem detalhadamente provas de rompimento de funções sociais e culturais impostas às mulheres. Desse modo, há uma possível desconstrução do sistema sexo-gênero, pois a mulher durante muitos anos e pelas imposições sociais apresentou um comportamento submisso, passivo e de dependência perante os homens, visto que enfrentar o marido ainda é para algumas mulheres como algo que foge aos papéis desempenhados por ambos na sociedade.

Nesse sentido, a força, a coragem e a agressividade exteriorizadas pelo eu lírico são qualidades opostas àquelas que identificariam essencialmente o universo feminino e que sempre garantiram a domesticação da mulher e a primazia masculina. Desse modo, o eu lírico se autodescobre por meio de reações que permitem comparar-se com um “peixe-piranha, um bicho pior, uma fêmea ofendida”, que uivava de fúria, sendo justamente por essa coragem de expor o melhor e o pior da figura feminina, que o eu lírico acaba sendo adorado pelas demais mulheres presentes no poema, pois o coletivo que se identifica vê nessa imagem feminina a mulher de carne e osso, longe dos estereótipos que a história ainda insiste em inculcar no imaginário feminino a respeito da postura da mulher perante o homem.

Os versos “Ataquei-os com mãos e palavras / que nunca suspeitei conhecesse” exemplificam novamente os tabus impingidos pela sociedade às mulheres. Desse modo, o poema deixa clara uma tomada de posição do eu lírico, que rompe com os padrões

preestabelecidos na defesa de sua condição de mulher que não se retrai e principalmente não se submete mais ao esperado padrão cultural patriarcal vivenciado por muitas mulheres.

Em suma, os poemas de Adélia Prado são permeados por um tom confessional e mnemônico, além de um nostálgico louvor à terra e às suas raízes, em comunhão com as coisas e pessoas que estão presentes no seu dia a dia e “por se mostrarem em suas fraturas, essas situações integram os espaços do silêncio e do indizível, tornando-se suscetíveis da singularidade e do movimento do devir” (FONTENELE, 2002, p. 97).

3.2 - A tradução da tradição poética nas vozes de Adriana Calcanhotto e Angélica Torres

Partindo da premissa de que a língua é viva e naturalmente sofre variações ao longo do tempo e do posicionamento crítico, Friedrich (1991) afirma que a lírica do século XX não traz mais nada de fundamentalmente novo. A poesia dos anos de 1990 então utiliza a intertextualidade para tornar possível o diálogo entre vozes/discursos que permeiam o imaginário coletivo.

Pode-se dizer que tudo o que pensamos, fazemos, falamos ou escrevemos tem a ver com o que muitos pensaram, fizeram, falaram ou escreveram. Em todos esses casos, há a presença constante da intertextualidade, que pode ser conceituada como a existência de outras vozes, outros textos ou experiências vividas, inseridas explicitamente ou implicitamente em novos textos. E esse diálogo, ou retomada de um texto, ocorre nas mais diversas situações e nos mais diversos tipos de comunicação, e está presente tanto nas manifestações artísticas como no nosso cotidiano. Esse fenômeno acontece porque a cultura é claramente intertextual, ou seja, ela sempre acumula ou retoma, de alguma forma, as expressões humanas.

Segundo Cyntrão (2004), sendo o texto literário privilegiado como fonte de conhecimento, sempre revelador do ser humano e de suas relações com os micro e macrocosmos culturais, gera-se um processo cíclico em que a apreensão das falas de representação e transcendência que compõem os textos poéticos permeia-se, contemporaneamente, das implicações globais de integração e estranhamento do homem em seu meio:

Sabemos que, por sua natureza sistêmica, o texto literário é uma rede interconectada e sua vida orgânica pressupõe, portanto, relações externas [...]. Buscar sentidos e significados e, naturalmente, buscar o “humano ser”

e o humano sendo. E buscar-se enquanto “eu” e enquanto “outro” é repensar, é re-significar a própria história. (CYNTRÃO, 2004, p. 10).

Desse modo, na contemporaneidade, ressignificar a própria história consiste em trazer para o cenário cultural as ambiguidades e contradições da história humana e reproblematicá-las à luz das implicações globais do contexto sócio-histórico que se apresentem.

Para Cyntrão (2004), nos domínios do texto, os intertextos compõem um mosaico que pressupõe duas formas de ocorrência: uma que é consciente, ou seja, o escritor vai buscar motivos em outros textos, dito matrizes, e transformar essa matéria pela via da paráfrase, da estilização ou da paródia. Vale dizer que parodiar não é destruir o passado, é antes sacralizá-lo e questioná-lo ao mesmo tempo. A outra forma de apropriação é inconsciente, já que é inerente ao diálogo do autor com outros segmentos do conjunto da vida cultural, enquanto produtor. Assim, as obras literárias nunca são simples memórias, mas são reescritos de lembranças e influências que a obra anterior causou no escritor. Desse modo, o olhar intertextual é definido por um olhar crítico, e mesmo a poesia que é considerada um estado de alma do poeta traz entrelaçadas em seus versos as marcas intertextuais de outras vozes, que amalgamadas com o texto atual, propiciam a transtextualidade poética.

