

1 INTRODUÇÃO

O papel da mulher e a mulher de papel: vida e obra de Maria Antonieta Tatagiba é parte de um projeto de pesquisa mais amplo que pretendia estudar quatro das seis capixabas (Guilly Furtado Bandeira, Ilza Dessaune, Carolina Pichler, Maria Antonieta Tatagiba, Haydée Nicolussi e Maria Stella de Novaes) que figuram no quadro de “Honra ao Mérito” à “Intellectualidade Feminina Espírito-Santense” publicado na revista *Vida Capixaba (VC)*, em 1928 (RIBEIRO, 2003, p. 52).

Não demorou muito para percebermos que a dimensão da pesquisa – conhecer a história, complementar a biografia, ampliar o resgate, a divulgação e a discussão dos pontos mais importantes da produção intelectual de Guilly, Ilza, Carolina e Maria Antonieta – demandaria muito mais tempo do que tínhamos e, portanto, a reorganização do formato do projeto seria imprescindível.

Escolher Maria Antonieta Tatagiba dentre as outras teve como ponto decisivo o fato de ela ser, embora pareça contraditório, já conhecida devido a alguns estudos que já haviam sido feitos de sua obra. Preterimos as demais, seguramente, ainda hoje, desconhecidas, o ineditismo de suas obras, e, portanto, abdicamos da excelência de apresentar uma pesquisa pioneira sobre essas mulheres das letras e das artes, para, então, lançarmo-nos na tarefa de dar à vida e à obra de Maria Antonieta Tatagiba um destaque que ainda não havia sido dado.

Em nossos estudos preliminares, (re)descobrimos uma poetisa de produção intensa que, apesar de ser aclamada por seus pares, em sua época, o silêncio da história insistia em se fazer ouvir sobre sua voz de tempos em tempos. Os resultados dessa pesquisa explicitamos, no segundo capítulo, e traz todo um levantamento, utilizando-se de fontes primárias e secundárias, de informações, de homenagens e de estudos recolhidos e organizados em ordem cronológica já veiculados até o momento sobre a autora.

No terceiro capítulo, “O papel da mulher”, recuamos ainda mais no tempo, séculos XIX e XX, para conhecermos melhor a história das mulheres brasileiras no contexto

social e intelectual em que viveram. Traçamos um panorama que acompanha a elevação da condição da mulher numa sociedade falocrata que lhe reservava o espaço privado até alcançar “o espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação”, como escreve Perrot (2007, p. 15- 16), em *Minha história das mulheres*, assim como acontecera com Maria Antonieta Tatagiba, que é, então, apresentada. À voz de Perrot, juntamos ainda os conceitos expostos por Hahner (2003), Nader (2001), Novaes ([19--] e Ribeiro (1998, 2003, 2005).

Em “A mulher de papel”, no quarto item, dedicamo-nos à análise da produção literária de Maria Antonieta Tatagiba dividida em duas partes: na prosa e no verso. Para tanto, articulamos Moisés (2005), Todorov (1980), Camargo (2000), Xavier (1998), Oliveira (1996) e Sodré (2007).

Na primeira parte, mostramos a iniciação de algumas mulheres escritoras no gênero narrativo: conto. Detivemo-nos em “A cruz da estrada”, numa análise que acompanha a trajetória da protagonista, Maria Luiza, em busca de sua própria identidade. A carta que Maria Antonieta escreve aos filhos, enquanto estava internada num hospital no Rio de Janeiro, é lida como uma tentativa de se preencher o vazio entre o passado e o futuro. A carta como “gênero do impossível” é a escrita de um desejo.

Já na segunda parte, no verso, colocamos em cena o único livro da poetisa, *Fruita agreste*, que se apresentará da capa ao último texto um livro de inspiração pastoril. Selecionamos alguns poemas da autora, a fim de procedermos a um breve estudo sobre a retomada que a autora faz de elementos da tradição clássica.

Assim, em face de tudo o que expusemos até aqui, reavaliamos, na conclusão, amparados pelos conceitos de Duarte (2003), a importância da legitimação de estudos acadêmicos nesta área de conhecimento (a mulher e a literatura), não somente em nível de pós-graduação, como é o nosso caso, mas também de graduação. Sabemos que esse é apenas um dos caminhos a percorrer para que se possa contribuir para a revisão da crítica literária da poesia brasileira.

2 REFAZENDO AS PEGADAS EM PRETO E BRANCO

*Um sussurro perpassa entre as aléias quietas:
São endeixas talvez, são cânticos emersos
Dessas almas de flor que morrem como os poetas.*
Maria Antonieta Tatagiba

Foi a partir dos anos 80 que grupos de pesquisadores, de várias universidades brasileiras, interessados nas questões relativas à mulher e sua representação na literatura, empenharam-se tanto no resgate de escritoras, como também na análise dessas obras antigas.

Atribui-se a expansão de tais estudos graças à criação de associações, grupos de estudos, editoras, todos preocupados em apoiar pesquisas, divulgar trabalhos e promover debates, como a Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL) (1984), a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) (1986), o GT *Mulher e Literatura* - filiado à ANPOLL (1987) e a Editora Mulheres (1995).

Duarte (2006), em *Literatura: história, avaliação, perspectivas*, e Hollanda (apud GOTLIB, 2003), em *A literatura feita por mulheres no Brasil*, num balanço crítico no início dos anos 90 – pontuam que, inicialmente, eram três as linhas mestras que investigavam a mulher na literatura: literatura e feminismo (“enfoque sócio-histórico”), literatura e feminino (“enfoque psicanalítico”) e literatura e mulher (“enfoque estético-formal”).

Menos de uma década mais tarde, verificaram-se sutis, porém significativas mudanças no foco do crescente número de produções científicas na área, formando-se, então, outros três grupos de reflexão: o que trata da teoria e da crítica feminista, o que se volta para as questões do cânone literário e o que investiga as muitas facetas suscitadas pela categoria de gênero. A despeito dessa estrutura tripartida, as linhas de pesquisas encontram-se imbricadas entre si e privilegiam a formação de repertórios teóricos que (re)forçam uma “necessária revisão do cânone literário e o

questionamento dos critérios normativos definidores da qualidade de um texto literário” (DUARTE, 2006).

É dispendioso, moroso e, sobretudo, cheio de desafios esse trabalho de pesquisa, conforme prevê Muzart (2004), em seu artigo *Histórias da Editora Mulheres*, ao comentar que “[...] qualquer um que ponha seu empenho na história literária das mulheres brasileiras no século XIX começa a enfrentar problemas”. Seja porque os textos de mulheres publicados em jornais e revistas, mal conservados, se perdem com os passar dos anos; ou porque, como quase não há reedições, as obras deixadas por elas são raras; ou porque um estudo sistemático sobre tais mulheres demanda uma invasão na memória do mundo privado; ou porque algumas pessoas desinformadas insistem em dizer que não vale a pena ressuscitar defunto, nem remexer nessa velharia; ou, pior, (acrescento) porque desqualificam sua pesquisa, afirmando que ela é em vão, uma vez que não há mais nada de novo a se falar sobre o seu objeto de estudo.

Driblados todos esses entraves, vimos a pesquisa tomar corpo. Então, procedemos a uma organização de ordem cronológica dos textos e ações que, por muito tempo, objetivaram a recuperação da história de Maria Antonieta Tatagiba e que, mais recentemente, passaram a se preocupar com a criação de um repertório crítico-teórico sobre a obra da mesma, o que nos dá conta da importância literária dessa capixaba.

Ao longo dos oitenta anos decorridos desde o seu falecimento, em 1928, a autora tem sido lembrada por estudiosos, escritores, amantes das letras capixabas que vêm revisitando, reconhecendo e reafirmando o valor literário da obra da poetisa e sua importância como representante feminina da poesia capixaba do século passado. Isso faz reviver, de tempos em tempos, a memória da mulher, educadora e da literata que foi.

Iniciamos a nossa pesquisa sobre a vida e obra de Maria Antonieta Tatagiba (cujo sobrenome nos remeteu há alguns momentos de nossa infância em São José do Calçado, município situado no sul do Espírito Santo, também terra da família Tatagiba), há cerca de três anos. Na ocasião, cursávamos, ainda como aluna

especial, a matéria “Literatura de mulheres: textos pioneiros” – no Mestrado em Estudos Literários, da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – ministrada pelo professor Francisco Aurélio Ribeiro.

Não demorou muito para verificarmos que alguns dos textos publicados sobre a autora repetiam quase sempre as mesmas informações, outros traziam dados conflitantes com os demais. Isso gerava equívocos e lacunas e, portanto, mereciam uma maior investigação de nossa parte. Decidimos, então, empenharmo-nos no aprofundamento, alargamento e redefinição de alguns dados biográficos da poetisa. Por isso, passamos a reunir o maior número de publicações já feitas sobre a escritora editadas em jornais, revistas ou obras literárias, espalhadas em bibliotecas e arquivos públicos capixabas e cariocas.

O levantamento da fortuna crítica de Antonieta foi feito a várias mãos. Contamos, principalmente, com o auxílio do presidente da Academia Espírito-santense de Letras (AESL), Francisco Aurelio Ribeiro, e de alguns membros da família Tatagiba. Graças à Sra Maria Helena Teixeira de Rezende Zanotti, tivemos a sorte de conseguir chegar até o Sr. Ion Tatagiba, filho do segundo casamento de José Vieira Tatagiba, que foi a porta de entrada para o contato direto com a Sra. Stael e o Sr. Geraldo, filhos de Antonieta. Entrevistando o Sr. Ruy Benazath, em Jucutuquara, fomos surpreendidos com a notícia de que a família dele ainda guardava as antigas placas com o nome da Rua Antonieta Tatagiba. Em viagem a São Pedro do Itabapoana, conhecemos a casa onde a autora viveu e morreu e entrevistamos pessoas como Pedro Antônio de Souza, Rosangela Guarçoni e Glícia Maria Aguiar Guedes que cultuam a poetisa como um tesouro local.

O primeiro periódico a abrir espaço para a incipiente produção literária da jovem escritora foi *O Jornal*, do Rio de Janeiro, que mantinha uma coluna regular denominada “O conto de O Jornal”, que publicou “A cruz da estrada”, em duas páginas. O fato de o jornal trazer uma chamada para um concurso de contos, que se iniciaria naquele mês, logo acima do texto de Antonieta suscitou uma interpretação por parte do articulista da revista *VC* que, em 15 de fevereiro de 1926, dá a entender que a autora teria sido premiada naquele concurso. Na verdade, o periódico daquele dia trazia os termos que regeriam o tal concurso. Contudo, o fato de não ter sido

premiada no concurso não desmerece o trabalho de Antonieta que teve seu conto selecionado para figurar no jornal daquele dia, afinal aquele espaço era super concorrido. Em terras capixabas, foi a VC que inaugura a sua “Seção Biográfica” apresentando a “poetisa fulgurante, literata por temperamento”, Maria Antonieta Tatagiba (VIDA CAPICHABA, 1926).

Em seguida, foi a vez de dois renomados escritores e críticos literários aplaudirem *Frauta agreste*, lá em 1927: Jairo Leão e Mendes Fradique. Este, confessando não poder calar seu “entusiasmo por esse livro excelente”, mesmo não sendo o crítico literário oficial do jornal carioca, *O Jornal*, fez publicar um artigo *Uma poetisa*, onde se lê que “a autora de ‘Frauta Agreste’ fez um livro seu pelo sentimento, seu pela ambiência em que se inspira, seu pelo novo da expressão e pela singularidade da fôrma”. Aquele afirma que “dos raros espíritos femininos intellectuaes do nosso Estado, que mais honram e illustram a nossa literatura, o da senhora Maria Antonieta Tatagiba se distingue” pelo modo com que escreve seus versos (FRADIQUE, [1927?]).

Pela primeira vez, o nome de Antonieta é incluído numa antologia: *Poetas Capichabas*, de Victorino (1934, p. 19-20). Na página 19, pode-se ler uma breve biografia da autora – única mulher homenageada na obra – acompanhada, na página seguinte, do poema “O riso”. Vale ressaltar que, na mesma antologia, o nome de José Vieira Tatagiba, esposo de Antonieta, figura em quatro páginas como poeta de incontestável inspiração. Equivoca-se, porém Victorino ao registrar nos dados biográficos que a poetisa havia nascido no município de Guarapari (ANEXO A).

É o também são-pedrense Grinalson Francisco Medina quem registra passagens da vida da poetisa. Ele nos revela uma Antonieta atuante na sociedade local como professora, diretora de escola, “jornalista, literata de mérito, princesa das poetisas capixabas” (MEDINA, 1935, p. 62). Também cita as homenagens que lhe foram prestadas após sua morte: por exemplo, o autor relata os eventos ocorridos durante a Semana da Instrução em São Pedro do Itabapoana, em 1929: na quarta-feira, dia do mestre,

[...] às nove horas da manhã, as professoras, acompanhadas de seus alunos, se dirigiram em romaria, ao cemitério local em visita aos túmulos dos professores falecidos e aqui sepultados, exmas. sras. dd. Maria Antonieta Tatagiba e Maria Izabel de Campos Silveira (MEDINA, 1935, p. 126).

Contudo, ao relembrar a solenidade da entrega da Bandeira Nacional ao “Tiro de Guerra nº 390”, em 24 de fevereiro de 1929, Medina se equivoca ao dizer que “seria oradora oficial a talentosa poetisa, Maria Antonieta Tatagiba”, porém “o seu estado de saúde não permitiu”. Segundo ele, “mesmo acamada, [ela] escreveu o poema ‘A Bandeira’, para ser declamado na solenidade” (MEDINA, 1935, p. 123). Ora, sabemos que na referida data, Antonieta já havia falecido, portanto, não poderia estar acamada.

Em 1939, a poetisa foi eleita Patrona da cadeira 32 da AESL, época em que não se admitia que mulheres ocupassem esse lugar. Dois anos mais tarde, em 8 de março, no Clube Vitória, José Vieira Tatagiba, viúvo de Antonieta, agradecendo as palavras pronunciadas por José Paulino Alves Junior em discurso por ocasião da posse deste na cadeira 32 da Academia Espírito-santense de Letras, revelou seu anseio de ver reeditado *Frauta agreste*, “com poesias que dele não constam”.

O periódico carioca *Autores e Livros* (1950, p. 18-20) faz constar uma breve biografia da autora, bem como vinte e um de seus poemas dos quais nove não constam em *Frauta Agreste*. Enganou-se, porém o jornal ao registrar a informação de que Antonieta teria falecido no Rio de Janeiro. Como se pode verificar na certidão de óbito (ANEXO A), Antonieta morreu em sua cidade natal.

Entra em cena uma fiel admiradora da poetisa: Annette de Castro Mattos. Então, presidenta da Academia Feminina Espírito-santense de Letras (AFESL) (1957, f. 42), propôs, por ocasião da vigésima terceira sessão ordinária da referida instituição, fosse a poeta Maria Antonieta Tatagiba “declarada ‘Patrona Espiritual da Academia’, o que é aprovado e aceito”. No mesmo ano, no dia em que Antonieta completaria 62 anos, *A Gazeta* publicou um artigo de Annette de Castro Mattos - escritora são-pedrense como Antonieta - onde se lê: “A nossa Academia [Feminina Espírito-santense] tem um desejo e um projeto – restaurar o seu [de Antonieta] túmulo [...]”. Infelizmente, essa providência nunca fora tomada (MATTOS, 1957).

Averiguamos que ainda na década de 50 a Academia Feminina Espírito-santense de Letras (1955, f. 39-40, 1957, f. 42) promoveu dois concursos em que se deveria apurar, dentre os alunos dos grupos escolares (4º ano), o que obtivesse a melhor nota em português para que fosse agraciado com o “Prêmio Maria Antonieta Tatagiba”. As premiadas foram: Regina Maria Azeredo, do Grupo Escolar Padre Anchieta (97 pontos) e Maria da Penha dos Santos, da Obra Social Santa Luiza (100 pontos). Tem-se notícia de que, naquele grupo escolar, também em Jucutuquara, bairro da capital capixaba, funcionara, provavelmente na década de 50, o Clube de Leitura “Maria Antonieta Tatagiba”, do qual, infelizmente, já não há mais vestígios.

Esse mesmo processo de apagamento da memória da poetisa aconteceu com relação à homenagem que lhe fizeram dando seu nome a uma rua, em Jucutuquara. Como se pode verificar no mapa da região (ANEXO B), de 1981, nas placas (ANEXO C) cedida pelo Sr. Ruy Benazat, proprietário de uma das duas únicas casas (ANEXO D) que restaram da rua que, com a ampliação da Av. Vitória, na década de 70, sofreu modificações até ser incorporada à Av. Paulino Muller.

Mesquita Neto (1959) que, em 14 de março de 1959 (Dia Nacional da Poesia), registrou seus sentimentos pelos trigésimo primeiro ano de falecimento da “maior poetisa capixaba”. Ao final de seu texto, Mesquita deu seu parecer: “‘Fruta Agreste’ [...] deveria ser reeditado para conhecimento das novas gerações de intelectuais e amantes da boa poesia. É possível que, um dia, quem sabe?”. Também ainda não foi possível até a data de hoje.

Em 1965, Annette de Castro Mattos traz de volta o tema ao proferir, em São Paulo, três conferências uma delas sob o tema “‘Uma poetisa capixaba’ – Maria Antonieta Tatagiba – Patrona Espiritual da Academia Feminina Espírito Santense de Letras”, conforme a Academia Feminina Espírito-santense de Letras (1965, f. 54). Em 1982, tais conferências foram publicadas em livro com o título: *Três temas capixabas* (MATOS, 1982). Persistente, Annette sugere que fosse erguido “um busto, em praça pública, da mestra e poetisa, Patrona Espiritual da Academia – Maria Antonieta Tatagiba, proposição esta já apresentada pela Presidente [Annette] em sessões anteriores [...]” (ACADEMIA FEMININA ESPÍRITO-SANTENSE DE LETRAS, 1978, f. 61).

Contemporânea de Maria Antonieta, a professora, poetisa e historiadora Maria Stella de Novaes (1894-1981) lembra-se, saudosa, de Antonieta, “nome de prestígio, nas letras espírito-santenses [...]” que “para surpresa dos pessimistas, daqueles que ‘tudo sabem’ e se julgam detentores da cultura, surgiu, em 1927, um delicioso livro de poesias, *Frauta agreste*” (NOVAES, [19--], p. 74).

Em 1982, mais uma antologia: Elmo Elton publica *Poetas do Espírito Santo*, dedicando três páginas à poetisa, onde se lê uma pequena biografia e três poemas – “Frauta agreste”, “Dor silente” e “Idílio” (ELTON, 1982, p. 84-86).

Importante foi a contribuição dada por Lécio Gomes de Souza, primo de Antonieta, que escreveu *Maria Antonieta Tatajiba* [Patrona da cadeira nº 32 da Academia Espírito-Santense de Letras] com o intuito de “prestar à posteridade um testemunho autêntico” sobre os fatos ocorridos na vida da poeta. Já no início de seu texto, Lécio afirma que se propõe a “esclarecer certos aspectos de sua [Antonieta] curta existência que, não obstante, jazem em espessas brumas e, às vezes mesmo, em gritantes contradições” (SOUZA, 1984, p. 1). Três anos mais tarde é a vez de Souza (1987) mencionar o nome de Antonieta em seu *São Pedro do Itabapoana revive*.

Lazzaro (1995, p. 47-56), em *A face múltipla e vária: a presença da mulher na cultura capixaba*, reservou à Antonieta um capítulo denominado *Maria Antonieta Tatajiba: os frutos de ouro da poesia*. Nessa obra, a acurada biografia vem ilustrada com uma foto da poetisa e traz dados importantes como o comentário feito por João do Rio, famoso cronista, sobre a obra da autora MARIA ANTONIETA TATAGIBA pode ser citada entre os melhores vultos do verso, no momento brasileiro”. É também aqui que se lê que Cecília Meireles teria escrito uma carta à Antonieta elogiando-a por sua poesia (LAZZARO, 1995)

Em 1998, outras duas antologias foram publicadas e trouxeram o nome da autora. *A poesia espírito-santense no século XX* classifica Antonieta como “representante romântica na literatura espírito-santense no começo do século XX – ou neo-romântica pela data de publicação de seu único livro (BRASIL, 1998, p. 47-9) e a *Antologia de escritoras capixabas*, rica por trazer um minucioso estudo sobre o Espírito Santo, as mulheres e sua literatura e também por situar a poetisa e sua

produção literária neo-simbolista, que “pouco representa a efervescência modernista da época em que viveu, mas a alma simples, neo-arcádica de quem se dizia uma ‘tocadora de fruta’” (RIBEIRO, 1988, p. 11-24, 148-150),

Mas, é mesmo com Ribeiro (2003), em *Literatura feminina capixaba (1920-1950)*, que se percebe um precioso e inaugural processo de “garimpagem” dos poemas de Antonieta publicados na revista VC. Além disso, ao analisá-los criticamente, Ribeiro conclui que a autora “foi parnasiana, pela construção formal dos poemas e concepções temáticas clássicas, mas o subjetivismo, a religiosidade, a melancolia a fazem enquadrar na corrente neo-simbolista surgida dentro do Modernismo” Ribeiro (2003, p. 21).

França (2005), colaborador do Jornal *Acontece*, de Mimoso do Sul-ES, ressalta a importância da poetisa são-pedrense, Maria Antonieta Tatagiba, que, além de contribuir com a imprensa local, também foi “gerente do jornal ‘A Semana’, então editado na cidade. Foi nomeada para dirigir o periódico em setembro de 1926, ficando na gerência até o final de 1927”. Infelizmente, em nossa pesquisa feita até o momento, não conseguimos nenhum exemplar o referido jornal para que pudéssemos colher outros poemas e textos escritos por e sobre Maria Antonieta.

O ano de 2006 foi muito importante, pois foi quando o meio acadêmico reconheceu que o resgate da escritora Maria Antonieta Tatagiba e a análise de sua obra são objetos legítimos de pesquisa. Maria Antonieta Tatagiba entrou no cenário acadêmico graças a nossa aprovação no Mestrado em Estudos Literários, da UFES, com a dissertação intitulada: *O papel da mulher e a mulher de papel: vida e obra de Maria Antonieta Tatagiba*. No mesmo ano, por ocasião do *II Bravos companheiros e fantasmas*, seminário promovido pelo referido Mestrado, compusemos, juntamente com o Professor Paulo Roberto Sodré, a Mesa Especial: *Maria Antonieta Tatagiba* destacada por Reinaldo Santos Neves em entrevista ao Caderno Dois de *A Gazeta* como a “jóia rara” do evento. Sodré (2007), em “Uma *canção de maio* de Maria Antonieta Tatagiba”, explora em seu estudo crítico a justaposição de gêneros opostos no poema “Ruyzinho”. Em “O jardim de Antonieta”, buscamos estudar a simbologia das flores no poema “Idílio” (FLEURY, 2007).

Além disso, durante todo o mês de junho de 2007, reunimo-nos com as professoras de Arte e Português e com os alunos, da Escola Municipal de Ensino Fundamental “José Áureo Monjardim”, da Prefeitura municipal de Vitória (PMV), que ao desenvolverem um projeto sobre São Pedro do Itabapoana com os alunos do IV ciclo (7ª série), matutino, intermediaram um inesquecível encontro desses jovens – que passaram um final de semana em São Pedro – com a história de vida e a obra de Antonieta (ANEXO E). Em 16 de outubro desse mesmo ano, fomos convidados pela professora Thaís Asano para fazermos uma palestra sobre a poetisa para os alunos das turmas da terceira série (Séries Iniciais do Ensino Fundamental) (ANEXO F). O objetivo do encontro era trabalhar a biografia da poetisa. Em seguida, numa outra etapa das atividades propostas pelas professoras, os alunos registraram nos textos suas impressões sobre a história da vida de Antonieta (ANEXO G). Essa mesma palestra foi ministrada ainda em outras duas escolas da rede municipal de ensino tanto de Vitória, quanto de Vila Velha.

O ponto culminante de nossos esforços em 2007 foi o lançamento de *Alma de flor - Maria Antonieta Tatagiba: vida e obra* (ANEXO H), livro de nº 12 da Coleção Roberto Almada. A obra apresenta em suas oitenta páginas a notícia biográfica, o estudo crítico e a seleção de vinte e cinco poemas, sendo que quatorze deles não estão em *Frauta agreste*. Além disso, traz o até então inédito conto “A cruz da estrada”. Nas palavras que Ribeiro (2007, p. 8), profere na introdução: “este estudo [...] é um dos mais abalizados já feitos sobre essa escritora”, pois se apóia em fontes primárias e secundárias.

Também na internet é possível saber sobre a nossa poetisa. Nos sites sobre autores capixabas criados por Santos Neves (2006); Azevedo (2003), que traz Maria Antonieta Tatagiba como patrona da cadeira nº 02 da AFESL. Ainda no espaço *online*, os *blogs* de Bonfim ([2007]) e de Möller ([2007]).

Por ocasião do octogésimo aniversário de falecimento da autora, o jornal *A Gazeta*, apresenta uma matéria sobre a autora e sobre o lançamento de *Alma de flor*, em São Pedro do Itabapoana, como um dos destaques do evento organizado pela Prefeitura Municipal de Mimoso do Sul (THOMPSON, 2008, p. 2).

O III Seminário sobre o Autor Capixaba – *Bravos Companheiros e Fantasmas*, organizados por Reinaldo Santos Neves, Paulo Roberto Sodré e Lino Machado, ocorrido nos dias 11, 12 e 13 de junho de 2008, na UFES, foi dedicado à memória de Maria Antonieta Tatagiba. No segundo dia do seminário, os professores Paulo Roberto Sodré, Francisco Aurelio Ribeiro e Karina de Rezende Tavares Fleury conferenciaram sobre a obra de Maria Antonieta Tatagiba, tendo como mediador o também professor Danilo Barcelos Corrêa. Esse evento veio ratificar a abertura do espaço literário acadêmico também para a literatura feita por mulheres no século passado, no nosso Estado, sem, contudo, restringir-se às categorias de gênero.

Porém, uma abertura cosmopolita permitirá que o nome de Antonieta ultrapasse as fronteiras do Espírito Santo novamente. Em abril deste ano, fizemos chegar às mãos da Zahidé Lupinacci Muzart, professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e uma das coordenadoras da Editora Mulheres, um exemplar do *Alma de flor*. Poucos dias depois, em 18 de abril de 2008, recebemos um *email* da referida professora dizendo que está preparando o terceiro volume do *Escritoras Brasileiras* e que gostaria de incluir um texto sobre a Tatagiba. O livro organizado por Zahidé será publicado no próximo ano e Antonieta já tem lugar garantido.

3 O PAPEL DA MULHER

A igreja e a procissão são os únicos lugares onde as mulheres podem escapar à prisão domiciliar a que as condenam primeiro o pai, depois o marido, é natural, senão natural, humano, que elas façam da casa de Deus local de fuga e encontro.

Vera Moll

3.1 A MULHER OITOCENTISTA: DOS BORDADOS AO MAGISTÉRIO

Filha obediente, esposa amantíssima e mãe dedicada. Essa tríade sacrossanta acompanhou a existência silenciosa e invisível imposta à mulher por aqueles que, durante séculos, traçaram-lhes o destino.

Confinada em casa, preservada dos perigos e vulgaridades das ruas, a mulher de classe alta do Rio de Janeiro, assistia, impassível, às suas escravas ganharem as movimentadas ruas, enquanto que a ela, quase sempre, somente era permitida a ida à igreja. Foi o mercador britânico Luccock (apud HAHNER, 2003, p. 39-40), no início do século XIX, quem retratou as transformações físicas e humorais sofridas pelas jovens e atraentes meninas cariocas de treze e quatorze anos após assumirem os cuidados do lar.

Aos dezoito, uma mulher brasileira atingiu sua plena maturidade. Poucos anos mais tarde ela torna-se corpulenta e mesmo pesadona: seus ombros se inclinam, passeia com um andar bamboleante e desajeitado. Começa a decair, perde o bom humor de seu semblante [...] e aos vinte e cinco, ou trinta no máximo, torna-se uma perfeita e enrugada velha.

Se chegasse aos vinte anos sem se casar, era considerada “solteirona”. Nesse caso, já que não fora capaz de atender a seu destino biológico, a severa disciplina patriarcal rezava que era mais prudente enclausurar a jovem ou dentro de sua própria casa, ou num convento, pois assim continuaria casta e atenta aos princípios da moral e dos bons costumes, a correr o risco de “desgraçar” o nome da família

com um possível envolvimento da mulher em atos considerados levianos. Hahner (2003, p. 43) lembra que uma máxima portuguesa muito citada dizia que convinha à mulher virtuosa da classe superior deixar sua casa somente em três ocasiões durante sua vida: “para ser batizada, para casar e para ser enterrada”.

