

Territórios do Eu Reencontrado, o Drama do Estranho feminino

Adrienne Kátia Savazoni Morelato

Doutoranda em Estudos Literários/Unesp Araraquara

Bolsita CNPq

Resumo: Este artigo pretende analisar a relação de alteridade estabelecida pela presença do feminino na literatura, aqui mais especificamente na poesia, a partir da reconstrução da personagem histórica e literária Bárbara Heliodora pelas poetisas Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles. O feminino seria aquilo que, para a psicologia, se denomina como a presença do Estranho, já que a civilização se construiu em torno da presença do homem, isto é, tendo o falo como paradigma. Neste sentido, Bárbara Heliodora teve sua história e sua participação na história colocada à margem do que teria sido, como personagem principal da Inconfidência Mineira. Seu papel de agente naquele momento histórico só seria reconstruído por meio das poesias de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles, as quais não só revalorizariam a sua presença como inconfidente, como também a buscariam como uma precursora da arte poética, já que se sabe que Bárbara foi também poeta, embora só tenham chegado até nós dois de seus poemas.

Palavras-chave: feminino, estranho, território, Bárbara Heliodora

Abstract: This paper analyses the link of alterity established by the presence of the feminine in literature, here, more specifically, in poetry, through the reconstruction of the historical and literary character Bárbara Heliodora, by the poets Henriqueta Lisboa and Cecília Meireles. The female would be what is called the presence of the Strange in psychology, since civilization was built around the presence of men, ie, having the phallus as a paradigm. In this sense, Bárbara Heliodora had her story and her involvement in History placed in the margins of what it really was, since she was one of the main character of the Minas Conspiracy. Her role as an agent at that historical

moment would only be reconstructed through the poetry of Lisboa and Cecília Meireles, who not only would revalue her presence as a conspirator, but also as a forerunner of poetic art, for it is known that Bárbara was also a poet, although only two of her poems got up became known to us.

Keywords: female, strange, territory, Bárbara Heliodora

O eu não é o mesmo na modernidade estética. Se antes o eu tinha um caráter único e indivisível, com a virada do Romantismo, que valorizou o que Friedrich (1978) chama de categorias negativas, como a fantasia, a loucura e o hórrido, o eu passa a ter pelo menos dois lados. Pois a modernidade realçará a busca pela unicidade da identidade, enquanto a descobrirá sempre em formação. O eu se transfigura em possibilidades de ser. Descubrem-se territórios desconhecidos, labirintos de dentro, o exterior pela primeira vez se depara com o interior, a luz com o escuro, a realidade com a imaginação. Desdobra-se o ser em consciente e inconsciente. E a linguagem do mundo público, que até então se via como universal, descobre-se como um território marcado pela linguagem dos homens, aquilo que hoje se pode caracterizar como linguagem falocêntrica ou patriarcal. O eu construído durante séculos de história representa apenas uma voz e tem seu território específico: “Em outras palavras, a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo” (Bauman 1998: 92).

Este trabalho terá como objetivo reconstruir as significações do Eu e do Outro a partir do engendramento das palavras território e estranho. Entende-se aqui o eu e o outro em uma relação dialética e profunda não só na esfera social, mas também na relação de cada ser consigo mesmo. O duplo tem um significado social e histórico, mas também subsiste em cada ser humano, nas divisões do consciente com o inconsciente que formam juntos o aparelho psíquico. E na esfera social, esse duplo sofreu uma dicotomização em paradigmas com cada um em seu território específico: trata-se da divisão clássica entre masculino e feminino. Aqui, uma observação: utilizarei a palavra Mesmo com maiúscula para representar o discurso patriarcal, masculino, enquanto o Outro, com maiúscula, para o feminino. As respectivas palavras em minúsculas representarão os seus opostos respectivamente. Faço essa distinção utilizando

Diciommo e Simone de Beauvoir. E não é por acaso que essa distinção significará na psicologia o consciente e o inconsciente:

O inconsciente é o discurso do outro, sendo este não o outro que se evidencia na imagem especular, mas o Outro enquanto alteridade absoluta. Isto é, o Outro (Autre), com maiúscula, difere do outro (autre) com minúscula, uma vez que naquele está condensada a linguagem, a relação do homem com o simbólico, que vem de fora, que lhe é imposto e, por isso, totalmente diferente. Já o outro, com minúscula, diz da relação imaginária, em que o sujeito se projeta no outro (que não é tão diferente de si mesmo, pois, aqui, refere-se à imagem refletida no espelho). (Chaves 2005: 48)

Com a inversão dos paradigmas, isto é, o questionamento do pensamento canônico, surge um feminino em reconstrução, que não quer ser mais o Outro, nem o estranho de si mesmo, mas o mesmo de si mesmo, e não o mesmo do Mesmo, que é o seu outro (Diciommo 1999). Para isso, nesta pesquisa serão analisadas as poesias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa que falam sobre uma terceira poeta, Bárbara Heliadora/Elidora. Duas poetas que buscaram adentrar territórios não permitidos e que encontram na antecessora a origem trágica de uma mulher que se colocou como protagonista em dado momento da História. Protagonista tanto da vida quanto da escrita e desterritorializada de si-mesma, não só enquanto ser vivente que se mobilizava dentro de um espaço e tempo real, ao fluir dos acontecimentos, mas também dos registros críticos e historiográficos durante o tempo posterior que decorreu com sua morte.

