

## Capítulo 2

# IMAGENS DE ATORES SOCIAIS, PAPÉIS E IDENTIDADES NA POESIA DE MARIA ANTONIETA TATAGIBA

Micheline Mattedi Tomazi (UFES)

Paulo Roberto Sodré (UFES)

Neste capítulo, convidamos o leitor a se debruçar sobre o texto poético, em particular, sobre a produção de uma poeta capixaba, Maria Antonieta Tatagiba (1895-1928), cujo trabalho é ainda pouco estudado e, a nosso juízo, merece maior atenção não só dos críticos, mas também dos professores que acolhem a poesia como gênero que deve ser trabalhado em sala de aula. Procuramos promover um intercâmbio que contribua para a formação do professor de língua e literatura no seu trabalho com a poesia. Nossos interlocutores são professores do ensino fundamental e médio, sobretudo da rede pública de ensino, mas também alunos de Letras, futuros professores, que, como nós, "*experimentam*", no sentido de Iser, os sentidos possíveis de um texto.

Pensar em trabalhar com o texto poemático e abordá-lo por meio de uma relação com os estudos críticos do discurso pode, em um primeiro momento, tornar-se uma tarefa movediça e delicada, uma vez que alguns posicionamentos e discussões de pesquisadores dão à Literatura uma tradição cultural elitista, na qual se insiste em negar ou minimizar qualquer trabalho que tenha uma abordagem linguística ou pedagógica do texto literário. Sem pretender, aqui, alongar essa discussão, levando apenas em conta nossas pesquisas, observação e experiência pessoal, propomos arriscar um pouco e investir em um trabalho que permita levar a cabo um diálogo interdisciplinar entre língua, literatura e ensino de Língua portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa.

Assumimos neste capítulo que, para trabalhar o poema em sala de aula, o professor pode mobilizar diferentes conhecimentos, em especial: linguísticos, textuais, históricos, discursivos e, decerto, literários. A proposta por nós apresentada fundamenta-se em uma concepção de linguagem indissociável de seu contexto social, cultural, histórico e ideológico (Bakhtin, 1999) e o texto concebido como produto social e cultural nega qualquer leitura fora do contexto sócio-histórico de sua produção. Pensar o trabalho com o texto poético, estabelecendo inter-relacionamentos de recursos de diferentes áreas é, sem dúvida, uma forma de pensar o ensino a partir da interdisciplinaridade, de construir um conteúdo em diálogo com aquilo que outras disciplinas têm a oferecer para a prática de interpretação e leitura em sala de aula. Se o professor

direciona o olhar do aluno/leitor para essas relações interdisciplinares, para esses olhares internos e externos ao texto, ao meio social, à cultura, às ideologias, à educação, enfim às práticas educativas, sociais e ideológicas de uma determinada época, será capaz de transformar a atividade de leitura do texto poético em sala de aula, em especial a leitura de poesia, em uma experiência de leitura atrativa, em que o ensinar e o aprender vão além da simples transmissão de conteúdo, da simples apresentação de um autor, de um texto poético de uma época, porque permite que uma geração consiga refletir sobre a transmissão cultural de uma geração à outra. Tal trabalho interdisciplinar exige do professor um diálogo profícuo com outras disciplinas para que ele realize análises mais atraentes, profundas e críticas.

Nesse sentido, reconhecemos que a análise de um poema requer o entendimento de complexas relações que se estabelecem para a produção dos efeitos de sentido; entendemos, ainda, que a literatura é, desde sempre, também um lugar de debate sobre diversos temas. Sabemos, ainda, que construir um olhar interdisciplinar para o texto é, antes de tudo, uma tarefa que requer não só o conhecimento de diferentes contextos, mas, sobretudo, o reconhecimento, no enunciado, de vozes que falam e deixam falar, de épocas, contextos, ideologias que emergem na materialidade textual. Assim, o tempo não nos parece seguir um curso linear, mas um movimento de ressonância em que passado e presente se misturam e, ao procurar entender o passado, somos capazes de refletir com mais consistência e sensibilidade sobre o presente.

No contexto histórico em que a produção de Maria Antonieta Tatagiba se concretiza, primeiras décadas do século XX, a literatura pode ser considerada como uma forma que as mulheres tinham de se manifestar por meio de um discurso público. Nesse cenário, a produção literária feminina podia, ainda que sob restrições e pressões, tratar de temas polêmicos como feminismo, política, racismo, exclusão social, entre outros temas sobre os quais era possível, pela linguagem literária, contestar os papéis sociais estabelecidos pela sociedade patriarcal. Embora o olhar da crítica literária não reconheça esse viés crítico na produção poética de muitas mulheres daquele período, o fato de ser poeta já significava romper com a ideologia masculinista da época, considerado o senso comum sempre conservador, seja nos centros urbanos mais avançados, seja nas províncias, como é o caso de Mimoso do Sul, no Espírito Santo, nos anos de 1920.

É a partir dessas considerações que pretendemos defender um trabalho interdisciplinar com a produção poética de Tatagiba em sala de aula. Acreditamos que, se, naquela época, a mulher recorria ao texto literário para se expressar publicamente, mesmo que concordando (talvez aparentemente) com o *status quo* a que era submetida, esse texto pode ser considerado como um agente importante na transmissão da cultura, uma vez que ele projeta, na voz de um enunciador, as imagens (identidades e identificações sociais) com as quais os seres humanos não só se identificam, mas também transmitem a outras gerações (Reimóndez, 2010). Nesse sentido, o trabalho com o texto poético em sala de aula deve permitir que o aluno perceba que o texto literário se constitui, além de uma construção linguística criativa, ficcional e refinada esteticamente, como ideológico, porque é construído por uma visão de mundo a partir de um fato social marcado por negociações de poder entre gêneros, classes sociais e, particularmente, grupos literários.