Além disso, até a primeira metade do século XIX, devido às idéias contra-reformistas da Igreja Católica, a orientação religiosa dada à mulher passou a ser conduzida com o intuito de conter o desregramento dos homens em relação à sexualidade e (re)projetar a família como a instituição moderadora e modeladora da moral. O marido como “cabeça do casal”, que vigorava como parte das leis tradicionais de Portugal, sendo uma delas, as Ordenações Filipinas - obra sancionada em 1595, porém impressa e observada somente em 1603, já no reinado de Filipe II – também foi aplicada no Brasil. Essa e muitas das tais ordenações vigeram aqui ainda com o advento do Código Civil de 1916. Esse, por sua vez, prosseguiu desconsiderando e ferindo o princípio da igualdade de direitos e deveres entre os homens e as mulheres, consagrado pela Carta Magna Brasileira de 1988, até a promulgação do Novo Código Civil Brasileiro, em 2002.

Por tradição histórica, a mulher teve sua vida atrelada à família, o que lhe dava a obrigação de submeter-se ao domínio do homem, seja pai ou esposo. Sua identidade foi sendo construída em torno do casamento, da maternidade, da vida privado-doméstica e da natureza à qual foi ligada (NADER, 2001, p. 68).

Para ilustrar ainda mais esta afirmação, tomemos o escritor angolano conhecido pelo pseudônimo literário Pepetela, Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos. Em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, no capítulo 3, há um diálogo entre as personagens que gira em torno das razões pelas quais as portuguesas são melhores esposas que as flamengas. A resposta está na diferença de comportamento de ambas: estas bebem, corneiam seus maridos, discutem com os homens e são menos humildes que aquelas, que, por sua vez, nunca levantam a voz para o marido, só bebem água e “quando recebem visitas, se sentam no chão, por cima de tapetes. Os homens sentam em cadeiras. Isto já mostra a diferença” (PEPETELA, 1999, p. 87), costume mouro que se perpetuou em Portugal.

Apesar da rígida estrutura econômica, familiar e religiosa, na realidade, é possível que uma ou outra tenha burlado as regras e, desse modo, os fatos, nem sempre, tenham se dado dessa maneira. A viuvez, por exemplo, conferia a muitas mulheres ativas, não a obrigatoriedade do confinamento em conventos, mas o poder e o direito, negados às solteiras e às casadas, de administrar suas propriedades com a autoridade de verdadeiros chefes de família.

Além disso, mesmo sem pôr os pés na rua, quase sempre gerenciava suas casas, por onde circulavam parentes, criados e escravos; responsabilizava-se pela alimentação, vestuário, saúde e educação da família; mantinha-se ocupada com obrigações religiosas; e, graças ao serviço prestado pelos mascates que vinham até as portas de sua residência, efetuava pequenas transações comerciais. Senhora de tantas obrigações, é possível que alguma exercesse influência sobre o marido ou pai, sem que, publicamente, nunca lhes pusesse em xeque a autoridade.

Menina que sabe muito
É menina atrapalhada
Para ser mãe de família
Saiba pouco ou saiba nada
(HAHNER, 2003, p. 57).

A mensagem passada pelos versinhos de Luis Edmundo da Costa reflete bem a condição da mulher na época. Assim, privada de seus direitos civis, de ter acesso à educação adequada que lhe desse reconhecimento social, de administrar sua própria vida, de ter acesso a profissões de prestígio, “a História”, escreve Nader (2001, p. 68), “reservou para a mulher um lugar pequeno”, porém que não é sereno, no dizer de Del Priore (1988, p. 13). Em *A mulher na história do Brasil*, esta autora nos lembra que

[...] o território do feminino na história não é um lugar sereno, onde a mulher se locomove sem riscos, e onde o confronto e o conflito não imprimem suas marcas. A história da mulher é, antes de tudo, uma história de complementaridades sexuais, onde se interpretam práticas sociais, discursos e representações do universo feminino como uma trama, intriga e teia.

A mudança nesse cenário se dá paulatinamente com as transformações nos costumes e nas instituições sociais, que a sociedade brasileira sofre após a

transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808. Os quase catorze mil portugueses que vieram agregados à família real influenciaram de maneira irreversível nos hábitos e comportamento da elite do Rio, propiciando o desenvolvimento político, econômico, social e cultural da colônia que se tornaria independente catorze anos depois. Segundo Hahner, a população do Rio de Janeiro duplicou nesse período, chegando a 120 mil, ultrapassando a de Salvador e Recife, respectivamente (HAHNER, 2003, p. 49).

A vida festiva vivida e apoiada pelos membros da corte remodelou a realidade da cidade, modernizando a colônia: ruas foram calçadas; deu-se a abertura dos portos brasileiros ao comércio exterior; foram criados novos bairros, um jardim botânico, escolas régias, a primeira escola de nível superior (na Bahia), academias, bibliotecas, instituições científicas; e, principalmente, instituiu-se a imprensa que, mais tarde, viria a ser uma grande aliada no processo da elevação da condição da mulher.

Aqui caberá recordarmos um pouco da história da educação brasileira a título de detectarmos o espaço dado à mulher, como receptora e agente, nesses primeiros passos dados pelo Império rumo à educação formal no país. A primeira célula escolar no Brasil foi criada pelo Decreto de 1º de março de 1822, no Rio de Janeiro, e tinha como objetivo tirar do campo da oralidade, instruindo minimamente a maioria dos homens livres. Como não havia professores suficientes em 1823, alunos (decurião), mestres da turma, foram treinados para ensinar um grupo de dez educandos (decúria). Tratava-se da escola de ensino elementar (para não dizer rudimentar) baseada no método lancasteriano, ou de ensino mútuo: um professor por escola, que teria seu trabalho vigiado por um inspetor.

Com o advento da Constituição de 1824, era preciso fazer funcionar esse sistema educacional no país, pois agora os homens elegiam-se como cidadãos. Coexistem a partir de então, escola particulares e públicas. Dois anos mais tarde, um decreto instituiu quatro níveis de instrução: Pedagogias (ensino primário), Liceus, Ginásios e Academias. Em 15 de outubro de 1827, D. Pedro I outorga uma lei geral que manda criar escolas de primeiras letras em todas as vilas, cidades e lugares populosos do Império. Os professores deveriam passar por concurso público e somente depois de

nomeados poderiam lecionar. Nos lugares mais populosos, se o presidente da província julgasse necessário e se fosse aprovado em Conselho, poderiam ser criadas escolas para meninas. Aos professores, prescreve o artigo 6º da referida lei, cabia ensinar os meninos

[...] a ler, escrever, as quatro operações de aritmética, prática de quebrados, decimais e proporções, as noções mais gerais de geometria prática, a gramática de língua nacional, e os princípios de moral cristã e da doutrina da religião católica e apostólica romana, [...]; preferindo para as leituras a Constituição do Império e a História do Brasil (BRASIL, 2008).

Às meninas, as mestras, que deveriam perceber os mesmos rendimentos que seus pares (artigo 13), nada poderiam ensinar de geometria; a aritmética ficaria restrita às quatro operações; incluiu-se no programa, os ensinamentos sobre prendas da economia doméstica. Enfim, o que lhes era ensinado era o suficiente para lerem o breviário, fazerem alguns cálculos básicos, quando muito.

Até a metade do século XIX, a instrução feminina era, em geral, feita em casa, o que nem sempre tinha a aprovação da Igreja, pois fatores como a falta de tarefas, o contato com as criadas e a ociosidade das meninas nobres eram apontados como desfavorecedores de uma educação adequada.

Assim, para as famílias de posse, a melhor forma de educar suas filhas era colocá-las num convento. Na clausura, as meninas casadouras recebiam formação diferenciada das destinadas à vida religiosa. Estas se dedicavam ao estudo do Latim e da Música; aquelas a ler, escrever, contar, coser e bordar. Bem diferente da educação recebida pelos meninos.

A curiosidade fica por conta da instrução oferecida às internas não religiosas pelo Recolhimento de Nossa Senhora da Glória: *Arte de Prender Marido*. Tratavam de ensiná-las a ludibriar seus maridos de modo a não deixar que eles percebessem o quanto elas os dirigiam, que a elas estariam eternamente atrelados e, principalmente, “aprendiam a se preparar de modo que o marido encontrasse em casa distração e divertimento, para não ir buscá-lo em outra parte” (NADER, 2001, p. 86).

A fim de dar à família ares de superioridade perante a sociedade, a mulher passou a ser vista como o cartão de visitas do pai e, depois, do marido. Influenciadas pelos costumes das mulheres da corte, as brasileiras de classe alta começaram a adotar o modelo europeu.

Era preciso ser prendada (tinham aula de música em casa) e ter habilidades sociais (participavam de aulas de conversação); ser educada e ter boas maneiras; não ser nem uma ignorante total e nem ser instruída em excesso: eis os ingredientes necessários para que uma mulher se destacasse nas recepções e festas de salões e se apresentassem bem diante do sexo oposto.

Spix e Martius testemunharam e registraram o fato e em sua pesquisa anota, citando os dois cientistas bávaros:

[...] as mulheres participam, 'da mudança que a transferência da corte para aqui [tem] ocasiona[do] e [são] agora vistas com mais freqüência no teatro e fora de casa'. Mesmo em casa, sua aparência e seu comportamento modificam-se. Em elegantes roupas européias, elas não podiam mais sentar com as pernas cruzadas sobre esteira ou plataformas baixas ao receber suas visitas ou dirigir as tarefas domésticas (apud Hahner, 2003, p. 49- 50).

O que pode ser observado na Figura abaixo:



Figura 1 - Uma senhora brasileira em seu lar (1830)¹
Fonte: Debret (1997).

¹ O francês Debret retrata uma cena típica da época em que se vê a senhora bordando, a filha lendo, as escravas fazendo renda, integradas ao ambiente familiar.

Nesse contexto, não dava mais para os pais, fazendeiros, profissionais liberais e políticos manterem suas “filhas” na ignorância e afastadas da sociedade. Como as bases da chamada modernidade já haviam sido implantadas na Europa e seus efeitos repercutiam por aqui, a oligarquia brasileira vive momentos de hesitação: desejavam os avanços na produtividade, buscavam o crescimento da nação, porém recuavam diante da possibilidade de mais liberdade e igualdade, principalmente, no que diz respeito à expectativa da profissionalização da mulher, principalmente, de suas filhas.

Por essa razão, explica Lage (2007, p. 2), a aliança entre o Estado oligárquico e a Igreja Católica, que conciliava religião e educação, foi vista com bons olhos.

No Brasil do século XIX as idéias católicas apresentavam uma concepção de sociedade, poder político e relações familiares que eram convenientes à forma de vida da oligarquia brasileira. Mesmo que a educação liberal reforçasse o caráter individualista e o civismo como força para a implantação de uma “Nação”, a educação católica não fugia aos interesses da oligarquia, já que esta sempre ensinou ao católico ser ordeiro, obediente e respeitador da ordem constituída.

Essa forma de resistência oferecida pela oligarquia no tocante à emancipação da mulher afetava, especialmente, as filhas dos bem nascidos ou as de alta posição social e econômica que, apesar de terem excesso à escassa educação escolar oferecida então, não eram liberadas para o trabalho.

Também dentro da própria Igreja havia uma ambigüidade de pensamentos: de um lado, os que se identificavam com as ideais iluministas e liberais; de outro, os conservadores que compunham o denominado clero ultramontano. Esses criam que já que o mundo moderno pregava a liberdade de consciência, de pensamento, a social e a política, trazia consigo a perdição da alma humana. Sendo a Igreja detentora da Verdade, empenhou-se na recristianização do mundo. Surgem, então, as congregações espalhadas pelo mundo: escolas dirigidas por freiras, geralmente estrangeiras. As alunas dessas instituições deveriam ser

[...] diligentes, honestas, ordeiras, asseadas; a elas caberia controlar seus maridos e formar os novos trabalhadores e trabalhadoras do país. Àquelas que seriam as futuras mães dos líderes também se atribuía a tarefa de

manutenção de um lar afastado dos distúrbios e perturbações do mundo exterior (LAGE, 2007, p. 4).

As primeiras freiras do Brasil, as Irmãs de São José de Chamberry, chegaram, em São Paulo, em 1859. Boa parte das congregações ocupava-se tanto com a instrução das moças da elite, das pobres e das órfãs como destaca o *Relatório da Inspectoria Geral da Instrução Publica da Provincia de Minas Geraes de 1882*:

[...] Do collegio das pensionistas sahirão promptas no fim do anno lectivo 20 alumnas; matricularão-se este anno 125, entre as quaes 18 gratuitas, e se achão distribuidas por 4 aulas diferentes.

No Collegio das orphãs há 58 meninas desvalidas, que, com esmero, recebem instrução e educação, e algumas das quaes já occupão cargos de magisterio na Privincia; só costumão sahir estas meninas casadas; tendo sahido do decurso do anno passado quatro, a cada uma das quaes, afora todo o enxoval, a casa deo cem mil reis de accrescimo ao dote de outros fornecido pela Provincia [...] (CARREIRA apud LAGE, 2007, p. 6)

Conforme nos assinala Hahner (2003, p. 75), “de acordo com o censo de 1872, somente 19,8% dos homens e 11,5% das mulheres no país sabiam ler e escrever”. Um ano mais tarde, eram apenas 5.077 escolas primárias públicas e privadas, 114.014 alunos e 46.246 alunas de uma população que excedia a 10 milhões de pessoas. Uma triste realidade se tomarmos como referência a época em que a primeira legislação referente à educação feminina, apenas a escola elementar, foi aprovada em 1827.

Como os baixos salários não atraíam o já escasso número de profissionais para essas instituições, foi preciso criar as escolas normais, a fim de formar professores, futuros educadores das escolas primárias. Porém, o projeto tardou a vingar: a primeira, em Niterói (1835); em Minas Gerais (1840); na Bahia (1841); em São Paulo (1846) que, após fechamentos por falta de fundos e professores permanentes e reaberturas fracassadas, restabeleceu-se definitivamente em 1880; em Vitória (1892) instalaram-se cursos normais de quatro anos que atenderam, então, alunos (23) e alunas (51).

Não é difícil de se imaginar as grandes dificuldades que os presidentes das províncias e os inspetores gerais, autoridades fiscalizadoras, tiveram para realizar seu trabalho. Em 1834, o Ato Adicional à Constituição deixa a cargo das províncias o

controle e a manutenção das escolas primárias e secundárias, mas a baixa verba para se investir na educação pública era um dos impeditivos do sucesso desse projeto. Assim, apoiados pelas elites regionais, o Presidente da província e o Inspetor Geral trabalhavam no sentido de colocar em prática os Regulamentos da Instrução. Os documentos históricos registram as variadas tentativas, quase sempre frustradas, de se organizar a instrução básica neste país.

Considerado pelos políticos um dos nódulos que travavam o crescimento do país, o sistema educacional brasileiro só foi realmente tornar-se eficaz após a proclamação da república, em 1889. Diferentemente do que se predizia na época do império, a república tratou de olhar para a massa de escravos e camponeses libertos que, analfabetos, continuariam freando o desenvolvimento do país. Era a “dívida da república”: instruir seu povo.

O Estado que, a essa altura se preocupava em amenizar o “problema” causado pelas meninas pobres. Devidamente instruídas, essas meninas transformar-se-iam em esposas e mães, no espaço privado, enquanto que, no público, contribuía com as despesas da família exercendo funções como costureiras, bordadeiras e professoras primárias que, por ser uma espécie de extensão do papel de mãe, tornava-se a mais digna profissão para essas mulheres. Quanto às demais, as de “melhores famílias”, os futuros, porém já conhecidos, papéis femininos que as aguardavam eram os de “ornamentos dos lares” e da sociedade, destacando-se no seio familiar e social, como boas mães e esposas. Poucas foram as que transgrediram essa ordem.

No cenário capixaba, Luiz Pedreira Coutto Ferraz, presidente da província do Espírito Santo (ES), no período de 1846 a 1848, foi firme, em seu parecer apresentado, em 22 de maio de 1847, à Assembléia sobre o panorama da instrução pública na província, ao expor o quanto sentia por não poder prestar satisfatórias informações. Estagnada na ineficiência e na precariedade da lei de 15 de outubro de 1827, a educação pública na província carecia de mudanças radicais: a escolha de inspetores, pessoas idôneas que, cada qual na sua localidade, fiscalizasse as escolas; um diretor, cuja função seria a de fiscalizar os mestres, visitando-os de surpresa quando estivesse em pleno exercício de sua função; a organização de um

regulamento que providenciasse “sobre a escolha dos compendios, materias e horas de ensino, e habilitações dos professores”. Esse regulamento, pioneiramente aplicado no ES, depois de aprovado pela Assembléia serviu de modelo para todo o país e ficou conhecido como Reforma Coutto Ferraz ou Regulamento da Instrução Primária e Secundária da Corte².

A província do ES contava à época do relatório apresentado por Coutto Ferraz na abertura da Assembléia Legislativa Provincial, em 23 de maio de 1847, com 514 alunos matriculados: 27 de latim e 487 de primeiras letras. Desses, 23 eram alunas da única professora contratada: D. Maria Carolina Sbrense, conforme o mapa n. 4 do “Mappa das aulas maiores e menores da província do Espírito Santo, que se achão providas” (Anexo I).

Segundo Lucas (2007), em *O início da escolarização formal da mulher capixaba*, o período de 1845 a 1850 marca a origem da constituição e do funcionamento da primeira escola pública primária para meninas na capital do Espírito Santo. Na verdade, esclarece Francisco Aurélio Ribeiro, em “O Espírito Santo, as mulheres e sua literatura”, texto que abre sua *Antologia de escritoras capixabas*:

[...] a primeira escola pública para meninas é criada em 1835, mas seu funcionamento foi só a partir de 1845, com a contratação da primeira professora, Maria Carolina Ibrense, para vinte e seis alunas, número que subiu para trinta e dois em 1855 (COUTINHO apud RIBEIRO, 1998, p. 14).

Em 1835, a Lei nº 4 autoriza a criação da primeira cadeira para professora de primeiras letras para meninas, no ES. Somente oito anos depois, em determinação da Lei nº 1 de 1843, fora contratada Maria Carolina Ibense Brasileira, cujas atribuições são encontrar o local e organizar a escola. Decorrem mais dois anos para que o Primeiro Regulamento das escolas de primeiras letras da Província do Espírito Santo fosse aprovado.

² Foi um dos mais ambiciosos projetos nesse sentido, dada a sua abrangência, bem como a seriedade e o empenho com que fora idealizado e implantado, em 1854, pelo então Ministro do Império Dr. Coutto Ferraz. Porém, na prática, o Regulamento não alterou como se esperava o caótico cenário da educação formal no Brasil.

Segundo Ribeiro (1998), duas alunas de D. Maria Carolina, Mariana da Conceição Barata e Amália Augusta Nobre Figueiroa, foram as primeiras, após quatro anos de estudo formal, a terem seus poemas publicados no jornal *Correio da Vitória*. Aquela escreve seus versos em agradecimento à senhora professora que, graças à instrução que tem, dá vida às moças ao ensiná-las, tal como “o sol c’ os fulgores” é benéfico às flores e despede-se das “camaradinhas” de quem sentirá saudades.

De tão bom ensino
Das virtudes vossas
Pululam senhora
A esp’ranças nossas.
[...]
A virtude, as letras,
Artes, e costura
Fazem sós da moça
A maior formosura
(FIGUEIROA apud RIBEIRO, 1998, 15).

Esta homenageia Felipe José Pereira Leal, presidente da província do Espírito Santo (1849-1851), e, como sua colega, enaltece a professora:

Eu sempre hei-de exaltar
A ti, Filipe excelente,
O mais digno presidente,
Que o céu nos podia dar.
[...]
Em musa estou transformada,
Para cantar agradecida
A instrução recebida
De vós, professora amada.
(FIGUEIROA apud RIBEIRO, 1998, 16).

Contudo, foram outras duas jovens que imprimiram seus nomes como poetisas na história da literatura capixaba no século XIX ao colaborarem com jornais da capital: Adelina Tecla Correia Lírio (1863-1938) e Ormindá Escobar Gomes (1875- 1972), respectivamente. Ambas figuram na relação das mulheres que ilustram a *Antologia de escritoras capixabas*, do professor Francisco Aurélio Ribeiro, mas a primeira – normalista nomeada professora primária, em 1882, da escola que funcionava anexa ao Colégio Nossa Senhora da Penha, onde se formou – é a única capixaba que aparece na antologia, *Escritoras brasileiras do século XIX* (MUZART, 2004), graças ao ineditismo e valor histórico da pesquisa Mesquita (1999).

Avançando um pouco mais na história da escolarização das mulheres capixabas, após vinte e sete anos da criação da primeira escola pública de primeiras letras para meninas por aqui, o ano de 1874 registra o número de “71 escolas de primeiras letras para meninos e 15 para meninas, com um alunado de 1.211 meninos e apenas 221 meninas” (COUTINHO apud RIBEIRO, 1998, p. 17).

No final do século XIX, algumas jovens ainda continuavam tendo sua educação em casa ou em colégios internos, dirigidos por freiras, especialmente as de elite. Nessa época o magistério ainda não era visto como profissão. Já as outras, de famílias menos ricas, freqüentavam as escolas privadas; e às pobres, restavam as escolas primárias públicas. Novaes ([19--], p. 15) lembra que, em Vitória, “mulheres espírito-santenses, fadas incógnitas, que salvaguardaram as bases da sociedade”, lecionavam em suas próprias casas para, às vezes, até trinta meninas. As alunas aprendiam a ler, escrever, contar, bordar, fazer crivos e rendas de almofada e bilros soltos.

Como as escolas secundárias particulares para meninas, no final do século, ainda eram muito caras e não havia garantia de qualificação, observou-se o êxito das escolas normais (a primeira foi criada no Rio de Janeiro, em 1835), por assim dizer, única opção de educação pública. Preferencialmente feminina, beneficiavam as mulheres que, além de poderem continuar estudando, preparavam-se para exercer uma profissão.

No ES, o ensino feminino secundário foi fundado em 1869, com a criação do Colégio Normal Nossa Senhora da Penha, que, mais tarde, passaria a ser a Escola Normal do Espírito Santo. Oferecia “gramática portuguesa, aritmética, sistema métrico, música e tocar piano, e todos os trabalhos de agulha, além de francês, geografia e história” (NOVAES, [19--], p. 46). As aulas iniciaram em 1871, porém, devido ao afastamento da professora mineira Sra. Da. Mariana Leopoldina de Freitas Carvalho, ficou fechada por três anos até que outra mestra fosse contratada. Só passou a conferir Diploma de Professora às alunas em 1878, afirma Novaes ([19--]).

Somente em 1881, no Rio de Janeiro, o Liceu de Artes e Ofícios passou a oferecer os cursos de música, desenho e português para as moças, um currículo muito

diferenciado do que se ensinava nas escolas normais que, após as alterações regulamentadas em 1880, passaram a ofertar “português, francês, matemática, geografia, história, ciências elementares e princípios de direito e economia, assim como religião, caligrafia, desenho, ginástica e, claro, pedagogia” (HAHNER, 2003, p. 148), além de costura e bordado, enquanto os meninos estudavam “ofícios”.

Prosseguindo na comparação, no Colégio Pedro II, escola pública de ensino secundário tida como modelo no Rio de Janeiro, os rapazes dispunham de um variado currículo que, dentre outras matérias, continha álgebra, geometria, latim, grego, inglês, filosofia e retórica. Essa instituição de ensino só abriu suas portas para a educação mista no século XX.

Dessa maneira, tornar-se professora das escolas primárias públicas ou particulares, continuava sendo a melhor opção vislumbrada pela mulher brasileira de classe média. Como ganhavam salário inferior ao dos homens, que logo foram preteridos, e como o magistério passou a ser visto como uma extensão do papel da mulher-mãe,

[...] o ensino passou a ser, então, um trabalho mais digno que qualquer outro para as mulheres com educação e algum status. Por isso, não eram poucas as que almejavam se dedicar ao magistério, não lhes importando o fato de serem mal remuneradas com salários mais baixos do que os dos homens. (HAHNER, 2003, p. 81).

A partir daí, elas não pararam mais de buscar o reconhecimento como cidadãs, sem se negarem a continuar exercendo suas funções no âmbito doméstico: mães, esposas e donas de casa.

No âmbito público, foram professoras e diretoras de escolas primárias e de escolas normais; escritoras, como Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália, Julia Lopes de Almeida, Adelina Tecla, e muitas outras, que tiveram a norte-rio-grandense Dionísia Gonçalves Pinto, cujo pseudônimo era Nísia Floresta Brasileira Augusta, como sua antecessora, pois que, em 1832, no Recife (PE), publicou seu primeiro livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, inspirado em *Vindications of the rights of woman*, da inglesa Mary Wollstonecraft; fundadoras, editoras e colaboradoras de jornais como Joana Paulo Manso de Noronha, fundadora de *O Jornal das Senhoras*

(Rio de Janeiro, 1852), o primeiro editado por uma mulher no país.³; abolicionistas, embora raras e sem expressividade se comparadas às americanas, como Maria Amélia de Queirós, pernambucana corajosa que discursava, publicamente, sobre a abolição e Luísa Regadas, que escondia em sua própria casa, no Rio, escravos fugitivos; médicas a exemplo da gaúcha Rita Lobato Velho Lopes que, precedendo outras que tentaram, mas não tiveram o mesmo êxito, graduou-se na escola de medicina na Bahia (1887), imprimindo seu nome na história como a primeira médica formada no Brasil; advogadas como Mirtes de Campos que, enfrentando desprezo e escárnio, apesar de ter se formado em 1899, na escola de direito do Rio, só fora admitida no Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros sete anos mais tarde; políticas representadas pelas editoras dos vários jornais no país e, em especial, a precursora Ana Eurídice Eufrosina de Barandas que, durante a Revolução Farroupilha (1835- 1845), “escreveu uma justificativa ao direito de as mulheres expressarem opiniões políticas e externarem seus pensamentos, ao invés de só se preocuparem com suas prendas domésticas” (HAHNER, 2003, p.158-9). O legado deixado por essas mulheres excepcionais que se destacaram no “século das luzes”, conforme escrevera Francisca Diniz (apud HAHNER, 2003, p. 93), no pioneiro número de *O Sexo Feminino*, publicado em Minas Gerais, em 7 de setembro de 1873, foi de fundamental importância, pois tornou real a possibilidade de elevação da condição sócio-econômica, cultural e moral dessa nova mulher.

³ Até 1879, pelo menos outros seis jornais são fundados por professoras e mulheres que haviam concluído o ensino secundário. Cf. HAHNER, J. E. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil. 1850- 1940*. Tradução de Eliane Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, p. 84-100.

3.2 A MULHER NOVECENTISTA: DE TRABALHADORA A CIDADÃ DO MUNDO

Antes eram os homens que diziam o que nós éramos. Agora somos nós.

Lygia F. Telles

Seria o século XX, então, chamado – O SÉCULO DA MULHER!

Maria Stella de Novaes

Graças ao passo dado rumo ao magistério e, por conseqüência, às demais profissões, essas desbravadoras e suas atitudes modelares alicerçaram a ampla e crescente transformação na sociedade brasileira que se concretizou no século XX e que, até hoje, inspira, encoraja e movimenta as tensões ainda pendentes no que se refere ao processo emancipatório das alteridades.

Ao traçarmos um panorama da situação da mulher na virada do século XIX para o XX, verificamos que, incitando as mudanças comportamentais, as mulheres oitocentistas instruídas, aos poucos, acabaram por imprimir modificações na visão que se tinha da família e da própria mulher na sociedade e na História, mas que somente seriam de fato percebidas em meados do novo século.

Recordemos algumas das aspirações e ações com as quais se comprometeram aquelas mulheres até aqui: diminuíram o quadro de analfabetismo de outras mulheres; disseminaram as idéias liberais sobre os direitos e deveres da mulher, tornando-se as primeiras opositoras à subordinação da brasileira; contribuíram para que a conscientização libertária em relação à mulher fosse aos poucos se delineando; conquistaram uma maior autonomia dentro da família e na vida social; provaram que o conhecimento acadêmico era a mola propulsora para a mulher competir com seus pares, em condição de igualdade, por trabalhos de maior prestígio social; foram as primeiras a utilizar a imprensa escrita como canal de desabafo, de exposição pública de seus sentimentos e pensamentos como fizera a professora Maria Antonieta Tatagiba que figura, dentre tantos homens, como a única mulher redatora e colaboradora do jornal são-pedrense *A Semana*, fundado em

1913 (MEDINA, 1935, p. 58) – ainda que algumas se escondessem por detrás de pseudônimos- de “tentativa” de comunicação entre homens e mulheres; algumas alcançaram a independência financeira e passaram a ajudar suas famílias.

Sabemos que nem todas as mulheres alfabetizadas – vale lembrar, não eram muitas – comungavam ou desfrutavam dessas idéias que apontavam para além do destino biológico a que lhes era atribuído, embora estivesse clara a deflagração da gênese do destino social da mulher.

No Brasil urbano daquele início de século, camadas sociais altamente estratificadas definiam locais de atuação dos indivíduos que se entrecruzavam de alguma forma na sociedade em evolução. Na elite, os poderosos donos de terras, agora também donos das mansões que se elevavam à beira mar, nas cidades litorâneas; na classe média, o quadro estrutura-se bem mais variado, pois

[...] a expansão das cidades, o crescimento industrial e a burocracia governamental mais complexa tinham facilitado o crescimento dos diversos setores médios brasileiros mal definidos, mudando os hábitos dos seus membros, os burocratas civis, os militares, os trabalhadores do comércio, os proprietários de lojas e de escritórios, e alguns profissionais, tais como os farmacêuticos, os barbeiros, entre outros. [...] ainda se distinguiam da massa dos empregados da indústria manufatureira e dos trabalhadores braçais (HAHNER, 2003, p. 194).

