

A MULHER NA CULTURA MINEIRA: O ÍCONE ARISTOCRÁTICO

*Laís Corrêa de Araújo**

RESUMO

A produção poética feminina em Minas é escassa e limitada a personalidades da alta classe média, capazes de exercer essa forma de lazer intelectual. Dentre tais autoras, destaca-se a poesia de Ana Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça, que representa o ápice aristocrático da literatura feminina, mas que revela também a educação doméstica da mulher e sua dificuldade em transgredir as normas da linguagem impostas por uma sociedade cerceadora da voz da mulher, obrigando-a a inflexões frágeis e ambíguas.

Pode parecer arbitrária a inclusão do nome Ana Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça entre as escritoras mineiras, já que o seu lugar de nascimento foi a cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1896. Entretanto, o fato de ter passado a sua infância e adolescência em Minas, numa fazenda, recebendo uma educação tipicamente mineira e rural, e seu casamento com um dos membros da família Carneiro de Mendonça, também de origem mineira, permitem assegurar-lhe um lugar e um roteiro de vida bastante impregnados do condicionamento tradicional da mulher da TFM. Como Maria Eugênio Celso, pertenceu Ana Amélia à classe privilegiada das oligarquias rurais e, coincidência ou não, foi sua concunhada, sendo irmãos os respectivos maridos. Recebeu, portanto, toda a carga histórica comportamental da identidade feminina prescrita pela educação moral e os bons costumes, respirando o ar conspícuo da formação religiosa e os eflúvios do misticismo do ambiente das escolas e lares mineiros.

É certo que, a seu modo, Ana Amélia conseguiu ajustar-se melhor que suas antecessoras a alguns dados da modernidade, nos contactos intelectuais advindos de sua atividade universitária e residência no Rio de Janeiro. É incluída, em várias antologias poéticas, como “pré-modernista”, o que é, no mínimo, curioso, já que a sua

* Escritora.

obra abrange o período de 1891 a 1950, quando o movimento já estava plenamente consolidado. A crítica ferina de Agripino Grieco, aliás, assinala ser ela autora do “perfeito alexandrino”, que é o seu próprio nome (a citação, aqui, é de memória), o que induz à consideração de que o espaço de sua escrita se restringiu às técnicas parnasianas. O crítico tinha, porém, como característica, o achado da frase cáustica e redutora, forma de classificar e qualificar de imediato os textos que lia (ou não lia), sintetizando-os drasticamente por uma tirada e um rasgo sardônico.

Consideremos, antes, o que se pode rotular de pré-modernismo, ou seja, o que ocorre nas formas de produção literária, quando há uma instabilidade ou mudança histórica no processo de civilização. O início do século XX traz grandes transformações para a sociedade e abre horizontes desconhecidos para a difusão de trabalhos de caráter artístico, tornando-os, forçosamente, menos “elaborados” e “preciosos” diante do progresso que exige apreensão, criação e consumo mais rápidos, formas mais adequadas a um tempo em ebulição. Certamente, uma modernidade, *a modernidade*, se delinea – e esse momento é mais – ou menos – captado pela sensibilidade do criador poético. Percebe-se, em conseqüência, um certo mal-estar no “grupo dos poetas vivos” em continuarem a sua atividade de eleição mantendo a postura apolínea dos mestres parnasianos. Não é, ainda, nas primeiras décadas, a vontade de transgressão, a rebeldia às normas, a revolução. Mas esse incômodo, esse desconforto com a linguagem poética vigente nos manuais, se não ousa destruí-los, não ousa também mantê-los “strictu sensu”. Há uma evidente oscilação dos parâmetros das belas artes, da literatura: já não se usa, já não está em dia, o “alexandrino perfeito”, já não se pode simplesmente normatizar o vocabulário técnico segundo os preceitos anteriores, outras probabilidades de instrumentação escrita se apresentam como experiências válidas. A manifestação dessa nova tendência à aplicação de formas novas para um mundo que se pressente novo, é de difícil definição –, exceção feita a alguns criadores autênticos, que aliás ficaram esquecidos e só foram reavaliados recentemente. A grande maioria dos poetas ditos “pré-modernistas”, na realidade, ficou simplesmente boiando nessas águas pouco límpidas, sem ousar braçadas de longo alcance para emergir da nebulosidade ambiente.