Se entendermos que as práticas literárias constroem e refletem as imagens e os papéis sociais de uma dada época, somos capazes de compreender que um poema pode, por exemplo, demonstrar, ainda que ficticiamente, valores sociais de homens e mulheres em um determinado período e lugar de nossa história, como pensam os investigadores cuja metodologia deriva da História das Mentalidades. Assim, as imagens que o poeta constrói são imagens que configuram nossas vidas e podem, inclusive, explicar as relações de gênero e a visão ainda masculinista que encontramos em uma sociedade patriarcal (Remóndez, 2010). Nessa perspectiva, essas imagens criadas no texto não se confundem com a identidade do autor, mas projetam, criam uma identidade social, uma *persona*, por meio de uma voz de um ator social, enunciador ou sujeito lírico (Achcar, 1994). É preciso, portanto, considerar que, se de um lado temos o autor, uma pessoa individual com sua própria biografia, por outro lado temos esse mesmo autor que participa como membro de grupos sociais, instituições, organizações etc. Ou seja, o autor, como todos nós, assume papéis diferenciados em variadas situações e lugares. Desse modo, ao escrever poemas, Tatagiba está instanciando um papel de escritora e, ao mesmo tempo, construindo atores sociais, papéis e identidades sociais *no e pelo* texto. É por esse motivo que precisamos entender a estrutura de participação ou a encenação que é construída no poema ao colocar em cena a voz de um ou mais

atores sociais que ali estão assumindo papéis comunicativos e construindo identidades sociais próprias do texto (feminista, masculinista, conservador, sexista etc.).

Consideramos, assim, que o texto poético de Tatagiba é um bom exemplo para se trabalharem a dificuldade da constituição de identidades sociais e a complexidade das relações de gênero em sala de aula, isso porque sua produção dialoga de forma interativa e inseparável com esses temas transversais. Esse reconhecimento é imprescindível para que se entenda que a *identidade* não é apenas o ato de se identificar com um grupo nem somente a capacidade de intervir na sociedade e o caminho de acesso para que o indivíduo assuma uma posição de ator social para passar a produzir representações sociais coletivas (Selgas; Aparicio, 2010), mas também que esse ato é permeado por hesitações, ambiguidades e contradições, como observaremos na poesia de Maria Antonieta Tatagiba[1].

As representações sociais são entendidas como marcos coletivos de percepção, ou seja, o vínculo entre as percepções socialmente compartilhadas (conhecimentos, crenças, ideologias, normas ou valores) e o sistema cognitivo individual (biografia, objetivos, emoções). Essa relação é sustentada pelo discurso, uma vez que é através dele que os conceitos e as crenças são disseminados entre os membros de um grupo. Assim, as representações sociais estão diretamente ligadas aos participantes de um mesmo grupo social e não abarcam toda uma sociedade, posto que cada grupo possuirá as suas próprias representações, que são de natureza dinâmica e suscetíveis a mudanças constantemente. É nessa linha de pensamento que os conceitos sobre uma mulher ou um homem, por exemplo, não se restringem apenas a um indivíduo, mas são compartilhados com todos. Isso garante a comunicação e a interação entre os membros (van Dijk, 1998, 2011).

Contudo, um participante pode se identificar com mais de um grupo e, portanto, compartilhar dos conhecimentos, das atitudes e das ideologias desses outros grupos. Quando uma pessoa assume, por exemplo, um papel feminista ou religioso, ela também está assumindo uma identidade social ou grupal ideológica (van Dijk, 2011). Da mesma maneira, quando o enunciador adota, no poema, um papel feminista e, portanto, uma identidade social voltada para valores e crenças feministas, ele também está adotando o papel de ator social que se identifica com uma ideologia feminista. O que vai determinar a escolha dos diferentes papéis é a representação mental única de uma situação comunicativa em que aparecem as experiências vividas pelos indivíduos, como percepções e emoções, ou seja, o contexto, na concepção sociocognitiva de van Dijk (2011). Noutros termos, as posições sociais, feminista ou religiosa, podem mudar de acordo com a situação social dada. De acordo com van Dijk (1998), contexto se define como o conjunto de todas as propriedades de uma situação social que são pertinentes à produção, estruturação, interpretação e funções do texto e da conversação. Contudo, cabe ressaltar que os contextos não influem diretamente na construção do texto, mas antes, são mediados pela cognição de cada ator social, ou seja, a maneira como os participantes de um evento comunicativo representam mentalmente as propriedades da situação social que são relevantes para si, como o lugar, os objetivos de comunicação, o tempo, os participantes, o evento ou a ação. Assim, as propriedades do evento comunicativo, destacadas discursivamente pelo enunciador ou ator social, podem nos apresentar não só questões políticas e sociais inerentes ao período de produção do texto, neste caso, do poema, mas também uma tentativa de inscrição na sociedade e de construção de identidade.

Diante dessas reflexões, um leitor que observasse a posição de Maria Antonieta Tatagiba em seu livro intitulado *Frauta agreste*, publicado em 1927, perceberia uma poeta e sua identificação com diversos grupos sociais e culturais, uma vez que ela compartilha dos conhecimentos, gestos e valores tanto de um grupo marcado pelo patriarcalismo social (burguês, católico, branco, heterossexual), como de um grupo marcado pelo patriarcalismo cultural de que derivaria sua vinculação a práticas literárias tradicionais, românticas e parnasianas, num momento e num local, a província de São Pedro de Itabapoana no Espírito Santo, em que as novidades futuristas e modernistas ainda não se faziam notar claramente como nos centros europeus, norte-americanos e nas capitais sul-americanas, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Os poemas de *Frauta agreste* respeitam e glosam uma tópica literária conservadora de que resulta o elogio da paz, da fé cristã e da família. Tal temário revela uma cosmovisão própria de uma mulher educada segundo o padrão patriarcal de que a ela caberiam virginais amores, o poeta paisagens suaves, enquanto espera paciente e recatada pelo homem que semeará nela seus filhos. Segundo Karina Fleury (2007, p. 11), Tatagiba procurou se distinguir das moças instruídas de sua

época, mas não conseguiu escapar ao modelo feminino da primeira metade de 1900. Embora pretendesse, de algum modo, uma identidade mais arejada – o que seu talento de poeta poderia lhe ensinar –, a autora de *Fruta agreste* demonstra ter se alinhado aos padrões de seu contexto, não agindo, ao menos claramente, na contramão do que se esperava de uma mulher preparada para o matrimônio, em seu ambiente social, cultural e literário.