A modernidade traz alterações à vida do homem, que, ainda arraigado a antigos costumes, sofre para compreendê-la. A velocidade, a relatividade do tempo, a distância das relações são conceitos modernos que ainda estão sendo assimilados. Assim nos poemas de Angélica Torres uma marca recorrente é a presença da religiosidade, na qual a poeta busca um porto seguro, um referencial, haja vista que a pós-modernidade é caracterizada principalmente por seu descentramento. Desse modo, infere-se que a poetisa ainda traz consigo marcas da tradição, ao mesmo tempo em que também procura autoafirmar sua identidade na contemporaneidade por meio de um lugar de fala e de escrita, uma vez que “o poeta é um ser cuja missão de desorientador de paradigmas desnuda o contra-senso e torna visíveis as relações entre as coisas” (CYNTRÃO, 2004, p. 15).

No poema “Prece”, nota-se a necessidade pungente do verso, da escrita para o eu lírico feminino. À medida que a poesia é caracterizada como a potência capaz de dar sentido à vida, e ao buscar a essência da linguagem, o poeta descobre e constrói e transcende o mundo:

É tão tarde, meu Deus,

abençoa este dia que chega
com as ameaças que pairam
no trabalho rotineiro.

Preciso do verso
para não morrer seca
nos braços do breu
dos fundos do mundo.

Mas poesia cansada não presta.
Poeta tem que ser presto,
todavia ocioso, Senhor
(TORRES LIMA, 2005, p. 147)

O tom de angústia existencial perpassa todo o poema, e a exteriorização desse sentimento se dá por intermédio da marcação temporal no verso “É tão tarde, meu Deus”, no qual o eu lírico feminino demonstra que é durante o período que antecede a chegada do dia, ou seja, é durante a madrugada, que dispõe de tempo para escrever e quando raiar o dia novamente irá desempenhar suas funções rotineiras e automatizadas no trabalho. De uma maneira cíclica, o poema inicia e termina com referências religiosas: “Deus” e “Senhor”.

O eu lírico assume que a poesia é a condição essencial para a vida. Mas como pode o eu lírico fazer poesia se não dispõe de tempo? Se o cansaço sobrepuja a necessidade de escrever? Porém independentemente desses fatores, o eu lírico se recusa a permanecer excluído, recusa-se a ser silenciado. Assim, nos versos “Preciso do verso / para não morrer seca / nos braços do breu / do fundo do mundo”, fica explícita a necessidade vital para o eu lírico feminino, do verso, da palavra que é o *anima*, a essência, porque a poesia é uma forma de transcendência. A esse respeito, Sant’Anna assevera:

O homem é um animal simbólico, carece de símbolos para se expressar e a poesia (como arte) é uma forma não só natural, mas cultural de expressar aquilo que a linguagem convencional e prosaica não consegue. Portanto, a questão “Qual a função da poesia?”, seja na antiguidade ou na modernocontemporaneidade, é uma questão mal colocada. Podemos adjetivá-la de várias formas, dizendo que a poesia tem várias funções, mas a resposta radical, original e originária é simples: a poesia “tem”, é verdade, algumas funções, mas, mais do que isto, mais do que “ter”, ela “é”, em si mesma, uma função do espírito humano. E essa mudança do verbo “ter” para o verbo “ser” é essencial. (SANT’ANNA, 2009, p. 13)

Nota-se que o eu lírico recorre à presença Divina para fazer suas reflexões, suplicar para que o dia que logo romperá a madrugada seja abençoado (“abençoa este dia que chega

/com as ameaças que pairam / no trabalho rotineiro”). Assim, o eu lírico nos permite ver que o universo feminino está agora além do âmbito doméstico, uma vez que precisa realizar um trabalho rotineiro, que tanto pode ser o trabalho doméstico, como qualquer trabalho assalariado.

Fica claro que Deus é o aporte, o porto seguro, a presença mítica onisciente e onipotente a quem o eu lírico e todos, desde o tempo do começo da criação humana, recorrem sempre confiantes na sua bondade e sabedoria para solucionar uma causa ou simplesmente dar o conforto espiritual. Desse modo, Angélica Torres, tal qual Adélia Prado, insere em sua poética muito da temática religiosa, contudo esse religioso não é alocado dentro dos dogmas tradicionais da Igreja. A poetisa deixa transparecer que a presença Divina, do Pai, é essencial, contudo o tratamento torna-se menos formal, como uma prece individual ou mesmo um diálogo reflexivo.

Nesse contexto, Paz (1995) afirma que religião e poesia vivem em contínua osmose, e a História comprova que desde os primórdios das civilizações uma sempre esteve entrelaçada à outra, na tentativa de explicar e dar sentido à vida. Assim, trazer para a contemporaneidade o aspecto religioso evidencia uma tentativa de ter um vínculo, haja vista que atualmente o sujeito encontra-se descentrado e fragmentado. Desse modo, a religião garante ao sujeito um porto seguro, à medida que costura as peças soltas que compõem a fragmentada constituição dos indivíduos.

Além da questão religiosa, que se encontra inserida na constituição do sujeito feminino, outro aspecto a se pensar é como as relações amorosas também se manifestam em seu cotidiano. Durante séculos, o amor romântico prevaleceu como ideal a ser buscado. Giddens (1993) aponta para uma nova configuração do amor, que ele denomina de amor confluyente, que diante dos efeitos da pós-modernidade se caracteriza por ser um amor ativo, contingente e por isso entra em choque com as categorias “para sempre” e “único” da ideia do amor romântico. “Quanto mais o amor confluyente consolida-se em uma possibilidade real, mais se afasta da busca da “pessoa especial” e o que mais conta é o “relacionamento especial” (GIDDENS 1993, p. 72). Essa configuração de amor aparece com maior frequência nos poemas de Angélica Torres e nas letras da canção de Adriana Calcanhotto devido, principalmente, ao fato dessas poetisas estarem mais expostas às consequências oriundas da globalização e pós-modernidade.