Como disse Bauman (1998), a Modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo, ou seja, o sujeito moderno é sempre nômade, e a sua única preocupação é apagar seus vestígios de um dia para o outro, como se ali não tivesse passado. Mas a sua chegada em algum lugar é sempre como se chegar em casa, até descobrir que é um “arrivista, alguém já do lugar, mas não inteiramente do lugar, um aspirante a residente sem permissão de residência” (*idem* 1998: 92). Assim, são as poetas analisadas, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, que não só não permaneceram fixas em seus territórios de origem, no espaço localizado, mas também não permaneceram fixas no seu espaço-tempo. A admiração e deslocamento das duas para um mesmo espaço e tempo (Inconfidência Mineira), focalizando a mesma personagem também

poeta (Bárbara Heliodora), dá permissão para chamá-las de arrivistas desse espaço-tempo. Pois “a única maneira por que podem fixar o tempo que se recusa a permanecer imóvel é marcar o espaço e proteger as marcas para que não sejam apagadas ou deslocadas” (*ibidem* 1998: 93). Os poemas dedicados a esse momento da História e a essa protagonista esquecida, em forma de elegias, são um exemplo disso.

Não só o eu, mas também a palavra território sofreram desdobramentos de significantes que, há muito, não representam apenas o espaço físico localizado: “Lá na distância, no fugir das perspectivas/ Lá no infinito, lá no extremo... no abandono...” (Meireles 2001: 91). O conceito de território, também para a Geografia, passa a significar as relações estabelecidas entre os sujeitos com localidades, com outros sujeitos e também consigo mesmos. Inclui-se aqui em localidade sua construção humana e psíquica: “Aqueles sombras, na vagueza da paisagem,/ Que tem brancuras de crepúsculos do Norte,/ Dão-me impressão de vir outrora... de viagem...” (Meireles 2001: 91) pois:

O território se configura como uma significação imaginária social, e como tal é inseparável do imaginário e da instituição [...]. É certo que as significações imaginárias sociais não podem ser racionalizadas, analisadas e explicadas como se fossem coisas, ideias ou substâncias; como se fossem conceitos ou representações ou um objeto empírico sensível, tampouco, reconstruídas logicamente. Não são também representações armazenadas no psiquismo de um ou outro indivíduo em particular. Mas o sentido da instituição, onde elas se “encarnam”, pode ser elucidado. É por meio dessa elucidação de sentido que se pode entrever o imaginário como criação e as significações sociais que dele emanam. (Silva 2010: 17)

Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa viveram no mesmo espaço temporal do século XX e chegaram a compartilhar cartas sobre a obra uma da outra, como bem disse Paiva: “as distâncias geográficas foram encurtadas pela correspondência” (2010: 1288). Outra forma de intercâmbio das duas foram as conferências e artigos. Em busca de uma poética que expressasse o universal e o singular, Cecília e Henriqueta se construíram como mulheres que escreviam literatura, mais precisamente no gênero poético, em um momento da história ainda altamente dominado pela literatura exercida pelos homens. E dentro dessa singularidade, procuraram tecer representações de territórios do eu muito pouco dimensionados na poesia:

“Lá na distância, no fugir das perspectivas,/ Por que vagueiam, como o sonho sobre o sono,
/Aqueles formas de neblinas fugitivas?” (Mireles 2001: 91).

Pode-se chamar de feminino esse território pouco dimensionado expresso na poesia de Cecília e Henriqueta? Esse outro, porque não é o eu oficial e se configura muitas vezes como o estranho? E o que seria esse feminino? Se o eu foi historicamente construído pelo discurso dos homens, o chamado discurso patriarcal, o feminino irá representar o que se designará, mais uma vez, por aquilo que se chamará de alteridade. Não é por acaso que Simone de Beauvoir (1959) dirá que a mulher é o Outro. E esse outro pode se expressar não só no duplo externo entre o eu e o espelho, entre o eu e outros seres, mas no próprio inconsciente que se dividirá em vários, fragmentando-se. Yung dirá que todo ser é composto por um eu dividido entre anima e animus, isto é, todo eu se comporia do feminino e do masculino. A literatura escrita por mulheres se desenha como um novo território psíquico.