A leitura de *Fruta agreste* conduz o leitor crítico atual, especialmente as feministas, a uma poesia de inequívoca e previsível “ingenuidade” feminil, em que a posição política de gênero, como na maioria das mulheres de seu tempo, acata o que Howard Bloch denomina de *lateralidade* da posição feminina no mundo ocidental: a derivação da mulher da “costela” de um homem e de seu pensamento, de seus valores e de suas leis, segundo os versos da *Bíblia* (1995, p. 31-54).

No poema homônimo que serve de prólogo ao livro, Maria Antonieta Tatagiba descreve o ambiente e o espaço onde toca sua *fruta*-poesia:

[...] Aqui neste rincão de verduras coberto  
Entre montes tafues que beijam o infinito  
E onde se julga ver o claro céu de perto,

É que os dias eu passo em socego bemdito,  
Tocando a minha fruta e ouvindo a singeleza  
Do seu som se casar, das aves ao spartito  
No seio acolhedor da bella Natureza!  
(Tatagiba, 1927, p. 11-12).

Percebe-se nas terças-rimas o idealismo da paisagem externa que, em correlato objetivo – conforme pensa T. S. Elliot: uma paisagem externa a indicar um estado subjetivo –, projeta a tranquilidade interior do sujeito lírico. Em vários outros textos – como “Bucólica”, “Outono”, “Madrugada aldeã”, “O carro de bois”, “Idyllio”, “Igreja campezina” –, a proposta nítida do livro é igualmente corroborada: atualização da tradição bucólica neoclássica, romântica e simbolista, ora melancólica, ora ingênua (Ribeiro, 1996, p. 38-39), a que concorrem em intertexto, por exemplo, as vozes pastoris e confessionais da Marquesa de Alorna e de Bocage, mestres portugueses do bucolismo intimista e prerromântico. A exemplo disso, a poeta em “Tocadora de fruta”,

Tocadora de fruta, em meu caminho,  
Das cidades fugi, fugi do borborinho  
Onde viça a miseria e a orgia tumultua...  
E a vaidade que gosa sem pensar  
Não vê, pisando o negro pó da rua  
Que nelle ha de acabar...

Busquei a solidão onde o céu ledo  
E garço me sorri através do arvoredo...  
E canta em meu ouvido um regato cor de ouro,  
O lírio nasce á tôa na deveza,  
E a passarada, livre, canta em côro  
O amor da Natureza...  
[...] (Tatagiba, 1927, p. 45),

expressa claramente sua vinculação com a tópica horaciana retomada pelos neoclássicos do século XVIII: a valorização da mediania (*aura mediocritas*) por meio da rejeição da cidade (*fugere urbem*) e do louvor do lugar aprazível (*locus amoenus*), tópico central do poema. Por outro lado, a ilustrar o intimismo entristecido, a poeta trata do abandono e do tédio:

Vejo cair a chuva neste fim de outono,  
Num longo choro as folhas contam sua magua...

E em cousas tristes penso – os olhos rasos de agua:  
Um desgano... uma saudade... um abandono...

O tédio entorna agora um halito de somno  
Na languidez da tarde toda dor e frágua...  
E faz-me triste assim – os olhos rasos de agua  
Talvez pensando... uma saudade... um abandono...  
[...] (Tatagiba, 1927, p. 117),

Nota-se nesses poemas uma nítida preocupação de Tatagiba em acolher o lirismo, por assim dizer, *próprio a sua sensibilidade feminina*, o que a integra sem dificuldades a um grupo identitário de poetas bem aceitos por sua linguagem casta e castiça, sem encrespamentos estilísticos, temáticos e, por conseguinte, ideológicos.

Diante das apreciações que possam contestar a postura “não crítica” de Tatagiba, é importante destacar, novamente, que escrever naquela época significava ter acesso a um discurso público, normalmente próprio para os homens, e fazer ouvir a voz feminina. Isso não é pouco nem irrelevante. A princípio, assumir a publicação de textos reservados durante séculos aos homens – lembremo-nos dos escassos nomes de mulheres na história da literatura, em particular a portuguesa e a brasileira, até a segunda metade do século XX – já poderia indicar, de certo modo, um rompimento de Tatagiba com aquilo que se esperava rigorosamente de uma mulher em ambiente provinciano. Dessa forma, o olhar que desejamos lançar acerca das produções da poeta pretende discutir as identidades sociais assumidas pelos enunciadores que ela criou em seu livro – a despeito do matiz autobiográfico que ainda se observava na modalidade lírica dos textos literários descendentes da tradição romântica e anteriores ao Modernismo de um poeta *ingidor* como Fernando Pessoa – e quais discussões podem derivar desses posicionamentos quando propomos, por exemplo, reflexões intertextuais.

O fato de não observarmos discussões feministas mais explícitas nos poemas pode estar relacionado, justamente, ao contexto, uma vez que as escolhas pela construção de identidades e papéis sociais nos poemas estão diretamente relacionadas às experiências vividas pela poeta: um posicionamento “lateral” ao homem imposto pela sociedade.

Comumente, nossa identidade é construída, como vimos, a partir da posição que ocupamos no espaço social, definida pela relação entre diferentes elementos como gênero, etnia, classe social, idade, formação, orientação sexual, crenças religiosas etc. (Selgas; Aparicio, 2010). Por esse raciocínio, poderíamos dizer que as marcas lexicais do “modelo feminino” percebidas nos poemas correspondem ao espaço social que a mulher ocupava naquela época.