Segundo Paz (1995), embora o amor continue a ser tema dos poetas, está ferido no seu centro: a noção de pessoa. Desse modo, se a concepção de sujeito passou por uma transformação, conseqüentemente a ideia do que é o amor também se modificou. Sabe-se

que uma das heranças dos anos de 1960 foi a liberdade erótica, e por meio dos questionamentos advindos do movimento feminista, o posicionamento das mulheres perante esse sentimento adquiriu um novo caráter, já que “as mulheres comuns, que tratam de suas vidas cotidianas, e também os grupos conscientemente feministas foram pioneiras em mudanças de grande e ampla importância” (GIDDENS, 1993, p. 10). Tais mudanças podem ser percebidas neste poema de Angélica Torres:

Deserta

Não mais suportarei, amor, o teu desprezo
o olhar perdido num mar inventado
e o escape, a fuga, o deserto no peito
o nada a acrescentar.

5 Estou indo embora, agora.
Deixo flores no jazigo
do meu antigo lugar

Mais seco
o vinho no cálice
10 todos os sussurros
mudos

e de encomenda, saibas
a passagem de um novo luar
para o que haverá de me amar

(TORRES LIMA, 2005, p. 113)

O próprio título do poema, “Deserta”, já remete à simbologia presente nesse espaço, ou seja, remete à solidão, ao nada, à escassez de tudo e essa é a condição que o eu lírico vivenciou em um relacionamento amoroso sem a cumplicidade do amor correspondido, mas que não aceitará mais. O eu lírico, com o uso do advérbio de negação, deixa claro a sua posição. É enfático e também não deixa em suspenso uma provável reconciliação.

Os advérbios “não” e “agora” são marcadores importantes nesse poema, pois evidenciam o posicionamento do eu lírico e determinam o momento em que essa tomada de decisão se efetiva. Ao se referir a esse Outro como “amor”, o eu lírico deixa transparecer que nutre ainda um sentimento afetivo, porém se recusa a receber em troca o desprezo, “o olhar perdido”, “o escape, a fuga, o deserto no peito, o nada a acrescentar”, diferentemente das mulheres em outras épocas que tinham que se submeter passivamente a essa situação, devido primeiramente ao fato de os casamentos serem aos olhos da Igreja e do Estado indissolúveis devido ao regime patriarcal.

O verso “todos os sussurros mudos” evidencia que o romantismo há muito tempo acabou e, portanto, o eu lírico utiliza-se da ironia ao dizer “Deixo flores no jazigo / do meu

antigo lugar / e de encomenda, saibas / a passagem de um luar / para o que haverá de me amar /. Desse o modo, para o eu lírico, esse relacionamento está morto e não há mais volta, porém mostra-se disposto a um novo amor, pois, na figura da lua, fica explícita uma mudança. A lua é um elemento que simboliza neste contexto uma transformação pretendida pelo sujeito feminino, que projeta o seu futuro positivamente, ao deixar esse relacionamento para trás e esperar que um novo amor aconteça em sua vida.

Para Giddens (1993), o amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocional, e quanto mais for assim o laço amoroso mais se aproxima do modelo do relacionamento puro. O amor somente se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável a esse outro. Assim, no poema “Deserta”, fica claro que o sentimento amoroso era unilateral, desde o início, de somente um dos pares. Quando o eu lírico toma ciência que o outro não nutre o mesmo sentimento, opta por deixá-lo a ter que se submeter a uma vivência de sofrimento e anulação.

Ainda segundo autor, o termo relacionamento, significando um vínculo emocional próximo e continuado com outra pessoa, só chegou ao uso geral em uma época relativamente recente:

Um relacionamento puro não tem nada a ver com pureza sexual, sendo um conceito mais restritivo do que apenas descritivo. Refere-se a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, para nela permanecerem. (GIDDENS, 1993, p. 68 e 69).

Nesse sentido, a ideia do amor romântico ajudou a abrir um caminho para a formação de relacionamentos puros no domínio da sexualidade, mas agora se tornou enfraquecido por algumas das próprias influências que ela ajudou a criar. Se, tempos atrás, o amor costumava ser vinculado à sexualidade pelo casamento, atualmente é possível dizer que os dois, amor e sexualidade, estão cada vez mais vinculados por meio do relacionamento puro, na medida em que este é parte de uma reestruturação genérica da intimidade. Têm-se na letra de canção a seguir as marcas do amor confluyente, mas diferente do poema “Deserta”. Aqui a separação já se concretizou, contudo o eu lírico se mostra disposto a uma reconciliação, desde que a atitude de pedir para reatar parta do outro. Desse modo, se por acaso o outro pedir, o eu lírico imediatamente reconsiderará sua posição.