A saber, pertenciam à classe média alta, os profissionais liberais de maior prestígio social, médicos e advogados, em geral, vindos das famílias dos grandes proprietários rurais. Evitavam intimidade social com os que pertenciam à dita classe média baixa, que sempre tentavam alcançar o status dos membros da aristocracia, imitando-lhes os costumes como, por exemplo, manter empregados domésticos para fazerem as tarefas da casa. Eram os pequenos burocratas, professores primários, escrevães e balconistas. Na linha de pobreza, as lavadeiras, as costureiras, vendedoras ambulantes, empregadas domésticas, babás, prostitutas e outros habitantes das favelas e dos subúrbios.

As mudanças em certos hábitos das mulheres eram sentidas, permitidas de maneira diversa, tendo em vista a classe social a que pertenciam. Nos centros urbanos, como no Rio de Janeiro, as da classe alta, em geral, gozavam, agora, de uma maior

liberdade fora de casa como passear à tarde na Avenida Rio Branco, de braços dados à mãe ou à irmã; ir ao cinema; tomar chá nas casas de chá à parisiense freqüentadas por homens e mulheres; fazer compras; vestir-se e portar-se elegantemente como as européias que lhes serviam de modelo. Havia aquelas que se dedicavam a ajudar os pobres e os enfermos, colaborando com as Irmãs de Caridade.

No Espírito Santo, a pioneira Associação das Senhoras de Caridade foi fundada, em 16 de janeiro de 1904. Juntaram-se à causa nobre mais de uma dezena de senhoras que se revezavam nos cargos de presidente, vice-presidente, secretária e tesoureira (NOVAES, [19--], p. 68). Nesse mesmo ano, as mulheres são-pedrenses fundaram o “Grêmio das Magnólias”, só para mulheres, com “finalidades dançantes-recreativas, culturais, tendo o pensamento de adotar vestes uniformes, aliás como distintivo do referido Grêmio” (NOVAES, [19--], p. 41- 2).

As mais ousadas, que insistiam em “ameaçar” os espaços antes de domínio absoluto do sexo masculino, ingressavam pouco a pouco nas profissões liberais mais disputadas pelos homens como o direito até as menos privilegiadas como farmácia. Em 1907, uma estatística federal apurou que havia no Brasil apenas 1 estudante de engenharia e 1 de arquitetura; as estudantes de medicina e direito eram em número de 6 cada; dedicavam-se ao curso de obstetrícia 9 moças e 22 na odontologia; o preferido delas era farmácia com 56 estudantes. Números quase insignificantes se comparados ao quadro de homens que ingressavam nos mesmos cursos: 2.475 em direito, 1.769 em medicina e 670 em farmácia, profissão que vinha perdendo prestígio, na época, provavelmente por conter o maior número de mulheres (HAHNER, 2003, p. 198-9).

Porém, no interior dos lares, inclusive, dessas mesmas mulheres progressistas, as relações familiares pouco haviam sido alteradas e muitas continuavam levando uma vida ociosa. Basta lembrar que o Código Civil Republicano de 1916 ratificava a incapacidade civil da mulher casada, restringindo, legalmente, seu campo de ação ao espaço privado, uma vez que a autorizava a fazer as compras necessárias ao consumo doméstico.

Já as que pertenciam aos setores médios urbanos certamente foram beneficiadas não somente pelo aumento das oportunidades de empregos, o que, a longo prazo possibilitou a melhoria na situação financeira de muitas delas, mas também porque deu a base para as mudanças políticas e sociais de que se necessitava, conforme se deu nos Estados Unidos e na Inglaterra. O número de professoras primárias que, em geral, não tinham diploma de nível superior, já superava em muito o de professores que haviam se deslocado para as escolas secundárias, à exceção das escolas normais, e, principalmente, para as de ensino superior.

Despontaram, ainda, nas cidades, dos setores médios emergentes, alguns novos campos de trabalho para as mulheres instruídas e habilitadas. Abriam-se, então, as portas das repartições do governo, o Departamento dos Correios e Telégrafos e os demais que surgiram com as instalações das ferrovias. Somente trinta e quatro anos depois do primeiro censo feito no país (1872) ter detectado que o governo do Rio de Janeiro não empregava nenhuma mulher o quadro se modificou. Em 1906, passaram a representar 0,7% e, entre 1920 e 30, este número quase duplicou. No ES, em São Pedro do Itabapoana, conta-nos Medina (1935, p. 40), que em 10 de janeiro de 1902, “inaugurou-se nesta cidade o ‘Telégrafo Nacional’ [...]. Foi o seu primeiro funcionário federal, a Exm.^a Sr.^a Dona Valéria Metscher Rufino, espôsa do Sr. Nephytali Mestcher Rufino”.

Outras vias de acesso ao trabalho às mulheres de status social mais baixo eram as casas bancárias, as lojas comerciais que vendiam a varejo, as seguradoras e as centrais telefônicas. Para isso, elas habilitaram-se como datilógrafas, como é o caso de “Celina Florêncio, a precursora da datilografia, no Espírito Santo”, tendo, não só diplomado-se pela Escola Remington, Rio de Janeiro, em 1920 (NOVAES, [19--], p. 72), como também fundado uma filial da citada escola, em Vitória, no mesmo ano,

A Escola Remington de Vitória tornou-se a novidade daquele ano. Só se falava em datilografia, na cidade, com todas as minúcias da pronúncia: da-ti-lo-gra-fi-ia! [...] Cumpriu seu elevado destino de formar datilógrafos, que se aparelham, assim, para o trabalho, em escritórios, bancos, repartições públicas etc. (NOVAES, [19--], p. 72)

O salário que essas trabalhadoras recebiam eram superiores aos recebidos pelas da classe operária. Com menos opções de trabalho, muitas mantinham-se empregadas o tempo suficiente para ajudarem os pais ou mesmo o marido; mas a maioria não retornava ao trabalho após o casamento. Raramente viviam do próprio salário e pouquíssimas tinham oportunidade de ascensão. Não é demais reafirmar que, os salários destas e daquelas eram, por sua vez, inferiores aos dos homens que faziam trabalhos equivalentes.

Ampliando esse resgate histórico das mulheres trabalhadoras no início do século XX, chegamos à grande massa de homens e mulheres pobres que lutava para sobreviver, labutando duro em troca de salário miserável. Nas cidades, residiam em habitações coletivas, onde as famílias tinham sanitário e cozinha individuais ou em “cortiços” superlotados, imundos, quentes e famosos pela promiscuidade latente de seus moradores ou, ainda, nas favelas que subiam pelas encostas dos morros. Outros se refugiaram em locais mais distantes como os subúrbios.

Aos homens, havia mais alternativas, pois transitavam com maior flexibilidade e desempenhavam tarefas interdadas às mulheres. Hierarquicamente, tinham maior prestígio os artesãos especializados (tipógrafos, carpinteiros, pedreiros, sopradores de vidro, alfaiates): em seguida, vinham os porteiros, condutores de bonde e lavadores de pratos; aqueles sem nenhuma instrução faziam “bicos” ou tornavam-se vendedores ambulantes. Às mulheres eram disponibilizados trabalhos que tinham relação com as tarefas desempenhadas por elas dentro de uma casa: lavar, cozinhar, costurar, bordar, arrumar, cuidar de criança.

O serviço doméstico era exclusivo às mulheres e a sua grande fonte de emprego, sobretudo para as negras que, após 1888, continuaram exercendo praticamente as mesmas atividades como nos tempos da escravidão formal. A não fiscalização desse serviço, pois seria considerada invasão de privacidade, ao contrário do que ocorria nas fábricas, fazia com que elas fossem exploradas por seus patrões (famílias das classes alta, média alta e média baixa), que as submetiam a condições de trabalho sem nenhuma privacidade ou liberdade pessoal. Acuadas, muitas viam-se empurradas para os níveis mais baixos da prostituição. Acrescentamos à afirmação de Hahner (2003, p. 207) – “ser negra e também mulher era uma dupla

desvantagem” – duas outras características não menos significativas: sem instrução e pobre. Numa sociedade altamente preconceituosa e racista, elas só conseguiram trabalhar em lojas comerciais e escritórios nos períodos de grande expansão econômica. Num triste prenúncio do que se vê acontecendo até hoje, em pleno século XXI, nas favelas e bairros pobres das cidades, a ausência dos companheiros e dos pais obriga-as a se tornarem chefes de famílias. A desestrutura familiar, a condição miserável em que vivem, a falta de oportunidade de trabalho e de instrução, o descaso do governo traçaram, num triste prenúncio, a realidade de muitas famílias brasileiras.

Igualmente exploradas eram as lavadeiras que prestavam seus serviços do lado de fora das casas. Quanto às costureiras, entregaram-se a um trabalho que não precisavam se ausentar de suas casas tampouco afastarem-se de seus filhos. Sua atuação era fundamental nessa nova sociedade, pois eram as responsáveis pela produção de lingerie, chinelos, ornamentos para as roupas e as vestimentas de luxo que as senhoras de elite exibiam nas festas ou nas ruas da cidade; pela confecção de uniformes para os trabalhadores das indústrias, tudo feito em casa. Também eram elas quem consertavam as roupas nas lojas e nas lavanderias espalhadas pelas cidades e confeccionavam chapéus, luvas e meias, nas fábricas. Na capital espírito-santense, as primeiras comerciantes nesse setor foram as Sras. Semíramis Campos Lopes e Neném Sousa, proprietárias do “Atelier Sousa Lopes”, sob o número 24, da Rua Primeiro de Março, em 1924, anota Maria Stella de Novaes (NOVAES, [19--], p. 29).

Era raro que membros da classe urbana pobre ingressassem nas indústrias que exigiam alguma especialização. Segundo o IBGE (apud HAHNER, 2003), o censo de 1920, 70% empregavam-se nas fábricas têxteis contra 33,4% das demais indústrias. Exploradas, trabalhavam em local insalubre, que propiciava a disseminação de doenças, como a tuberculose, alimentavam-se mal e, como não havia lei que regulamentasse a maior parte das questões trabalhistas, trabalhavam até o último dia da gravidez e retornavam ao serviço no dia seguinte. As creches e jardins de infância eram o chamariz mantido pelos donos das fábricas e a não exigência de mão-de-obra especializada faziam da indústria têxtil a principal fonte de emprego no setor industrial brasileiro. Abrigava o maior número de crianças e

mulheres do que nas demais. Essas também sofriam abusos sexuais e aquelas eram surradas com frequência, mas muitas famílias dependiam financeiramente de ambos. Às vezes, aquelas que viviam em piores condições financeiras prostituíam-se de forma discreta, dentro mesmo de suas casas ou ainda em seus locais de trabalho, a fim de complementar a renda.

Como podemos observar, a mulher novecentista veio transitando, aparentemente, silenciosa e passiva, em meio a esses deslocamentos de fronteiras, encetados pela oitocentista, que tornavam possíveis as crescentes inserções femininas para fora da esfera privado-doméstica. Muito embora tivessem notícia sobre os grupos dos homens, geralmente trabalhadores especializados (sapateiros, pintores, garçons, trabalhadores da construção civil) que se reuniam em sindicatos a fim de brigarem por melhores condições de trabalho, e, apesar de algumas até serem aceitas entre seus membros, ainda que pouco ou nada conquistassem em causa própria, a grande maioria delas demorou a encarar a necessidade de uma (re)ação contra a exploração, a violência e a hostilidade que vinham sofrendo.

A liderança dessas ligas obreiras jamais passava pelas mãos das mulheres que, embora discursassem publicamente e escrevessem artigos para jornais trabalhistas destinados a outras trabalhadoras, encontravam em seus próprios companheiros de luta o discurso proferido pela classe média: lugar de mulher é no lar, cuidando da família e da casa. Em sua maioria, eles proclamavam que expor as mulheres aos perigos da fábrica, em virtude das condições financeiras e econômicas de muitas famílias que sofriam com a queda dos salários pagos aos chefes de família provocada pela industrialização, era uma crueldade, mas, naquele momento, fazia-se necessário.

Apesar da explícita confissão de alguns líderes sobre a importância da mão-de-obra feminina oriunda da classe baixa, até pouco depois da primeira década do novo século, não se ouvia falar em direitos iguais para profissionais, homens e mulheres, que desempenhassem as mesmas funções. Para a mulher, advogavam a redução da jornada de trabalho e um salário mínimo, mas nunca igual ao percebido por seus companheiros. É provável que alguns temessem ser substituídos por elas que, como

aceitavam salários mais baixos que os deles e não se organizavam politicamente, tornavam-se alvo fácil dos empregadores.

Na Europa e nos Estados Unidos, nos anos em que se deram as duas grandes guerras, a escassez de mão-de-obra masculina levou para dentro das fábricas e indústrias o dito “sexo frágil” que, aos olhares incrédulos do poder dominador, ousaram substituir aqueles trabalhadores a despeito de todas as opressões que sofreram. Como era de se esperar, findas as guerras, elas foram novamente postas em casa a fim de retomarem suas funções naturais de mulher, no espaço que sempre lhe coube: o lar.

No entanto, fosse lá ou fosse aqui, tal retorno não se deu para todas e muito menos ocorrera de forma passiva. Os primeiros sinais do feminismo no Brasil deram-se ainda lá pela metade do século XIX concomitantemente à campanha abolicionista. Muito menos ativas que suas irmãs americanas, que contribuíram efetivamente para o sucesso da causa abolicionista com suas próprias e várias associações, algumas mulheres brasileiras da elite que não gostavam de nada fazer ou que estavam cansadas de serem exibidas em festas, organizaram-se em associações beneficentes.

Em terras capixabas, segundo Novaes ([19--] apud RIBEIRO, 1998, p. 14), a década de 80 do século XIX, “várias mulheres organizaram saraus lítero-musicais a fim de arrecadar fundos para as campanhas abolicionistas”. A Sociedade Libertadora Domingos Martins, fundada em 1883, foi a que primeiro abriu as portas para as mulheres, proposta feita aos demais membros pelo presidente Cleto Nunes.

Mesquita (1999, p. 27) recupera um poema publicado no jornal *A Província do Espírito Santo*, em 27 de julho de 1884, que exemplifica como algumas dessas mulheres contribuíam para as tais associações. O assunto do poema é a doação de um objeto feita por uma senhora à Kermesse Libertadora²⁶:

Ao altar da pátria amada
Ella vem se devotar
Querendo com seu produto
Os escravos libertar

A Exma sócia d. Etelvina de Sousa Gouvêa
Enviou-nos também à Kermesse
Uma galante bolça-estojó de fino velludo matisado
De arabescos mimosos e interessantes.
Um mimo digno de ser disputado.

Queriam tornar-se membros ativos da sociedade, mas logo se deram conta do lugar e do papel secundário que exerciam também nessa condição. Excetuando mulheres corajosas como Leonor Porto, Francisca Dinis, Amélia da Silva Couto, Maria Amélia de Queirós e Adelina Tecla Correia Lírio que se expuseram publicamente a esse respeito, a maior parte delas passou animando (tocando piano, cantando) os encontros políticos encabeçados por seus maridos ou pais, então, líderes abolicionistas. A poetisa capixaba Adelina Lírio, que não pôde publicar seus textos em jornais dirigidos e redigidos por mulheres, já que no Estado do Espírito Santo tais publicações não existiam, enfrentou e venceu o preconceito até mesmo das mulheres de sua época.

De uma forma ou de outra, o passo dado por essas mulheres para fora de casa, a sua fé na força da palavra, sobretudo da palavra escrita- inúmeros jornais dirigidos por mulheres foram fundados no século XIX- veio se somar aos anseios daquelas que outrora dedicavam suas horas escrevendo e publicando textos em prosa e em versos em prol da defesa dos direitos femininos como Nísia Floresta ou em defesa da elevação da condição da mulher como Narcisa Amália. Ainda que outras como Júlia Lopes de Almeida e Maria Eugênia Celso, donas de uma fértil produção literária, tenham sido acusadas de se deixarem refletir pelo espelho masculino, não há como negar-lhes a importância nessa caminhada.

Em viagem aos Estados Unidos, em 1922, a fim de participar da Primeira Conferência Pan-Americana Internacional, Bertha Lutz, delegada oficial, lança-se, e o Brasil, no cenário internacional na luta pelo sufrágio feminino. O movimento feito pelas americanas, calmo e sem violência, distanciava-se da prática das inglesas. Isso chamou a atenção de Bertha e das demais latino-americanas que representaram seus países na Conferência. O resultado do encontro fomentou uma onda de manifestações e discussões sobre o tema que culminou na formação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), uma consistente organização nacional que, por sua vez, desmembrou-se em várias outras seções. Eram uma

aviadora, médicas, dentistas, advogadas, escritoras, pintoras, engenheiras civis e tantas outras que não pertenciam à classe média alta ou que nem tinham profissão definida. No entanto, devem-se às cultas a divulgação e expansão das idéias via imprensa, bem como o apoio dos congressistas que aderiram à causa.

Enquanto isso, no ES, o ano de 1918 seguia produtivo para aquelas que viram a educação superior e o trabalho profissional como aliados no processo de crescimento pessoal. Surgem, então, a primeira cirurgiã-dentista (Maria José Ramos) e a primeira médica e farmacêutica (Hermínia de Assis). Antes ainda, foi a vez da corajosa Ida de Oliveira Ramos forma-se em Farmácia e, em 1922, em Química Industrial. Em 1924, Maria Stella de Novaes cursou Física, Química e História Natural. Odete Braga Furtado, professora primária, desde 1925, entrou para a história do ES como a primeira funcionária do Banco do Brasil (novembro de 1928) e a primeira advogada capixaba (dezembro do mesmo ano).

Nas letras espírito-santenses, quando, para surpresa dos pessimistas, daqueles que “tudo sabem” e se julgam detentores da cultura, surgiu, em 1927, um delicioso livro de poesias, *Fruita Agreste*, de Maria Antonieta Tatagiba (NOVAES, [19--], p. 74).

Uma legião de outras mulheres seguiu as pioneiras⁴ espalhadas por todo o Brasil. Parecia inevitável que, diante desse turbilhão de acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais, o movimento feminista passasse a integrar os fóruns de discussões que se intensificaram na segunda década do século XX.

O sufrágio feminino, o divórcio, o direito à propriedade, à educação e a participação da mulher na política eram os principais pontos de luta das mulheres que pretendiam a igualdade social e política, sem, no entanto, buscar transformar a vida privada familiar (NADER, 2001, p. 132).

De fato, a pauta das reivindicações pleiteadas pelo movimento feminista não previa mudanças radicais sobre as questões de ordem privada, não se conclamava que as mulheres abandonassem seus deveres domésticos. Tanto é que, após a conquista do voto, em 1932- quase doze anos após Bertha Lutz tornar-se líder da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e três anos depois de Emiliana Viana Emery, de

⁴ Cf. RIBEIRO, Francisco Aurelio. *Antologia de escritoras capixabas*. Vitória: Centro de Estudos Gerais/Departamento de Línguas e Letras/ NPLES, 1998. p. 11-24.

Guaçuí- ES, tornar-se a primeira eleitora capixaba- houve um arrefecimento na luta pelos direitos da mulher, tendo algumas mulheres abandonado “[...] a atividade política permanente, acreditando que seu objetivo, o direito ao voto, tinha sido alcançado”, observa Hahner (2003, p. 351). Talvez também desestimuladas pela não inclusão na Carta Magna de 1934 da garantia de suas outras reivindicações como: equivalência de salário e de direitos para homens e mulheres, proteção às mulheres grávidas e às mães trabalhadoras, jornada de trabalho de oito horas e capacidade jurídica da mulher casada.

Poucas, porém, determinadas mulheres seguiram em frente a fim de tomarem posse das já conquistadas reivindicações. Em Vitória, o movimento feminista toma forma sob a liderança da

Sra. Silvia Meireles da Silva Santos, até que, iniciado o alistamento eleitoral, em 1933, reuniu-se um grupo de senhoras vitorienses e fundou, em janeiro, a Federação Espírito-Santense pelo Progresso Feminino, cujo principal objetivo era o mesmo alistamento sem compromisso partidário. Criou a Cruzada Cívica do Alistamento [...] (NOVAES, [19--], p. 76)

O engajamento dessas, então, vinte e cinco mulheres, ao movimento, foi um marco histórico para o Estado do Espírito Santo.

Nas eleições para a Assembléia Constituinte, de 1933, elegeu-se a educadora, médica e sufragista Carlota Pereira de Queiróz, a primeira mulher a ocupar uma cadeira no Congresso Constituinte, como vemos na Figura 2:



Carlota Pereira de Queiróz, a única mulher eleita para o Congresso Constituinte de 1933, sentada em meio aos deputados durante uma sessão de 1934. (Cf. *Mulher e Constituinte*)

FIGURA 2 – Carlota Pereira de Queiróz
Fonte: HAHNER (2003, p. 355).

Filha de influente família de políticos de São Paulo, Carlota, reeleita em 1934, não só saiu vitoriosa nessas eleições como tornou-se, por vezes, opositora das idéias mais revolucionárias de Bertha Lutz, que viria a ocupar um lugar de suplente na Câmara dos Deputados, em 1936, com a morte do titular.

Mas não houve tempo para a implantação de mudanças como ansiavam, ainda que tivessem prioridades diferentes, Carlota, Bertha e as outras duas mulheres eleitas: duas paulistanas, uma sergipana e outra amazonense. Chegava o Estado Novo. Getúlio Vargas, que, em 1932, abrira espaço para as mulheres atuarem politicamente em setores estratégicos em seu governo, inclusive colocando-as no serviço consular, tornou-se, três anos mais tarde, radicalmente avesso ao movimento feminista.

Assim, a partir de 1937, afastou as mulheres dos cargos públicos e impediu-as de participarem de concurso público, pois acreditava que “a hierarquia de gêneros ajudaria a manter a hierarquia sociopolítica” (HAHNER, 2003, p. 361). As que se engajaram radicalmente às lutas revolucionárias, como Haydée Nicolussi (capixaba de Alfredo Chaves, detida em 1935), foram presas pela polícia de Vargas. Outras buscaram o exílio em outros países como ocorrera com a gaúcha Lídia Besouchet (casada com um capixaba), em 1937 (RIBEIRO, 1998, p. 135).

O artigo da Constituição de 1934 que rezava a igualdade de todos perante a lei independente de sexo, foi abolido na Carta Magna outorgada pelo Estado Novo, o que permitiu que o governo decretasse a separação dos sexos nas escolas secundárias mistas. Excluída, silenciada, a mulher brasileira só pôde retomar seus direitos anteriormente adquiridos e brigar pela conquista de outros após a deposição de Vargas, em 1945. “Em 1947, Judith Leão Castelo Ribeiro elegeu-se deputada para a Assembléia Legislativa do Espírito Santo onde atuou por quatro anos consecutivos”, escreve Ribeiro (1998)

Daí até 1963, apoiadas por membros de partidos políticos, em geral de esquerda, retomaram, na década de 50, o fôlego rumo à legalização do divórcio, que só viria a ser aprovado em 1977. Se nos propusermos a um rápido passeio pelo Brasil rural,

verificaremos que, ao contrário do que explanamos até aqui, a vida das mulheres do campo permaneceu inalterável ainda por muito tempo.

Foi só no século XX, e muito lentamente, que as filhas das famílias mais favorecidas economicamente conheceram as transformações sociais pouco mais de perto. Não tiveram a mesma sorte as trabalhadoras rurais que, apesar de serem mão-de-obra efetiva, somente a partir da segunda metade do referido século conseguiram formar comissões a fim de lutar pelos seus direitos trabalhistas. Também, em 1962, se deu o início da comercialização da pílula anticoncepcional, no Brasil, fato que colaborou para que a mulher tomasse maior consciência de seu próprio corpo e se valorizasse ainda mais.

Contudo, o século XX ainda assistiria à história brasileira registrar o mergulho de quase vinte anos de uma ditadura militar instaurada em 1964. Cassam-se os mandatos políticos contrários ao governo, retira-se a estabilidade dos funcionários públicos, proíbe-se a liberdade de expressão, iniciam-se os protestos e manifestações contra o regime ditatorial.

No entanto, foi nesse contexto que as firmes mulheres (donas de casa, estudantes, proletárias e intelectuais) envolvidas no movimento feminista conquistaram para si o reconhecimento de seu papel social. Abdicaram da condição de subjugadas e do papel de coadjuvantes que lhes atribuíram até então.

A partir de 1975, com a instauração do “Ano Internacional da Mulher”, proclamada pela Organização das Nações Unidas (ONU)

[...] as brasileiras retomaram o movimento feminista, atuando em grupos de estudos e programando jornadas de luta e campanhas de mobilização. Integradas com os movimentos democráticos, as feministas brasileiras engrossaram fileiras nos movimentos pela anistia, por liberdades políticas e por uma constituinte livre e soberana (TELES apud WOITOWICZ, 2008, p. 2).

Já não bastava mais apenas marcar presença nos movimentos sociais, mas sim fazer a diferença. Isso porque a mulher passou a buscar para si mesma um outro espaço dentro dessa sociedade. Foi do lugar de excluída que a mulher se sentiu

movida pelo desejo de querer ser, estar, ocupar, expressar outro lugar, fora do espaço da injustiça de gênero. Por isso,

[...] inúmeros grupos femininos debruçaram-se sobre problemas voltados para a vida da mulher: saúde, educação, direitos [melhores condições de trabalho, sexualidade, o uso de contraceptivos, violência sexual e doméstica] etc., provocando um movimento que desenvolveu milhares de atividades de pesquisas, envolvendo pessoas de todas as camadas sociais, níveis de escolaridade, credo e raça. Foram criadas inúmeras associações femininas, que desenvolveram publicações periódicas, divulgando por todo o Brasil o preconceito e a discriminação da mulher no trabalho, na família, na educação, enfim, em toda a sociedade. Grupos femininos participaram de congressos e greves trabalhistas, reivindicaram o acesso das mulheres às universidades e às carreiras profissionais, sobretudo as dos setores médios e superiores urbanos, que se baseavam no êxito individual feminino em setores de atividades até então ocupados pelos homens (NADER, 2001, p. 138).

Circulava à parte dos canais legais de informação a chamada “imprensa alternativa ou nanica”, como nos ensina Woitowicz (2008). Quanto ao movimento feminista, não só traziam à baila os acontecimentos internacionais encabeçados pelas novas feministas- promovendo a existência de um intercâmbio com as estrangeiras e as brasileiras, que formavam a segunda onda do feminismo brasileiro, nessa fase turbulenta do regime ditatorial-, como também faziam a cobertura de eventos nacionais organizados pelas várias frentes de reações feministas em prol de sua libertação do poder masculino.

Supomos, diante de tantas conquistas no campo dos espaços públicos, que alterações também ocorressem no espaço privado. Se até então as questões familiares eram incontestáveis pela maioria das mulheres, a partir de 1980, questionadas as relações de poder marido-esposa com o advento do divórcio, elas passaram de donas de casa a donas da casa, dos objetos, do próprio corpo, dos pensamentos e desejos, dos seus atos e omissões, dos seus momentos de silêncio e das suas vozes.

Elas, embora nem sempre sejam lembradas, vieram, desde o século XIX, graças à fecundíssima produção viabilizada pela imprensa, inscrevendo seus nomes nas páginas da História deste país, em nome do feminismo e da cidadania. Também se fizeram presentes nas linhas e entrelinhas das obras ficcionais e/ou autobiográficas que escreveram e publicaram, mas que, tantas vezes, restaram excluídas pelos

cânones literários, cujos valores passam pelo crivo de críticos e editores do sexo masculino.

Perceberam essas mulheres de letras que, após chegarem à escrita, tornarem-se profissionais e embrenharem-se na política- uma das esferas do espaço público tradicionalmente proibido para a mulher, que teriam de reescrever uma história sobre elas mesmas, até então, quase sempre escrita sob o dominador olhar masculino. E assim o fizeram.

É Perrot quem traduz bem as mudanças que se processaram na história das mulheres ao escrever que

A história das mulheres mudou. [...] Partiu de uma história do corpo e dos papéis desempenhados na vida privada para chegar a uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Partiu de uma história das mulheres vítimas para chegar a uma história das mulheres ativas, nas múltiplas interações que provocam a mudança. (2007, p. 15-6)

3.3 EM CENA: A FILHA, A ESPOSA, A MÃE, A PROFESSORA E A POETISA

Sussurro um sorriso
De guardiã
De uma pele macia
Suave perfume
De uma pura flor

Maria Terezinha M. Silva Araújo

Professoras, jornalistas, poetas, romancistas, dramaturgas, contistas, cronistas, ensaístas, conferencistas, enfim, mulheres que descobriram e esculpiram nas letras seu jeito de ver, ser e estar no mundo. Cada qual a seu tempo, a sua maneira, fez fluir a vocação literária tantas vezes sufocada, ridicularizada, desencorajada, ignorada. Umas marcaram seus escritos como o lugar da confissão, da catarse, da autobiografia, do ensinamento; outras, do prazer, do corpo, do erotismo, da denúncia social, da tomada de consciência.