Mais uma vez, as mulheres colaboram efetivamente para não perturbar (e talvez não se afundar) no clima geral de instabilidade. É o conhecido “senso de equilíbrio e de harmonia” dito feminino que pretende e estabelece uma “média” entre a idolatria parnasiana do verso perfeito e os arroubos românticos de rompimento com a medida. É claro que há uma Gilka Machado capaz e ousada o suficiente para “manchar” a sua escrita com um erotismo inusitado às grandes damas. Mas a mulher escritora mineira jamais se “aviltaria” ao desvelamento do corpo e dos sentidos. Se dilui a medida do pé-direito dos antigos solares poéticos, se não se enfatiza mais a requintada decoração doméstica, se são expurgados ou dispensados os veludos, os cetins, os cristais e os finos labores do bordado, nem por isso a “boa linguagem na poesia” (título de livro de Ana Amélia) pode ser sumariamente desprezada por um

ser educado para viver e gozar “a beleza das formas”.

Essa é a diferença fundamental entre a obra de Maria Eugênia Celso e Ana Amélia. O padrão estético burguês permanece, mas já não se ostenta e se sustenta em brilhos e rebrilhos muito seriados e abundantes. A última procura um novo espaço, menos íntimo e pessoal, menos o do cenário amoroso familiar, menos o do pudor e continência verbal – e mais o paisagístico, o do entorno, o descritivo. O enfoque temático se diversifica e “a terra e o homem” são convocados para substituir a mulher e o lar. É, pelo menos, uma intenção – ou presunção – de abertura para a universalidade, esse lançar o olhar para o “outro”, para o “fora”, além da perspectiva restrita do próprio eu. Entretanto, trata-se de uma desejada impossibilidade, considerando-se o perfil e a relação da poeta com o pensamento estereotipado de sua classe e a ausência de experiência com a realidade externa. Se Ana Amélia consegue escapar da proposta de uma educação refinada e alienada, desviando-se da dicção intimista e da máscara ajustada do comportamento elegante, não consegue, porém, focalizar com nitidez um outro tipo de vivência, para a qual lhe falta, no mínimo, a convivência ou a aproximação empática. Aliás, a crítica da época aponta-lhe justamente a “inspiração pura”, “os modelos consagrados e imortais”, comparando-a à Condessa de Noailles, com sua vida mundana e oficial, seu “Salão” literário, etc. Vale dizer que Ana Amélia se integra à alta estirpe da poesia feminina que não se compraz apenas com a bordadura minuciosa, mas procura outra força propulsora de sua fina sensibilidade.

Essa saída para outros e mais amplos espaços – os temas da natureza e da condição filosófica do ser – resulta, no entanto, numa obra difusa e pouco consistente. Por melhor que tenha sido a sua formação intelectual, esta ainda está marcada pela “educação sentimental” de que Flaubert fez um panorama inexcedível: a feminilidade, em seu sentido essencialmente tradicional – delicadeza, fragilidade, dignidade – é sua verdade interior, de tal modo que não lhe é possível a disponibilidade para o engajamento num projeto de imersão legítima de liberdade criativa. Ela mesma se polícia e se autocensura, evitando cuidadosamente uma atitude e uma linguagem de rebeldia, ainda que rebeldia lírica ou individualista. Nenhum fervor vem à tona, nenhuma indisciplina emancipadora, nenhum ímpeto profano e erótico e nenhum impulso de transformação social em sua escrita. A evolução que a poesia de Ana Amélia pode mostrar fica restrita a alguns detalhes formais que se afastam dos cânones literários anteriores, isto é, do excessivo domínio vocabular, das palavras raras, dos estrangeirismos em voga na *belle-époque*, das construções muito apuradas, da precisão da rima como recurso expressivo indispensável, tanto como da métrica rígida e complexamente redutora.

Ana Amélia se permite uma flexibilidade e uma certa displicência na manipulação do verso, tornando-o, assim, mais solto e menos radical em seu enquadramento estético, principalmente pela economia no uso do cancionário nacional. Há uma preocupação de maior autenticidade semântica, ao retirar a “aura sagrada” da linguagem nostálgica feminina, um deslocamento intencional do ponto de vista do

poeta enquanto indivíduo para o ponto de vista de uma função poética da mensagem verbal. Mais sinteticamente, há uma transição exatamente do ângulo subjetivo para o ângulo objetivo da informação mais ampla. O problema é fazer coincidir essa postura realista com o instrumental poético de que a autora dispõe e de que não ousa descartar-se, isto é, despojar-se ou agredir a linhagem estética em que está inserida virtual e definitivamente. Refletindo inapelavelmente os modos e sentidos do sistema, é impossível para Ana Amélia abandonar a “forma tão correta e os ideais tão elevados” que são, segundo Augusto de Lima, a sua razão de ser.