Pelos ares

Não lhe peço nada
Mas se acaso você perguntar
Por você não há o que eu não faça

Guardo inteira em mim

5 A casa que mandei
Um dia
Pelos ares
E a reconstruo em todos os detalhes
Intactos e implacáveis

10 Eis aqui
Bicicleta, planta, céu,
Estante, cama e eu
Logo estará
Tudo no seu lugar

15 Eis aqui
Chocolate, gato, chão,
Espelho, luz, calção
No seu lugar
Pra ver você chegar
(CALCANHOTTO, 2002)

O eu lírico feminino é enfático ao declarar “Não lhe peço nada”. Assim, preserva sua independência perante o outro, ao mesmo tempo em que explicita a entrega “Por você não há o que eu não faça”. Nota-se que o eu lírico busca por uma autoafirmação quando não pede, ou não implora nada ao outro, contudo demonstra uma abertura para uma reconciliação. Outra situação em que o eu lírico mostra que valores arcaicos mudaram é quando explicita a sua decisão de “mandar pelos ares” uma situação que não lhe agradava. Com essa atitude, fica perceptível que atualmente, com a democratização sexual, o sujeito feminino demonstra um posicionamento perante as situações que não lhe agradam. Desse modo, mesmo que haja uma volta, a passividade não é mais o elemento característico do sujeito feminino. A entrega não é coercitiva, mas uma escolha.

A casa, segundo Chevalier (2008), simboliza o feminino com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal, do ser interior, que aqui a princípio encontra-se fora de ordem, mas pode, a qualquer momento, desde que o eu lírico se disponha, ser reconstruída em todos os detalhes com seus elementos constitutivos “bicicleta, planta, céu, estante, cama”, o próprio eu lírico “chocolate, gato, chão, espelho, luz, calção”, que remetem a uma vivência partilhada e a uma intimidade.

Os versos “Logo estará / tudo no seu lugar/ no seu lugar / pra ver você chegar” evidenciam a pré-disposição do eu lírico em ordenar, organizar o que está fora de lugar para receber seu amado. Nota-se que o eu lírico feminino aceita receber esse outro por vontade própria e não por imposições sociais ou por submissão. Nesse sentido, o eu lírico deixa explícita a esperança pelo retorno, demonstrando a existência e a crença no amor.

Ao contrário do poema “Deserta”, não se nota qualquer sentimento de mágoa, ou desencanto pelo fim desse relacionamento, mas a possibilidade positiva de um retorno que se dará se o outro tomar essa iniciativa, uma vez que o eu lírico mantém sua posição e não pede a reconciliação. Desse modo, o antigo clichê “As mulheres querem amor, os homens querem sexo” não se aplica nessa temática, porque, agora na contemporaneidade, as mulheres querem sexo, sim, como continuam querendo amor, cumplicidade e intimidade e não se envergonham de declarar essa verdade. Nesse sentido, verifica-se que a emancipação feminina e a inserção das mulheres na esfera pública possibilitaram uma mudança nas questões afetivas e amorosas, porque a mulher agora não se sente em posição de dependência da figura masculina, muito pelo contrário, “a natureza aberta do projeto global da modernidade tem um correlato real no resultado incerto das experiências sociais do cotidiano” (GIDDENS, 1993, p. 214).

Já na letra de canção “Seu pensamento” quem assume o controle regulador é o eu lírico feminino. Há uma necessidade premente do eu lírico em saber constantemente o que o outro anda pensando, se o eu lírico faz parte ou está inserido no pensamento do outro. Isso denota que o eu lírico não para de pensar nesse outro também. E na atualidade essa prática é constante e mais facilitada pelo avanço tecnológico que permite encontrar qualquer pessoa em qualquer lugar, ou seja, as distâncias tornaram-se bem menores.

Seu pensamento

A uma hora dessas
Por onde estará seu pensamento
Terá os pés na pedra
Ou vento no cabelo?

5 A uma hora dessas
Por onde andará seu pensamento
Dará voltas na terra
Ou no estacionamento?

Onde longe Londres Lisboa
10 Ou na minha cama?

A uma hora dessas
Por onde vagará seu pensamento
Terá os pés na areia

Em pleno apartamento?

15 A uma hora dessas
Por onde passará seu pensamento
Por dentro da minha saia
Ou pelo firmamento?

Onde longe Leme Luanda
20 Ou na minha cama?
(CALCANHOTTO, 2008)

A aliteração presente nos versos “longe, Londres, Lisboa / longe, Leme, Luanda” denota a amplidão espacial e a possibilidade do pensamento estar em qualquer desses lugares, aspecto facilitado na pós-modernidade pelos avanços tecnológicos que permitem que o sujeito se desloque por longas distâncias em poucas horas, ou faça o seu deslocamento sem sair do lugar, ou seja, virtualmente ou na imaginação.

A repetição dos versos “A uma hora dessas / por onde estará seu pensamento” revela uma urgência do eu lírico em ter uma espécie de controle sobre o outro, indicando agora uma inversão, ou pelo menos uma democratização nas relações amorosas em que ficam explícita a vontade e o desejo do eu lírico feminino perante o outro. Os versos “terá os pés na pedra”, “dará voltas na terra”, “terá os pés na areia” apontam sempre para um deslocamento e os elementos “pedra”, “terra” e “areia” são signos que entre outras acepções encontram-se relacionados à questão feminina, como também denotam liberdade, pois são espaços amplos e abertos. O vocábulo “pés” nesses espaços, mais uma vez aponta para o deslocamento, pois os pés simbolizam chegada e partida.

Assim, o eu lírico, como que portando um fio invisível, vai tirando esse outro desses locais abertos e públicos, trazendo-o para locais mais fechados e privados “estacionamento”, “apartamento”. As rimas em “pensamento”, “estacionamento”, “apartamento” e “firmamento” contribuem na construção deste deslocamento que não é do eu lírico, mas do outro, a fonte do seu desejo, em direção ao eu lírico. Assim, quando supõe que o pensamento passe pelo “apartamento” (verso 14) e chegue “por dentro da minha saia / em pleno apartamento” (versos 17 e 18), há novamente a expressão “firmamento”, que remete à ideia de amplidão e transcendência. Segundo Chevalier (2008), essa expressão é frequentemente associada ao absoluto das aspirações, como a plenitude de uma busca, como o lugar possível de uma perfeição do espírito. Desse modo, a repetição “ou na minha cama” (versos 10 e 20) reforça a intenção e o desejo do eu lírico para que o pensamento desse outro para quem são feitas todas essas indagações também compactue com concretização desse desejo.