Essas mulheres que, desde o início dos anos 80, do século XX, aos poucos, estão sendo redescobertas, deixaram um legado literário de boa qualidade, sem falar no valor histórico inquestionável desse. E a cada história era uma nova história se tecendo de novas idéias em busca de novos ideais. Não foi nada fácil para essas mulheres conquistarem um lugar fora de seus lares uma época em que “o segundo sexo”, para citar Beauvoir (1980), ainda era visto como o “outro” que não significava ou pouco significava para uma sociedade machista.

No entanto, houve época em que alguns homens souberam valorizar a capacidade intelectual de suas esposas, incentivando-as a se dedicarem à atividade literária e a publicarem seus textos. Essa prática tornava menos tenso o processo de criação literária que, para elas, era quase sempre transpassado pela solidão, timidez, ansiedade, sentimento de inferioridade. Foi assim que a literatura se deu na vida das capixabas. Também aqui, a escolarização fora o primeiro passo para que a mulher pudesse buscar a imprensa como meio de expressão de si mesma: “A literatura feita por mulheres, no Espírito Santo, começa, na verdade, com a escolarização das meninas, iniciada em 1845 (RIBEIRO, 1998, p. 14).

3.3.1 A família

Se naquele dia 13 de março de 1928, São Pedro de Itabapoana, cidadezinha situada no sul do Espírito Santo, quase sempre “envolvida no crepe da bruma”, que “pelas encostas, entre as plumas do arvoredos, sobe a casaria” (TATAGIBA, 1927, p. 17-18) amanheceu iluminada por um lindo sol de estio, foi porque a mãe natureza, atendendo a um capricho de uma jovem poeta, abriu-se para acolhê-la “no último arranco da alma que foge”.

Essa história começa quando Maria Rita Cássia de Castro, conhecida como Mariquinhas, filha mais velha dos sete filhos do casal José Antônio de Castro (Caseca) e Maria Cândida de Castro (Tota), contrai núpcias com um viajante comercial chamado Artur Antunes Siqueira. Ele, português ou descendente de português, residia em Campos dos Goitacazes, Estado do Rio; ela, na próspera

Fazenda União que, naqueles tempos, ficava distante de Campos cerca de três horas de automóvel. Casaram-se em 1894 e logo partiram para a cidade onde Artur morava.

Mas, não tardaria para que Mariquinhas retornasse à União: grávida, em 1895, o casal decide que seria mais prudente ter a criança na fazenda, pois, além do apoio da família, Mariquinhas poderia contar com a experiência de uma parteira local de grande prática. E assim, cercada de amor, carinho e proteção, nasce no dia 17 de setembro daquele ano, uma criança do sexo feminino, batizada com o nome de Maria Antonieta de Castro Siqueira, a Filhinha, a poeta que viria a ser a primeira (e única) patrona da cadeira 32 da Academia Espírito-santense de Letras (AESL).

Passados os primeiros meses do resguardo, Mariquinhas segue de volta a Campos com a criança. Das outras duas filhas que o casal teve, somente a última, Hélvia Celeste Siqueira, a Helvinha, nascida em 13/03/1907, sobreviveu. Filhinha contava, então, com seus doze anos.

Nessa época, Antonieta fora retratada num poeminha de cinco versos de sete sílabas (redondilha maior), publicado anonimamente em um jornal de Campos (recordação cedida por José Vieira Tatagiba a José Paulino Alves Junior quando este preparava o discurso de posse na cadeira de nº 32 da AESL, em 1941).

É uma menina bonita
E tem doze anos apenas:
Muito mimosa e catita,
A graça tem das falenas.

Os olhos seus são brilhantes
Como as estrelas, formosos,
Volúveis são, inconstantes,
Esses tesouros custosos.

A sua boca é mimosa,
Ninho de risos – encanta!
Tem o vermelho da rosa
Essa boquinha de santa.

Quando ri, nas faces dela,
Duas covinhas discretas
A gente vê... como és bela!
Oh! Vinde vê-las, poetas...

Inteligente, engraçada,

Travessa qual andorinha,
 É quem por mim é chamada
 Nestes versinhos – FILHINHA!
 (apud MATOS, 1982, p. 39-40).

“Tez moreno-claro, lindos e expressivos olhos negros, cabelos lisos e também pretos, nariz regular, boca bem feita, formando um conjunto harmonioso” é a descrição que Matos (1982) faz de Antonieta diante de um retrato que lhe fora cedido pela primeira filha da poetisa.

3.3.2 A adolescência

Por volta de 1908, uma fatalidade se abateu sobre a família Castro Siqueira: morre Artur. Sozinha com duas meninas, longe da família, obrigada a tomar frente dos negócios do marido, cuja situação financeira já não se encontrava muito sólida, Mariquinhas esforça-se para enfrentar essa nova e difícil condição para uma mulher doutrinada para ser mãe, esposa e dona de casa em tempo integral. Consta que a presença de uma parenta por parte de Artur foi de grande valia.

Sabe-se que Antonieta cursou até o quinto ano (o que hoje equivale à primeira série do ensino médio), no Liceu de Humanidades, em Campos. Consta também que mudaram-se as três para o Rio de Janeiro, onde Mariquinhas abriu uma pensão. Tratava-se de uma boa opção para se conseguir sobreviver dignamente na cidade carioca em pleno desenvolvimento. Além disso, era uma atividade laboral mais apropriada para ser empreendida por uma viúva, já que continuaria desempenhando papel de dona de casa ao invés de se expor e às suas filhas, a todo o momento, às agruras de se comandar uma “venda” (pequena mercearia). Precisava arcar com as despesas dos estudos das filhas, principalmente, porque Antonieta, moça destemida e impetuosa, sonhava em fazer o curso superior na área da saúde (medicina ou farmácia- não se sabe ao certo). Como pudemos observar no subcapítulo *A mulher novecentista: de trabalhadora a cidadã do mundo*, o início do século XX registrou que um número maior de mulheres conseguiram ser admitidas em farmácia, fato que para muitos homens tornou desprestigiada a profissão. Por isso, acreditamos que

Antonieta, por não ser de família de posses, muito provavelmente tenha tentado chegar ao ensino superior pela via que lhe impusesse menos impedimentos.

Mas o destino ceifou seu sonho: a mãe adoecera, era cardíaca, e os médicos a aconselharam a fechar a pensão, abdicar das pesadas tarefas e levar uma vida mais calma, num lugar mais ameno, lembra Lécio Gomes de Souza, primo e biógrafo de Antonieta, filho de Felisberto Gomes de Souza e Jovita, uma das irmãs mais novas de Mariquinhas. Preocupados com o bem-estar das três, o casal decide acolhê-las na fazenda União, propriedade de Felisberto desde 1912. E foi assim que por volta de 1918, Maria Antonieta, já moça com cerca de 20 anos, Helvinha e Mariquinhas voltam a residir em São Pedro do Itabapoana.

Hélvia foi matriculada na escola primária que funcionava na própria fazenda. Antonieta, que teve de interromper seus estudos, passou a dedicar-se à leitura de obras literárias, bem como à produção de contos e poesias. Comumente era vista contando sílabas nos dedos, sempre atenta à métrica de seus versos que, mais tarde, seriam tão elogiados pela crítica literária. Leitora assídua da literatura brasileira e francesa era, constantemente, flagrada com um livro nas mãos cuja página marcada, indicava a suspensão temporária da leitura.

Lécio que, na época, tinha mais ou menos nove anos, conta que para pôr fim à falta do que fazer passavam horas jogando cartas. Antonieta, apesar do recato excessivo, ria-se muito com os episódios engraçados, jogando a cabeça para trás, descontraída. Lécio recorda-se ainda de como ela, vaidosa e moderna, gastava horas presa no quarto frisando os cabelos com ferro quente, de formato especial, em pinça. A distância dos burburinhos de uma cidade grande não a impediam de se aprontar sempre com elegância, usar roupas de cores fortes e sapatos de salto alto.

3.3.3 As decisões

Mas, Antonieta não desistia de seu sonho profissional. Não queria ser professora como a maioria das moças instruídas de sua época. Nessa ocasião, já havia concluído, com louvor, o curso de Humanidades no Ginásio do Espírito Santo, hoje

Colégio Estadual. Sua obstinação a levou ao Rio de Janeiro ainda outras vezes, com o intuito de ver realizado seu sonho de se tornar uma estudante de farmácia. Ao que tudo indica foi então que conheceu um rapaz, um admirador, residente no Rio, também poeta, com quem se encontrara algumas vezes na elegante Confeitaria Colombo. A família não chegou a conhecê-lo, mas Lécio garante que em *Fruita Agreste* há algumas poesias endereçadas ao tal jovem.

Bonita e culta, Antonieta atraiu a atenção de outros jovens pretendentes como o construtor da estrada de rodagem Dona América – São Pedro, o italiano José de Piero José, mais conhecido com “Pepino”, e outro rapaz de nome Genaro. Ambos foram, não se sabe o porquê, desabonados pelo tio Felisberto, a quem, incontestavelmente, Antonieta respeitava.

É provável que, após avaliar os fatores adversos à realização de seu sonho profissional (ousado para uma mulher que não pertencia à elite), Antonieta tenha, conscientemente, desistido, de vez, de ser uma farmacêutica, que a essa altura parecia mais um capricho de menina teimosa. Tentemos delinear os fatos diante dos quais Antonieta se viu naquela ocasião: sua família não possuía recursos financeiros; sua mãe fora recomendada pelos médicos que se mantivesse longe do trabalho pesado e da vida agitada; caso fosse aceita numa escola superior, teria de morar e de se sustentar sozinha no Rio (entrar numa universidade já era por demasiado avançado; uma mulher solteira morar sozinha, então!); precisava criar condições de se tornar independente para deixarem a tutela dos zelosos tios. Precisava fazer algo para mudar essa situação, para recuperar o tempo perdido. Precisava trabalhar, ter um emprego seguro. Para isso restavam-lhe duas opções: ingressar numa escola normal e submeter-se a um curso de três ou quatro anos ou prestar a um concurso público de magistério no Estado do Espírito Santo mesmo para ensinar numa escola primária. Hahner, em sua minuciosa pesquisa sobre a emancipação do sexo feminino, entre os anos de 1850 e 1940, constatou que para as brasileiras

Sem diploma superior, mas com alguma instrução, o ensino elementar tinha proporcionado, há muito tempo, uma forma aceitável de emprego remunerado. Obrigadas a aceitar um salário inferior ao dos seus colegas homens, elas passaram a ser preferidas nas escolas primárias do Brasil, no início do século vinte [...] a ponto de acabarem por substituí-los completamente (2003, p. 199).

Dada a situação, era de se supor que, dona de um espírito prático, Antonieta optasse pela segunda alternativa, fazer o concurso, que a conduziria mais rapidamente aonde necessitava chegar. Como fora aprovada em um dos primeiros lugares, teve a oportunidade de conseguir ser nomeada professora e, mais tarde, diretora da escola primária feminina lá mesmo de São Pedro de Itabapoana. Competente e dedicada, não tardou a ganhar fama de excelente educadora. Manteve-se, por amor, nessa profissão (e isso constatamos também graças aos emocionados depoimentos que colhemos com alguns dos atuais moradores da cidade, filhos e netos de ex-alunos de Antonieta) até ter que se afastar em definitivo por culpa da fatal doença que tão cedo a levaria à morte. Mas nem por isso, refiro-me aos anos que se entregou à prestação de um dos mais nobres serviços públicos que uma mulher com a condição social dela poderia desempenhar naquela época, naquele lugar, seus descendentes foram poupados de ver grafado, na certidão de óbito, “doméstica” como “profissão” (ANEXO A). Estranho era fugir ao padrão imposto pelos homens às mulheres: ser submissa, inferior, do lar. Trata-se, para além das entrelinhas, de recolocar a mulher no seu devido espaço. Ser doméstica era (é) adjetivo que toda mulher havia de carregar consigo mesma fosse quem fosse, para onde fosse.

Por sorte, nem todos os homens vislumbravam o mundo assim bipartido. É certo que, como professora nomeada em São Pedro, Filhinha tenha despertado a atenção do então promotor público local, José Vieira Tatagiba, moço educado, simpático e risonho. A freqüência com que aparecia na União, os longos colóquios de alto nível que mantinha com Felisberto e o excessivo zelo dedicado à Filhinha, certamente, chamaram a atenção não só da moça, mas também da mãe e da tia Jovita, que por coincidência, trazia em sua alcunha as iniciais do nome do rapaz.

3.3.4 O casamento

Não deu outra: engataram no namoro, que tinha a total aprovação do tio, que além de se tornar o padrinho dessa união, ofertaria à noiva um rico enxoval. Casaram-se.

Foi entre a gente simples do povoado
Estava em festa a igreja do lugar
Ajoelhados perante o altar doirado
Dois belos jovens iam se casar

Assim, sacramentado o ato
Com que viviam a sonhar,
Benze o padre as alianças de noivado
Para nas mãos dos noivos colocar

Cinco de maio, risos, festas, flores,
Quanta alegria para os dois amores,
Usar-se uma aliança, que ventura.

Treze de março, lágrimas doridas
As alianças num dedo só unidas,
Usar-se duas, Deus, que desventura.
(TATAGIBA apud MATOS, 1982, p. 50).

O último terceto fala da dor de perder aquela a quem mais se ama. Porém, as primeiras três estrofes do poema “Alianças”, escrito por José Vieira Tatagiba quando do falecimento de sua amada esposa Maria Antonieta Tatagiba, mãe de seus quatro filhos, denota a emoção vivida na ocasião das núpcias: 05 de maio de 1922.

Antonieta estava com 26 anos (idade adiantada para uma moça se casar em primeiras núpcias) e teve na pessoa de seu marido, que a descreveu como “um formoso espírito casado com um belo tipo de mulher”, promotor público, na ocasião do casamento, mas também poeta e romancista, um grande incentivador e admirador de seus contos e de sua poesia, atributo raro aos homens da época. Talvez, fosse um “efeito da modernidade”, como sinaliza Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres*, os homens buscarem “companheiras inteligentes”, assim como era o fato de os Estados almejarem “mulheres instruídas para a educação básica das crianças”, conclui Perrot (2007, p. 95).

Recém-casados, foram morar numa casa na parte alta de São Pedro, lugar sossegado, junto a uma moita de bambu amarelo, que denotava um aspecto poético

ao local, conforme lembra Lécio. Não demorou a que José Tatagiba passasse a juiz de Direito e a prefeito local (cargo público que exercia quando do passamento da esposa). Nessa ocasião, mudaram-se para uma casa no centro da cidade, conforme Fotografia 1.



Fotografia 1 – Residência. Antes: José Vieira Tatagiba e Maria Antonieta Tatagiba. Hoje: Nilo Guedes e Maria Regina Aguiar Guedes. Datada em 28 de setembro de 2007.

Fonte: Arquivo pessoal.

Além de lecionar na escola local, Antonieta mantinha cursos particulares, à noite, para adultos, numa espaçosa sala localizada no térreo da sua casa. Na parte superior, um dos cômodos funcionava como o escritório do Dr. Tatagiba, com entrada independente a que dava acesso ao interior da casa. Embora a casa fosse uma extensão de seus espaços de trabalho, parece evidente o cuidado de ambos em manter imaculada a célula familiar.

Adaptou-se à vida de esposa, professora, escritora e, posteriormente, mãe, a nossa Antonieta. Soube driblar a angústia que poderia ter-lhe sombreado a alma ao ver que seu sonho de se tornar uma mulher diferente da maioria das de sua época não seria realizado. Sublimou, diria Freud. Deu à pulsão outro caminho capaz de satisfazê-la. Substituiu os fármacos por poemas. Dedicou-se intensamente à produção literária.

3.3.5 A escritora

Data de 12 de outubro de 1922 o único conto escrito por Antonieta publicado pelo jornal *O Jornal*, do Rio de Janeiro: “A cruz da estrada”, recolhido em 2007, oitenta e cinco anos após a publicação do mesmo.

A fim de participar de um concurso de contos criado pelo jornal, ela ainda enviaria outros três, sem conseguir que fossem publicados: “O pedido de casamento” (20/03/1923), “A boa companheira” (19/04/1923) e “A última vontade” (20/07/1923). Decerto, descontente com o resultado, deixou de se entregar à produção de texto em prosa e elegeu a poesia como sua arte maior. Em breve, teria seus poemas publicados em jornais e revistas do Rio, de Campos e de Vitória, parte deles, mais tarde, reunidos em *Fruta Agreste*, livro editado pela Livraria Leite Ribeiro (RJ, 1927) e ilustrado por Raul Pederneiras.

E assim, nesse clima de tranquilidade, de vida que segue seu curso normal. Nasce, em 16 de julho de 1923, a primeira filha do casal, Maria do Carmo Tatagiba, apelidada Miriam.

No dia 03 de janeiro do ano seguinte, encontramos “Noite de Reis/ Falando à minha filhinha” (TATAGIBA, 1924), o primeiro dos seus inúmeros poemas publicados na revista *VC*. No mesmo mês, o periódico trouxe um soneto, “Anno novo”, de seu marido. Não se poderia desejar endosso maior que este: era o marido compartilhando com a esposa poeta um espaço tão pouco aberto às mulheres, sobretudo às casadas. Desse modo, parece não ter havido necessidade do uso de pseudônimo. Assinava Maria Antonieta Tatagiba, ou Maria Antonieta, ou, ainda, Maria Antonietta.

3.3.6 As férias

De férias, o casal alugou uma espaçosa casa em Atafona, São João da Barra (RJ). Partem Antonieta, a filha ainda de poucos meses, uma babá e Lécio, encarregado

de auxiliá-las, enquanto José Tatagiba, impossibilitado de acompanhá-las na ocasião, estivesse ausente. Lécio relata que Antonieta, nervosa e irritada, não se adaptara bem aos ares da cidade praiana. Sequer ia aos banhos de mar. Seria a indisposição causada pelo excesso de trabalho ou já era a moléstia que lhe medrava a saúde pouco a pouco?

Algum tempo após a chegada do festivo marido em Atafona, Antonieta retorna para casa com a filha e a babá, ficando no local Lécio e Tatagiba. Foi durante este período em que esteve com o casal que Lécio pôde presenciar que nos momentos em que o marido queria reconquistar a atenção de Antonieta recitava o poema “O cisne”, de Salusse (apud FERREIRA, 2003), que insistentemente dedicava à esposa, até que essa lhe abrisse um sorriso, sinal do seu perdão.

A vida, manso lago azul algumas
 Vezes, algumas vezes mar fremente,
 Tem sido para nós constantemente
 Um lago azul sem ondas, sem espumas,

Sobre ele, quando, desfazendo as brumas
 Matinais, rompe um sol vermelho e quente,
 Nós dois vagamos indolentemente,
 Como dois cisnes de alvacentas plumas.

Um dia um cisne morrerá, por certo:
 Quando chegar esse momento incerto,
 No lago, onde talvez a água se tisne,

Que o cisne vivo, cheio de saudade,
 Nunca mais cante, nem sozinho nade,
 Nem nade nunca ao lado de outro cisne!

A vida daquela família teria seguido calmamente se a tuberculose não tivesse minado, de forma tão imperiosa, a saúde de Antonieta. “Um dia um cisne morrerá, por certo:”, repetia, inadvertidamente, José Tatagiba sem que o imo de sua alma pudesse conceber a tragédia que estava por vir.

3.3.7 O início do fim

Os outros filhos vieram pouco tempo depois. Ruy Vieira Tatagiba (Ruyzinho), cuja data de nascimento não se sabe ao certo (provavelmente, no ano de 1925), foi

apresentado à sociedade pelos orgulhosos pais que escreveram o seguinte soneto decassílabo:

Sou o Ruy, um galante bebésinho,
O lar de meus papás vim alegrar,
Recebido com beijos e carinho.
Aos amigos me venho apresentar.

Hoje feliz em meu grácil bercinho,
Sou ainda uma esperança a se formar:
Flor de innocencia, espírito de arminho,
O que de puro a vida póde dar.

Mas no futuro, um rapagão valente,
Terá a Patria em mim mais um soldado,
Amante da Familia e a Deus temente.

Se já dizem que sou muito engraçado,
O derriço, a paixão, eu hei de ser
Das melindrosas que ainda hão de nascer!...⁵
(TATAGIBA, [1925])

Porém, mais um infortúnio se abateu sobre a poeta e seu marido: morre Ruyzinho com apenas onze meses de vida. Há quem diga que Antonieta adoecera nessa época. Todas as manhãs, bem cedinho, frio penetrando pelo corpo ainda quente do aconchego do leito, ela perfazia uma longa caminhada até o cemitério para colocar flores no túmulo do filho, conforme Fotografia 2.



Fotografia 2 - São Pedro do Itabapoana, parte alta da cidade. Ao fundo a Igreja Católica. Datada em 18 de agosto de 2007.
Fonte: Arquivo pessoal.

⁵ Poema inédito cedido para nossa pesquisa pelo Sr. Ion Tatagiba.

Por ocasião do primeiro ano de falecimento do menino, Antonieta escreve um de seus mais belos poemas, “Ruyzinho”, não pelos temas que apresenta (o bucolismo, o ambiente familiar, a mãe que chora a perda de um filho), mas pela justaposição de temas (morte e vida, alegria e tristeza) e certa mescla de gêneros poéticos, como aponta o professor Paulo Roberto Sodré em comunicação apresentada em *Bravos Companheiros e Fantasmas: II Seminário sobre o Autor Capixaba*, na UFES, em 2006.

Em 26 de junho de 1926, nasce Stael Tatagiba Fernandes (casada com Orlando Fernandes e reside em Belo Horizonte) que deu a uma de suas filhas o nome da mãe e a um de seus filhos o nome do irmão que nem chegou a conhecer; e, o caçula, Geraldo Vieira Tatagiba (reside no Pará), nascido em 28 de agosto de 1927, que tinha sete meses quando Antonieta faleceu.

Um marido dedicado e três filhos ainda pequenos para amar; os alunos, crianças e adultos, que a reconheciam uma professora de grande conhecimento, para fazer crescer na educação formal; a carreira de literata que cultivava, conciliando-a com todos os seus outros afazeres. Tudo isso lhe fora arrancado pela má sorte que mais uma vez tomou as rédeas de sua vida, desviando-a de seus caminhos.

3.3.8 A doença

José Vieira Tatagiba tinha uma boa situação financeira o que lhe permitiu oferecer à mulher o melhor tratamento possível na luta contra a tuberculose. Mas a doença traiçoeira não lhe dava tempo nem chance de reação. Sinistramente, avançava dia após dia, levando-a a um estado de alquebramento tal que a obrigou a permanecer internada no Sanatório Guanabara, no Rio de Janeiro.

Longe do marido e dos filhos pequenos a quem tanto amava, conheceu a solidão, outra inimiga poderosa. Plenamente consciente da complexidade do mal que insistia em trazê-la cativa, Antonieta ainda buscava força nos livros que lia, nas poesias que escrevia, sempre esperançosa de que pudesse viver ainda um pouco mais. Numa

página em branco da obra *L'homme que rit*, de Victor Hugo, deixa registrada uma carta-testamento inacabada, sobre a qual nos debruçaremos mais adiante.

Stael, em entrevista recente, nos contou que, cientes de que a doença era contagiosa, quando em casa, a mãe mantinha-se reclusa num quarto. O pai, cercado pelas duas meninas, tomava o pequeno Geraldo nos braços e abria a porta do quarto para que a mãe pudesse vê-los de longe sem lhes prejudicar a saúde. José Tatagiba relatava que, mesmo com o corpo frágil transpassado pela tosse, mas diante de tanta dor, continua Stael, Antonieta aplicava injeções de morfina em si mesma. Devido à doença, foi, aos poucos, perdendo a voz. Antes de morrer, quase não falava mais.

3.3.9 A morte

E assim, às 10 horas, em 13 de março de 1928, moça e amada, foi Maria Antonieta Tatagiba “dormir entre rosas, frias rosas”, percepção sensível da morte que cantou em “Morrer moça”, um de seus últimos poemas ditado à amiga Iolanda Aguiar Junger, quando esta fora visitá-la no Sanatório Guanabara. O marido, consternado pela dor da perda, atendendo ao pedido feito pela esposa pouco antes de morrer, enterrou-a na campa do filho Ruyzinho. “Quanto aos vivos, Antonieta pediu que não pusessem luto e que não a lamentassem” revelou Tatagiba a Alves Junior. Para externar seu sofrimento, José Vieira Tatagiba gravou em versos alexandrinos, dedicados aos filhos, a agonia vivida pela mãe diante da morte que se aproximava.

MEUS FILHOS

Cruzadas as mãos sobre o peito, ela dizia:
 ‘Eu sei que vou morrer. Cumpra-se a minha sorte.
 Fatalidade atroz dos filhos me desvia,
 Mãe nenhuma haverá que essa ausência suporte.’

Numa contradição suprema a Deus pedia
 A vida lhe adiar e apressar-lhe o transporte:
 É que dos filhos ver, lamentava e sorria,
 A desejar a vida, a suplicar a morte.
 Às vezes, ante o mal sem cura que a minava,
 Do filho que morreu saudosa se lembrava,
 E, no seu triste olhar, via-se estranho brilho.

‘Vocês não de me pôr na campa do Ruizinho,
 A morte abraçarei, abraçando o filhinho:
 A morte é a vida para a mãe que se une a um filho.’
 (TATAGIBA, apud MATOS, 1982, p. 47- 48).

No dia 22 do mesmo mês, o articulista da VC solidarizava-se com José Vieira Tatagiba ao declarar que “foi motivo de grande e sincero pesar a notícia, há pouco transmittida para esta capital, do prematuro falecimento de Maria Antonieta Tatagiba”. Lembra-se de como as últimas produções da poetisa publicadas naquela revista denotavam a consciência plena da enfermidade atroz que a consumia. Decorridos exatos dois anos do falecimento de Antonieta, José Tatagiba publica, em *Vida Capichaba*, o soneto “Ruína”, dedicado, como diz a epígrafe, “À memória de minha mulher, esposa amantíssima, mãe sublime que sacrificou a própria vida em prol de nossos amados filhinhos”. Trata-se de um dorido canto de um homem apaixonado!

Dentro em meu ser a dor mais triste mora;
Um sofrer permanente e angustioso,
Magua de quem não ri, de quem não chora,
Tortura de quem vive misterioso.

E aquelle que seus males não canglora,
Que dentro da alma os guarda, cauteloso,
Muito mais pena que o que se estertora
Em ansias, em gemidos, dolorosos...

Ver se extinguir quem mais se havia amado,
Quem na vida foi mais que a nossa vida,
É ser-se eternamente desgraçado,

É ter o coração num mausoléu
Onde a terra, invejosa e fementida,
Tirou-nos tudo, anoitecendo o céu! (TATAGIBA, 1930)



Fotografia 3 - Na parte de baixo da foto, lê-se: “Senhora Maria Antonieta Tatagiba, nossa distinta collaboradora”.
Fonte: *Vida Capichaba* (1924).

E assim, há oitenta anos o nome de Maria Antonieta Tatagiba vem resistindo à força imperiosa do Tempo, inimigo de tantas escritoras do passado.

4 A MULHER DE PAPEL

No ato de escrever-tecer-bordar(ear) o corpo-texto se constitui suporte, ou seja, é a folha em branco, mas também é letra. Letra sobre a superfície de uma página que é a imagem do próprio e dos diversos corpos-textos do feminino.

Maria Madalena Magnabosco

4.1 NA PROSA

4.1.1 Uma prosa sobre o conto

Forma discreta e vibrante de ser poeta e realista em poucas palavras, universal e sintética, ao mesmo tempo.

Haydée Nicolussi

Esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos.

Julio Cortázar

Entre os estudiosos da teoria sobre o conto, é possível se constatar pelo menos dois grupos distintos: os que se empenham na busca de definições e formas e os que rejeitam a prescrição de regras e definições. Como representantes de tais grupos temos, entre outros, o uruguaio Horacio Quiroga, com seu *Decálogo do perfeito contista*, e o tupiniquim Mario de Andrade, em *Contos e contistas*, respectivamente.

Já entre os contistas parece haver o consenso de que se dedicar à escrita dessa forma literária não é algo tão simples quanto parece aos mais desavisados. Foi o francês Guy de Maupassant, que viveu na segunda metade do século XIX, quem disse que escrever contos era mais difícil do que escrever romances. Corroborar a

afirmação um dos maiores contista brasileiros, Machado de Assis, ao declarar, em 1873, que “é gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade”. A esse respeito, Coelho (2007) assinalou que, na literatura portuguesa, por volta da segunda metade do século XIX, por parecer um “gênero fácil”, o conto atraiu muitos principiantes que almejavam ingressar na carreira de escritores, que nem sempre mantiveram um bom nível literário de seus textos.

Embora não se possa precisar o seu início, sabe-se que essa arte remonta aos primórdios da vida humana em comunidade. Trata-se da natureza humana contar (do latim, *computare* que, a partir do século XV, em português, adquire o sentido de enumerar os detalhes de um acontecimento), bem como ouvir histórias, da necessidade de comunicar-se. Considerando-se que, num primeiro momento, a transmissão das histórias era feita oralmente, não é difícil de imaginar o quanto os “contadores” interferiam nas versões recebidas, por certo já nem tão originais assim, de acordo com a sua imaginação para fabular fatos e acontecimentos que se tornassem mais atrativos e sedutores àqueles seus interlocutores. Afinal, como diz o ditado: quem conta um conto, aumenta um ponto.