Tal espaço social concernia aos papéis femininos prioritários: a maternidade, o magistério como sacerdócio maternal e a literatura como exercício de distração intelectual, nos quais Maria Antonieta Tatagiba atuou sem embaraço. Professora e mãe de família (Fleury, 2007, p. 9 ss.), a poeta teve a sorte de se casar com um poeta, o promotor e juiz José Vieira Tatagiba, que lhe facilitou o talento, estimulando-a e ajudando-a a publicar seus poemas em jornais.

A respeito do magistério feminino, Guacira Lopes Louro (2002, p. 450) observa que este se desenvolveu, não sem polêmica, desde fins do século XIX, devido à ampliação dos espaços de urbanização e industrialização. Diante desse quadro, o magistério passou a ser considerado uma das atividades “legítimas” da mulher, haja vista a adequação à nova profissão de algumas qualidades

“tipicamente femininas”: paciência, minuciosidade, afetividade, doação. Características que, por sua vez, vão se articular à tradição religiosa da atividade docente, reforçando ainda a idéia de que a docência deve ser percebida mais como um “sacerdócio” do que uma profissão. Tudo foi muito conveniente para que se constituísse a imagem das professoras como “trabalhadoras dóceis, dedicadas e pouco reivindicadoras” (Louro, 2002, p. 450).

Em que pese o masculinismo dos argumentos que aprovaram a presença feminina no magistério, estes acabaram por ajudar, no entanto, as mulheres tanto na ampliação de suas

perspectivas profissionais como na garantia de um progressivo trânsito social, até então restrito à proteção da casa do pai e, em seguida, do marido, e da igreja, espaços marcados, sobretudo, pelo controle. Guacira Louro pondera que o trabalho feminino na época não deveria afastar a mulher do ambiente ao qual era identificada: familiar, doméstico, maternal, todos reforçadores da ideia da “pureza do lar”, responsabilidade sempre atribuída às mulheres também *puras e santas*. No entanto, as jovens normalistas eram atraídas para o magistério ora por necessidade, ora por “ambicionarem ir além dos tradicionais espaços sociais e intelectuais”; de todo modo, elas “seriam também cercadas por restrições e cuidados para que sua profissionalização não se chocasse com sua feminilidade” (Louro, 2002, p. 453).

Por conseguinte, o exercício profissional, embora implicasse certa liberdade de ação, era restrito a um comportamento feminino que serviria de *modelo* para os alunos. A esse propósito, a mulher deveria exercer um pesado papel de “mãe espiritual” se quisesse seguir o magistério. Gabriela Mistral, poeta chilena premiada com Nobel em 1945, tornou famosa na “Oração ao Mestre” uma profissão de fé desse tipo de profissional. Guacira Louro (Louro, 2002, p. 463) identifica nesse texto a produção de “uma representação da mulher professora”, pois se amalgamam nela a orientação religiosa cristã de doação e sacrifício e o ideal feminino burguês, que demandava na mulher a qualidade dócil e servil, além de enérgica e rigorosa na tarefa de educar, orientar e controlar os futuros cidadãos.

As mesmas restrições e pressões se podem observar no âmbito da produção literária, marcadamente masculino. Na época em que Maria Antonieta Tatagiba nasceu, ainda se pensava, como considera Lygia Fagundes Telles, que as

entonações femininas deviam expressar surpresa, submissão, incerteza, busca de informações ou entusiasmo ingênuo. Uma mulher que falasse agressivamente ou afirmativamente, o que nos homens era sinal de personalidade, era considerada mal-educada, tresloucada e até histérica. A não-afirmação social da mulher se repetia na sua não-afirmação pela palavra (Telles, 2002, p. 423).

Constância Duarte e Kelen Paiva comentam sobre o papel dos salões e saraus literários e dos jornais e revistas, dominados pelos homens. Vale notar que, na década de 20 de 1900, duas imagens de mulher de letras em jornais vigoram. A primeira se relaciona à “mulher que, embora se aventure pelos caminhos das letras, rompendo os limites do privado, segue certos padrões de comportamento estabelecidos para ela”; a segunda revela uma “que, definitivamente, não se submeteu a esses padrões e chocou a sociedade de seu tempo por meio da literatura e de um comportamento nada convencional, o que lhe rendeu críticas e ressalvas” (Duarte; Paiva, 2009, p. 15).

Em outros termos, a poesia feminina era marcada por um lado pelo pudor, por “um lirismo feminino saudável”. Por outro, pelo desnudamento, por um lirismo de “fealdades morais” (Duarte; Paiva, 2009, p. 15), já que em contradição com o modelo de feminilidade recatada. Chama atenção, a esse propósito, a primeira reação de Graciliano Ramos ao ler *O quinze* de Rachel de Queiroz. Diz o autor, após ter pensado que a autora deveria ser, na verdade, um *homem*, já que atribuía à mulher apenas a produção de sonetos e discursos:

[...] Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se *a moça fizesse discursos e sonetos*, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural (apud Duarte, 2009, p. 32. Itálicos acrescentados).

Essa esperada produção e entonação femininas, que pode ser traduzida por uma lírica “adequada” à sensibilidade de uma mulher de “boa educação” e de “lirismo saudável” – isto é, “discursos e sonetos”, como pensava Ramos –, parece encontrar sua fonte na tradição romântica – não o Romantismo inquieto e revolucionário, vale ressaltar, mas o intimista – e, especialmente, parnasiana, mais propensa esta a uma arte neutra, conservadora, para deleite intelectual e estético bem comportado. Disso decorre a preferência pelos temas bucólicos, pelos louvores da pátria, do quinhão regional e dos laços de família. Essa tradição, pontuada por quadros primaveris e

demandas amorosas idealistas, condiz, decerto, com o que se pode denominar “lirismo de sonetos”, distante das *feiuras* estéticas. Isso garantiu o gosto das “mocinhas prendadas” que, não obstante exprimirem seus suspiros e saudades em versos metrificadas de idílios e canções, asseguravam também estar prontas para a constituição de famílias em alcovas abençoadas pela Igreja e pelo cartório.