Nas letras de canção “Pelos ares” e “Seu pensamento”, a temática amorosa e confessional é permeada pela reflexão existencial do eu lírico, que se dirige a um outro ausente, fonte do seu desejo, do seu querer e objeto do seu amor. O eu lírico expõe suas dúvidas e anseios e, ao fazê-lo, reflete as contradições do sujeito pós-moderno perante as constantes transformações sociais. Nota-se que a voz ideológica feminina refletida nessas letras reflete o posicionamento desse sujeito, demonstrando que o silenciamento e a submissão já não fazem mais parte do pensamento feminino.

Segundo o crítico Luciano Alabarse²², os versos de Adriana Calcanhotto apresentam uma simplicidade complexa, pois, muitas vezes, oferecem-nos imagens paradoxais, rimas inusitadas e soluções léxicas primorosas. E verdadeiramente a poesia de Adriana Calcanhotto é cosmopolita; nela o universo urbano, mesmo que não referenciado, é uma das marcas. Na letra de canção a seguir, “Eu vivo a sorrir”, há a voz autoral da poetisa, já que não há marca de gênero. Num contexto bem leve, ela discorre sobre o desejo do eu lírico de ver a concretização de seu sonho de amor:

Eu vivo a sorrir

eu vivo a sorrir, eu vivo a sorrir
pro caso de você virar a esquina
e adentrar a livraria
pro caso de o acaso estar num bom dia
5 pro caso de o destino me haver reservado a alegria
e o meu fado estar fadado a ser a sua sina

eu vivo a sorrir, eu vivo a sorrir
pro caso de você errar a vereda
e acertar o elevador
10 pro caso de o acaso estar inspirado
e emaranhar, por caprichos, tempo e espaço
cruzando as nossas linhas soltas num laço

eu vivo a sorrir, eu vivo a sorrir
vai que se materializa o meu sonho dourado
15 vai que me espera com boas notícias o inesperado
(CALCANHOTTO, 2011)

Nos versos “eu vivo a sorrir, eu vivo a sorrir”, que iniciam as estrofes dessa letra de canção, percebe-se uma disposição positiva do eu lírico perante a vida com a esperança de que assim o acaso, o destino e o inesperado propiciem situações que facilitem o encontro com o amor. Desse modo, o eu lírico concentra-se em se manter feliz, sorridente e passa a acreditar no improvável, no incerto, como os determinantes para encontrar seu amor. Nota-

²²Comentando o mais novo trabalho da poetisa, o CD, “*O micróbio do samba*”, lançado em 2011. In: www.adrianacalcanhotto.com.br.

se que o eu lírico apenas espera e vive a sorrir e, se em seu destino estiver marcado esse encontro, ele sem dúvida acontecerá.

Todas as ações cotidianas do eu lírico continuam a se desenvolver independentemente dessa espera. Não há empates e tensões amorosas nessa letra de canção, pois como diz a canção, “a vida segue sempre em frente, o que há de fazer”.²³ Os elementos “livraria” “elevador” permitem inferir que o eu lírico circula em um centro urbano, mas este não é referenciado, podendo ser em qualquer lugar, porém esses elementos não deixam de ser locais de trânsito, de ir e vir. Assim, velocidade e movimento novamente remetem ao conceito de pós-modernidade.

Fica explícita nessa letra de canção, a mudança na posição e o local de fala do sujeito feminino, pois a mulher saiu do espaço estritamente doméstico e circula em todos os espaços sociais e culturais. Para as mulheres da atualidade, o casamento deixou a muito de ser a condição determinante da constituição do sujeito feminino. Nesse sentido, nota-se que o eu lírico da letra de canção em questão espera por um relacionamento que pode vir a acontecer ou não, se o acaso assim permitir. Nesse sentido, para Giddens (1993), a emancipação sexual e a inserção das mulheres no mercado de trabalho possibilitaram a construção de uma nova ética da vida cotidiana: “As mulheres, em particular, conseguiram liberdades sexuais que, por mais parciais que ainda possam ser, são notáveis em comparação com algumas décadas atrás” (GIDDENS, 1993, p. 190). Desse modo, entende-se que as mulheres de fato foram e são os agentes da transformação da intimidade que a modernidade vislumbrou, mas que sem uma tomada de decisão e mudança na base dos relacionamentos não teria se efetivado.

Pode-se perceber que as mulheres da atualidade não negam ou excluem o amor das suas vidas, porém como isso é negociado atualmente é que mudou. Nesse sentido, segundo Giddens (1991), a modernidade é essencialmente globalizante, e as consequências desestabilizadoras são simultaneamente extensionais e intencionais, pois vinculam o indivíduo a sistemas de grande escala como parte da dialética complexa de mudanças nos polos local e global. Desse modo, muitos dos fenômenos frequentemente denominados pós-modernos na verdade dizem respeito à experiência de viver num mundo no qual a presença e a ausência se combinam de maneiras historicamente novas.