No mesmo dicionário eletrônico, já citado anteriormente, Coelho (2007) afirma que

[...] o conto surge no Brasil, nos primeiros séculos de colonização, difundido pelos portugueses, como narrativa oral. Assim o acervo dessa primitiva narrativa tem a mesma origem que a portuguesa; e ainda hoje circula entre o povo, principalmente nas regiões norte-nordeste, embora com variantes em que se cruzam influências africanas e indígenas.

Isso, é claro, se não considerarmos que na cultura indígena essa prática já existia. Na primeira metade do século XIX, escritores como Joaquim Norberto, Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Casimiro de Abreu ensaiavam-se nos contos. Mas foi somente no final daquele século que Machado de Assis inscreveu seu nome como o maior contista brasileiro com sua obra atemporal.

Também é datada desse período, a iniciação das mulheres escritoras no gênero. Em 1886, com *Contos infantis*, surgem os nomes de Julia Lopes de Almeida e sua irmã Adelina Lopes Vieira. Mais voltada para a função pedagógica do que para a literária, a obra se compromete com os ideais da corrente positivista então em vigor. Assim, à

mulher escritora foi aberto esse canal de comunicação com os leitores não-adultos. Ninguém melhor que elas para buscar na narração de histórias “uma maneira de seduzir, encantar, prender, a atenção, e, por fim, de educar” (GENS, 2003, p. 116).

Figura entre os contistas capixabas, a poeta, revolucionária e romântica- no dizer de Francisco Aurélio Ribeiro, no prefácio da reedição de *Festa na sombra*- Haydée Nicolussi (1905-1970) fora

[...] a mais importante escritora capixaba de sua geração. Desde cedo, a jovem adolescente, formada professora aos 16 anos, presenteava suas amigas com “continhos”, [que escrevia] em grandes folhas de papel almaço, ilustradas a lápis de cor e amarradas com vistosos laçarotes (RIBEIRO, 2005, p. 5).

Esse, então, passaria a gênero predileto da escritora. Em 1927, publica “A lenda do purgatório”, que viria a iniciar uma série de contos com temática bíblica, mítica ou indianista. Um ano depois, viria a fazer seu primeiro trabalho remunerado, que também é considerado seu primeiro conto infanto-juvenil: “O Símbolo Supremo” (RIBEIRO, 2005, p. 8).

Antes dela, porém, na contramão da incursão literária experimentada pela maioria das escritoras que, até por volta das três primeiras décadas do século XX, iniciaram-se na poesia, encontramos, também no Espírito Santo, a são-pedrense Maria Antonieta Tatagiba. Como não há registro, até o momento, de poemas de Antonieta sendo publicados em jornais e revista anterior ao “Noite de Reis (Falando à minha filhinha)” (TATAGIBA, 1924), cremos que a escritora iniciou sua exposição pública no mundo das letras escrevendo contos.

O conto inédito que leremos na seção a seguir, “A cruz da estrada” (TATAGIBA, 1922),⁶ trata-se do único que Maria Antonieta Tatagiba conseguiu publicar. Dos quatro que a escritora enviou ao periódico *O Jornal*, do Rio de Janeiro, somente ele, o primeiro, de 12/10/1922, fora selecionado. Os outros são “O pedido de casamento” (20/03/1923), “A boa companheira” (19/04/1923) e “A última vontade” (20/07/1923). Ao que tudo indica, o fato de não ter obtido sucesso com esses últimos tenha levado

⁶ Recolhi o referido conto, em maio/2007, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Feita atualização ortográfica.

a jovem a julgar que não eram bons e, com isso, tenha se desestimulado de continuar na prosa, passando, então, à poesia: seguramente, até então, o gênero mais utilizado para a expressão da alma feminina.

O conto “A cruz da estrada” e, a julgar pelo título dos demais contos de Antonieta, traz como personagem central uma mulher. Coloca os sentimentos, desejos e frustrações de uma jovem do início do século XX em confronto com os anseios e imposições da sociedade falocrata. Embora seja esse texto apenas o ensaio de uma contista, “A cruz da estrada” extrapola aquele tipo de escrita que se esperava das escritoras, nessa época: “subjetiva, terna, presa ao lar e à família, tradicionalista” (RIBEIRO, 2003, p. 12) porque mostra a mulher fragmentada, tentando (re)construir-se do entrelugar que ocupa no mundo. Um mundo cujas forças sociais (casamento por interesse) a impedem de dar vazão às forças psicológicas (desejo de ser livre para escolher). Passemos ao conto, então.

4.1.2 *A cruz da estrada*, de Maria Antonieta Tatagiba

Plantaram-n'a ali, árvore de amor,
Em meio ao povoado, junto á ermida,
E ella promete um lenitivo á Dor
Que vai qual uma sombra atrás da Vida.

Maria Antonieta Tatagiba



Figura 3 - Destaque para “A cruz da estrada”.
Fonte: O Jornal (1922).

No alto da colina o velho edifício da fazenda, de antigo estilo colonial, resplandecia à luz da manhã, na cintilação policroma de suas vidraças multicores.

O sol, surgindo acima dos morros que circulavam o horizonte, batia de raspão nos campos de pastagens, produzindo indefiníveis “nuances” no verde da veludosa alcatifa que se estendia sobre a terra.

À sombra de uma enorme paineira estrelada de flores cor de rosa, o gado ruminava em descanso, atraído pelo frescor das águas do regato cujo fio cristalino ali passava a cantar, saltando sobre as pedras...

A fazenda repousava das labutas da moagem que terminara cedo, apressada por uma soalheira de três meses. Ao lado do branco casarão, vivenda dos donos, o engenho fechado, sem o movimento dos carros de bois despejando canas no “picadeiro” de turmas carregando bagaços para o bangüê aceso, sem o vai e vem contínuo dos homens de trabalho sob o ruído incessante das moendas e turbinas em atividade, parecia dormir a sesta o sol, no grande, no profundo silêncio da roça...

Na varanda onde os cravos rubros davam um tom festivo aos vasos de cerâmica, a mulher do fazendeiro, do senhor de todas aquelas terras, bordava curvada sobre um bastidor. Observando-se a suavidade de sua silhueta, seu ar elegante, suas mãos pequeninas e finas pousadas como pálidas magnólias sobre o negro veludo que lavrava, ver-se-ia logo que a flor daquela radiosa mocidade não poderia ter desabrochado ali entre os simples lírios agrestes daqueles campos solitários...

Maria Luiza era na verdade uma filha grácil das plagas cariocas, fora uma das muitas elegantes que têm pavoneado pela Avenida, atraindo olhares com a sua graça irrequieta de raparigas desenvoltas.

Tivera, como toda moça da cidade, uma existência descuidosa de bailes, cinemas e *flirts*. Um namoro mais sério com o filho de um fazendeiro do norte levou-a ao casamento, instigada pela mãe que, mulher prática que era, viúva e pobre com três filhas casadouras, rebatia a suas objeções dizendo que o destino de toda moça era casar e feliz da que achasse um bom casamento, que isso de ir morar na fazenda não era tão insípido assim, pois a filha poderia passar grandes temporadas com elas no Rio e, então nos teatros, já não olharia com inveja as ricas *toilettes* e jóias fulgurantes das princesas da moda e da elegância...

A vaidade posta à prova não podia deixar de sair vencedora. Maria Luiza casou, descortinando a vida pelo prisma de luxo. A princípio, a novidade daquela existência ociosa e confortada em que podia satisfazer todos os seus caprichos de mulher vaidosa e sobretudo o amor do marido sempre enamorado de sua mocidade cheia de seiva a se expandir no forte colorido das faces, na fartura do colo e dos braços mal cobertos pela transparência dos tecidos finos, atordoava-a não a deixando pensar em nada...

Divertia-se com o que via: os quadros daquele rústico viver da roça em que tudo se diferenciava dos seus hábitos de moça da cidade, desde os simples e patriarcais costumes dos sertanejos até sua pitoresca linguagem, faziam-na perdida de riso.

O tempo, que em tudo colabora, trouxe-lhe o hábito e a monotonia... veio depois a saudade, saudade da convivência da família, das novidades mundanas, das festas que assistira, dos bailes que dançara enlaçadas por moço *smarts* no delicioso langor dos tangos provocantes...

Na soledade das noites estreladas era uma indizível tortura lembrar-se das deleitosas diversões que desfrutavam suas amiguinhas, enquanto ela morria de aborrecimento, naquele rincão perdido, só porque se casara, só porque tinha um marido...

Uma tristeza imensa pesava-lhe na alma, um profundo tédio amargurando-lhe a vida não a deixava interessar-se nem mesmo pelo piano, que havia longos meses permanecia mudo, a um canto do salão, à sombra das cortinas de seda grená... os bordados começados por desfastio eram logo atirados para o fundo de alguma gaveta, os romances não desfalcavam as fileiras das estantes...

Aproveitando inteligentemente os momentos em que o marido se mostrava apreensivo com os seus estranhos modos, insistia para que a levasse a ver a mãe e as irmãs, alegando imensas saudades.

O moço fazendeiro, que aliava um espírito esclarecido a uma vigorosa juventude, realizando o mais fino tipo dessa raça de sertanejos tão impetuosa no amor como implacável no ódio, tarde compreendeu e com amargura que Maria Luiza, com o seu gênio leviano e risonho, não era, não seria nunca talvez, a doce companheira que sonhara para a vida de um lar singelo e calmo...

Para afastar da esposa aquelas idéias de ir se recrear no Rio, em companhia das irmãs, procurou alegrar a casa, convidando amigos e recebendo com a maior satisfação os seus visitantes.

Maria Luiza, a princípio um tanto contrafeita, acabou por acolher de bom grado essas provas de expansiva gentileza do marido. Às vezes acompanhava-o à vila próxima, em montaria de homem, a moderna, ostentando soberbo cavalo de raça, divertindo-se com o pasmo com que muitos olhares a seguiam através das pequenas ruas do povoado. Os viajantes, que muitos havia, do Rio e dos grandes centros, indagavam, curiosos quem era aquela linda Diana caçadora e pressurosos em suas jornadas comerciais procuravam pretextos para uma visita ao "Lageado" mediante a conhecida afabilidade dos senhores.

Entre os freqüentadores da casa formou-se logo um círculo de admiradores que continuamente incensavam a beleza de Maria Luiza. Vaidosa, a moça passou a cuidar das rosas da sua face com carinho como jamais cultivara os lindos cravos da sua varanda. Pouco a pouco tornou-se ela como que a castelã daqueles arredores. Sua elegância, sua beleza serviam de comparativos, era comum ouvir-se dos aldeões: - "bonita como Maria Luiza". Nesse ano, aproveitando as tréguas das fainas das moagens, o fazendeiro convidara alguns amigos para se refazerem, em suas propriedades, das fadigas da vida ativa e exaustiva da capital.

Vieram, deixando com satisfação, por um mês, o Rio de tantos gozos e de tantos cansaços, para se entregarem cheios de comunicativa alegria, à singela vida da roça, cujo maior prazer para eles era o bom leite, a ótima coalhada e os passeios a cavalo através do verdor dos campos e das matas cheirosas que lhes davam a ilusão das paisagens entrevistadas nos *films* e dos quais voltavam carregados de lindíssimas orquídeas...

A um deles, - um rapaz louro e sorridente, Maria Luiza estendera a mão corando, perturbada, no dia em que o vira entre os cravos de sua varanda. Maximo era um antigo conhecimento dos tempos de solteira, trazido ao seu lar pelos caprichos do destino, um dos seus antigos *flirts*... com ele escrevera uma página de amor que cedo se desfolhara como as pétalas de ouro dos mal-me-queres...

Era um insinuante rapaz, inteligente e atilado, ferindo sempre a curiosidade feminina pela apurada linha dos seus finos ternos cintados, pela elegância de suas atitudes e pelo esquisito perfume de suas *cigarettes* turcas...

Notou o enleio de Maria Luiza e dissimulou a surpresa daquele inesperado encontro. Fingiu mesmo admirar pela primeira vez o brilho daquelas pupilas pardas raiadas de ouro, o negrume daqueles magníficos cabelos, aquela bela moça cujas faces se tingiam de rosa sob o império do seu olhar...

No salão, na varanda em que bordava ou nos longos passeios à beira das cascatas sussurrantes, onde cantava a alma das florestas, quando Maximo falava, Maria Luiza, os olhos de íris dourada fitos na espuma das águas ou no azul do céu, ouvindo aquela voz evocativa do passado sonhava com o coração a tremer-lhe em desconhecidos anseios...

Naquele ambiente de moleza e conforto, perfumado pelo sensual aroma das brancas magnólias, tudo concorria para levantar dentre as cinzas o espectro de um amor que jamais deveria reviver...

Maria Luiza, espírito fraco, só ocupado em futilidades, transformada por uma péssima educação em bonequinha de salão, jamais seria o baluarte

onde se desfizessem as ondas de audácia de um consumado *Lovelace* como Maximo.

Era fatal. A fortuna cega deveria coroar, como aconteceu, o romance de amor do temível D. Juan.

O amor sobre ser cego é imprudente.

Uma noite, por uma desgraçada fatalidade, o fazendeiro sentiu-se morrer de dor e de ódio diante de uma rósea missiva que trescalava o embriagador perfume de uma paixão ardente e criminosa... Encontrara-a nos escaninhos de uma gaveta do galante toucador de Maria Luiza...

A traição da mulher ferindo-o de chofre, em plena confiança, foi como um raio que o fulminasse, destruindo-lhe a razão... Louco, fez de suas mãos terríveis um colar de aço, que se estreitou na linda garganta de sua mulher meio adormecida, no grande leito de pau rosa... Estrangulou-a...

Depois na inconsciência do seu ódio formidável, no silêncio e nas sombras que envolviam a casa, carregou o cadáver, atravessou o jardim e atirou-o na estrada...

Um fosco luar iluminava o corpo branco e esbelto de Maria Luiza, estirado na poeira dos caminhos – luar de setembro, entristecido pelas fumaças das primeiras queimadas, que envolvia num velário de mistério e de sonho esta noite sertaneja...

A lua cheia, rubra, sangrenta, surgindo acima da silhueta negra das montanhas, testemunhava melancolicamente este drama de amor e de sangue...

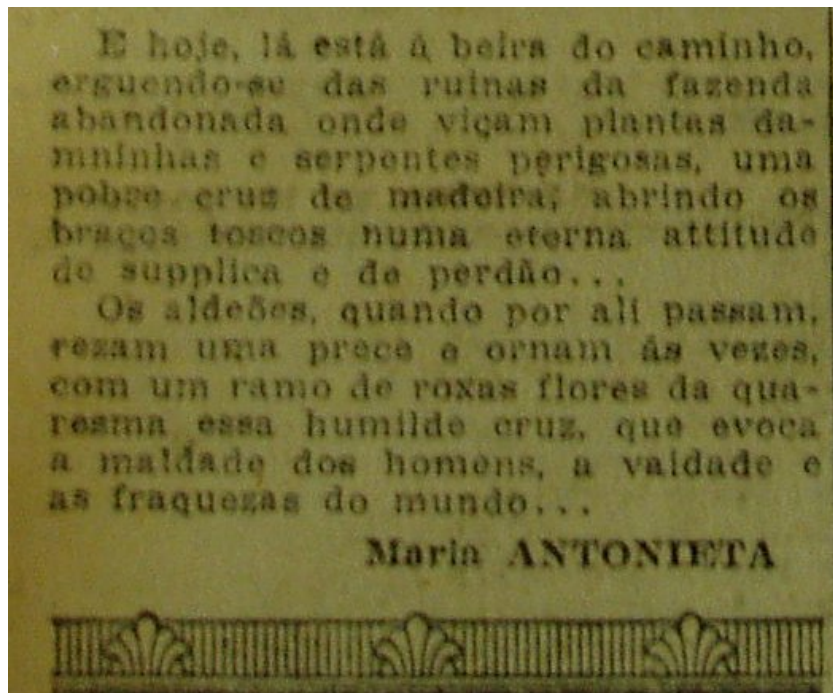


Figura 4 - Parte final do conto "A cruz da estrada"
Fonte: O Jornal (1922).

4.1.3 Ensaio de uma contista

1ª parte:

A casa é iluminada e espaçosa; mas é um lugar silencioso que demanda muita imaginação.

Virginia Woolf

A primeira imagem que se tem logo na abertura do conto, “A cruz da estrada”, explicitada pela frase: “[...] no alto da colina o velho edifício da fazenda, de antigo estilo colonial, resplandecia à luz da manhã, na cintilação policroma de suas vidraças multicores” (TATAGIBA, 1922), corresponde ao mote desse conto narrado por/sobre uma mulher bem no início do século XX: a mescla entre o velho e imponente casarão colonial (idéias, conceitos e comportamentos do século anterior passado- período colonial) e a nova e policromática luz da manhã (prenúncio de novos tempos- modernidade).

Na seqüência, a autora se vale do recurso da câmera lenta ao tratar do descortinar de um novo dia. Assim, nos três primeiros parágrafos dessa primeira parte da seção introdutória (que tem cinco parágrafos), a descrição da natureza anuncia a vida advinda da propagação do sol, fato que se percebe pelo emprego dos verbos: “surgir”, “circular”, “bater”, “produzir” e “estender-se”. Acrescentam-se a isso, as árvores floridas, o gado a ruminar, o espelho d’água a saltar cantarolando sobre as pedras.

Já a fazenda, representando a tradição vinda do Império, destaque do 4º parágrafo dessa seção, repousava. Toda a movimentação e vivacidade até aqui ilustradas se contrapõem à opaca textura utilizada para descrever a cena. Os verbos apontam a estagnação, a morte, a sonolência: repousar, terminar. O “engenho fechado, sem o movimento dos carros de bois [...], sem o vai e vem contínuo dos homens”, contribui para compor o cenário imóvel onde, “no grande e profundo silêncio da roça”, tudo “parecia dormir” sob o sol.

É, então, que, na varanda ornada pela presença de rubros e festivos cravos, surge “a” mulher do fazendeiro. Nota-se o destaque para o uso do artigo definido que faz

subentender uma especificação relativa, mas ainda não individualista, daquela que protagonizará o triângulo amoroso que se apresentará nesse enredo.

No refinamento dos traços esculpidos pelo narrador, a mulher constrói-se jovem delicada e elegante, tez alva demais para ter sido criada ali naquele rincão. Empenhada em seu bordado, a moça de mãos finas e pálidas, “lavrava” (tal era o afinco com que, à moda de Penélope, debruçava-se sobre o bastidor) um “negro veludo”. Que segredos, que mistérios, que instintos incontrolados dessa alma feminina a personagem, inconscientemente, arrematava a cada laçada e puxada dos fios que compunham seu bordado? O que, no silêncio da noite, destecia para reiniciar no dia seguinte, artifício utilizado por quem precisa ganhar tempo? Quem era e o que (a quem) esperava essa mulher?

Abre-se, em *flashback*, a seção de natureza histórica (6º e 7º parágrafos), que antecede a narração em desenvolvimento propriamente dita. O narrador foca seu olhar observador, perscrutando ainda mais de perto a protagonista dessa história: Maria Luiza. Ao individualizar o tratamento da personagem, a contista dá a oportunidade ao leitor de, exercitando sua curiosidade, trazer para o cenário o resultado de suas incursões no campo da onomástica. Segundo Nascentes (1952, p. 192): “Maria”, palavra de várias significações, é a elevada, a exaltada, a princesa, a que ilumina todos os homens e “Luiza”, ilustre.

Nascida e criada na cidade do Rio de Janeiro, a jovem, como a maioria das moças da capital, estava acostumada aos luxos da vida urbana: bailes, cinemas, passeios à beira mar, *flirts*, sempre “atraindo olhares” para si, qual pavão em exibição (atentar para o verbo “pavonear”). Sem que notasse, a vida seguia seu curso. Mas, como fazia (faz?) parte do destino da mulher, veio a possibilidade de casamento com um fazendeiro do norte. Maria Luiza era uma das “três filhas casaduras” de uma viúva. A mãe, desconsiderando o ideal de casamento da sociedade moderna (casamento por amor), recorre ao antigo modelo de “casamento de conveniência, com vínculos políticos, econômicos e sociais comuns até meados do século XIX” (XAVIER, 1998, p. 45), modelo garantido de conflitos mais do que de satisfações, garante a autora. Às argumentações da filha, a mãe, “mulher prática”, “rebatia a suas objeções

dizendo que o destino de toda moça era casar e feliz da que achasse um bom casamento”.

Na tentativa de enquadrá-la no destino de mulher (ser esposa, mãe, dona de casa), instigava a filha, granjeando-a em seu ponto fraco: a vaidade.

[...] isso de ir morar na fazenda não era tão insípido assim, pois a filha poderia passar grandes temporadas com elas no Rio e, então nos teatros, já não olharia com inveja as ricas *toilettes* e jóias fulgurantes das princesas da moda e da elegância... (TATAGIBA, 1922).

“Vaidade posta à prova”, diz o narrador, “não podia deixar de sair vencedora”. O objetivo do casamento estava claro: a protagonista descortinou “a vida pelo prisma do luxo”.

Nesse momento, a contista nos convida à narração dos fatos que, postos em sucessão retilínea, veremos o tempo escorrer horizontalmente, para simplesmente acompanharmos os passos da personagem.

A princípio, esclarece a autora, seus caprichos de menina mimada pelo marido “sempre enamorado de sua mocidade cheia de seiva”, desfrutou da ociosidade e do conforto que ele lhe oferecia, ainda que se sentisse atordoada com o comportamento do marido que “não a deixava pensar em nada...”. E ela deixou-se levar por um tempo, divertindo-se perdida de risos com os costumes e a linguagem dos sertanejos.

Mas, parafraseando nosso contista-mor, Machado de Assis, há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia e o tempo, que, segundo Tatagiba (1927), “em tudo colabora”, afirma a narradora, nos mostra o porquê. Por trás dessa aparente calma, anuncia-se a tempestade que se produz no interior do “eu” de Maria Luiza. Hábito, monotonia, saudade da família e das amiguinhas, das novidades mundanas, das festas e dos bailes, dos moços *smarts*, com quem dançava embalada pelos passos provocantes do tango... Maria Luiza perdia-se assim rememorando seu passado, denunciando sua fragilidade para encarar o casamento que não escolhera para si. Esse confronto era inadiável: a mulher reprimida (o ter que ser) e a mulher liberal (o ser).

O vazio que sentia crescer dentro de si “na soledade das noites estreladas era uma indizível tortura” dita na voz da narradora entrelaçada à voz da moça em seu monólogo interior: “lembrar-se das deleitosas diversões que desfrutavam suas amiguinhas enquanto ela morria de aborrecimento e lamentação, naquele rincão perdido, só porque se casara, só porque tinha um marido...” (TATAGIBA, 1922, grifo nosso). Na repetição do advérbio de exclusão “só”, lê-se nas entrelinhas, o peso da insatisfação da moça diante da ordem social a que se submetera, ao exilar-se com um homem a quem não amava, num lugar e numa vida que não lhe pertenciam. Maria Luiza começa a retirar de si mesma a máscara do ser em que se transformou com esse casamento.

Mendonça (1991, p. 38) escreve que “o desequilíbrio emocional da personagem, frente ao antagonismo implacável da vida, deve-se mesmo à própria divisão social entre o mundo masculino e o mundo feminino”, daí a “tristeza imensa”, o “profundo tédio” que lhe amarguravam a vida e que

[...] não a deixava interessar-se nem mesmo pelo piano, que havia longos meses permanecia mudo, a um canto do salão, à sombra das cortinas de seda grená... os bordados começados por desfastio eram logo atirados para o fundo de alguma gaveta, os romances não desfalcavam as fileiras das estantes... (TATAGIBA, 1927).

Nessa busca sofrida de identidade, pudera desencantar-se pelo piano, pelos bordados e pelos romances! Afinal, trata-se, nada mais nada menos, das três fontes de diversão permitidas às mulheres da época. Apartada da vida social que tinha antes do casamento, Maria Luiza “morria de aborrecimento”, encurralada naquele rincão perdido. Reforça essa idéia o excerto abaixo retirado do capítulo IV, do livro *A mulher na história do ES*, Novaes ([19--], p. 47):

[...] as mocinhas saturadas de costumes à francesa, falando francês, tocando piano, eméritas nos trabalhos manuais. Uma lindeza! E sofriam a nostalgia do progresso nas fazendas distantes, onde, como dizia, enterravam a mocidade.

A modificação do estado de ânimo de Maria Luiza despertou a preocupação de seu marido. Aliás, vale ressaltar que essa personagem permanece inominada durante toda a história, referenciada apenas como o “marido”, o “moço fazendeiro” ou o

“senhor”. Parece-nos prudente pensar que a não particularização do nome do marido seja uma estratégia utilizada pela autora a fim de indicar que o comportamento e as atitudes desse homem, por certo, eram idênticos ao de todos os maridos: casavam-se por interesse; escolhiam moças bonitas, cultas e submissas; tratavam-nas como bonequinhas de luxo; expunham-nas à sociedade a fim de exibi-las como seus objetos de estimação; desconsideravam suas queixas e seus sentimentos, julgando serem “coisas de mulher”; implacáveis, imbuíam-se dos poderes que a estrutura patriarcal lhes conferia; decidiam-lhes os destinos. Tudo isso, talvez, o tenha impedido de ver logo que a esposa “não seria nunca talvez, a doce companheira que sonhara para a vida de um lar singelo e calmo...”, bem ao molde da ideologia do patriarcalismo falar do lar com esse romantismo, enquanto sabemos que esse era o espaço de domesticação e de confinamento para citar Elódia Xavier, em seu ensaio “Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina”: “As narrativas de autoria feminina falam sobretudo de mulheres [...]. Suas personagens têm dificuldade em sair de si mesmas, estão em busca de sua identidade, à procura de um espaço de autorealização” (XAVIER, 1991, p. 12).

Alheio a tudo isso, apesar de seu “espírito esclarecido”, o moço fazendeiro está impossibilitado de reconhecer a alteridade que há no outro, sua esposa, pois não vê a mulher como um igual. Investido de um pretense saber que a cultura masculina pensa exercer sobre a feminina, tratou de recolocar sua mulher no lugar da sujeição, crendo seguir seguro em seu lugar de dominador: “Para afastar da esposa aquelas idéias de ir se recrear no Rio, em companhia das irmãs, procurou alegrar a casa, convidando amigos e recebendo com a maior satisfação os seus visitantes”.

Assim, abriu as portas da casa, símbolo masculino de poder e de dinheiro, para os amigos. Enquanto ele isola a mulher, que ficara “a princípio um tanto contrafeita”, no espaço que lhe cabe, cria, ao seu redor, um grupo masculino que só vem reforçar sua condição social de fazendeiro poderoso. Certo de ser o dono da situação, permitiu até que, às vezes, a esposa o acompanhasse

[...] à vila próxima, em montaria de homem, a moderna, ostentando soberbo cavalo de raça, divertindo-se com o pasmo com que muitos olhares a seguiam através das pequenas ruas do povoado. Os viajantes, que muitos havia, do Rio e dos grandes centros, indagavam, curiosos quem era aquela linda Diana caçadora e pressurosos em suas jornadas comerciais

procuravam pretextos para uma visita ao “Lageado” mediante a conhecida afabilidade dos senhores (TATAGIBA, 1927).

Essa foi a solução encontrada pelo moço para tentar driblar os desejos de Maria Luiza. Mas o tiro saiu pela culatra! A jovem, agora, articula-se mais dentro e fora da fazenda, em espaços diversos. Na tentativa, inconsciente, de resolver o enigma “quem sou eu?”, plagiando Coelho (2003, p. 9), no prefácio de *Feminino*, a protagonista criada por Maria Antonieta Tatagiba vai buscar respostas para além de sua condição de “rainha do lar”, de submissa ao homem, responsável pela educação dos filhos. Através de sua personagem, a autora traz à baila uma luta que algumas mulheres encamparam durante todo o século XX e que obrigou a uma inevitável mudança nos conceitos de amor e de família.

Numa retomada de investimento pessoal, Maria Luiza tornou-se vaidosa, elegante e sedutora, montada em seu “soberbo cavalo de raça” (TATAGIBA, 1927), símbolo da impetuosidade do desejo, conforme Chevalier e Gheerbrant (2005). Lembramos com Chevalier que a utilização dos símbolos como recurso para se traduzir “o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam” (2005, p. 12) tem sido cada vez mais recorrente, ressaltando-se os equívocos que, por ventura, esse tipo de leitura pode suscitar, já que cabe a cada leitor dar o sentido ou os sentidos de um símbolo.

Assim, nas obras de autoria feminina, freqüentemente encontramos personagens mulheres que, ao buscarem as respostas para as indagações sobre suas verdades, traçam um recuo em sua memória. Associado ao uso dos símbolos, ambos os recursos – memória e símbolos – visam a elucidação, nem sempre possível, de tais enigmas.