Há um artigo na crítica feminista, de Elaine Showalter, que define a especificidade da literatura feminina como aquela que residiria no território selvagem: “Quando a alvura da açucena se refugiava nas moitas, Maria Ifigênia encontra a sua gruta para sempre” (Lisboa 1980: 28) Aqui uma representação clara de que a palavra território pode ser usada como demarcação de espaços psíquicos dentro de uma significação imaginária social. Henriqueta Lisboa colabora com essa visão ao descrever a trágica derrocada de Bárbara Heliodora, contrapondo a trechos do poema de Alvarenga Peixoto que, em sua visão patriarcal, considera seu destino de exílio pior do que o que a esposa passou a viver em decorrência de seus ideais:

A mão trêmula do poeta
mal sabe aquilo que escreve:

“Tu entre os braços
ternos abraços
da filha amada
podes gozar”.

A essas horas, na distância,
vai pela tarde dorida

sob a chuva, entre salpicos
de lama, um caixão mortuário
sem enfeites nem bordados,
senão o que a lama asperge
no pano que cobre as tábuas.” (Lisboa 1946: 28)

Alvarenga Peixoto exilado de sua terra, Ouro Preto, Minas Gerais, passa a residir na África: há, portanto, uma desterritorialização real do poeta inconfidente. Porém, ao contrário do que ele imagina, Bárbara Heliodora também é desterritorializada, tanto de seu lugar, quanto de sua vida, e, além disso, ela é desterritorializada de sua identidade: “pobre mulher desvairada, de olhos que olham mas não veem” (Lisboa 1980: 29). A perda real da filha e das terras passa a ser um símbolo dessa perda de territorialidade tanto física, quanto de significações e representações mentais. E por não ter tido espaços para a sua voz, ou seus poemas todos não terem sobrevivido, (os dois que restaram são objetos de conflitos entre os estudiosos quanto a sua autoria, Vasconcellos 2000: 62), é que Bárbara representa a desterritorialização da linguagem feminina do mundo público, ou sua existência nesse que Showalter chama de território selvagem, a essência do mesmo que Cecília e Henriqueta irão buscar:

Talvez pelo fato de a protagonista ter sido mulher e poeta, o Drama de Bárbara Heliodora tenha recebido de Henriqueta Lisboa um tratamento tão soberbo. [...] Henriqueta Lisboa confere ao drama de Bárbara Heliodora a dimensão trágica cerrada que só encontramos na mais alta tragédia grega.” (Bueno 1980: 15)

A Crítica Feminista no Território Selvagem de 1994 faz uma apresentação de diferentes abordagens dessa crítica: a linguística, a psicanalítica, a social e a cultural. Showalter faz um levantamento dessas diferentes correntes da crítica que se constituem como que territórios bem marcados em suas opções teóricas e metodológicas. Contudo, todas essas críticas enfrentam a descrença e a constatação de que esses territórios teóricos e metodológicos em que se situam não foram construídos e pensados por mulheres sobre literatura de mulheres: “Ando a procura de espaço/ para o desenho da vida./ Em números me embaraço/ e perco

sempre a medida.” (Mireles 2001: 336). Mas foram historicamente territórios dominados pelos homens e dos quais os mesmos se utilizaram para perpetuar a dominação e exclusão das mulheres do espaço público: “Ay! Juguemos, hijo mio,/ a la reina con el rey” (Mistral 1946: 235). Se essa exclusão proporcionou às mulheres um domínio próprio, um lugar comum em que pudessem resistir e se diferenciar, isso Showalter vai desenhando com o artigo, mas também ela não irá afirmar categoricamente que esse lugar existe a não ser como o que ela chama de território selvagem. Território onde Henriqueta foi encontrar Bárbara, 200 anos antes, e de onde ela faz fluir sua obra com a de Cecília.