Essa identidade feminina dos anos de 1920 encontra em *Frauta agreste*, como vimos, uma ilustração perfeita.

Contudo, no poema “Revolta” (Tatagiba, 1927, p. 95-96), Tatagiba lança mão de um “*Tigre que ruga dentro do meu peito*”; no poema “Scepticismo” (p. 101-102) menciona o “*riso de Voltaire*”, orientando o leitor na dedução de uma sátira ou de uma crítica mordaz. Contrastam essas imagens com as que predominam em *Frauta agreste*. Nos sonetos “Revolta”,

Hei de esmagar-te, altivo coração,  
Tigre que ruga dentro do meu peito,  
Nesta sede de amor e de paixão  
Em que se mostra sempre insatisfeito.

Há de vencer-te a voz da sã razão  
Que te modera o ardor e a teu despeito  
Faz-me ver que no mundo tudo é vão,  
Que o prazer, qual a dor, é sem proveito...

Porque afinal, ó coração sedento,  
Para que servem tuas vãs ternuras  
Si não terás o Amor que tu procuras?

Sinto-te em mim qual um pesado fardo,  
Uma flor espinhosa como o cardo...  
Uma onde mora o mal que é meu tormento... (Tatagiba, 1927, p. 95-96.)

e “Scepticismo”:

Já não creio no Amor... Qual um vergel queimado  
Pela ardência do sol, seccou meu coração...  
Mas o pranto do céu fará virente o prado  
E ai de mim! não terei o orvalho da illusão!

Mas quanta vez, ah! quanta! um pranto agoniado  
Dos meus olhos correu... quantas chorei em vão!  
Sentindo-me morrer... e escutando a meu lado  
A vida gorgear a perpetua canção...

Depois veio a descrença ingente e dolorosa  
[É que bebi dessa agua eterna da Verdade  
Mais amarga que um pranto amargo de mulher.]

E em meu seio esfolhou-se o amor qual uma rosa,  
Deixando o desencanto, esse rir de piedade,  
De tudo e de mim mesma – o riso de Voltaire! (TATAGIBA, 1927, p. 101-102),

evidencia-se o tema amoroso que nos enseja irmos diretamente ao ponto da leitura por meio de perguntas como: o que imagens e referências fortes como um “tigre” e um “Voltaire” fariam nos poemas geralmente ternos de Tatagiba? Que sentidos elas nos permitem apontar? Que posição ou identidade a autora ficcionaliza nos sujeitos líricos *femininos*? Que efeito de sentido podemos deduzir dessa presença naqueles sonetos?

Como observamos em trabalho anterior, realiza-se um duelo entre o “ativo” e “sedento” coração – “tigre” que ruga por um “Amor” dentro do peito – e a “voz da sã razão” que faz ver que “no mundo tudo é vão”, e que a mulher deseja vencedora; eis o tema dos versos de “Revolta”. A “sede de amor e de paixão”, a insatisfação, o ardor, o prazer, as ternuras que o coração-tigre exige fazem da mulher uma vítima a senti-lo como “um pesado fardo”, “uma flor espinhosa”, uma “urna” dentro de si. Cada uma dessas imagens levantadas por Tatagiba atende a um efeito previsível de sentido, sobretudo, numa poesia feminina de início do século XX: uma pessoa hesita entre atender ao coração ou à razão, conflito que, de resto, faz parte do temário amoroso ocidental, como o de um Bogaie em “Importuna Razão, não me persigas”:

Importuna Razão, não me persigas;  
Cesse a ríspida voz que em vão murmura;  
Se a lei de Amor, se a força da ternura  
Nem domas, nem contrastas, nem mitigas.

Se acusas os mortais, e os não obrigas,  
Se, conhecendo o mal, não dás a cura,  
Deixa-me apreciar minha loucura;  
Importuna Razão, não me persigas.  
[...] (1982, p. 54)

ou de um Almeida Garrett em “Este inferno de amar”:

Este inferno de amar – como eu amo! –  
Quem mo pôs aqui n'alma... quem foi?  
Esta chama que alenta e consome,  
Que é a vida – e que a vida destrói –  
Como é que se veio a atear,  
Quando – ai quando se há-de ela apagar?

Eu não sei, não me lembra: o passado,  
A outra vida que dantes vivi  
Era um sonho talvez... – foi um sonho –  
Em que paz tão serena a dormi!  
Oh!, que doce era aquele sonhar...  
Quem me veio, ai de mim!, despertar?  
[...] (1987, p. 64),

para ficarmos apenas com autores mais próximos da sensibilidade lírica de Tatagiba. No entanto, esse conflito humano entre seguir uma vida apaziguada (“A outra vida que dantes vivi”) e deixar-se levar pelo “inferno de amar”, exemplarmente resumido nos versos de Garrett, ganha na voz de uma mulher cristã[2] do início do século XX uma dimensão mais dramática. Além do conflito entre seguir o coração e manter-se na razão do sentimento amoroso, um outro se coloca na inquietação do sujeito lírico feminino: o conflito entre seguir o coração, metáfora do destino individual, e a razão, metáfora do controle das escolhas sociais e morais sob que ficavam as mulheres tuteladas pela família e pela Igreja, peanhas do *status quo* a que deveria se submeter uma mulher na década de 1920, como vimos apontando.