Diante de tantas incertezas, rupturas e discontinuidades, uma verdade se sobressai: dentro do universo cotidiano e das questões particulares que se inserem no imaginário coletivo, o amor nas suas mais diferentes acepções – um deus, um mandamento, uma prática

²³ Trecho da letra de canção “O caderno” de Toquinho e Chico Buarque

de perfeição, o encontro de almas – desdobra-se numa série de sentimentos e emoções. Nesse contexto, a apreensão das falas e as transcendências presentes nos poemas e letras da canção possibilitam ver como o sujeito feminino transita com e nos elementos tradicionais e como os traduz na contemporaneidade.

Torna-se válido ressaltar que a poesia contemporânea é marcada pela não unidade de estilo, onde o verso geralmente é livre, sem estrofação ou métrica. O verso branco, sem rima, faz prevalecer o acento de inspiração. Segundo Cyntrão (2004), a poesia contemporânea é feita de textos cada vez mais voltados para o particular, pois a metanarrativa e a universalização há muito não mais se encaixam no conceito de pós-modernidade. Percebe-se que a poesia de Adélia Prado, Adriana Calcanhotto e Angélica Torres, que versam sobre o cotidiano, o desejo e a religiosidade – elementos que constituem e permeiam a identidade feminina – integra um coletivo imaginário.

Os poemas e letras de canção aqui apresentados demonstram que a literatura produzida por mulheres aborda temas universais, mas que se diferencia por meio do ponto de vista, dos universos criados e, principalmente, do lugar de onde foram enunciados. Assim, a poesia de Adélia Prado centra todas as suas percepções e descobertas no popular, na gente simples e humilde. Os sujeitos líricos de seus poemas são, em sua maioria, mulheres que sentem, sofrem, choram, amam, prevaricam, enlouquecem e viram santas sem que, para isso, tenham de sair de suas próprias casas, quintais e paróquias. Já Angélica Torres e Adriana Calcanhotto têm seu lugar de enunciação em grandes metrópoles urbanas ou em locais totalmente desreferencializados, e os sujeitos em seus poemas abarcam a complexidade inerente da pós-modernidade, mostrando suas fragmentações e seu descentramento. Esses sujeitos oscilam ainda entre os valores impostos pela tradição patriarcal, todavia o que se sobressai é a consciência do seu papel social e do seu direito de expressão, que permite ver como o imaginário feminino se constrói.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou demonstrar que a pós-modernidade, com seus processos intrínsecos de viabilização, influencia potencialmente as questões ligadas à constituição dos sujeitos. O processo complexo da globalização, que não é um fenômeno recente, configura a desestruturação dos saberes e padrões estabelecidos, produzindo laços sociais instáveis, haja vista que esse fenômeno se caracteriza por ser fluido e ter suas fronteiras diluídas.

Os anos de 1990, período em que o termo globalização tornou-se efetivamente difundido, configuram-se como um momento de conturbação mundial. Muitas são as mudanças, e o ritmo com que acontecem é alucinado, reflexo de uma sociedade cada vez mais urbana. Politicamente ocorreram mudanças radicais como a queda do muro de Berlim e do socialismo soviético. Tecnicamente há uma aproximação dos meios de comunicação de massa com o cotidiano das pessoas, tornando-as praticamente dependentes dos mesmos. Nesse cenário, os progressos tecnológicos em todos os campos ultrapassaram fronteiras, criando um sistema cultural, transnacional, múltiplo e profundamente híbrido.

Nesse sentido, pretendeu-se relacionar esse conceito com a questão da identidade cultural, mediado pelo conceito de pós-modernidade e centrado na tese difundida por Hall (2004), que afirma que as velhas identidades – responsáveis pela estabilidade do mundo social – estão entrando em declínio. Agora, estas são substituídas pelas novas identidades, caracterizadas entre outras coisas pela fragmentação do indivíduo moderno, fato que, para Hall, tem promovido mudanças estruturais nas sociedades. Essa “crise” não se dá apenas no âmbito do feminismo, mas é parte constitutiva de um processo mais amplo, no seio das ciências sociais, da arte e da cultura de modo geral, significando, para alguns, uma ruptura epistemológica denominada de pós-modernidade.

Num tempo de transições e de rupturas de ordem política, social, econômica, cultural, existencial e do conhecimento científico, os elementos de permanência não têm assegurado uma compreensão da realidade em que vivemos. Nessas circunstâncias, segundo Beck, Giddens e Lash (1994), ocorreram transições importantes na vida cotidiana, tanto no caráter da organização social, na estruturação dos sistemas globais e principalmente nas relações sociais que atualmente se efetivam. Desse modo, se anteriormente o peso da tradição normatizava e perpassava valores como verdades absolutas e imutáveis, com o advento da globalização as diásporas culturais se intensificaram. “Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes

tradições culturais” (HALL, 2001, p. 88). Assim, a tradução, que etimologicamente vem do latim *traduco*, significa transferir, transportar entre fronteiras e ressignificar os valores tradicionais possibilitando assim o surgimento de novas identificações globais e novas identificações locais.

Dentro desse cenário, a pesquisa procurou situar – com base numa exposição teórica – os elementos que caracterizam o período atual, a pós-modernidade, como também os efeitos na constituição dos sujeitos pós-modernos e principalmente inserir o feminismo como um dos descentramentos conceituais do sujeito cartesiano. Esse movimento histórico nos anos de 1960, desbravadoramente, abriu o espaço para a contestação da posição social das minorias historicamente silenciadas, dentre elas, as mulheres.