Cecília Meireles também escreveu sobre Bárbara Heliodora em o *Romanceiro da Inconfidência*. O fascínio da trágica história de Bárbara comove não só pelo fato da sua queda de status social, mas pelos significados que engendram o seu esquecimento como poeta. Sua história não era contada pela História Oficial, a não ser como apêndice da história de seu marido: Alvarenga Peixoto, este sim visto como revolucionário. O sofrimento de Heliodora era muito pouco relatado, nunca contado por si próprio, mas pelo outro, que, por hora, era o Mesmo. Por essa razão, duas mulheres poetas do século XIX colocam a voz de Bárbara no centro do poema, agora ela passa a ter voz própria e contar por si mesma sua participação na História, transfigurando o que antes era considerado apenas um drama pessoal em um drama político. Porque a opção de Bárbara que convence o marido a não entregar e delatar seus parceiros – “Antes a miséria, a fome,/ a morte, do que a traição!” (Lisboa 1980: 29), não é historiografada porque não representa a versão do Mesmo e sim do Outro. O Outro que para as poetas brasileiras do século XX passa a ser o mesmo, ou seja, a voz semelhante, o igual. E não é de espantar que, para que Bárbara pudesse ganhar voz histórica e voz poética, foi preciso que mais mulheres adentrassem o mundo público e fizessem jus a essa voz. Mulheres contando história de mulheres. Elas que representam o discurso da alteridade, e é nessa alteridade que irão afirmar as especificidades desse discurso. Sai o sofrimento da esfera privada, para o qual se havia destinado o território do feminino, e entra para o espaço público através da escrita.

Regina Di Ciommo (1999), em seu livro *EcoFeminismo e Educação Ambiental*, discute de que maneira o outro não é o avesso do mesmo, e como a psicologia social elege esse outro

como contraste, quando há aspectos das diferenças que se tornam marcantes, não pelos antônimos, mas pela singularidade. As diferenças sempre foram tomadas por uma hierarquia de valores que ou se subestima ou se valoriza, colocando-as em um patamar de superioridade ou de inferioridade. Neste sentido, a suposta diferença que o feminino revela se tornou motivo para a sua exclusão e diminuição frente ao discurso falocêntrico e paradigmático. E é a própria professora Regina que revela, ao discutir essa escala de valores usando Todorov, que:

Em *A Conquista da América*, Todorov (1993) contribui para esta reflexão apontando duas figuras da experiência da alteridade – o assimilacionismo que toma o outro por idêntico, e a diferença traduzida em termos de superioridade (de si) e inferioridade (do Outro). Ambas se originam no egocentrismo, que projeta o eu sobre o universo, propondo os próprios valores como os mais desejáveis. (Di Ciommo 1999: 32)

Ao projetar o eu sobre o universo, o discurso falocêntrico do patriarcado empurrou a linguagem do feminino, como um todo, naquele espaço que Showalter chama de território selvagem, o que nada mais é do que o território da exclusão, da opressão e da negação, enquanto o discurso da igualdade pode conter em si o autoritarismo e a simplificação (Di Ciommo). Contudo, esse território selvagem, na dinâmica da diferenciação e da submissão, torna-se um território comum para o opressor, isto é: “Os dois lados, opressor e oprimido sendo indissociáveis, encontram um território comum, na visão do sujeito político e da sua própria participação, para poder responder à alteridade com uma outra construção enquanto sujeito” (Di Ciommo 1999: 32).

Uma outra construção enquanto sujeito é o que o discurso da alteridade tenta afirmar dentro da psicologia. Eu não sou mais o outro, mas sou o mesmo de outros. O Estranho, o Diferente passa a ser o igual para seus iguais. Como no conto do Patinho Feio de Andersen, o patinho é excluído de sua comunidade e do espaço do convívio por ser diferente, por não ter seu igual ali, aquele com quem se identifica, representando o horror ao estranho daqueles que se instituem como semelhantes. O Patinho Feio só é aceito no final do conto, quando ele se descobre ser o mesmo de outros, ou seja, quando ele é absorvido como semelhante por aqueles

que se consideram seus iguais. A sua identidade é redescoberta, ele descobre que não é feio e muito menos pato, mas sim um belo cisne. Pode-se usar a metáfora desse singelo conto infantil sobre a psicologia da diferença e do estranho para representar o que acontece com o feminino. Assim também se formou a imagem de Bárbara na poesia de Cecília Meireles:

Há três donzelas sentadas
no verde, imensa campina.
O arroio que passou perto,
com palavra cristalina,
ri-se para Policena,
beija os dedos de Umbelina;
diante da terceira, chora,
porque é Bárbara Eliodora.

Córrego, tu por que sofres,
diante daquela menina?
Semelha o cisne, entre as águas;
na relva, é igual à bonina;
a seus olhos de princesa
o campo em festa se inclina:
vê-la é ver a própria Flora,
pois é Bárbara Eliodora! (Meireles 2001: 943)

Nestas duas estrofes acima, de Romance LXXV, ou De Dona Bárbara Eliodora, Cecília Meireles estabelece já na primeira estrofe a diferença da diferença, quer dizer, entre três donzelas sentadas *na verde imensa campina*, o córrego que terá esse papel de distingui-las, chorará para a terceira porque ela é a princesa Eliodora. Ele sofre porque sabe que o destino daquela chamada princesa é outro, diferente do diferente, semelhante ao do cisne, talvez por ser mulher e poeta, por ter se inserido de alguma maneira na História. Entre suas iguais Eliodora se distingue, torna-se outra novamente. E aqui uma diferenciação primeira entre a poesia de Henriqueta Lisboa e de Cecília Meireles. A forma como grafam o nome da comum heroína:

Heliadora para Henriqueta e Eliadora para Cecília. Elaine Vasconcellos, em seu estudo sobre a musa e poeta da Inconfidência, publicado no antológico livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX* (2000: 60), discute que prefere a grafia com H pela origem etimológica, enquanto Aureliano Leite não concorda porque Eliadora seria também nome de flor:

Optamos pelo H, seguindo o Dicionário etimológico de Antenor Nascentes, que diz provir Heliodoro, do grego Heliodoros, de Hélio, Hélios, o deus do Sol, e dêron presente do sol, pelo latim Heliodoru. Aureliano Leite não aceita esta grafia, diz o estudioso “que prefere grafar Heliadora com E não só porque era assim que se assinava, mas também porque por Eliadora, com E, se conhece uma variedade de tulipa, flor. Pode pois o seu nome não se originar de Helios, nem ser o feminino de Heliodoro, como quer Basílio de Magalhães. Ela era Eliadora, como outras são Hortênsia, Rosa, Violeta, etc. Acrescente-se que o seu marido sobressaía entre os contemporâneos pela cultura clássica e não iria admitir que ela escrevesse errado o próprio nome. (*apud* Vasconcellos 2000: 60)

Não é por acaso que Cecília Meireles escreve sem H e Henriqueta Lisboa escreve com H. A grafia do nome de Bárbara contribui para a rede de significações que cada poeta busca traçar sobre a persona dessa mulher em seus poemas. Pode-se dizer que Henriqueta Lisboa, ao escolher grafar com H, tivesse interesse em reforçar a ligação dessa figura feminina, que foi ofuscada pela História (com h maiúsculo, a que representa a versão oficial do patriarcado) e estreitar aquilo que foi opaco com a luz do seu nome que iluminava a todos: “Ah! E havia tanta brasa/ em torno de seus cabelos/ tanto sol na sua ilharga/ tanto ouro em suas minas/ tanto potro galopando/ nas suas terras sem fim.” (1980: 27). Enquanto Cecília Meireles explora o lado poético do próprio nome de Eliadora, contrastando sua figura delicada com o seu destino de horror: “Ouro vem à flor da terra, Dona Bárbara Eliadora!” (Meireles 2001: 944) e “Mas a sorte é diferente/ de tudo que se imagina/ E eu vejo a triste donzela,/ toda em lágrimas e ruína,/ clamando aos céus, em loucura,/ sua desditosa sina.” (Meireles 2001: 944). Uma mesma personagem que se divide em duas imagens para duas poetas diferentes, isto é, a mesma Bárbara se divide em Heliadora e Eliadora. Um duplo de um mesmo.

O feminino, ou o Outro para o Mesmo, passou a significar outra parte de um todo, de um outro mesmo. Ele representa na história o lado escuro da mente, o inconsciente, o

estranho, a parte negada, aquilo que não se deseja ver, tanto em nível real quanto psíquico. Ele se configurou como a outra parte, a marginalizada, de dois lados que se dicotomizaram durante o processo civilizatório. O pensamento dicotômico só favoreceu a construção de um único paradigma, enquanto o seu questionamento proporcionou a ambiguidade do discurso. A redescoberta do feminino por si-mesmo fez também surgir o masculino, na medida em que, o que antes era visto como Universal se particulariza. Ampliam-se visões de mundo que não são simplesmente opostas, mas a outra parte de um todo no qual subsistem vários mesmos.

Neste sentido, Bárbara Heliodora só ganha voz, principalmente literária, quando é absolvida por seus semelhantes, aqui duas poetisas contemporâneas entre si: Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa: “Linda, lendária Princesa/ por quem chora já sem lágrimas/ pobre mulher desvairada/ de olhos que olham mas não veem” (Lisboa 1980: 29). Sua visão dos acontecimentos, apresentada por meio dos poemas narrativos das poetisas citadas, parece que ficou muito tempo no limbo, justamente por despertar o horror e o grotesco do discurso paradigmático. Menos grotesca é para o mundo público a desterritorialização de Alvarenga Peixoto, do que a de sua esposa: “Grão de poeira quando o vento, a madrugada castiga: Já não é mais Alvarenga, quem foi Alvarenga um dia” (Lisboa 1980: 27). Nesta estrofe, Henriqueta mostra que a desterritorialização maior foi a de identidade e não a física, comum tanto para o marido quanto para a mulher. Alvarenga não deixa de ser os dois, ampliando a ambiguidade do significante deste nome. O lado grotesco e horrível do destino da figura de Bárbara Heliodora é bem explorado no poema da poeta mineira:

É de mármore seu rosto.
 Seu busto cai sobre os joelhos:
 flores que de trepadeiras
 pendem muchas para o solo.
 Talvez já nem saiba como
 -para donaire da estirpe
 na ponta dos pés erguidas -
 em hora periclitante
 ousou admoestar o esposo: (Lisboa 1980: 29)

A semelhança entre a figura de Bárbara em seu destino e as pedras, o ouro e a marmoraria que compõem o lugar e a história de Vila Rica ou Ouro Preto é também presente em Cecília Meireles: “Era o engaste, era a coroa,/ era a pedra diamantina...,/ rolaram sombras na terra,/ como súbita cortina.” e “Como as rainhas e as santas, sois toa de ouro, Senhora!” (Meireles 2001: 944). Há, indiscutivelmente, nos dois poemas, uma atração pelo horror, pelo destino cruel de Bárbara Heliodora que se mitificou tanto na história quanto na literatura. Pois na cultura moderna: “o desejo é manchado pelo medo, ao passo que o horror possui atrações a que dificilmente se resiste” (Bauman 1998: 99).

Freud, em 1919, em seu artigo *O Estranho*, busca definir as atrações humanas por tudo aquilo que causa horror e medo. Na busca filológica em diversas línguas para o termo *Estranho* e seus desdobramentos de significação, ele trouxe para a psicologia a ambiguidade do termo *heimlich*, o qual contém o diferente, mas também o que é conhecido, familiar. *Heimlich* pertence a um campo semântico que mantém aparentemente ideias opostas na mesma cena linguística: de um lado o que é conhecido, comum e agradável e do outro o que está oculto ou o que se deseja esconder. Seu termo oposto, *unheimlich*, se relaciona com aquilo que é doméstico. Pode-se dizer que a palavra Estranho em alemão está circunscrita em um campo semântico que aparentemente une duas ideias opostas, quer dizer, *heimlich* já é em si uma fusão de dicotomias em sua própria significação. Porque o *Estranho* em português remete ao desconhecido, ao diferente, ao excluído, nunca ao igual, a não ser com outros estranhos, mas aí deixa de ser estranho e passa a ser mais um igual.

A construção da ideia, do que é o feminino pelas próprias mulheres, colocando-as como sujeitos de identidades de si-mesmas, é fruto da mudança de paradigma que se inicia a partir do Romantismo. Os valores clássicos que se confundem com os valores do patriarcado; racionalidade, certeza, luz, clareza, conhecimento, ciência, progresso são abalados pela emergência dos seus contrários, haja vista a divisão hierárquica e dicotômica da civilização. Dessa forma, o feminino que as mulheres conheciam era um feminino definido pelos homens como o contrário da imagem que faziam e propagavam de si-mesmos. Um feminino sempre visto como passivo, submisso, primitivo e irracional. Para Lacan (*apud* Chaves 2005), o outro que reflete a imagem do eu, diz quem é esse eu e o conduz à perdição de si. Pois: A relação

imaginária é, por excelência, uma relação dual, em que eu e tu se confundem. Foi nesse sentido que Lacan definiu a essência do imaginário. Além de uma relação dual, tem-se, nas palavras de Lemaire (1989: 105), “um desdobramento em espelho, como uma oposição imediata entre a consciência e seu outro, onde cada termo passa de um para outro e se perde nesses jogos de reflexos”. Assim, “a consciência, na procura de si mesma, crê se encontrar no espelho das criaturas e se perde no que não é ela. (Chaves 2005: 46)

Psiquicamente, a mulher se viu através do espelho da imagem que outro fazia dela e esteve impossibilitada de se enxergar por si, como no poema de Alvarenga Peixoto sobre a esposa, o qual praticamente determinou quem seria ela; “Bárbara bela, do norte estrela, que o meu destino, sabe guiar” (Peixoto *apud* Lisboa 1980: 27). Segundo Lacan (*apud* Chaves 2005), o sujeito, ao reconhecer a sua imagem, não faz outra coisa que não a de se remeter a essa imagem. Contudo, quando esse ser reconhece a “existência de uma dualidade entre ele e a imagem, ele descobre que pode intervir junto a ela, uma vez que não está preso a ela de forma radical” (Chaves 2005: 47). A mulher adentra territórios dos detentores do discurso, e nessa travessia ela encontra a palavra. A palavra media a interação do sujeito com o outro e com o mundo. Ao tentar nomear a realidade por si mesma, descobre que os significantes parecem-lhe todos deslocados de si, pois eles são e foram construções regidas pelas leis do patriarcado. Assim, o discurso presentifica a alteridade (Lacan *apud* Chaves 2005: 47).