Os “Poemas da Terra e do Homem” demonstram o esforço que a poeta desenvolve em busca de um enrijecimento vocabular, esforço que resulta frustrante, já que ela não consegue fazer coincidir a projeção humanística do tema com a especificidade da linguagem poética. Na verdade, Ana Amélia não pode ter segurança e interação com “o homem e a terra” e simplesmente procura atingir o real pelo descritivo-paisagístico e o sentimental-humanístico:

*Mas o manto da tarde vai baixando
Sobre o corpo moreno e torturado.
O orvalho desce como um óleo brando
Sobre o dorso ferido pelo arado – etc.*

poema que tem, ainda como no parnasianismo, o fecho-de-ouro da frase conceitualista e simplificadora – “O homem é escravo da terra”.

Cuidando para que não fique restrita à emoção a sua reprodução poética do real, à moda dos cartões-postais ou “cromos” vigentes no tempo, Ana Amélia busca inserir em suas aquarelas a reflexão filosófica:

*Lá estão os homens sempre sonhando
E o que seria de água e de homens
Se assim não fosse?*

É com o traço de fantasia ou torneio verbal que a poeta “inova” o discurso feminino, retirando-o do Salão e tentando situá-lo na área aberta pelo estímulo exterior – tanto do corpo (idealidade) como do espírito (racionalismo). Esse impulso para superar a debilidade do intimismo e suas desgastadas voltas e voltas em torno do *eu* é que levou a crítica e o público leitor a dar a Ana Amélia certa preeminência no conjunto – bastante empobrecido – da literatura dita “pré-modernista”. De modo nenhum Ana Amélia escapa, porém, do artificialismo que percorre toda a escrita da mulher mineira bem-educada, exemplarmente digna, intencionalmente dirigida à mitificação e preservação de uma imagem de intocabilidade sacral. Pode-se até falar nas outras e nos outros, mas com o cuidado de não riscar a prata ou trincar a porcelana que deve recobrir sempre a sua carne e preservá-la do contato com as “coisas da vida”.

A lei permanece a mesma: o instinto sexual, os desejos, as exigências físicas, as necessidades de afirmação e identidade não podem ser “exibidas” como qualificações femininas, dadas como corretas e normais apenas a alta discricção, um comportamento condizente com o contrato leonino de sua ausência da liberdade pessoal. As aparências – a estabilidade emocional, a moral, os valores – estão acima das contingências e das variáveis de personalidade, temperamento, circunstâncias e movimentos estranhos e não devidamente rotulados. Portanto, essas variáveis, os aspectos novos e distintos trazidos pelo próprio andamento do tempo, as mudanças e as distinções ou rupturas de compasso, devem ser, no máximo, contornadas, arredondadas e tornadas leves e aceitáveis. Nada melhor do que a opção pelo “filosofar”, pelo discorrer, pelo meditar distanciado, que foi a escolha de Ana Amélia nesse momento de transição literária, uma escolha bem feminina naquilo que significa um modo de ser e de viver.

Esse caráter contemplativo é o que perpassa na poesia de Ana Amélia:

*Nós somos felizes demais
Daí nossa exigência de felicidade
Daí a nossa angústia diante da morte,
As nossas inquietações sem causa,
As nossas tempestades de primavera,
As nossas pequenas tragédias sem dor.*

Por essa via sinuosa, a poeta compõe um humanismo sem humanidade, um humanismo de idealidade, atemporal, inespacial, ausente – sem perfil, sem rosto – cujas características são as próprias negativas do ser – ou o ser conjectural, hipotético. Esse obscuro caminho espiritual permite-nos elidir a *pessoa* enquanto natureza carnal, incoerente e insatisfeita, ao mesmo tempo valorizando-a por essa “túnica inconsútil”, inteiriça e incólume à corrupção. É, *mutatis mutandi*, a mesma proposição que norteia toda a fala nobre da “poesia feminina” – a poesia do viés.

Terá havido uma liberação da carga masoquista que a mulher mineira tem experienciado com as obrigações que lhe foram outorgadas pela Santa Madre Igreja? A representatividade, *no mundo*, da abnegação, da obediência, do martírio da Virgem Maria teria sido alijada pela nova mulher do século XX? As equívocas correntes subterrâneas que vão levando, através das gerações, as sementes produtoras das mesmas mulheres “honradas e honestas”, deixariam de fluir na palavra de uma escritora certamente lúcida, como o foi Ana Amélia? Parece que a resposta é não. O consentimento, a manutenção do inconsciente (e de certo modo tranquilizador) masoquismo das “pequenas tragédias sem dor” continua como categoria básica em que se inclui a poesia feminina mineira, mesmo quando as escritoras se abrem para temas alheios ao subjetivismo. Não se pode negar a Ana Amélia a maior abrangência de espaços estéticos, inclusive para a história da arte colonial, e o poema “Os Profetas do Aleijadinho” tem uma singularidade (que, curiosamente, seria utilizada por Drum-

mond numa crônica-poema), a singularidade de imaginar um diálogo entre as culturas-símbolos:

*Os profetas do Aleijadinho
Despertaram por algumas horas
Do seu sono de pedra*

(...)