Em “A cruz da estrada”, a autora não fugiu à regra. Corporificando todas as características conferidas ao sexo feminino pelo imaginário popular, a protagonista, em retribuição à sua exposição pública, tem como resposta os olhares alheios que se voltam para a figura de destaque que passa a representar. Ciente de que era vista, ela se divertia com os olhares espantados que a seguiam. Não tardou para que o círculo de admiradores que incensavam sua beleza aumentasse.

Através de Maria Luiza, o mito de Diana tem passe livre para expressar as forças “do inconsciente e da consciência, bem como das forças intuitivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem” que a visse (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 14). Sem nos adentrarmos no complexo emaranhado de associações e contrastes que cada menção dessa deusa pode suscitar, conforme noticia Backés (1997, p. 95-9), é possível identificar, a partir da alusão feita por Antonieta à deusa Diana, um jogo intertextual de aproximação e de transgressão do referido mito, como passamos a expor nos Quadros 1 e 2:

DIANA / ÁRTEMIS / SELENE / HÉCATE	MARIA LUIZA
Conseguiu do pai autorização para não se casar.	A mãe a convenceu de que o destino de toda moça era casar-se.
Dedicava-se à caça.	Dedicava-se às coisas de mulher: ao bordado, à leitura e ao piano.
Vivia cercada de um cortejo de ninfas.	Vivia solitária, isolada, saudosa da convivência da família, das novidades mundanas, das festas, dos bailes, dos cortejos dos rapazes.

Quadro 1 - Transgressões

Rompeu o voto de castidade ao apaixonar-se por Endémion.	Rompeu o voto de fidelidade ao marido ao envolver-se com Máximo, o amante.
Deusa agreste: jovem, esbelta, era protetora dos lugares remotos, venerada em todas as regiões selvagens e montanhosas da Grécia.	Elegante e bela, tornou-se a castelã daqueles arredores, admirada pelos aldeões e viajantes do Rio e dos grandes centros.
Deusa lunar: traz uma lua na testa.	Teve a lua cheia, rubra, sangrenta (luar de setembro) como testemunha de sua morte.
Guardiã das estradas e das cruzes dos caminhos: nas encruzilhadas, junto aos túmulos ou nos lugares onde havia ocorrido um crime.	Teve seu corpo atirado na estrada, na poeira dos caminhos, local onde ergueram uma cruz.

Senhora dos mortos: nas encruzilhadas, junto à sua estátua em forma de mulher de 3 cabeças ou de corpos, depositavam oferendas.	Os aldeões rezavam e ornavam a humilde cruz com um ramo de roxas flores da quaresma.
Deusa da fecundidade: nutre os homens e a terra com seus múltiplos seios.	A fazenda, a paisagem e a própria protagonista ganham vida a partir do momento em que ela “sai de casa”.
Senhora das feras: deusa tanto dos animais domésticos quanto dos selvagens (cão, serpente e leão ou, ainda, cavalo e urso, ou cão e lobo).	Ao redor de sua cruz, viçam plantas daninhas e serpentes perigosas.

Quadro 2 - Aproximações

Há 25 séculos, escreve Backés (1997), essa deusa vem sendo citada por poetas. Antonieta fez o mesmo quando, num trecho da história, nos chama a atenção para um momento em que a protagonista abre-se para uma outra perspectiva em sua condição de ser uma mulher que é a de representar a Mulher, aquela que reúne mil faces num só corpo, percorre os caminhos mais secretos do inconsciente, os sonhos e os desejos mais ocultos.

Quando viva, Maria Luiza, em sua exposição pública, é cercada de uma áurea luminosa que atraía os olhares alheios. Depois, seu cadáver é um corpo branco iluminado pelo luar. A luz pressupõe a sombra, o mistério, o oculto da alma feminina silenciados pela força dominadora da realidade masculina. Fora do território fechado que é a casa patriarcal, ela exhibe não somente beleza, mas vigor físico e astúcia. É uma caçadora de si mesma que o patriarcado insiste em transformar em caça, domesticando-a a fim de torná-la uma “mulher feliz”.

O embate, como era de se esperar, não é tranqüilo e, aos poucos, o território do texto, como vemos abaixo, vai sendo articulado para o momento do conflito que colocará frente a frente caça e caçador.

[Maria Luiza] passou a cuidar das rosas da sua face com carinho como jamais cultivara os lindos cravos da sua varanda. Pouco a pouco tornou-se

ela como que a castelã daqueles arredores. Sua elegância, sua beleza serviam de comparativos, era comum ouvir-se dos aldeões: -'bonita como Maria Luiza' (TATAGIBA, 1927).

Embora as personagens não saibam, pois a narradora não o declara, essas transformações experimentadas por Maria Luiza, todo esse deslumbramento ao redor de sua pessoa são importantes sinais no conto que indicam o porvir de algo da ordem do inesperado. O terreno está sendo preparado, fertilizado para a instauração da verdadeira identidade da personagem feminina.

Chegam, então, os amigos dos fazendeiros vindos do Rio. Eis que dentre eles está um rapaz loiro (tipo europeu que atraía (?) sobremaneira as mulheres brasileiras) e sorridente. Era o Maximo, um dos antigos *flirts* dos tempos de solteira de Maria Luiza. Ele, a exemplo de Maria Luiza, dissimulou, fingiu a surpresa do reencontro. Em nenhum momento, deixaram transparecer que já se conheciam de outras plagas. “Era um insinuante rapaz, inteligente e atilado, ferindo sempre a curiosidade feminina pela apurada linha dos seus finos ternos cintados, pela elegância de suas atitudes e pelo esquisito perfume de suas *cigarettes turcas...*”, descreve a narradora de forma a não deixar dúvidas sobre o porquê do nome dado ao rapaz: “Maximo”, o de estatura maior que a de todos (NASCENTES, 1952, p. 195). Um verdadeiro Don Juan, como dirá mais adiante a ficcionista. De fato, sua descrição em muito se aproxima daquela registrada por Oliveira (1993, p. 79): “sua marca registrada é: fidalgo jovem e rico, orgulhoso, arrogante, espadachim, displicente, jogador, irresponsável, galanteador, alegre e de boa presença”.

Embora o drama se situe no íntimo das personagens, é num cenário montado junto à natureza, geradora de profunda energia emocional, que se dará o local ideal para o conflito. A paisagem natural funcionará como uma espécie de projeção das personagens. Nela, encontraremos sinais externos duma viagem no interior do “eu”, ensina Moisés (2005, p. 108). Altoé (2005, p. 81), valendo-se da teoria junguiana sobre os símbolos, corrobora a afirmação: “o passeio num ‘jardim’ é símbolo de uma viagem interior. O jardim é o lugar de regresso a um tempo passado ou a um estado de paz”.

Assim, estivesse

[...] no salão, na varanda em que bordava ou nos longos passeios à beira das cascatas sussurrantes, onde cantava a alma das florestas, quando Maximo falava, Maria Luiza, os olhos de íris dourada fitos na espuma das águas ou no azul do céu, ouvindo aquela voz evocativa do passado, sonhava com o coração a tremer-lhe em desconhecidos anseios... (TATAGIBA, 1927).

Deixando-se levar pela voz de Maximo, Maria Luiza recorre à memória, um dos veículos para a descoberta da identidade. Ela “sonhava com o coração a ‘tremer-lhe’ em desconhecidos anseios”, sem “temer” as possíveis conseqüências de seus pensamentos, atos e omissões. Seu comportamento leva-nos a visualizar uma mulher dividida: presa às amarras sociais devido ao casamento, mas pronta para seguir os rumos de seus desejos. A personagem está próxima de se tornar inteira para a perigosa aventura do amor adúltero. Confirma-nos a narradora que “naquele ambiente de moleza e conforto, perfumado pelo sensual aroma das brancas magnólias, tudo concorria para levantar dentre as cinzas o espectro de um amor que jamais deveria reviver [...]”.

Num desfile de frases justapostas, avultam alguns dos elementos sensoriais: sons, odores, cores. Além disso, há vários termos que indicam a transitoriedade do momento, a efemeridade dos sentimentos: a cascata, a alma, a espuma, a água, o azul do céu, o perfume das magnólias, o espectro. O tempo escoia sem preocupação com o andamento cronológico da narrativa. Quase não há princípio, nem fim.

Agora, passado e presente confundem-se e o resgate do antigo amor impõe-se inevitável caminho para o resgate de sua identidade. Maximo é a personificação do desejo que Maria Luiza alimentava de ser livre (vocação de ser humano), liberta do destino de mulher.

No penúltimo parágrafo dessa primeira e mais longa parte da narrativa, a narradora define Maria Luiza como mulher de “espírito fraco, só ocupado em futilidades, transformada por uma péssima educação em bonequinha de salão”, acrescentando que ela “jamais seria o baluarte onde se desfizessem as ondas de audácia de um consumado *Lovelace* como Maximo”. À primeira vista, tais informações nos pareceram dispensáveis, pois como vêm ampliar os traços que compõem o retrato da protagonista, poderiam soar ou como inexperiência da autora, que apenas ensaiava-se como contista, ou como uma crítica, tendenciosa, ao comportamento da

moça em oposição aos modos e costumes da sociedade moderna. Contudo, ocorreu-nos as seguintes hipóteses: não estaria, dessa forma, a narradora advogando a favor ou, pelo menos, não estaria advogando contra, a protagonista, imputando a culpa do crime ao organismo social e não ao indivíduo que o pratica? Não estaria a moça ao desejar ser vista correspondendo aos anseios da sociedade da época que exigia que a mulher fosse o cartão de visitas da família? Notemos que a narradora escreve que ela fora “transformada por uma péssima educação” numa mulher vulgar, sem personalidade, mercadoria de exposição. Não estaria, dessa forma, rateando a culpa de Maria Luiza com o marido e com Maximo, representante aqui do mito de Don Juan, ambos crias das estratégias daquela sociedade patriarcal? Afinal, a criação de um mito “é o efeito de um problema social” lembramos Oliveira (1996, p. 38). Um mito

[...] não é uma história que se conta sem motivo, mas uma história que nos mostra certas características de uma determinada sociedade. Através da história, justifica-se a presença de certos ritos: a origem das leis, de totens, de clãs, da classe dominante e das estruturas sociais (OLIVEIRA, 1996, p. 38).

Ele desfaz as dialéticas, expõe modelos sociais falsos e fracassados. Nessa história, tanto a mulher que cedeu à sedução, quanto o homem que a seduziu transgrediram às normas sociais e religiosas, atuando em obediência a seus impulsos eróticos.

Ainda a esse respeito, recordamo-nos de um texto escrito por Francisca Senhorinha da Motta Diniz para o jornal *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino* (1889- 94), do Rio de Janeiro, em 06 de abril de 1890:

Nós, as mulheres [...] não queremos representar na sociedade o papel de adorno dos palácios dos senhores do sexo forte, não devemos continuar na semi-escavidão em que jazemos, vendo-nos mutiladas em nossa personalidade, em seus códigos ou leis por eles legisladas, tal como a da outrora escavidão, sem que pudesse ser pela escrava protestada (DINIZ apud HAHNER, 2003, p. 389).

A protagonista criada por Antonieta não se enquadra naquela visão de mulher escrita por Nísia Floresta em meados do século XIX. Ela não está preocupada com os ensinamentos morais e religiosos, nem se sente responsável pelo progresso da família e da nação, uma vez que não se manteve fiel à “visão idealizada- e utópica- do triplo papel de mãe, esposa e filha, por ela desempenhado junto à sociedade”

(DUARTE, 2005, p. 43). A Maria Luiza da nossa ficcionista também não estava inclinada à reflexão como as personagens femininas dos romances escritos pela gaúcha erradicada no Rio de Janeiro, Bormann (2007), no final do século XIX. Nem tampouco interessou-se a contista a criar um tipo de mulher que protagonizasse as histórias daqueles contos voltados ao público infantil e/ou infanto-juvenil como fizeram as irmãs Adelina Lopes Vieira e Julia Lopes de Almeida, em 1888, e também a sua conterrânea Haydée Nicolussi, no início do século XX.

Sua sentença de morte, simbolicamente falando ou não, “era fatal”, como decreta a narradora, não porque ela não pôde escapar das garras de um *Lovelace* como Maximo, mas porque, ao transgredir, pecou. Um deles: ou o homem ou a mulher, deverá pagar pela infração cometida, afinal, “o salário do pecado é a morte”, alerta o texto bíblico em Romanos 6:23. Contudo,

[...] quem morre é o sedutor e o representante da honra familiar, a voz da família, o pai, já que, como dissemos, a mulher não tinha expressividade social. Don Juan, como todo mito, se afirma como uma conduta do retorno à ordem que o homem, em tensão com o social, prejudicou” (OLIVEIRA, 1996, p. 81).

Nesse ponto, verificamos que a solução dada por Maria Antonieta Tatagiba- a morte da protagonista do conto – apresenta-se como o afastamento dessa característica do mito em questão. Recordemo-nos de que ela deu o primeiro passo rumo ao labirinto da sedução quando fingiu não conhecer o rapaz ao recebê-lo como visita em sua casa. Maximo, que fica na história como o “temível D. Juan”, não seria, a nosso ver, propriamente alguém disposto a fazer, sozinho, de Maria Luiza sua vítima incondicional. Buscando-se nesse entrelugar vivido pela mulher na virada daquele século, a sedução a que se dispôs a jovem soa-nos como uma estratégia própria da trajetória da moça para lidar com a estrutura patriarcal que a oprimia.

2ª parte:

Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau
(Seu leito flor-de-liz se transformou num túmulo)
Charles Baudelaire

A segunda parte do conto é composta de seis parágrafos com frases mais curtas, ritmadas pela tensão dos fatos, aproximando-se das “imagens-flashes fotográficas e reunidas por colagem” que, segundo explica Nádia Battella Gotlib, em seu artigo “A literatura feita por mulheres no Brasil” (BRANDÃO; MUZART, 2003, p. 45), eram técnicas utilizadas pelos modernistas no início dos anos 20.

O primeiro parágrafo abre-se abrupto com a seguinte afirmação: “o amor sobre ser cego é imprudente” (TATAGIBA, 1927). À antiga máxima popular, aquela que diz que o amor é cego, a autora acrescenta o adjetivo “imprudente”, que soa como uma justificativa à crise que se instala após o marido descobrir o adultério de sua esposa. A carta, a “rósea missiva que trescalava o embriagador perfume de uma paixão ardente e criminosa”, encontrada pelo fazendeiro num dos “escaninhos de uma gaveta do galante toucador de Maria Luiza...” fora o estopim da tragédia.

Certamente grafada por Maria Luiza, pois era “rósea” e perfumada, guardada em local, digamos, nada secreto, a carta pareceu-nos conter um algo mais, para além da forma utópica de guardar sempre vivo o amor que se encontra distante temporária ou eternamente. Um texto que traz tão sérias revelações sobre o comportamento de alguém merece maior cuidado por parte do interessado. Tal “displícência” soa-nos como uma produção de prova, ainda que inconsciente, contra si mesma, uma mensagem de *mea culpa*, um pedido de (des)culpa ao marido até, mas não uma carta de amor escrita para o amante.

Ela é, nessa segunda parte do conto, o significante radical de uma série de eventos que se encadeiam no enredo e, como tal, sua função é decisiva para o desfecho dessa história. Somente quando o marido a descobre é que se insere, pela primeira vez no conto, “o corpo feminino [...] através da palavra escrita e, com ele, seu gozo, sua dor, sua fragilidade, sua força, sua tagarelice, seu silêncio, seu ser e seu não-ser” (FLEURY, 2006, p. 2). Se é pela carta que o passado vai sendo construído pelo

presente, também é através dela que se percebe que o sujeito nunca é (pleno, sem fissuras, completo), pois também ele se (re)faz sempre, sem nunca ser por inteiro ou estar “de todo onde parece estar”, ensina Castelo Branco (1991, p. 38).

Não foram o brilho dos olhos, o corar das faces, a troca de olhares ou os longos passeios os denunciadores do ser, do querer, do ter e do poder de Maria Luiza. Ela tentou falar ao marido sobre seus anseios, desejou ser escutada, mas não conseguia se expressar, se comunicar com seu par. A palavra oral não deu conta do vazio entre as experiências do homem e da mulher. Foi preciso que a escrita encurtasse o caminho.

Com base nessa função da palavra escrita, no Brasil do século XIX temia-se que a mulher fosse alfabetizada: ela poderia “fazer um mau uso desta arte”, registrou Luccock (apud HAHNER, 2003, p. 56), mercador britânico, em 1808; ou ainda, como notou o brasileiro de classe alta, em suas viagens pelo interior do país, cerca de duas décadas depois de Luccock “se uma mulher aprender a ler, será capaz de receber cartas de amor” (SOUZA apud HAHNER, 2003, p. 56). Assim, seja porque estivesse esquecida em seus delírios de amor, ou porque, ainda que inconscientemente, desejasse ser barrada, punida pelos seus atos, Maria Luiza não se preocupou em esconder a sete chaves a prova de sua traição. Fora imprudente.

O marido, enlouquecido, estrangulou-a. O “colar de aço” que fizera de suas mãos ao redor do pescoço da mulher foi o gesto certo e desesperado de impedir que a voz daquela que ousou se mostrar se mantivesse presente. Era preciso silenciá-la para sempre.

Ensinando-nos sobre o mito donjuanesco, Oliveira (1996, p. 81) declara que no século XVII, quando a mulher ainda “não tinha expressividade social”, morriam o sedutor e a voz masculina da família. Noutros tempos, a ficcionista de “A cruz da estrada”, confere a sua personagem feminina outro *status* dentro dessa sociedade moderna. Maria Luiza não sabia, talvez até a autora não o soubesse que, ao traçar a morte da protagonista no conto, dava, naquela década de 20, a vida, a voz, a vez a tantas outras mulheres que, como a protagonista, desejavam viver mais do que podiam.

Apesar das Marílias, Lucíolas, Aurélias, Isauras, branquinhas ou moreninhas desfilarem seus perfis distanciados da mulher real durante quase todo o romantismo, criadas para o entretenimento de senhoras da alta sociedade, foi a partir do erotismo de uma Rita, da masculinidade de uma Luzia-Homem, do instinto assassino da pouco conhecida Dona Guidinha do Poço, da capacidade de dissimular de uma Capitu que, finalmente, nasceram as mulheres fictícias de carne e osso na literatura feita por homens.

Enquanto isso,

[...] nesta segunda metade do século XIX, portanto, as mulheres [escritoras] ganham progressivamente espaço cultural, ainda que de modo um tanto acanhado e quase que sem repercussão nacional, sobretudo se se encontram em regiões afastadas da região sudeste (do Rio de Janeiro e de São Paulo, por exemplo) (GOTLIB, 2003, p. 35).

Prosadoras como Maria Firmina dos Reis colocaram em cena *Úrsula* (1859); Maria Benedita Bormann, *Lésbia* (1890); Francisca Clotilde, *A Divorciada* (1902). Todas buscavam, sem muita rebeldia, um olhar diferente para as questões de teor feminista, visando ao engajamento político que só viria a partir dos anos 30 com Patrícia Galvão, a Pagu.

A Maria Luiza, de Maria Antonieta Tatagiba, não se prende a digressões de ordem religiosa, filosófica ou moral como a Maria Luiza, de Lúcia Miguel Pereira, em 1933. Esta, sentindo-se culpada pelo adultério que cometera, refugia-se na religião. Aquela se entrega de corpo e alma aos caminhos dos prazeres que imperavam sobre seus sentidos.

Em “A cruz da estrada”, Maria Luiza não fora a eterna sofredora, não se auto-flagelara, não implorara perdão nem a Deus, nem aos homens, e não fora perdoada. Punição com morte era o destino a que lhe cabia. Então, o marido, “na inconsciência do seu ódio formidável, no silêncio e nas sombras que envolviam a casa, carregou o cadáver, atravessou o jardim e atirou-o na estrada [...]”. E como a testemunhar “melancolicamente este drama de amor e de sangue [...]”, elevando-se “acima da silhueta negra das montanhas”, estava a lua, “uma figura simbólica de um elemento

mediador (guia) entre o inconsciente e o consciente” nas palavras de Mendonça (1991, p. 32).

“Estirado na poeira dos caminhos”, o corpo branco e esbelto de Maria Luiza contrastava com o brilho fosco do “lunar de setembro, entristecido pelas fumaças das primeiras queimadas, que envolvia num velário de mistério e de sonho esta noite sertaneja...” e o efêmero corpo daquela mulher. Novamente, encontramos vocábulos que nos remetem à fugacidade humana: sombras, poeira, fumaça, queimadas, sonho, noite.

O assassinato de Maria Luiza, como dissemos, foi uma tentativa desesperada de retirar de cena aquele corpo que se fez indevidamente presente ao vestir aquela alma de mulher.

3ª parte:

O salário do pecado é a morte.

Romanos 6:23

Chegamos à terceira e menor parte da narração. Nesses dois últimos parágrafos, dá-se, então, a reintegração da personagem, à natureza, agora, morta. O corpo de Maria Luiza e a casa abandonada informam o vazio que está por trás dos valores daquela sociedade. Sem a elegância e a beleza das roupas, perfumes e maquiagens, artifícios que compõem o ritual de feminilização, a mulher reaparece como um “corpo branco” estirado, misturado à poeira dos caminhos. A fazenda, em ruínas e abandonada, não representa mais o orgulho viril de prosperidade, de prestígio e de riqueza, espaço da mulher, mas a decadência social e econômica daqueles tempos.

Em “A cruz da estrada”, a morte e o corpo morto da protagonista revelam-se em lugares possíveis de se questionar as tradições e os valores sociais da Modernidade como fizera Félicien Rops (1833-1898) ao retomar um mote antigo, o da mulher sedutora que, de objeto, agora passa a ser agente. Doumont (2002) conclui que,

para Rops, “l’image de la femme diabolique lui sert à représenter le monde contemporain”.⁷

Ao destacar a mulher como tema central de sua obra, como mostra a Figura 5, o pintor critica, ironiza e afronta certos tabus e valores convencionais da sociedade burguesa que, ao tratar da construção de uma identidade feminina, seguiu focando na utilização social.



Figura 5 - *La tentacion de Saint-Antoine* (1878)
Fonte: Rops (apud BONNIER; MALINCONI; CARPIAUX, 1998).

Nessa tela, a mulher substitui Cristo na cruz e atormenta o bom Santo Antônio, que é pego de surpresa por essa farsa tramada pelo diabo. Freud, ao comentar essa tela de Rops, escreve que o pintor parecia saber que o recalcado quando retorna, o faz no instante do recalque. De vítima à cúmplice do diabo, esse binômio se enriquece com entrada de um terceiro personagem nessa relação: o homem burguês, que Rops execra. Está posta a tríade demoníaca do fim do século XIX.

Em *Le Calvaire* (1882), um dos cinco quadros da série intitulada *Les Sataniques*, o pintor belga nos coloca diante de um cenário iluminado por velas. Vislumbra-se o diabo preso à cruz, com seu falo ereto, substituindo o Cristo e a mulher nua, desfalecida, incapaz de lutar contra as forças demoníacas. Assim, ela é enforcada com seus próprios cabelos pelo diabo (FIGURA 6).

⁷ “A imagem da mulher diabólica lhe serve para representar o mundo contemporâneo” (Tradução nossa).

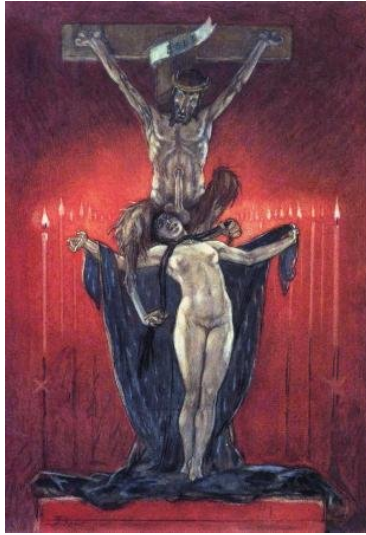


Figura 6 - *Le Calvaire* (1882)
Fonte: Rops (apud DOUMONT, 2002).

Interessa ainda notar que a mulher despoja-se de um manto azul escuro, numa referência que a distancia da imagem da Virgem Maria, que se cobre com o manto azul-celeste, símbolo da pureza. Sem se render aos ensinamentos da igreja, a mulher não resiste e se entrega a seus próprios impulsos eróticos.

Perrot (2005, p. 447) pontua que o corpo das mulheres está, assim como o dos homens, no centro das relações de poder. Porém, além delas não serem donas de seu próprio corpo, “sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir [...] são o objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa seu sexo, vulcão da terra”.

Ainda nesse caminho, Perrot chama a atenção para o fato de que a liberdade faz de toda mulher um perigo e a põe em perigo. Essa dualidade imputa à mulher a responsabilidade sobre seu próprio destino. Se algo de mal lhe acontecer, como ocorrera com Maria Luiza, é porque ela fez por merecer o castigo. Apesar da morte brutal, Maria Luiza não fora idealizada, nem calada, nem petrificada na narrativa de Maria Antonieta- como alguns textos literários, críticos ou, até mesmo, querelas informais de então pretenderam fazer com algumas mulheres reais ou fictícias - o que evidenciaria outras formas de violência e de morte.

A cruz, um dos símbolos humanos mais antigos e mais vivos que existem, também carrega contradições. Nela, os conceitos de divino, na linha vertical, e de mundano, na horizontal, encontram-se e perpetuam-se no desejo do encontro que os homens têm com a divindade, consigo mesmo e com os outros. Para além do símbolo, a cruz

encerra uma infinidade de mundos que se repetem, sempre de forma diferente. Lugar “de súplica e de perdão”, mas também de libertação dos pecados.

Contemplada e ornada pelos aldeões, a “humilde cruz, que evoca a maldade dos homens, a vaidade e as fraquezas do mundo”, torna possível a presença rediviva da “deusa” Maria Luiza. A paisagem ao redor da cruz, que está cercada de plantas daninhas e serpentes perigosas, repõe em cena a presença insaciável da figura de satã sondando a mulher.

Maria Luiza tanto foi a vítima expiatória de uma sociedade hipócrita e, como tal, estava incumbida de dar “voz ao recalcado individual e social” (BRANDÃO, 1993, p. 245), quanto foi sua própria algoz, ao se entregar à busca do prazer, o que gera destruição e sofrimento. É por isso que os aldeões, diante da pobre e suplicante cruz de madeira levantada à beira da estrada, a reverenciavam como aquela que ousou ser, ainda que num mundo contraditório, onde morrer é viver e não-ser é ser.

4.1.4 Carta de Antonieta aos filhos: a escrita de um desejo

A escrita foi, em sua origem,
a voz de uma pessoa ausente.
Freud

Parece-me que te estou a falar quando te
escrevo e que tu me estás um pouco
mais presente.
Mariana Alcoforado

Quem escreve e quem lê carta? O que é que se escreve? Quando e por que se escreve? Plagiando Camargo (2000), também nós elencamos tais perguntas a fim de nos orientarmos neste estudo que tem como objeto o ato de escrever.

A escrita, e a leitura, de uma carta (re)estabelece um emaranhado de situações e de relações entre os interlocutores, que acabam por deixar suas marcas no texto.

Muitas vezes, reconhecê-las na escrita é poder trazer à tona a história de vida desses sujeitos, bem como a história da cultura na qual ambos estavam inseridos no ato da escrita. Ou seja, identificá-las é poder “indicar pistas para uma leitura da constituição do sujeito da escrita, na escrita”, destaca Camargo (2000, p. 204).

Diferentemente de Camargo, que trabalhou com cento e nove cartas trocadas por duas adolescentes, o corpus literário a que nos propomos analisar é a carta grafada, por volta de 1927, numa página em branco de uma edição francesa de *O homem que ri*, de Victor Hugo. Inconclusa, a missiva redigida por Maria Antonieta Tatagiba tinha como destinatários os seus três filhos, como podemos ler a seguir:

‘Meus filhos: Um mau destino cedo nos veio separar para sempre. Quando vós mais precisáveis dos cuidados e carinhos que só uma mãe pode e sabe dispensar aos filhos pequeninos é que uma cruel fatalidade vem de me arrancar do meio de vós, infelicitando-nos para sempre.

A mim, parte-se-me o coração por deixar-vos tão pequeninos - tão pequeninos que nem podeis compreender a intensidade do infortúnio que vos fere!

Ah! Como eu desejaria ter-vos sempre ao meu lado, educar-vos, ver-vos crescer cheios de bondade e inteligência, guiados pela minha experiência no caminho do Bem e da Virtude.

Não posso pensar quão imensa seria essa felicidade sem que meus olhos se encham de lágrimas! Conformo-me com a vontade de Deus e aceito, resignada, os espinhos de tão grande dor, esperando, meus filhos, que por vossa boa índole, haveis de ser obedientes, dóceis, estudiosos em crianças, e mais tarde [...]’ (ALVES JUNIOR, 1941, p. 9).