O mundo da palavra é o território do sujeito. Mas no caso da mulher, a palavra parecia excluí-la: “Valem muralhas de pedra/ para represa dos rios/ certas palavras eternas/ que decidem do destino” (Lisboa 1980: 29). A não ser como um sujeito deslocado que procura o seu significante. O feminino reencontrado surge como uma ruptura no discurso. Fragmenta-se a linguagem. Pois é na “multiplicidade instantânea dos nossos próprios discursos que o inconsciente irá intervir” (Lacan *apud* Chaves 2005: 49). E o que é o feminino senão uma emergência de multiplicidade dos discursos? Porque houve um feminino, construído pelo discurso patriarcal, que não é o feminino que se autodefine e que as mulheres buscam reformular. E tão pouco é o seu oposto binário – o masculino, também construído socialmente.

Como exemplo, tem a seguinte estrofe de Lisboa: “Chora Bárbara Heliadora/
Guilhermina da Silveira./ E em suas artérias corre,/ o sangue de Amador Bueno!/ Chora, porém

já sem lágrimas” (1980: 29). A imagem da heroína do poema chorando, mas sem lágrimas e lembrando o sangue dos seus antepassados em suas artérias, é de uma profundidade subversiva, já que se opõe à visão de mulher frágil e delicada, uma mulher forte cuja dor é maior que sua exposição em lágrimas. Já a poesia de Cecília Meireles parece explorar a delicadeza desse feminino socialmente solidificado em contraposição com seu destino cruel: “Ela era a mais excelente,/ a mais delicada e fina/ rolaram sombras na terra,/ como súbita cortina” (2001: 944). Entre o que é e o que poderia ser a literatura surge para as poetisas como uma possibilidade de tornar-se, já que o feminino real estaria na ordem do inconsciente. O que Nietzsche (2004) irá chamar de Eterno Feminino.

Nesta redescoberta de si-mesma, não mais como a imagem do Outro, mas como sujeito, a mulher escritora procurou no tempo suas antecessoras, significantes próprios. E em seu espaço-tempo comum, a escritora procurou suas iguais inibindo um pouco o seu constante deslocamento da linguagem. Pois, não adentrando o cânone tradicional, marcou muitas vezes com a individualidade o seu território literário. Não é por acaso que duas poetisas do século XX, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, buscaram em Bárbara Heliadora, Eliadora, “registrada pelos documentos históricos como a segunda mulher poeta brasileira” (Coelho 2002: 85), a imagem da antecessora silenciada pelo discurso patriarcal, o feminino visto por si-mesmas.

O que as poetisas brasileiras do século XX mostram ao construir elegias dando voz a Bárbara é que: Heliadora, Eliadora, além de poeta, foi também agente política, mobilizadora e construtora dessa história de seu espaço-tempo: “A história acabou por reconhecê-la como heroína da Inconfidência, e seu túmulo simbólico foi colocado lado a lado com o do marido, no Panteão da Inconfidência em Ouro Preto” (Coelho 2002: 86). Contudo, se a sua participação na Inconfidência recebeu o território que merecia conforme a revisitação crítica da própria história, sua produção literária não pôde receber o mesmo, caindo até na incredulidade. Restaram apenas duas peças literárias que os críticos ainda divergem por territorializar como suas: *Conselhos a meus filhos e Soneto a Maria Ifigênia*. Conta a professora Nelly Novaes Coelho em seu *Dicionário de Escritoras Brasileiras*:

Desde muito jovem escrevia poesias que, segundo crônica do tempo, eram tão louvadas quanto a sua beleza física (que Alvarenga Peixoto cantou em muitos versos). De sua produção literária pouco restou. Consta que muitos de seus manuscritos teriam sido apreendidos e destruídos pelos esbirros de D. Maria, a louca, quando vasculharam a sua casa, em busca de papéis do poeta inconfidente. (Coelho 2002: 86)