No primeiro verso do primeiro quarteto de “Revolta”, de Tatagiba, a mulher, em sua iniciativa e desígnio individuais, afirma em primeira pessoa: “Hei de esmagar-te, ativo coração, / Tigre que ruga dentro do meu peito”. Isso quer dizer que o desejo de aplacar o coração-tigre é da própria mulher, em seu papel de pessoa obediente aos ditames morais. No primeiro verso do segundo quarteto, a ação é reforçada por uma terceira, a razão: “Há de vencer-te a voz da sã razão / Que te modera o ardor [...]”. Não é necessário recorrer ao sentido simbólico do animal *tigre* em sua relação com o *coração*, uma vez que o poema por si só contorna suficientemente seu significado: potência felina que metaforiza a força natural que o corpo desencadeia com seus hormônios e

libido. O furor do desejo feminino, tão negativamente glosado pelos Padres da Igreja e pelos teólogos e moralistas que os seguiram, como aponta Jacques Dalarun (1990, p. 29-63), ganha no poema de Tatagiba a imagem de um felino conhecido tradicionalmente pela misteriosa simetria de sua pele, como escreveu William Blake em “Tiger, tiger, burning bright” (“Tigre, tigre que flamejas”). Mais recentemente, esse animal ficou celebrizado como metáfora de uma feminilidade despojada e ativa de “unhas negras e íris cor de mel”, na canção “Tigreza” de Caetano Veloso, dos anos de 1970. Reforçando ainda a imagem do furor feminino no poema de Tatagiba, a “urna” do último verso (“Urna onde mora o mal que é meu tormento...”) abrange, por um lado, o sentido metafórico de coração, sede romântica do sentimento, mas, por outro, o seu duplo uterino, sede da sexualidade e do erotismo. Contrapondo-se a essa poderosa imagem, e procurando porventura esfriá-la, a paráfrase do pensamento do eclesiástico Salomão ou de Calderón de La Barca se impõe: “no mundo tudo é vão, / Que o prazer, qual a dor, é sem proveito”. Mais que isso, o adjetivo “sã” atribuído à *razão* reforça a ideia de que a mulher concorda e acata o que se pensa masculinamente dela: é necessário reter o *furor* do desejo feminino, “urna” em que se depositam as sementes das futuras famílias cristãs.

Ruge o *tigre* no verso de Maria Antonieta. Nenhuma chance de reverberação é garantida, já que mesmo a mulher do poema deseja que ele se redima e se modere, ajustando-se à “sã razão” – antítese do coração felino –, visão de mundo “civilizada” de acordo com os preceitos masculinistas.

Embora, no fim do poema, observemos a moderação do sentimento feminista como uma forma de acatar os comportamentos prescritos às mulheres, uma propriedade da situação de comunicação destacada pelo enunciador ou ator social pode conduzir a nossa reflexão para uma crítica à sociedade dos homens, em sentido estrito. Trata-se do participante “tigre” que, metaforicamente, representa o forte desejo de se romper com as posturas políticas femininas de mãe cuidadora e professora exemplar.

No soneto “Scepticismo”, as marcas do discurso feminino se evidenciam numa auto-observação da mulher descrente no amor. Seco o coração, chorados os olhos, esfolhado o amor, resta-lhe o desencanto, “esse rir de piedade, / de tudo e de mim mesma – o riso de Voltaire”. A rima, caprichosa, contrapõe dois termos importantes: “mulher” e “Voltaire”. Quem se ri de quem? É a pergunta que nos ocorre, ao percebermos a relação entre um desejo desenganado feminino e o riso satírico do iluminista do século XVIII. Dados os termos do poema, sobretudo, a “descrença ingente e dolorosa”, o beber a amarga “água eterna da Verdade”, o desencanto “de tudo e de mim mesma”, a aproximação intertextualista com o conto “Cândido”, de Voltaire, é inevitável.

Como se sabe, a narrativa irônica, se não debochada, de Voltaire apresenta ao leitor os primos Cândido e Cunegundes que são orientados pelo otimista Pangloss, que considera o mundo que os rodeia “o melhor possível”. Ao apaixonarem-se os primos e trocarem um único beijo pudico, começa uma série de desventuras para todos: Cândido é expulso do castelo a pontapé; o castelo é destruído pelos búlgaros; os búlgaros violentam Cunegundes, que é vendida depois como escrava, e Pangloss é quase destruído pela doença venérea que uma criada do barão lhe passa *amorosamente*. O conto expõe, sardonicamente, a posição liberalista de Voltaire contra os otimizistas burgueses e conservadores de sua época.

Como nos escapa a informação mais pormenorizada sobre que leitura teria Tatagiba da obra de Voltaire, para além de sua citação no poema, ou que afinidade teria descoberto nela – ainda que se saiba de sua assiduidade na leitura de autores franceses, como informa Karina Fleury (2007, p. 11) –, comentemos o alcance que desenhou em seu poema, ao contrapor o desencanto amoroso ao “riso” do francês.

Embora pareça considerar que a água eterna da “Verdade” que bebeu lhe seja moralmente um bem, o sujeito lírico oscila entre a lucidez da verdade e a ilusão, ao comparar a segura de seu coração com a de um prado: “Mas o pranto do céu fará virente o prado / E ai de mim! não terei o orvalho da ilusão!”, e ao justapor seu morrer de amor à perpétua canção da vida (“A vida a gorgear a perpetua canção...”). Tatagiba cria uma enunciativa, cujo embate se dá entre a ilusão amorosa e a consciência de que o amor é um tormento por que se chora em vão. Outro contraponto se faz no segundo terceto: o “rir de piedade” e o “riso de Voltaire”. O riso piedoso, melancólico, derivaria do desencanto; o riso voltaireano, crítico, do desengano. Ciente disso, ri-se ela de tudo e de si mesma, tola e ingênua *antes*, cética *agora* como Voltaire.