Tempos depois da morte da poetisa, o viúvo, José Vieira Tatagiba, disponibilizou textos inéditos e relatou fatos da vida da esposa àqueles interessados em homenageá-la. Foi assim que José Paulino Alves Junior tomou conhecimento da referida carta e pôde incluí-la no corpo do texto proferido no dia 08 de março de 1941, por ocasião do seu discurso de posse na cadeira de nº 32, da AESL, cuja patrona é Maria Antonieta Tatagiba. Nas palavras Alves Junior, na época em que escreveu a carta, a poeta encontrava-se “separada dos filhos, por quem dava a vida, com receio de os contaminar do mal, num leito de dor, no Sanatório Guanabara, no Rio de Janeiro.” No gesto do viúvo Tatagiba, pouco comum quando se tratava de divulgar textos que dão conta da intimidade das mulheres escritoras do passado, abriu-se um precedente importante: pôde-se colocar em cena outros interlocutores, cujo significado entendemos como Camargo:

Considero como interlocutores o destinatário, a quem a carta foi dirigida quando escrita, aqueles que a ela têm acesso quando publicada e também aqueles que se inserem ou se interpõem no discurso de quem escreve (o que escreve e/ou lê pelo outro). [...] a pesquisadora, para quem essa escrita se *transforma*, *transforma* e é *transformada* em objeto de estudo (CAMARGO, 2000, p. 204).

Ora, tornar essa carta material de estudo só interessa quando se pretende escrutá-la para além da tragicidade do quadro em que se vê Antonieta, vítima incurável da tuberculose, isolada, apartada daqueles a quem mais amava: seus filhos.⁸

Assim, amparados num estudo de Todorov (1980), buscaremos as palavras, sobretudo os verbos e os adjetivos, a fim de identificar na narrativa as causas, as conseqüências, os sentimentos e as emoções que restaram a partir do momento em que uma força (“um mau destino”/ “uma cruel fatalidade”: a aproximação da morte que chega através da tuberculose) provoca o desequilíbrio (a mãe separada/ arrancada do convívio dos filhos) de uma situação estável (uma mãe poder criar, naturalmente, seus próprios filhos), ou que se supunha estável.

Com o vocativo “Meus filhos”, Antonieta, impregnada de desejo de superar aquela circunstância em que se encontrava, abre o canal de comunicação com seus filhos distantes. Assim, sob a forma de desejo, a carta de amor (e aqui falamos de amor materno) sempre requererá do outro, implicitamente, uma resposta, “sem o que a imagem dele se altera, se torna outra” (BARTHES, 1988, p. 33). Também para Lacan (1978, p. 112), “toda fala chama resposta” e, considerando-se que haja um ouvinte, ainda que esse permaneça calado, não haverá palavra sem resposta, pois é certo que a palavra dita, bem como a não-dita, imputará um efeito ou repercussão naquele que ouve e, é claro, naquele que fala.

É certo, porém, que a poeta estivesse ciente da efetiva indisponibilidade dos interlocutores naquele momento da escrita e ainda por alguns anos. É ela mesma quem diz que os filhos eram “- tão pequeninos que nem podeis compreender a intensidade do infortúnio” que os feria. No entanto, ainda assim, ela precisava falar, ainda que fosse para si mesma como fizera Alcoforado (1997, p. 52): “Eu escrevo

⁸ Em 1928, quando morreu, Antonieta deixou: Maria do Carmo, com quatro anos e nove meses; Stael, com um ano e nove meses; e, Geraldo, com sete meses.

mais para mim do que para ti, e aquilo que procuro é consolar-me”. Maria Antonieta encontra a única saída, a válvula de escape, a pulsão de vida sobrepujando a de morte, que, naquela situação, lhe restou para deixar a inércia, apartar-se do nada, dar voz a si mesma, fazer-se ouvir, ser ouvida e, acima de tudo, ouvir-se.

Essa carta apresenta-se como um meio de exorcizar a sua dor e o seu sofrimento por intermédio da escrita, que podem ser lidos através dos verbos que a autora utiliza nos dois primeiros parágrafos: “separar”, “arrancar”, “partir” (no sentido de quebrar), “deixar” e “ferir”. Enquanto os adjetivos, ou os substantivos que reduzimos a adjetivos, indicam um estado de equilíbrio ou de desequilíbrio (“mau”, “cruel”, “desafortunado”), os verbos já mencionados marcam a passagem de um estado a outro.

Extrapolando a idéia expressa pelas gramáticas antigas que explicavam os modos verbais “pelo facto de a linguagem servir não só para descrever e portanto para se referir à realidade, mas também para exprimir a nossa vontade”, Todorov (1980, p.136) nos fala dos modos da vontade, que são dois: o obrigativo e o optativo. O primeiro diz respeito às leis de uma sociedade que estão sempre presentes ainda que não ditas. Por isso, “é o modo de uma proposição que deve acontecer”, independentemente da vontade do indivíduo. Na carta de Antonieta, fica subentendido um possível pedido de desculpas (e isso explica, talvez, a significativa presença de tantos pronomes pessoais de primeira pessoa) aos filhos e à sociedade em geral- “A mim, parte-se-me o coração por deixar-vos tão pequeninos”- por não poder exercer mais a missão de ser mãe imputada à mulher.

Para Antonieta, “só uma mãe pode e sabe dispensar aos filhos” o cuidado e o carinho de que precisam e, nas palavras de Nader (2001, p. 97), ao relatar sobre o destino biológico da mulher baseado nas propostas do projeto positivista: era preciso “inculcar na mulher a idéia de obediência e cumprimento de seus deveres no interior da família e da sociedade, principalmente no que diz respeito à instrução de seus próprios filhos”. Fazer deles pessoas bondosas e inteligentes, guiá-los “pela minha experiência no caminho do Bem e da Virtude”, completa Antonieta, era tarefa intransferível da mulher.

Esse mesmo sentimento era compartilhado e proclamado pela carioca Narcisa Amália (1852-1924), que se auto-intitulava como sendo, no Brasil, aquela quem primeiro “ergueu a voz clamante contra o estado de ignorância e de abatimento” em que jaziam as mulheres (AMÁLIA apud COELHO, 2002, p. 502).

É o que comprovamos no artigo de Amália (apud RAMALHO, 1999, p. 132), em “A mulher no século XIX”, de 1882:

[...] a mãe, compreendendo sua difícil e gloriosa missão na terra, se dedicará com o entusiasmo de que só ela tem o segredo à criação da alma, à formação do caráter, ao desenvolvimento da inteligência do filho em [que] embala no berço. Guiado por essa mão firme, previdente e esclarecida, a que grau de perfeição não atingirá o homem no futuro?

Assim, com tamanha responsabilidade conferida à mulher e prescrita pelos ditames sócio-culturais, morais e religiosos impostos pela sociedade- e endossada pelas próprias senhoras letradas do final do século XIX-, como lidar com o imprevisível? Como encarar o vazio causado pelo cerceamento desse direito, mais que isso, desse dever da mulher senão pela via do desejo? É essa a força vital que há em cada um de nós, “que nos move e nos comove: [que] é nossa potência de existir, como diz Espinosa, de sentir e de agir. O princípio do prazer, como diz Freud” (COMTE-SPONVILLE, 2003, p. 151).

Essa força estranha que encoraja o indivíduo a encarar o desconhecido, o indizível, o ausente, nos faz querer apreender aquilo que nos escapa, nos remete ao segundo modo da vontade. O optativo “corresponde às ações desejadas pela personagem” (TODOROV, 1980, p. 137), aqui expresso pela construção: “Ah! Como eu desejaria” ligada aos verbos “ter-vos”, “educar-vos” e pela locução verbal “ver-vos crescer”. Adotando com Espinosa (apud CHAUI, 1993, p. 24), a marca do desejo “como amor do que falta”, percebemos que Antonieta nos fala de algo que já viveu e que gostaria que durasse para “sempre”.

Desiderium é o desejo ou apetite de possuir alguma coisa cuja lembrança foi conservada e, ao mesmo tempo, está entravada pela lembrança de outras coisas que excluem a existência da desejada [...]Aquele que se recorda de uma coisa com que se deleitou deseja possuí-la nas mesmas circunstâncias em que na primeira vez com ela se deleitou [...] (ESPINOSA apud CHAUI, 1993, p. 23).

Além disso, embora os verbos estejam no modo indicativo, o que indica que “as ações tiveram verdadeiramente lugar” (TODOROV, 1980, p. 136), fica o sentimento de algo apontando para uma descontinuidade das referidas ações, as quais Antonieta tenta fixar na memória, sua e de seus filhos, como sendo algo em potencial, ainda que seja virtual. Na tentativa de captar o presente, a poeta fala de seu desejo, movimento que, juntamente com os sentidos da paixão e com o olhar, é capaz de capturar o outro, de tornar-se o desejo do desejo do outro.

Relevante lembrar que o suporte para esse manuscrito de Antonieta foi uma página em branco de *L’homme qui rit*, de Hugo, cujo tema é a luta entre a essência, que salva, e a aparência, que oprime. Gwynplaine, o menino de aparência assustadora, pois traz no rosto um perpétuo sorriso macabro, torna-se um conhecido palhaço de circo. Porém, a cada apresentação, quando é obrigado a retirar o pano que lhe cobre a boca, sofre com as gargalhadas do público, que arrasta atrás de si, devido à sua aparência monstruosa. Seu único consolo é sentir-se amado pelo filósofo que o criou como filho e por Dea, a frágil menina que ele salvou da morte, quando ela ainda era bebê. A cegueira é a deformidade da bela moça, que só “enxerga”, em Gwynplaine, sua bondade, seu bom caráter, seu amor. Triunfo do amor, da essência sobre a aparência.

Embalada pelo contexto dessa triste história, Antonieta, ao retirar-se do convívio social, marcada pelo medo das pessoas, e seu próprio, provocado pela alta periculosidade que a tuberculose oferecia ainda, no início do século XX, de certa forma, conservava traços do protagonista de Hugo: a jovem, bela e conhecida professora da cidade, agora tísica, atraía para si o olhar curioso das pessoas. Seu aleijão: a tuberculose. Sua dor: não poder experimentar “quão imensa seria essa felicidade [ter os filhos “sempre ao meu lado, educar-vos, ver-vos crescer cheios de bondade e inteligência”] sem que meus olhos se encham de lágrimas!”. Seu texto, quase uma despedida pungente, requer o olhar amoroso daqueles a quem ama e por quem deseja ser amada, incondicionalmente, afinal, seu caráter se fez “no caminho do Bem e da Virtude”.

É nesse ponto do quarto e último parágrafo da carta que percebemos o esforço que a escritora faz no sentido de trazer de volta o equilíbrio à sua narrativa.

Irremediavelmente consciente de seu estado, sem explicitar nenhum vestígio de revolta ou de medo, apela para o poder consolatório da religião, no sentido de ter elevado seu estado de espírito. A presença dos verbos “conformar”, “aceitar”, “esperar” e do adjetivo “resignada”, nesta parte do texto, nos falam de um discurso proferido por alguém que sentia a impossibilidade de se lidar com certos desejos materiais.

Essa escrita inacabada, a derradeira frase fica por terminar (José Paulino grafou com reticências), dá-se, então, como uma tentativa desesperada de se preencher o hiato entre o passado (o que ela viveu com os filhos) e o futuro (o que ela desejava ser para os mesmos). Um dos “gêneros do impossível”, Lúcia Castelo Branco, nos fala da escrita feminina como uma forma de se capturar o sujeito, de mostrá-lo como por inteiro, sem fissuras, de capturar o real. Essa “voz delirante que se lança no vazio da página” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 122) quer afirmar-se como fala, e pode, pois, sendo linguagem verbal, faz-se necessária a presença de um corpo, que tanto pode ser o que escreve, expressando seus modos de ser, quanto o que lê, revelando seus modos de ver. Como são utópicas, todas essas tentativas, haverá sempre a iminência de que algo escape à língua, o que poderá comprometer a interpretação do discurso que visa a dar forma àquilo que é real, ou seja, a própria vida.

4.2 NO VERSO

Macia e feiticeira a minha rede
 Tem o condão de adormentar tristuras
 E de acalmar a minha ardente sede
 De gozos e de venturas

Maria Antonieta Tatagiba

4.2.1 *Frauta Agreste em cena*

Elegemos como ponto de partida deste item de nosso estudo, antes de nos adentrarmos na análise de alguns poemas de Maria Antonieta Tatagiba, a

observação da capa de *Frauta agreste* (TATAGIBA, 1927), pois entendemos que ela funciona como um convite à obra, apontando-lhe o tema, sem, contudo, revelar-lhe por completo o conteúdo, como se vê na Figura 7.



Figura 7 - Capa do livro *Frauta agreste*
Fonte: Tatagiba (1927).

A visualização da capa (“embalagem”), por ser em geral o primeiro contato do leitor (“consumidor”) com o livro (“produto”), provoca sensações, nem sempre conscientes, que nos fazem supor o conteúdo da obra. Portanto, há na capa do livro a intenção de retomar, de dialogar com os temas da obra, seja pela linguagem verbal, quanto pela não-verbal.

Quanto ao texto verbal, temos, no alto e em caixa alta, o nome da autora e abaixo, sobre o fundo negro, o título do livro grafado na cor branca. O vocábulo “frauta”, ou flauta, nos remete a “Pã, deus das grutas e dos bosques, personificação da vida pastoril” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 434), reforçado pelo adjetivo “agreste”, que reproduz, por sua vez, o *locus amoenus*. O culto a esse deus remonta à Arcádia: “região montanhosa [...] (Grécia), considerada, na poesia pastoril da Antiguidade, verdadeiro paraíso, habitado por seres eleitos, que se dedicavam à poesia e aos ingênuos prazeres domésticos” (MOISÉS, 2004, p. 35). O período renascentista, e depois o romântico, fez da Arcádia um lugar mítico, um ambiente

idílico, propício para o cultivo da intelectualidade. Lá, os pastores em contato com a natureza vivem a plenitude da paz, da felicidade e da simplicidade. Traça-se, então, o primeiro sinal para que o leitor faça suas inferências: estamos às portas de uma obra que nos remeterá à tradição bucólica neoclássica.

Quanto à linguagem não-verbal, deparamo-nos, de imediato, com a figura de uma mulher: cabelos negros, enfeitados com duas flores, uma de cada lado das têmporas; cílios avolumados, imprimindo uma certa languidez do olhar; colo e braços descobertos (uma pulseira enfeita o braço esquerdo), a indicar um clima ameno; a leveza das mãos, com alguns dedos suspensos e outros sugerindo movimento; o vestido (por ser de um tecido fino e de bom caimento, nos permite entrever a postura descontraída das pernas da mulher) é branco e longo (tanto que não vemos os pés da jovem), e de mangas curtas e bufantes; tudo isso, compõe a imagem daquela mulher solitária que, sentada sobre o tronco de uma frondosa árvore, toca sua flauta: um dos instrumentos musicais mais antigos que se conhece e famoso pelo som melódico, pelo timbre suave e doce que produz.

Prosseguindo nessa leitura, as cores utilizadas para colorir a capa também merecem nossa atenção: o preto, cor utilizada para colorir a terra, tingem, por assim dizer, a árvore, cujos galhos em forma de “V” se abrem como que a envolver de mistério a tocadora de flauta. Essa permanece imaculada, com a contrastante alvura, quase transparente, com que é retratada. Toda essa imagem repousa sobre a textura de fundo, banhada de um azul celeste, como a sugerir “o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 107).

Dessa forma, adianta-se a poetisa quanto a sua intenção de transmitir ao possível leitor de sua obra, a seara que o espera: um livro com feições pastoris, por certo ambientado na ainda hoje bucólica São Pedro do Itabapoana, sua cidade natal: “Este sítio risonho entre montes aberto”.

Perscrutando as primeiras páginas do livro, encontramos duas epígrafes que corroboram as leituras que fizemos até aqui, a partir das informações que nos foram dadas pelo ilustrador Raul Pederneiras: *Fruta Agreste* imprime uma proposta que nos leva a “uma imersão na tradição bucólica neoclássica, romântica e simbolista, à

Júlia de Almeida, Cecília Meireles e António Nobre, ora melancólica, ora ingênua” (SODRÉ, 2007, p. 238).

A primeira delas é a de Ratzel (1844-1904): “A sciencia não basta para compreender a linguagem da Natureza. Para muitos homens são a poesia e a arte interpretes mais compreensíveis da natureza do que a sciencia” (apud TATAGIBA 1927). Para se compreender a linguagem da Natureza, é preciso mais que a ciência, é preciso a poesia e a arte, sinalizando a repulsa ao cientificismo e ao materialismo, como fizeram os simbolistas. A outra, como não poderia deixar de ser, é da líder das mulheres intelectuais da época, Maria Eugênia Celso (1890-1963):

Levas nas mãos imperiosas
Sem que o suspeites sequer,
A mais rubra dentre as rosas
Um coração de mulher!...
É pequenino e de um mundo
Todo o infinito contém
E nunca de tão profundo
Enchê-lo pôde ninguém
(apud TATAGIBA, 1927).

Juntas, as epígrafes que nos falam da poesia embalada pela emoção e pela imaginação e do infindável coração de mulher, também nos permitem entrever a essência da concepção de mundo de Maria Antonieta.

Em *Frauta agreste*, a linha que separa arte e realidade é tênue. A autora nos permite distinguir, num jogo de sombra e luz, uma “acentuada tristeza e momentos de desalento e sofrimento” (MATOS, 1982, p. 44) atenuados com a chegada da sempre sorridente e perfumada primavera que lhe renovava as esperanças. Tudo o que viu e sentiu, Maria Antonieta soube transformar em versos graças a sua força criadora.

Dos poetas de sua preferência- “Bilac e o doce poeta do ‘Pequenino morto’”, confessou a poetisa em entrevista concedida ao professor Elpídio Pimentel, em 10/06/1925, para a revista VC (RIBEIRO, 2003, p. 21) –, Antonieta herdou, deste (Vicente de Carvalho), o interesse freqüente com que tematizou a natureza e o amor e, daquele, a habilidade técnica que a levou a escrever sonetos metrificados e cuidadosamente rimados. Da musa inspiradora Maria Eugênia Celso, a coragem de lançar-se publicamente como literata que trazia “um coração de mulher cristalizado

na sua mais alta e mais profunda expressão: a poesia” (CELSO apud RIBEIRO, 2003, p. 54).

Sabe-se que, no período que vai do final do século XIX e início do XX, muitos poetas parnasianos fizeram o que Moisés (2004, p. 340) chama de “composições heterodoxas”, ou seja, compuseram poemas parnasianos mesclados com outras manifestações estéticas como o Romantismo, cujos vestígios ainda estavam no ar, e como o Simbolismo, cuja inspiração estava em eminência. Esse, por sua vez, embora seja um movimento de características inconfundíveis (onde se encontram as origens do Modernismo), acabou por misturar-se ao Parnasianismo.

Há tempos, Coutinho (2001, p. 21) preconizava que os períodos literários não podem ser tomados como blocos estanques, chamando a atenção para a imbricação que há entre eles, “porquanto os sistemas de normas que se substituem em dois períodos jamais começam e acabam em momentos precisos, porém se continuam em certos aspectos, repelindo-se em outros”.

Maria Antonieta transitou nesse rico entrelugar, embora tenha iniciado sua produção literária na década de 1920, às vésperas da Semana de Arte Moderna. A esse respeito, Ribeiro (2003, p. 21) concluiu que:

Tanto pela análise dos textos quanto pelas respostas dadas à entrevista [à revista *Vida Capichaba*] acima citada pode-se concluir que Maria Antonieta Tatagiba foi parnasiana, pela construção formal dos poemas e concepções temáticas clássicas, mas o subjetivismo, a religiosidade, a melancolia a fazem enquadrar na corrente neo-simbolista surgida dentro do Modernismo [...].

Colaboradora assídua da VC e de outros jornais e revistas, viu seus poemas figurarem por diversas vezes ao lado de versos escritos por homens, inclusive de seu próprio marido, José Vieira Tatagiba.

Frauta agreste foi, já no ano de sua publicação, elogiada pela crítica, como vimos na seção “Refazendo as pegadas em preto e branco” deste estudo. Seus versos trazem, então, uma predominância do formato parnasiano e uma multiplicidade de temas – visivelmente antitéticos, que ao longo da obra seguem delineando sensações boas e ruins, alegrias e tristezas, crenças e ceticismos, ganhos e perdas,

entre outros – que transitam de um neo-romantismo a um simbolismo atenuado, aos moldes da corrente neo-simbolista que vigorou ainda dentro do Modernismo (RIBEIRO, 2003, p. 21).

Voltando a folhear o livro, em “Fruta agreste” (TATAGIBA, 1927, p. 9), poema-prólogo, nossa poetisa consagra-se como uma habilidosa tocadora de “fruta”, metáfora de sua poesia. O poema foi tecido utilizando-se a *terza rima*, técnica que coube bem ao gosto dos poetas parnasianos mais dados aos experimentos formais, mas esse foi o único feito por Maria Antonieta nessa estrutura. Após o último dos treze tercetos alexandrinos que rimam da forma ABA, BCB, CDC, DED e, assim, sucessivamente, segue-se um verso isolado (“No seio acolhedor da bela Natureza!”), o “fecho de ouro” (MOISÉS, 2004, p. 447), que concentra o mote do poema: cantar, desde o nascer ao pôr-do-sol, o amor à Natureza campestre.

Foi naquele rincão, espaço idealizado do imaginário árcade e pastoril, onde os dias são sempre azuis e onde a sugestiva e poética lua provoca “magia tão grata/ à alma que sonha”, que a poetisa escolheu para passar os dias “em sossego bendito/ Tocando a minha fruta e ouvindo a singeleza/ Do seu som se casar, das aves ao *spartito*” (TATAGIBA, 1927, p. 12).⁹ Configura-se assim o escapismo que a faz isolar-se da cidade, e das vulgaridades dessa, refugiando-se nos braços da mãe natureza, permitindo-se, quase sempre, ficar com o olhar contemplativo, a cultivar o belo. É o que vemos em “Tocadora de fruta”, no Anexo J,¹⁰ que, a nós, parece ser o poema-síntese da obra:

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

Revela os temas cantados (“As alegrias sãs de uma existência pura,/ A enxada, o beijo, a paz”), como também:

⁹ A partir deste momento, os fragmentos dos poemas de Maria Antonieta Tatagiba, citados nesta pesquisa, que forem de *Fruta agreste*, informarão apenas a página.

¹⁰ Os poemas que nos serviram a uma análise mais demorada constarão, na íntegra, dos anexos desta dissertação.

Cantei o sol, o luar branco de prata,
 As montanhas azuis, a seara, a flórea mata,
 O despertar da aldeia ao soar das fanfarras
 Dos sinos, na luz rósea das manhãs...

Prossegue apontando seus interlocutores: Deus, ela mesma e “as cigarras/ Que são minhas irmãs...”, e, por fim, revisa as dádivas que a terra lhe concedeu:

E a terra deu-me frutos, deu-me flores...
 E deu-me a solidão, o vinho de mil cores
 Do Sonho- eucaristia e vida dos poetas...
 E um zagalzinho de olhos de safira
 - O ramo agreste, as rosas prediletas
 Que enfeitam a minha lira...

Frutos, flores, solidão, o vinho de mil cores do Sonho, um zagalzinho (pastorzinho) de olhos de safira, o ramo agreste e as rosas prediletas, tudo a enfeitar-lhe a lira/poesia, a desfilar pela imaginação criadora dessa poetisa, tantas vezes entontecida pelo “hachiche azul do Sonho” (p. 20). Sonho que Maria Antonieta traduz como sendo a eucaristia, ou seja, o alimento espiritual, e a vida dos poetas e que Oliveira (2004, p. 86) afirma ser “o ponto de apoio da poesia”. O sutil perfume que exala das flores e o som mavioso que emana de sua flauta são os néctares da poesia de Maria Antonieta Tatagiba: rede encantada em que a poetisa esquecia “a vida/ imersa em deliciosos devaneios”.

A poetisa cantou também, em *Fruta Agreste*: as estações do ano (“Eis o outono que chega”: “Outono”, p. 27), o trabalhador do campo (“Vejo-a nas mãos do forte lavrador”: “Enxada”, p. 39), o sol e a lua (“O primeiro fulgor, roseo do dia/ Doura o oriente, porem, ainda fluctua/ Um resquício de treva fugidia/ Na altura azul onde desmaia a lua”: “Manhã de sol”, p. 79) e o bucolismo de sua terra natal (“No regaço macio da montanha/ Envolvida no crepe/ Da bruma que é uma renda da Bretanha/ Tem o povoado a graça de um presepe”: “Bucólica”, p. 17).

E ainda, o amor e a dor (“Que importa o canto acerbo da cigarra triste/ Que chora no mangal?/ Que importa a noite, a treva, o silencio... si existe/ Fulgindo dentro de mim o teu sol estival?”: “Exaltação de doente”, p. 104), a sua religiosidade (“Deste-me, ó Deus, a inexcedível graça,/ De crer”: “Genuflexão”, p. 41), o filho morto (“Maio voltou

florindo os mattagaes,/ Só tu partiste para nunca mais!": "Ruyzinho", p. 64) e a brevidade das rosas.

A paixão pelas flores, Antonieta soube aproveitar em sua palavra ritmada: transformou-as em metáfora da mulher, como sinaliza na epígrafe de *Frauta agreste* os versos de Maria Eugenia Celso: "A mais rubra dentre as rosas/ Um coração de mulher!...". O poema "Agonia das rosas" (p. 113-115), em que lhes descreve o sofrimento durante o inverno ("As pobres noivas vão tombando tristemente, / Frias, sem vida, sobre o leito de noivado..."), quando morrem devido ao frio, a poeta fala de si mesma, de suas frustrações, de suas dores e da presença constante da morte, sina daqueles que sofriam da terrível moléstia, a tuberculose: "Vão morrendo a sonhar... agonia dos poetas/ Que embora o olhar já morto ainda murmuram versos..." (p.114), que nos remetem àqueles escritos pelos românticos do "mal-do-século".

Ao descrever o nascer do dia no campo, por exemplo, em "Madrugada aldeã" (p. 67-70) ou, ainda, "Manhã de sol" (p. 79-80), a poetisa celebra a singeleza romântica e o bucolismo tardio, como fizeram os primeiros românticos:

Num verde fino, lavado,
 Todo o campestre irradia,
 E o mattagal orvalhado
 Tem brilhos de ouro... Eis o dia!
 (p. 70).

O derradeiro poema de *Frauta agreste*, "Suave cantiga" (p. 133-135), nos traz de volta ao ponto de onde partimos: o eu lírico toca sua avena (antiga flauta pastoril), cercada do mesmo ambiente bucólico.

As árias de minha avena
 Pelas tardes sossegadas,
 Nas asas da aura serena,
 Falam por entre as ramadas: (p. 133).

Contudo, as aspas que precedem o verso seguinte anunciam a voz que, nas próximas sete estrofes – estruturadas em redondilha maior, com rimas alternadas (ABAB) e ora ricas ("pesar" / "mar") – traduzirão ressentimento e melancolia ("o homem nasce para a Dor"), como também a constatação da brevidade da vida

(“Tudo o mais só dura um dia/ Como a existência da flor”) que não se apresentaram no poema-prólogo. São as marcas deixadas pela presença constante da morte.

Agora, a felicidade é miúda: o homem criado por Deus, que continua a levar a vida simples (sinônimo de amor, trabalho e paz), consome-se em “triste lida”, sendo que em “Frauta agreste” nem a miséria humana era capaz de entristecer “o olhar que vê o céu de perto”. Apesar disso, a Natureza continua generosa, abrindo “seu seio acolhedor”, imprimindo à vida as sensações advindas dos nossos sentidos mais primitivos. Aliás, é ela que “Transforma num sonho brando, / O teu riso... o teu pesar...”, antítese (riso / pesar) que denota um descompasso interior do eu lírico com o ambiente em que se insere.

Não há enfrentamento, nem revolta, nem blasfêmia, mas também não há estagnação, pois tudo “Segue para o fim cantando [ou poetizando] / Como a fonte para o mar...”, considerando aquela como a “imagem da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 446), a fonte da memória e este como o lugar dos (re)nascimentos e das (trans)formações, “ao mesmo tempo imagem da vida e a imagem da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 592). Fecham-se as aspas.

Encerra-se o canto entoado pela solitária figura feminina da capa. Retorna a voz do eu lírico arrematando o poema, e o livro *Frauta agreste*, com a afirmação de que ao entardecer (“À hora em que a tarde declina”), ou seja, nos momentos de luminosidade imprecisa, nos momentos de transição, é que sua frauta “diz cousas suaves e vagas/ Como a fronte crystallina [...]”.

Essa última imagem sugerida pela poetisa que compara o *instrumento musical*: sua poesia, como já mencionamos, com a *fronte*: o rosto que é “a porta para o invisível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 791), reforçado pelo adjetivo *crystalina*. Assim, sendo a “fronte cristalina”, tal qual um espelho é o lugar da adivinhação, do indecifrável, do misterioso e multifacetado que há em cada um de nós.

Pela plasticidade de suas palavras, percebemos um conjunto de elementos que dão lugar a uma via associativa em que, segundo Cademartori (1987, p. 54), “fundem-se

literatura, música e pintura”. Com tudo isso somado ao colorido das antíteses: material-espiritual, racional-emocional, real-ideal, sagrado-profano, logramos afirmar que a poetisa soube trabalhar a arte da composição poética simbolista, sem, contudo, encastelar-se, eterna e distante sonhadora, numa “torre de marfim”.