Com base em análises comparativas dos signos sociais e culturais presentes nos poemas de Adélia Prado e Angélica Torres e nas letras de canção de Adriana Calcanhotto, procurou-se perceber o posicionamento do eu lírico feminino no que diz respeito às questões amorosas, existenciais e religiosas, além de verificar como essas questões se inserem no cotidiano feminino atualmente.

A pesquisa deixou claro que a escrita de autoria feminina busca estabelecer representações que questionam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade e pretende, por intermédio da voz feminina, falar da luta da mulher por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, da reformulação da identidade feminina na sociedade.

Nesse sentido, nos textos poéticos selecionados para análise deste estudo, os referenciais simbólicos analisados, a voz do sujeito lírico e o local de enunciação apontam para um tempo marcado por profundas transformações socioculturais, geradora de novos sentidos para a experiência feminina. Assim, é perceptível a afirmação positiva do sujeito feminino na constituição de sua identidade, como no poema “Com licença poética” de Adélia Prado e “Mulheres” de Angélica Torres; ou ainda a demonstração do descentramento e da angústia do sujeito feminino perante as novas configurações da pós-modernidade, como nos poemas “Travessia” e “Labirintos” de Angélica Torres, e a individualização e a desterritorialização do sujeito presentes nos textos poéticos da canção em “Minha música” e “Esquadros” de Adriana Calcanhotto, ou que se possa fazer uma declaração de amor para o amado falando do cotidiano e da convivência de anos como no poema “Para o Zé”, de Adélia Prado.

Em suma, é possível constatar que o amor continua sendo o elemento que move a expressão lírica de autoria feminina, mesmo que utilizando diferentes modos de apresentá-

lo. E não se pode negar que os determinantes culturais firmados na tradição ocidental continuam a exercer, em diferentes graus, forte influência na literatura de autoria feminina, mas verifica-se que a pós-modernidade abriu a possibilidade de se ter um novo olhar sobre como as mulheres atualmente se relacionam cultural e socialmente. Porque, ao saírem da invisibilidade imposta pelo regime patriarcal, as mulheres estão circulando por ambientes sem fronteiras definidas. E perante as conflitantes e incertas transformações advindas por meio da pós-modernidade, elas, as mulheres, atualmente revelam e desvelam por intermédio do seu discurso, da sua escrita, a fragmentação que faz parte desse sujeito, o não caber em si, o desejo de satisfação, a sua erotização, sua vivência amorosa e, principalmente, as mulheres passaram a considerar a sua condição feminina dentro da perspectiva de sujeitos e não mais de assujeitadas.

ANEXO

Os Ombros Suportam o Mundo

Carlos Drummond de Andrade

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus.
Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor.
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.

Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes.
És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.

Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
Teu ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.

DISCOGRAFIA

(2010) O micróbio do samba. Sony Music: Minha música

(2008) Maré (Adriana Calcanhotto). Sony Music: BMG. *CD*

(2002) Cantada (Adriana Calcanhotto). Sony Music: BMG. *CD*

(2000) Público (Adriana Calcanhotto). Ao vivo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

ABREU, Marcilio Ehms de. *Vozes femininas na pós-modernidade: Mulher (ES) em tons de vermelho – leitura de “as doze cores do vermelho de Helena Parente Cunha”*. In: Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90. Organizadora: Helena Parente Cunha; Adriana Maria de Abreu [et al.]. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Narrativas cosmopolitas*. In: Questões de gênero – estudos de literatura brasileira contemporânea. nº 32. Brasília: Editora de estudos de literatura contemporânea (Departamento de Teoria Literária e Literaturas / UnB), 2008.

AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Esteio, 2010.

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2005.

BARBOSA, Adriana Maria de Abreu. *O feminino atualizado na poesia de Valéria Villela, Teresa Cristina de Oliveira, Sandra Fernandes e Beatriz Scorcio Chacon*. In: Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90. Organizadora: Helena Parente Cunha; Adriana Maria de Abreu [et al.]. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Licença editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Nova Fronteira S.A.

BECK, Ulrich & GIDDENS, Anthony & LASH, Scott. *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRASIL, República Federativa do. *Constituição*. Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPELLO, Eliane T. A. *Literatura e gênero em foco nos grupos de pesquisa do GT a mulher na literatura*. In: *Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos*. Cristina Stevens (org.) Florianópolis: Editora Mulheres: 2010.

CARVALHO, José Reynaldo de Salles. *Tudo que é cânone desmancha no ar: a rizomática literatura comparada do tempo presente*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História na Universidade de Brasília – UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre. Brasília, 2006.

CARVALHO, Cláudia Constante. *Identidade e intimidade: um percurso histórico dos conceitos psicológicos*. In: *Análise Psicológica*. Lisboa, dez. 1999, vol.17, ano 4, p. 727-741.

CHEVALIER, Jean... [et al.]. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva ... [et al.]. – 22ª Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COELHO, Nelly Novaes. *O desafio ao cânone: consciência histórica versus discurso em crise*. In: *Desafiando o cânone – aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

COSTA, Ana Alice Alcântara. *O movimento feminista no Brasil: dinâmica de uma intervenção política*. In: *Olhares feministas*. Hildete Pereira de Melo, Adriana Piscitelli, Sônia Weidner Maluf, Vera Lúcia Puga (organizadoras). – Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2009.

CUNHA, Helena Parente. *Desafiando o desafio – algumas considerações introdutórias*. In: *Desafiando o cânone – aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. *A ideologia do feminino em tempos pós... nas vozes femininas de canção popular brasileira contemporânea*. (no prelo). Artigo apresentado na ABRALIC, 2007.