A imagem dos manuscritos de Bárbara sendo destruídos pelos esbirros da rainha é um símbolo bastante forte de como a produção feminina era tratada até o século XIX. Contam-se nos dedos os nomes de mulheres que até então conseguiram figurar na história literária, e quando citadas pouco ou nada restou de suas obras. Deve-se lembrar que a mulher não tinha direito a educação, as que tinham eram brancas e ligadas à alta classe social da época. Dentre essas que recebiam alguma instrução, as que escreviam não tinham espaço para divulgação e publicação, ficando o escrito guardado em uma gaveta. Talvez os esbirros da rainha mal soubessem o que estavam destruindo, tiveram a intenção de vasculhar e destruir qualquer papel que pudesse representar uma ameaça. Talvez não, destruíram os manuscritos de Bárbara porque estes representavam a voz de uma mulher, isto é, do outro. E o outro representa o Estranho que habita fora e dentro do ser. Desenha-se nas poesias de Cecília e Henriqueta uma nova imagem desta inconfidente, pois historiograficamente sabe-se hoje (Vasconcellos 2000) que Bárbara evitou que o marido entregasse os colegas a troco de uma pena mais leve “Antes a miséria, a fome, a morte, do que a traição!” e “Valem muralhas de pedra, para represa dos rios, certas palavras eternas, que decidem do destino”. (Lisboa 1980: 29). O fato é que a figura dessa persona traz o fascínio do *Estranho*, muito bem explorado nas elegias das poetisas aqui estudadas, pelo destino mitificado da derrocada de uma princesa a mendiga louca desgrenhada:

É deveras a Princesa
do Brasil, essa menina
de madeixas escorridas,
de lábios esmaecidos,
de túnica mal vestida (Lisboa 1980: 28)

(Donzela, de tal prosápia
de graça tão peregrina,

oxalá não merecera
a aflição que lhe destina
a grande estrela funesta
que sua face ilumina.
Fôsseis sempre esta de agora,
Dona Bárbara Eliodora! (Maireles 2001: 943)

Nas duas estrofes citadas acima, observa-se o contraste entre a primeira imagem da filha de Heliodora, mas que representa também a desgraça da mãe, que é a de *Princesa do Brasil* para Henriqueta Lisboa, e *donzela de graça tão peregrina* para Maireles, com a imagem final aguardada pelo destino. Há um contraste que se cria, na estrofe de Cecília, no substantivo aflição e na figura de estrela funesta, representando o horror do destino dessa personagem. Pois o adjetivo funesto, que representa morbidade, já é um contraste natural com o substantivo estrela, que representa luz, claridade e calor, causando estranhamento no poema (realce do Estranho na linguagem). Na estrofe de Henriqueta, o contraste está visualmente formado pelo substantivo nominal Princesa do Brasil e sua caracterização pessoal; *de madeixas escorridas, de lábios mal vestidos e de túnica mal vestida*, um estranhamento em nível semântico, pois uma princesa nunca deverá estar mal vestida.

Contudo, Elaine Vasconcellos (2000), mais uma vez em sua pesquisa historiográfica sobre Bárbara, diz que a imagem da poeta percorrendo as ruas de Villa Rica com os cabelos desalinhados, de vestido roto, recitando poesias, não passa de lenda. Para a pesquisadora, Bárbara foi declarada demente pela Coroa em manobra política para evitar que ela readquirisse a sua outra metade dos bens que lhe foram confiscados, vendendo para o seu filho. É possível, como diz Vasconcellos (2000: 62-63), que a poeta sofresse de depressão, por conta dos problemas que foram se avolumando, depressão que foi mal interpretada na época. Afirma:

Mito ou verdade, a sua vida e a sua poesia compõem um quadro necessário à configuração de um momento crítico na cultura da metrópole. As minas de ouro já se haviam esgotado, o governo português apertava o cerco com impostos excessivos, os garimpeiros iam-se fixando noutra atividade, de agricultura

e de pastoreio. A linguagem do símbolo ia perdendo a sua base e a imaginação do homem brasileiro começava a se soltar, dessacralizando valores até então indiscutíveis. (Vasconcellos 2000: 67)

Bibliografia

Barbosa, João Alexandre (2005), *As ilusões da modernidade*, São Paulo, Perspectiva.

Bauman, Zygmunt (1998), *O mal estar da pós-modernidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Bueno, António Sérgio (1980), “A mineiridade em Madrinha Lua”, in Lisboa, Henriqueta, *Madrinha Lua*, Belo Horizonte, Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais.

Chaves, Wilson Camilo (2005), *A Determinação do Sujeito em Lacan: da reitrodução na psiquiatria à subversão do sujeito*, São Carlos, Edufscar.

Coelho, Nelly Novaes (2002), *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, São Paulo, Escrituras.

Lisboa, Henriqueta (1980), *Madrinha Lua*, Belo Horizonte, Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais.

Meireles, Cecília (2001), *Poesia Completa*, (org.) Antonio Carlos Secchin, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

Mistral, Gabriela (1946), *Antologia*, Santiago de Chile, Zig Zag.

Vasconcellos, Eliane (2000), *Bárbara Heliadora*, in Muzart, Zahidé Lupinacci, *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, Florianópolis, Editora Mulheres.

Showalter, Elaine (1994), “A crítica feminista no território selvagem”, in Hollanda, Heloísa Buarque, *Tendências e Inpasses: o feminismo como crítica da cultura*, Rio de Janeiro, Rocco.