*Discutiram serenamente
Os problemas de hoje e de ontem
E as perspectivas de amanhã.*

Embora, explicitamente, inclua uma certa aversão pela “arte moderna”, nos infelizes versos seguintes:

*Hoje, homens de mãos perfeitas
Adestradas nas escolas e oficinas
Fazem figuras aleijadas,
Corpos grotescos e disformes
E afirmam que estão criando
A arte do futuro.*

Não apenas a poeta não sustentou o fôlego da imaginação na possibilidade de um diálogo entre os profetas (todos eles figuras “grotescas” no sentido de uma estética de choque nacionalmente marcante), mas desastrosamente insere uma diacronia imediata entre o artista colonial e as experiências renovadoras da criação, que a Semana de 22 colocava com destaque. Dessa forma, o poema, que poderia crescer como uma decifração do caráter barroco da composição estatuária de Congonhas, murcha subitamente pela contraposição descabida entre “arte aceita e consagrada” e “arte nova”. Está visto que a poeta recusa sair do envolvimento da *beleza pura das formas estáveis* com que convive (o ornamento, a decoração, os cristais e porcelanas, mostrados por Maria Eugênia Celso) e se enclausura numa percepção limitada de estilos. Sabe-se que Ana Amélia, casada com o colecionador Marcos Carneiro de Mendonça, possuidor de notável acervo de arte sacra mineira e objetos do cotidiano colonial, não podia estar alheia ao interesse por esse patrimônio notável de expressão da mentalidade e da criação mineiras no período colonial. No entanto, o que a sua escrita e, de fato, o seu espírito, acaba por demonstrar é a aversão pelo novo e o zelo pelo passado que, por ser passado, não pode mais “incomodar” a estabilidade do convencionalismo aristocrático. Tanto quanto suas antecessoras, sente-se constrangida numa situação de mudança; sente-se francesamente “mal-à-aise” no modernismo ou modernidade que dispensa os artificialismos da *belle-époque*; principalmente, procura escapar à contemporaneidade, ao compromisso com algum posicionamento, utilizando a tangente, isto é, não se definindo por isso ou aquilo – e ficando no

“mais ou menos” ou, como diz o autor do Apocalipse, “não sendo quente nem frio, apenas morno”.

Morno, sem energia, insulso e frouxo são adjetivos que classificam bem o texto pré-modernista de Ana Amélia. O esforço para uma atualização da linguagem – relacionar a sua produção com o processo de modernização por que passava a nossa cultura – fica restrito às vertentes temáticas homem, terra, humanismo, em pífia diluição de caráter piedoso, dolente e interrogativo. A escrita muito pouco se modifica, dando-se apenas à liberdade da rima em alguns “versos livres”, sem excluir a conotação com o tradicional alheamento ao enfrentamento da questão lingüística que já se colocava em 22. Vestígios do nacionalismo entusiasmado da intelectualidade revolucionária não chegam a ganhar corpo na sua linguagem e não atingem o cerne dessa personalidade eivada de auto-estima e acima de qualquer suspeita de abandono de cânones de sua educação oligárquica. A boa recepção obtida por sua obra, aliás pouco extensa, se deve mais, portanto, aos méritos de um pensamento europeizado e sem maiores pretensões de independência ou ousadia. Para lidar com o mundo novo que surgia de uma realidade própria, a mulher-escritora novamente demonstra sua mínima participação e a inconsistência interna de sua identidade. Mineira, estruturalmente mineira, Ana Amélia é incapaz de evoluir para um pensamento político e social que o período estava a exigir. A dificuldade tem a ver (- e dá continuidade -) com a mínima responsabilidade da mulher na feição literária e existencial do seu relacionamento com a vida, a cidade, o povo, a cultura. Essa dificuldade é transformada numa “sublimação”, que em Ana Amélia se apresenta como uma vertente intelectualizada da poesia, na busca de temas “nobres” a que, porém, ela só consegue dar o tom de uma tranqüilizante trivialidade sem nenhuma conotação estética digna de nota.

ABSTRACT

The poetic production of women in Minas is scarce and restricted to personages from the upper middle class, able to exercise this form of intellectual leisure. Outstanding among those is the poetry of Ana Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça, representing the aristocratic acme of feminine but also the domestic education imposed on women and the difficulty in breaking with the norms of language set by a society that retrenches woman's voice and bends it into feeble ambiguous inflexions.