Podemos refletir sobre o destaque dado pela enunciativa, ou pelo ator social que ela

endossa, a uma propriedade da situação comunicativa: o participante Voltaire, ou mais especificamente, o riso que tornou Voltaire famoso. O realce dado a esse elemento direciona a nossa discussão para a observação de um riso cético destinado a toda sociedade masculinista e, talvez, especialmente à ditadura religiosa a que as mulheres estavam submetidas. O riso voltairiano nos propõe pensar, novamente, se os poemas analisados apresentam ou não críticas à sociedade patriarcal, pois se a enunciadora acatasse totalmente a posição de “lateralidade” no mundo, provavelmente, não teria escolhido o riso de Voltaire, cético em relação a todas as religiões, para descrever o sentimento em relação a si e aos outros.

Maria Antonieta Tatagiba parece reduzir, a princípio, a dimensão do ceticismo do filósofo francês a uma experiência amorosa. O riso a que se refere nada atingiria além de si mesma, enamorada iludida. Entretanto, numa poesia onde rugem um tigre, o riso voltaireano talvez não seja apenas uma alusão refinada e culta na composição de uma rima inaudita. Ri-se ela de si nas mãos dos homens? Ri-se ela das mulheres no jogo patriarcal das conquistas amorosas, microcosmo das batalhas políticas subjacentes entre homens e mulheres?

No soneto intitulado exatamente “O riso”, mas não inserido em *Fruta agreste*, Tatagiba talvez nos indique alguma resposta:

Bendito seja o riso que aos negroses  
Da vida, ao infeliz faz olvidar,  
Como o vinho, adormece as nossas dores,  
De quem sofre é conforto singular.

Disfarça o sentimento sob flores...  
Padeces? Trazes na alma algum pesar?  
Ri que o riso adormece as nossas dores  
E nele um lenitivo há de encontrar...

Riso é ironia – riso é esquecimento,  
Aos tristes dá aspecto de ventura  
E faz supor distante o sofrimento...

Riso – invencível arma de mulher  
Que, rindo, docemente, com ternura,  
Seduz o mundo inteiro, quando quer! (Fleury, 2007, p. 70).

Ao estudar as imagens de atores sociais, os papéis e as identidades sociais, na poesia de Maria Antonieta Tatagiba, percebemos como esse poema expõe nos dois quartetos uma visão geral e terapêutica do riso (“E nele um lenitivo há de encontrar...”). Em seguida, destaca, nos tercetos – sobretudo no último –, sua relação com a ironia e a “invencível arma de mulher”, mesmo que pela “sedução”, atributo clássico da figura feminina nos tratados teológicos e na literatura em geral. Se a dor, assim como a resignação, é o elemento em destaque dos quartetos (“Ri que o riso adormece as nossas dores”), nos tercetos dá-se o relevo, no primeiro deles, à ironia, poderosa estratégia de discurso e de resistência, que é, no entanto, atenuada pela ideia de esquecimento que o riso pode propiciar ao sofredor. No segundo terceto, porém, a expressão “invencível arma de mulher” e o verso “Seduz o mundo inteiro, quando quer!” realçariam uma velada – e voluntariosa e eventual (“quando quer”) – batalha feminina contra o “mundo inteiro”, uma referência inequívoca ao “mundo dos homens”, suscetível ao riso feminino “doce e terno”, imagem que Luís de Camões cristaliza, por exemplo, no conhecido vilancete “Pastora da Serra”, cujo sorriso encanta, mesmo desdenhando seus pretendentes:

[...]  
De alguns que, sentindo,  
Seu mal vão mostrando,  
Se rim, não cuidando  
Que inda paga, rindo.

Eu, triste, encobrindo  
Só meus males dela,  
Perco-me por ela  
[...] (1973)..

A autora de *Fruita agreste* afirma que “Riso é ironia”, atualizando ou parafrazeando talvez seu próprio verso, “o riso de Voltaire!”. O soneto de Maria Antonieta Tatagiba se referiria aos modos antagônicos ou distintos de se fazer rir? Teria ela em mente a diferença entre o riso que pode revelar o desprezo de quem satiriza e de quem ri e o riso que pode revelar a generosidade de quem diverte simplesmente por “bom humor e benevolência” (Skinner, 2001, p. 9), para *ao infeliz fazer olvidar* “os negros da vida”? “Riso é esquecimento”, pondera ainda a poeta. De quê ou de que dor, perguntaríamos.

Algumas autoras contemporâneas de Tatagiba ousaram romper o papel social “adequado” à mulher do início do século XX e explorar poeticamente as “fealdades morais”, isto é, elegeram como tema de seus textos especialmente o desejo feminino, como Gilka Machado (Duarte; Paiva, 2009, p. 15). Elas sofreram então a ferocidade dos críticos e, presumivelmente, o olhar desconfiado de homens e mulheres da época. De personalidade reservada, a poeta capixaba, entretanto, seguiu o “lirismo feminino saudável”, pudico, familiar, atrelada que estava a uma atuação de mulher professora, casada e mãe de família.

Maria Antonieta Tatagiba sugere ou registra, portanto, entre versos de “sítios risonhos” e de outonos bucólicos, um animal cuja ferocidade vocífera rebelde e inquieta, e um filósofo que ri da credulidade humana. Registra ainda o riso como “invencível arma de mulher”. Tais imagens e alusões ilustram os matizes que também compõem o papel e a atuação social de uma mulher aparentemente de acordo com o *status quo* de seu grupo de identidade: a mulher submissa à lateralidade de sua presença no mundo.

Tais imagens, na poesia, resultam em ranhuras, talvez acidentais, ou pistas eufêmicas de “fealdades” que Tatagiba cria, na fronteira entre ceder ao apagamento de sua identidade individual e desempenhar uma identidade antagônica frente a seu grupo social e cultural. Em vez de polarizar, a poeta equilibra os papéis e insinua ou tangencia, em vez de vociferar como *tigreza*, uma visão irônica ou, ao menos, desconfiada de si e do contexto que a agencia.