_____. *Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista*. In: *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação*. “Literatura e outras áreas do conhecimento”, organizado por Sylvia Helena Cyntrão; ano 15. n. 21 (2006). Brasília, 2006.

_____. *Poesia brasileira contemporânea*. In: *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação*. “Literatura e outras áreas do conhecimento”, organizado por Sylvia Helena Cyntrão; ano 13. n.º. 18 (2004). Brasília, 2005.

_____. *Como ler o texto poético – caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.

_____. *Poetas e cancionistas: universos simbólicos em contágio*. Dissertação de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB, 2000.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea. Número 2. Brasília, julho/agosto de 2002.

DUARTE, Constância Lima. *GT a mulher na literatura – 25 anos de história*. In: Mulher e literatura – 25 anos: raízes e rumos. Cristina Stevens (org.) Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Feminismo e desconstruções: anotações para um possível percurso*. In: Gênero e representação: teoria, história e crítica. Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis Duarte e Kátia da Costa Bezerra (org.). Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.

_____. *A nova Eva, de Ângela Carter, ou a superação do mito patriarcal*. In: VI seminário nacional mulher e Literatura. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Comissão organizadora, Elódia Xavier... [et al.]; comissão de apoio, Lúcia Helena ... [et.al.]; coordenação geral, Elódia Xavier. – Rio de Janeiro: NIELM, 1996.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renée Eve Levié. 3ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Tradução L. Magalhães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FONTENELE, Laéria B. *Estados do feminino na escritura de Adélia Prado: construção e dissolução das identidades encenadas*. In: Gênero e representação: teoria, história e crítica.

Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis Duarte e Kátia da Costa Bezerra (org.). Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GIDDENS, Anthony. *As transformações da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KAUSS, Vera Lúcia Teixeira. *A transgressão na construção da identidade feminina: leitura de Diana caçadora, de Márcia Denser*. In: *Leitura e feminismo – propostas teóricas e reflexões críticas*. Christina Ramalho (org.). Rio de Janeiro: Elo, 1999.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LEAVITT, Joyce Carlson. *A nova visão do feminino na poesia de Adélia Prado: o erotismo e o cotidiano*. Tradução Marcus V.F. Dodt, UFCE – Fortaleza. In: *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Constância Lima Duarte; Eduardo de Assis e Kátia da Costa Bezerra (org.). Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002.

MELO, Cimara Valim. *Trânsitos entre modernidade e a arte romanesca: uma análise de Lorde, de João Gilberto Noll*. In: In: Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura “Literatura: trânsitos e desassossego”. Ano 18 n. 27. Brasília: UnB, 2006.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORIN, Edgar. *As duas globalizações*. Complexidade e comunicação, uma pedagogia do presente. Joaquim Clotet e Juremir Machado da Silva (org.). 3ª edição. Porto Alegre: Sulina, EDIPUCRS, 2007.

_____. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Arx, 1991.

RAMALHO, Christina. *Tribalistas: o híbrido e as novas formas do social na canção*. In: Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura “Literatura e as outras áreas do conhecimento”, organizado por Sylvia Helena Cyntrão; ano 15 n. 21 (2006). Brasília, 2006.

_____. *O híbrido lirismo brasileiro dos anos 90: Injunções históricas, políticas e econômicas*. In: Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura “Poesia Brasileira Contemporânea”, organizado por Sylvia Helena Cyntrão; n.18, ano 13. (2004). Brasília, 2004.

ROCHA, Luiz Carlos Moreira. *Gênero, raça e historicidade na escrita feminina dos anos 80. Análise de A república dos sonhos, de Nélide Piñon*. In: Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90. Organizadora: Helena Parente Cunha; Adriana Maria de Abreu [et al.]. – Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

RODRIGUES, Almira e CORTÊS, Iáris. (Org). *Os direitos das mulheres na legislação pós-constituente*. Centro feminista de estudos e assessoria. Brasília: Letras Livres, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 17ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. *A lírica travestida: A voz feminina na poesia de Chico Buarque*. In: *Leitura e feminismo – propostas teóricas e reflexões críticas*. Christina Ramalho (org.). Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SOARES, Angélica. *Memória poética feminina: hierarquias em questão*. In: *Leitura e feminismo – propostas teóricas e reflexões críticas*. Christina Ramalho (org.). Rio de Janeiro: Elo, 1999

STEVENS, Cristina Maria Teixeira. *O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente*. In: *A construção dos corpos – perspectivas feministas*. Cristina Maria Teixeira Stevens, Tânia Navarro Swain. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2008.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TORRES LIMA, Angélica. *O poema quer ser útil*. Brasília: LGE Editora, 2005.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

WINISK, J. M. *A gaia ciência. Literatura e música popular no Brasil*. In: Winisk, J, M. *Sem receita: ensaios de canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

SITES PESQUISADOS:

www.carlosdrummonddeandrade.com.br

www.antonimiranda.com.br

www.ift.pt/dic/feminismo.pdf – Dicionário de Filosofia Moral e Política

www.fazendogenero.ufsc.br – A identidade feminina na poesia de Adélia Prado

www.heloisabuarquedehollanda.com.br – Esses poetas – anos 90.

www.anpuhpb.org/anais – Não se nasce mulher, torna-se mulher: a (re)construção do conceito de gênero e a superação de limitações teóricas.

www.psicanalisebarroco.pro.br – Frida Kahlo: uma vida.

www.adrianacalcanhotto.com.br