Diante dessas considerações sobre alguns poemas de Maria Antonieta Tatagiba, podemos observar como a poesia, organizada em sua discursividade, torna possível o reconhecimento dos pontos de vista do ator social que ali se constrói, revelando, dessa forma, não só posicionamento ideológico, mas também questões de memória, cultura, papéis e identidades sociais. Assim, tendo em vista o fato de que a posição social não é estática, entendemos que a poeta parece utilizar a intertextualidade como estratégia para, além de realçar sua competência de leitora e de escritora na atualização da tradição, criticar ou sugerir desconfiança dos espaços e papéis determinados para as mulheres de sua época, pertencentes a um contexto social específico. Nessa linha de reflexão, Tatagiba não só constrói sua identidade pessoal e seu papel como mulher escritora de seu tempo, obediente aos padrões e modelos que lhe são imputados, como também insinua a construção de enunciadores críticos, capazes de dialogar, ainda que timidamente com a identidade de grupo, do discurso feminista, cuja busca sempre foi a igualdade entre gêneros.

Considerando essas leituras é que defendemos o trabalho com a produção literária de Tatagiba em sala de aula, no sentido de que se possa conhecer e reconhecer a leitura de poemas e de sua intertextualidade como um recurso de extrema importância para a compreensão de textos (Vigner, 1979), uma vez que estes somente são compreendidos a partir de um reconhecimento dos esquemas de seu funcionamento. Ademais, o modo de organização de um tipo textual produzido em uma determinada cultura é armazenado na memória e desempenha um papel relevante no entendimento global do texto e do contexto que aquele evoca consciente ou inconscientemente. Assim, a proposta de ensino com o texto poético de Tatagiba que se pretende desenvolver defende a ideia de que é fundamental o conhecimento intertextual atual, de modo a ampliar a competência em leitura crítica de poemas, no sentido de que proporciona condições para se perceber como o texto se organiza e como se configura discursivamente, levando em conta suas características como gênero, bem como a apreensão da intertextualidade como recurso textual-discursivo importante para que se possa reconhecer ou identificar a maneira como o contexto social

influencia o texto.

Isso equivale a dizer que é possível ampliar a competência em leitura, a fim de se construir uma compreensão crítica a partir da construção de uma base de conhecimento intertextual. Os leitores, então, passam a reconhecer a intertextualidade, não apenas como uma retomada de um texto em outro texto, mas como estratégia linguística e sócio-discursiva para construção de sentidos em textos poéticos, em especial aqueles que só aparentemente estão distantes de nossas inquietações, polêmicas e discussões atuais.

## REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. Gênero e tópica. In: \_\_\_\_\_. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 23-56.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. A comunicação bucólica. In: \_\_\_\_\_. *O bucolismo português: a égloga do Renascimento e do Maneirismo*. Coimbra: Almedina, 1988. p. 11-28.
- BLOCH, R. Howard. *Molestiae nuptiarum* e a criação javista. In: \_\_\_\_\_. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 23-54.
- BOCAGE. *Poemas escolhidos*. Edição de Álvaro Cardoso Gomes. 2. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1982.
- DALARUN, Jacques. Olhares de clérigos. In: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (Dir.). *História das mulheres: a Idade Média*. Tradução de Ana Lusa Ramalho et al. Porto: Afrontamento, 1990. p. 28-63.
- DUARTE, Constância Lima. Feminino fragmentado. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 31-37, jul./dez. 2009.
- DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Kelen Benfenatti. A mulher de Letras nos rastros de uma história. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2009.
- FLEURY, Karina de Rezende Tavares. *Alma de flor. Maria Antonieta Tatagiba: vida e obra*. Vitória: Prefeitura de Vitória, 2007.
- FLEURY, Karina de Rezende Tavares. *O papel da mulher e a mulher de papel: vida e obra de Maria Antonieta Tatagiba*. 2008, 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.
- GARRETT, Almeida. *Folhas caídas*. Lisboa: Europa-América, 1987.
- ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.
- LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 443-481.
- REIMÓNDEZ, M. Extranjera en su pátria. El destierro de las escritoras galegas. In: LUCAS, M. B. (Org.) *Violencias (in)visibles: intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal*. Barcelona: Icaria editorial, 2010.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. A literatura feita por mulheres no Espírito Santo. In: \_\_\_\_\_. *A literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996. p. 31-55.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Dicionário de escritores e escritoras do Espírito Santo*. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras, 2008.
- SELGAS, F. J. G.; APARICIO, E.C. *Violencia em la pareja: género y vínculo*. Madrid: Talasa, 2010.
- SKINNER, Quentin. A arma do riso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 5-11, 4 de ago. 2002.
- SODRÉ, Paulo Roberto. A tocadora de flauta, o tigre e o riso de Voltaire: leitura de poemas de Maria Antonieta Tatagiba. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011.
- TATAGIBA, Maria Antonieta. *Fruta agreste*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro Freitas Bastos, 1927.
- TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 669-672.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002. p. 401-442.
- VAN DIJK, T. A. *Ideologia: uma aproximação multidisciplinária*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- VIGNER, G. *Lire: du texte au sens*. Paris: CLE Internacional, 1979.

## Legendas

[1] Aproveitamos aqui a discussão desenvolvida em nosso trabalho, “A tocadora de flauta, o tigre e o riso de Voltaire: leitura de poemas de Maria Antonieta Tatagiba”, publicado em *Bravos companheiros e fantasmas 4: estudos críticos sobre o autor capixaba* (In: AZEVEDO FILHO, et al, 2011, p. 184-192).

[2] Os textos de *Frauta agreste* nos permitem deduzir essa orientação religiosa. Cf. os poemas “A cruz da aldeia” (p. 23-25); “Genuflexão” (p. 41-44); “Tocadora de frauta” (p. 45-47); “Falando ao sol” (p. 49-52), entre outros.