4.2.2 Breve estudo de uma poética neoclássica em Maria Antonieta Tatagiba

Finos clarins que não ouvimos devem soar por dentro da terra, nesse mundo confidencial das raízes, — e arautos sutis acordarão as cores e os perfumes e a alegria de nascer, no espírito das flores.

Cecília Meireles

E a terra deu-me fructos, deu-me flores.../ [...]
Que enfeitam minha lyra....
Maria Antonieta Tatagiba

A poética de inspiração pastoril desenvolvida por Maria Antonieta Tatagiba parece não deixar dúvida sobre a necessidade de submeter os escritos da autora à luz da crítica literária brasileira.

Este estudo pretender ler alguns dos poemas dessa poetisa, para além do evidente aspecto autobiográfico que perpassa seus textos, como é o caso do poema “Ruyzinho”, mesclado com os aspectos ficcionais que marcam uma obra literária, sobretudo as escritas por mulheres.

A esse respeito, Garretas (1994) assegura que, sobretudo, as mulheres que vivem nas sociedades patriarcais têm uma necessidade histórica de juntar razão e vida ao falarem de si. Isso porque, é inerente a tais sociedades a separação entre palavra e corpo.

Esta separación hace que las mujeres vivamos en un desorden simbólico búsqueda personal de sentido, del sentido de nuestro ser y de nuestro estar en el mundo (RIVERA GARRETAS (1994,p.. 12). casi permanente, desorden que nos empuja con especial urgencia a la

É nesse hiato que se processa “um desejo recalcado de falar de si, com o prazer de ser levada a sério e, enfim, considerada sujeito da história” (PERROT, 2005, p. 42). A escrita da mulher abre-se para esse estar com o mundo e não apenas estar no mundo.

Em sua poesia bucólica- aquela “em que se cantam as coisas e criaturas do ambiente campestre, rural, e os encantos da Natureza”, também em que “as figuras humanas que nela aparecem costumam ser pastores” (CAMPOS, 1978, p. 33) –, a retomada que a poetisa faz de elementos da tradição clássica foi apontada por Sodré (2007, p. 241), que destaca os poemas

“Berceuse” (“Da alma olympica de Pan...”), “Fructidor” (“É que Pomona abriu o seio áureo da terra”) e “Tocadora de fruta”, em que o tópico da áurea mediania é glosado (“Das cidades fugi, fugi do borborinho”)-, o que nos permite deduzir que sua poesia aproveita tradições provenientes de várias fontes.

No poema “Idyllio”, a seguir, a poetisa, ao escolher o título, não só recupera o nome de uma das composições líricas da poesia pastoril ou bucólica, como também o caráter bucólico empregado por Teócrito, poeta grego, no século III a.C, já que, ao longo do tempo, “idílio” passou a ter variadas significações: “‘devaneio’, ‘fantasias’, ‘amor ingênuo e terno’, referidas ou não ao cenário rural” (MOISÉS, 2004, p. 232). Assim, o quadro que se abre diante do leitor é campestre e tem como tema a realização de um encontro amoroso:

Na copa da acácia florescente
Que o sol no ocaso já não doura mais,
Dizem os passarinhos meigamente
Seus amores em leves madrigais.

Linda esta tarde! Adeja a travessura
Das borboletas pela selva em flor...
Festeja, ao longe, uma alegria pura
A dulcíssima fruta de um pastor.

Nuvens de prata esfiadas em fouxel
Boiam no céu azul... Brisas propícias
As rosas encarnadas do vergel,
Desfolham nas subtis, ternas carícias...

E à sombra fresca e verde do arvoredado
Noivos da aldeia... Linda a namorada...
Ele ao pecado não resiste e a medo,
Beija-lhe a linda boca acerejada...

E tal a graça cândida, a meiguice,
 Do idílio que ante mim se desvendou,
 Que foi, como se a frente se me abrisse
 Um precioso leque de Watteau!

Logo na primeira estrofe do poema – composto de cinco quartetos decassílabos, com algumas rimas ricas (“florescente”: adjetivo/ “meigamente”: advérbio) e alternadas (ABAB) –, a poetisa pinta a cena com a flor da acácia (essa foi a única vez que a autora empregou a referida flor em toda a sua obra) que, segundo Chevalier (2005, p. 10), sua simbologia traz a idéia de “iniciação e de conhecimento das coisas secretas”. O adjetivo “florescente” nos fala de uma natureza viva, fértil, em movimento também sugerido pela perífrase “Que o sol no occaso já não doura mais”, em substituição ao verbo “entardecer”. O “cair do dia” nos remete, por sua vez, a um certo ar de melancolia, o que “borra”, ainda que levemente, a imagem que continua a ser desenhada de maneira alegre e festiva com a chegada dos passarinhos e das borboletas que “dançam” embaladas pela “dulcíssima fruta de um pastor”.

A terceira estrofe traz palavras que simbolizam aquilo que é efêmero, etéreo, tais como os substantivos: “nuvem”, “brisas” e “carícias”, como também palavras cujas imagens apontam para o incerto, como os verbos: “boiam” e “desfolham”. Tocadas pelo vento, as rosas vermelhas desfolham-se suavemente e o efeito provocado pela queda das pétalas remonta à melancolia antes citada.

Assim, a descrição da cena campestre que vai da acácia florescente ao desfolhar das rosas, conduz, calmamente, o leitor à imagem da penúltima estrofe, onde o clichê arcádico parece se completar com a introdução, no ambiente, dos namorados: são eles os “noivos da aldeia” que, ainda que amedrontados- daí concluímos ser mesmo esse um furtivo momento de amor- não resistem ao doce “pecado” de se desejarem.

Se rememorarmos a cantiga de amigo medieval- em que o fato de a mulher esperar o homem, que nem sempre aparecia ao encontro, debaixo da copa de uma árvore simbolizava a sua predisposição ao amor-, veremos que a poetisa aproxima-se

daquela ao retomar o elemento “copa da árvore” para, então, transformar seu idílio passível de realização.

Se a isso, ainda, acrescentarmos a informação de que a acácia está “florescente”-essa imagem da natureza simbolicamente erótica nos prenuncia o porvir-, teremos a certeza de um forte anúncio de fertilidade, como citamos acima. Nesse clima propício para a realização amorosa, até “as rosas encarnadas do vergel” (a rosa vermelha é símbolo do desejo, do amor e da paixão) despetalam-se, seduzidas pelas “subtis, ternas carícias”.

A despersonalização do “eu”, cara aos poetas inseridos na antiga tradição bucólica, tantas vezes possível graças aos diálogos entre os poetas-pastores, parece ter permeado o texto. É no quinto conjunto de versos, através dos pronomes pessoais oblíquos “mim” e “me”, que o narrador se presentifica como um espectador diante de uma tela, inserido no ambiente, mas afastado da cena principal (“Do idyllio que ante mim se desvendou”) que se revela como uma pintura feita por Watteau.

Antoine Watteau (1684-1721), um dos nomes do Rococó francês, é conhecido por retratar personagens joviais, desfrutando da tranquilidade dos jardins, dedicadas ao gozo das coisas boas da vida, dos encontros amorosos. Em suas telas há a predominância das tonalidades claras e luminosas, uma vez que, sendo o Rococó uma corruptela do Barroco, não utiliza mais os contrastes radicais claro-escuro. Apesar dessas constatações, verifica-se na pintura de Watteau, indisfarçavelmente, uma nota de melancolia, de tédio perpassando o prazer.

Parece-nos que Maria Antonieta também vai buscar o traço melancólico em seu texto por detrás da aparência ingênua e inocente com que mostra aquela paisagem erótico-campestre que vai se descortinando diante dos olhos do leitor. Reforçamos essa tese ao observarmos a imagem acústica dos fonemas sibilantes fricativos surdo /s/ e o sonoro /z/, que ocorrem em quase todos os versos do poema: “Seus amores em leves madrigais / [...] / A dulcíssima fruta de um pastor”, por exemplo. A exploração das sílabas dos versos como se fossem notas musicais, fruto do trabalho dos simbolistas, faz com que a musicalidade conseguida no poema nos lembre o canto da cigarra.

Entoado pelos machos, tem a finalidade de atrair uma parceira para o acasalamento. Intensifica-se nas horas menos quentes do dia, portanto, durante o amanhecer e o entardecer. Por cantarolar de dia e por silenciar à noite, a mitologia grega consagra o inseto a Apolo, deus responsável pelos dias e pelas noites. Se buscarmos em nossa memória o canto perdido de alguma cigarra, lembraremos que, assim que ela começa a cantar, o som é mais baixo e vai num crescente até que se torna extremamente agudo e penetrante. Em “Idyllio”, o fonema vocálico /i/ que aparece nas sílabas tônicas de algumas palavras próximo a um dos fonemas sibilantes fricativos /s/ ou /z/, a partir do oitavo verso, parece traduzir o efeito a que nos referimos. Vejamos: “dulcíssima”, “brisas propícias”, “subtis”, “carícias”.

Há outros dois poemas em que Maria Antonieta se refere à cigarra. Em “Cigarras que morrem...” (não está incluído em *Fruta agreste*), a poetisa diz: “Cigarras cantam... Que melancolia! [...] o seu canto/ endecha lancinante de amargura” (TATAGIBA apud FLEURY, 2007, p. 74). O recolhimento da Natureza, o final do verão, o entardecer são estados de uma alma que morre.

Já em “Cigarras” (p. 91), o fim de setembro e, portanto, do inverno, traz de volta “as cigarras alviçareiras” que, soltando “a voz a altura infinda”, anunciam: “à fonte, à brisa, à mata: A primavera é vinda!”. É a Natureza que revive, ao som do “canto suave unido de poesia”, entoado pelas “cigarras na ramaria”, e que “Enche os campos em flor desde o ramper do dia...”.

Contudo, toda a alegria que se viu até aqui, é entrecortada por um ar de tristeza quando a poetisa compara o canto da cigarra com o “choro” da “mandora”, que é uma espécie de alaúde: “Recorda o choro das mandoras / O hymno que sua voz doce desenvela... / E vai assim fugindo a estação mais bella [...]” (p. 93). É o inverno que se aproxima. Na última estrofe desse mesmo poema, a cigarra se torna interlocutora da poetisa que compara o ofício daquela (cantar), ao seu (escrever poemas): “Como vós, [...] / Também canto para enganar/ A vida que assim vai, esquecida, passando:[...]”.

O contraste parece continuar sendo a base dos poemas que apresentaremos a seguir. “Ruyzinho” (ANEXO L), apreciado num abalizado estudo de Sodré (2007, p.

238-247), traz o pranto saudoso de uma mãe que há um ano perdera o filho. O poema é autobiográfico, pois como sabemos, a autora teve um filho chamado Ruy, que morrerá em tenra idade.

Maio... Resoam no ar as harmonias
 Dos bronzes e das longas litánias...
 Foi em maio... ha um anno que partiste...
 E este mesmo sino que risonho, agora,
 Tange, na tarde em que foste embora
 Soava num dobre compassado e triste

Porém, é a justaposição dos gêneros tomados da tradição clássica que ora merece nosso destaque. No poema, temos o idílio, em que se expressa a alegria com a chegada da primavera (“Maio voltou florindo os mattagaes”) e a elegia, em que se ouve o canto lamentoso de uma mãe que chora o filho morto (“Só tu partiste para nunca mais!”). Se repararmos no “Pequenino morto”, de Vicente de Carvalho (um dos ídolos declarados da poetisa) - apesar de encontrarmos muitas das imagens (o sino a tanger, as flores nas jarras, o menino como se estivesse a dormir) utilizadas em “Ruyzinho” - verificaremos que “No poema de Carvalho, o epicédio ou o pranto prevalece, tornando todas as imagens tristes, mesmo as que recordam o menino em vida”, observa Sodré (2003, p. 242).

A solução dada por Maria Antonieta Tatagiba surpreende por diluir o caráter sentimental previsível no que se refere ao uso da elegia. O cenário reverdecido, primaveril de um maio europeu, é substituído pelo ambiente outonal;

[...] o som contente dos pássaros é substituído pelos sinos; o encontro amoroso é substituído pelo desencontro entre mãe saudosa e filho morto; a descrição feminina é substituída pela descrição do filho perdido; [...] o registro do tema da “boa vida”, da euforia pelo gozo de uma manhã de maio de outras pessoas, mantém-se [...] (SODRÉ, 2003, p. 245).

no entanto, avultam o tom melancólico e saudoso empregado na linguagem daquela mulher que descreve de um ambiente que não traduz em nada o sentimento por ela experimentado naquele momento.

Vida e morte, temas tão diversos, vão sendo assim entrelaçados pela autora de forma original como se pode ver no poema “Morrer moça” (ANEXO M), um dos quatorze que não constam de *Frauta agreste*.

O título carrega os elementos fundamentais do poema expressos pelo verbo “morrer” (que se repete no decorrer do poema outras seis vezes e uma vez no substantivo “Morte”) e “moça” (que aparece quatro vezes). Antagônicos em seu sentido, a morte surge aqui em seu caráter definitivo, absoluto, ligada, como vemos, à juventude, à plenitude da vida.

Concorre ainda para essa imagem, a estrutura do poema quanto ao tipo de verso: decassílabos alternados com hexassílabos. Mais longos, os primeiros fazem ressaltar a constante e mórbida presença da morte, entrecortada pelos versos mais curtos, que parecem indicar a brevidade de um tempo que não volta mais.

Essa mesma frase, “morrer moça”, reaparecerá no primeiro verso de cada estrofe como procedimento paralelístico. Segundo Oliveira (2004, p. 50), o paralelismo “intensifica os sentimentos e dá relevo à mensagem” e tem como base a reiteração.

Logo abaixo do título, deparamo-nos com uma citação de Byron (“Os amados dos deuses morrem novos”). Compagnon (1996, p. 79) trata a epígrafe como “uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor”, gravada na pedra para a eternidade. Maria Antonieta Tatagiba escolheu a epígrafe para este poema como que a eleger um epitáfio, uma inscrição sobre sua própria lápide tumular, a exemplo, guardadas as devidas comparações, do que fizera Bocage (2005) em seu soneto “Lá quando em mim perder a humanidade/ [...] Lavre-me este epitáfio mão piedosa”), que, em vida, “encomenda” um epitáfio.

Em “Morrer moça”, o verso que abre a primeira das quatro sextilhas (“Que bom morrer quando se é moça e amada!”) vem acrescido do adjetivo “bom”, o que nos permite ler a morte com o seguinte juízo de valor: morrer moça é bom. Cotejando essa afirmação com a epígrafe do poema, temos a impressão de que se tratam de idéias opostas, pois da citação do poeta inglês parece ressoar um pesar, um lamento pela constatação da morte de alguém ainda jovem. A partir daí, o eu lírico

segue apresentando algumas outras afirmações de modo a justificar a assertiva inicial: “A ventura é perfume que se evola / E quase não consola... / Tão ligeira, tão leve, não compensa”.

A subjetividade do poema se torna mais visível na última sextilha quando o “eu poético” sentencia:

Morrer moça... É assim que vou morrer!...
E a boca que, fremente,
Beijaste em horas de Paixão e Sono,
Num túmulo tristonho
Breve irá se ocultar no florescer
Do verão mais fulgente!

A revelação feita ao amado e a recordação de que a boca beijada, “em horas de Paixão e Sonho”, ocultar-se-á, brevemente, “num túmulo tristonho”, vêm marcadas pelo traço de desalento pela morte prematura, por assim dizer, o que nos remete à epígrafe, arrematando a idéia do epitáfio.

Assim, entrelaçando gêneros díspares para tratar de assuntos como dia e noite, inverno e verão, alegria e tristeza, vida e morte, Maria Antonieta Tatagiba deixa transparecer sua cultura, sua história, seus sentimentos em seus textos sem, contudo, deixar de imprimir de forma criativa sua intimidade com a arte literária.

5 CONCLUSÃO

Por que trazer a capixaba Maria Antonieta Tatagiba, autora de um livro só, para uma dissertação de mestrado? Quando essa pergunta nos foi feita pela primeira vez, parecia-nos que a resposta era tão óbvia, quanto desnecessária a indagação, mas mesmo assim nós nos empenhamos em explicar que era preciso que o Espírito Santo descobrisse, conhecesse e valorizasse a história de vida e a obra dessa mulher das Letras.

Talvez por ingenuidade, modéstia ou mesmo por falta de experiência, não havíamos ainda entendido que um trabalho de pesquisa como este projetaria, por si só, a autora no cenário literário brasileiro, para além das fronteiras bairristas que tantas vezes nos alienam.

Dar voz novamente a essa mulher escritora foi, desde o início, uma tentativa de ampliar dados biográficos e recuperar textos da autora que, possivelmente, ainda não haviam sido recolhidos, como de fato se deu com o conto “A cruz da estrada” e com o poema “Cigarras que morrem [...]”. A escritora Maria Antonieta Tatagiba não precisou, como outras de sua época, driblar a crítica e os leitores utilizando-se de pseudônimos, nem enfrentou o descaso de sua família em relação ao que escrevia e, quando casada, obteve o aval do marido, também escritor, que sempre a apoiou e a admirou. Em sua cidade natal, conheceu o apreço de todos não somente porque era uma das professoras locais ou porque era a esposa do prefeito, mas também por estar sempre a um passo a frente de seu tempo.

Maria Antonieta Tatagiba não pôde desfrutar dos louros de ter publicado um livro tão bem aceito pela crítica porque morreu cedo, inclusive deixando poemas que não foram incluídos em *Frauta Agreste*. Por certo, seriam compilados num outro momento. A história de vida da autora pode ser lida sim nas entrelinhas de seus escritos, mas, como quisemos fazer ver, a obra de Tatagiba merece um olhar mais demorado da crítica literária, como recentemente tem sido feito, para além até das questões do feminino.

Não se trata mais de elogiar o trabalho e valorizar a escritora para que “a poetisa [seja] alçada à categoria de ‘poeta’, ou ‘um poeta como os nossos melhores’”, como escreve Duarte (1997, p. 59). Esse trabalho já vem sendo feito cada vez que se recupera, de tempos em tempos, a importância dessa poetisa para a história da literatura capixaba. Entendemos ainda, com Duarte (1997), que o momento nos permite ampliar essa visão de forma que se proceda a uma revisão dos currículos dos Cursos de Letras, para que as autoras que publicaram, durante todo o século XIX até meados do século XX, passem a ser estudadas em sala de aula e, assim, se tornem objetos de pesquisas, como é o nosso caso.

Como se pôde ver, nosso projeto de pesquisa ganhou fôlego e conquistou espaços importantes. Na medida em que a pesquisa avançou, que foi se tornando mais concreta, a cada nova descoberta e a cada novo desafio – quando nos vimos, assim, entretecidos a uma teia de pessoas – sentimo-nos ainda mais conscientes da importância e do valor deste estudo para o resgate da memória da mulher escritora capixaba, inserindo-a no cenário da literatura brasileira.

Há muito ainda o que fazer, bem sabemos. Por essa razão, esforçamo-nos para que o verso escrito por Maria Antonieta Tatagiba, que diz ser o “Sonho – eucaristia e vida dos poetas[...]” (p. 47), continue ressoando nos corações daqueles que sentirem o perfume lírial que emana dos seus poemas.

E assim, seguimos biografando Maria Antonieta Tatagiba.

6 REFERÊNCIAS

ACADEMIA ESPÍRITO-SANTENSE DE LETRAS. *Patronos e acadêmicos*. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória. Vitória, 2006.

_____. *Ata da trigésima terceira sessão ordinária da Academia Feminina Espírito-Santo de Letras, de 28 de janeiro de 1965*. Vitória, 1965.

_____. *Ata da vigésima quinta sessão ordinária da Academia Feminina Espírito-Santo de Letras, de 26 de outubro de 1957*. Vitória, 1957.

_____. *Ata da vigésima sessão ordinária da Academia Feminina Espírito-Santo de Letras, de 26 de março de 1955*. Vitória, 1955.

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Porto Alegre: L&PM, 1997. 29 v.

ALTOÉ, Marly Inês Rigo. *Lygia Fagundes Telles: um olhar voltado para o feminino*. 2005. 123 f. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.

ALVES JUNIOR, José Paulino. Maria Antonieta Tatagiba. Academia Espírito-santense de Letras: *Discurso*. Vitória, 8 mar. 1941.

AZEVEDO, Thelma Maria. *Poetas capixabas*. Disponível em: <<http://www.poetas.capixabas.nom.br>>. Acesso em: 15 junho 2008.

BACKÉS, Jean-Louis. Ártemis. In: *Dicionário de mitos literários*. Pierre Brund (Org.). Brasília: UNB/ José Olímpio, 1997.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 7. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2v.

BOCAGE. *Obra completa: sonetos*. Biblioteca Nacional, 2005. Disponível em: <<http://purl.pt/1276/1/bocage1.html>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

BOMFIM, Renata. Letra e fel. Disponível em: <<http://letraefel.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

BONNIER, B.; MALINCONI, N.; CARPIAUX, V. *La Tentation de St-Antoine*. The techniques, 1998. Disponível em: <<http://www.ciger.be/rops/tech/drawing/tentation.html>>. Acesso em 23 jun. 2008.

BORMANN, Maria Benedita. *Mulher falada: imaginação objetificada*. In: FELIX, R. R. *Sedução e heroísmo: imaginação de mulher (entre a república das letras e a Belle Epoque - 1884-1911)*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

BRANDÃO, Ruth Silviano. O discurso da morte encenada. In: *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

BRASIL, Assis (Org.). *A poesia espírito-santense no século XX* (antologia). Rio de Janeiro: Imago, 1998.

BRASIL. Lei de 15 de outubro de 1827. Disponível em <http://www.nepp-dh.ufrj.br/educacao_imperio.html> Acesso em 15 junho de 2008.

BRUND, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Brasília: UNB/ José Olímpio, 1997.

CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. São Paulo: Ática, 1987.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins de. *Cartas adolescentes: uma leitura e modos de ser*. In: BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S.; MIGNOT, A. C. V. (Org.). *Refúgios do eu: educação, história, escritas autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

CAMPOS, GEIR. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. 19. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. Conto. In: *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 24 dez. 2007.

_____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711- 2001)*. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. *O conto feminino: o mundo em crise*. In: *Ficções Feminino*. São Paulo: Sesc, 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMTE-SPONVILLE, André. *Dicionário filosófico*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

DEBRET. Uma senhora brasileira em seu lar. Bibvirt, 1997. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/imagens/pranchas_de_debret/tomo_segundo/uma_s_enhorabrasileira_em_seu_lar>. Acesso em: 20 jun. 2008.

DEL PRIORE, Mary. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita T. (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997.

_____. *Nísia Floresta: a primeira feminista do Brasil*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

_____. *Literatura: história, avaliação, perspectivas*. Disponível em: <<http://www.mulhernaliteratura.ufsc.br/historic.htm>>. Acesso em: 8 Jan. 2006.

ELTON, Elmo. *Poetas do Espírito Santo*. Fortaleza: Ufes, 1982.

FLEURY, Karina de Rezende Tavares. *A carta de Maria*. Trabalho apresentado no VIII Congresso em Estudos Literários – Literatura, linguagens e mídias: políticas do pensamento contemporâneo, Vitória, 2006.

_____. O jardim de Antonieta. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; SANTOS NEVES, Reinaldo (Org.). *Bravos Companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL/MEL, 2007.

FRADIQUE, Mendes. *Uma poetisa*. *O Jornal*, Rio de Janeiro, [1926?].

FRANÇA, Gerson Moraes. Maria Antonieta Tatagiba. *Acontece*, Mimoso do Sul, ano 4, n. 1, p. 4, abr. 2005.

GENS, Rosa Maria de Carvalho. Mulheres escrevem para crianças (1890- 1930). In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

HAHNER, June Edith. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil. 1850-1940*. Tradução de Eliane Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

LACAN, Jacques. *Função de Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise*. In: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LAGE, Ana Cristina Pereira. *Escolas confessionais femininas na segunda metade do século XIX e início do XX: um estudo acerca do Colégio Nossa Senhora de Sion em*

Campanha (MG). In: *Navegando na História da Educação Brasileira*. São Paulo: Unicamp, 2006. Disponível em: <<http://www.histedbr.fae.unicamp.br>>. Acesso em: 26 dez. 2007.

LAZZARO, Agostino. *A face múltipla e vária: a presença da mulher na cultura capixaba*. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1995.

LUCAS, Cleonara Maria Schwartz. *O início da escolarização formal da mulher capixaba*. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/24/P0282532081870.doc>>. Acesso em 29 out. 2007.

MATOS, Anna de Castro (Annette). *Três temas capixabas*. Vitória: Edufes, 1982.

MATTOS, Anette de Castro. Maria Antonieta Tatagiba: patrona espiritual da A. F. E. S. L. *A Gazeta*, Vitória, 17 set. 1957.

_____. Maria Antonieta Tatagiba (Patrona espiritual da A. F. E. S. L.). *A Gazeta*, Vitória, 17 set. 1957.

MEDINA, Grinalson Francisco. *Páginas de nossa terra (1535- 1931)*. São Pedro Itabapoana: [s.n.], 1935.

MENDONÇA, Maria Helena. A busca da identidade na ficção feminina contemporânea. In: XAVIER, E. *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

MESQUITA NETO. Uma poetisa. *A Gazeta*, Vitória, 14 mar 1959. Hoje.

MESQUITA, Leticia Nassar Matos. *A produção literária feminina nos jornais capixabas na segunda metade do século XIX: a revelação de Adelina Lírio*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 2004.

MÖLLER, Leticia. Efêmeras letras, [2007]. Disponível em: <<http://www.efemerasetras.com.br>>. Acesso em: 20 jun. 2008.

MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. v.2, 1184 p.

_____. Histórias da Editora Mulheres. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 103-105, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v12nspe/a11v12ns.pdf>>. Acesso em: 23 maio 2006.

NADER, Maria Beatriz. *Mulher: do destino biológico ao destino social*. 2. ed. rev. Vitória: Edufes, 2001.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa: (nomes próprios)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1952. t. 2.

NOVAES, Maria Stella de. *A mulher na história do Espírito Santo*. Vitória: [s.n., 19--].

O JORNAL, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 18-20, 1950.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. *O mito de Don Juan: sua relação com Eros e Thanatos*. Vitória: Edufes, 1996.

_____. *Ultrapassando fronteiras em metapoemas: estudos*. Vitória: PPGL/MEL, 2004.

PEPETELA. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: Edusc, 2005.

_____. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

RAMALHO, Cristina. *Um espelho para Narcisa: reflexos de uma voz romântica*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

REVISTA VIDA CAPICHABA, Vitória, ano 2, n. 36, 25 dez. 1924.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *Antologia de escritoras capixabas*. Vitória: Centro de Estudos Gerais, Departamento de Línguas e Letras, NEPLES, 1998.

_____. *Haydée Nicolussi: poeta, revolucionária e romântica*. In: NICOLUSSI, Haydée. *Festa na sombra*. 2. ed. Vitória: Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2005.

_____. Introdução. In: FLEURY, Karina Rezende Tavares. *Alma de flor: Maria Antonieta Tatagiba: vida e obra*. Vitória: Formar, 2007.

_____. *Literatura feminina capixaba (1920- 1950)*. Vitória: Academia Espírito-santense de Letras/ Centro de Ensino Superior de Vitória, 2003.

RIVERA GARRETAS, María-Milagros. *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: ICARIA, 1994.

ROPS. Le calvaire. In: DOUMONT, Danièle. *Rops: Les Sataniques. Memoires*, Florenville, fev. 2002. Disponível em:
<<http://www.artemoires.com/lettre/lm1820/18ddorops.htm>>. Acesso em: 16 maio 2008.

SANTOS NEVES, Maria Clara Medeiros (Coord.). *Estação capixaba*. Disponível em:
<www.estacaocapixaba.com.br>. Acesso em: 16 maio 2008.

SODRÉ, Paulo Roberto. Uma Canção de Maio de Maria Antonieta Tatagiba. In: MACHADO, Lino; Santos NEVES, Reinaldo; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL/ MEL, 2007.

SOUZA, Lécio Gomes de. *Maria Antonieta Tatagiba: patrona da cadeira nº 32 da Academia Espírito-santense de Letras*. Vitória: IHGES, 1984.

SOUZA, Pedro Antônio de. *São Pedro de Itabapoana revive*. Mimoso do Sul: Artgraf, 1987.

TATAGIBA, Maria Antonieta. *Noite de Reis: falando à minha filhinha*. Vida Capixaba, Vitória, n. 14, 3 jan. 1924.

_____. A cruz da estrada. *O Jornal*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1148, 12 out. 1922. O conto de O Jornal.

_____. *Frauta agreste*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1927.

THOMPSON, Priscilla. Saudação à pioneira da poesia. *A Gazeta*, Vitória, 15 mar. 2008. Caderno Dois, p. 2.

TODOROV, Tzvetan. A gramática da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Lingüística e literatura*. Póvoa de Varzim: Edições 70, 1980.

VICTORINO, José. *Poetas Capichabas*. Rio de Janeiro: Adersen, 1934.

VIDA CAPICHABA, Vitória, 15 fev. 1926. Seção Biográfica.

WOITOWICZ, Karina Janz. Os feminismos latino-americanos e suas múltiplas temporalidades no século XX. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, n. 7, 2006, Florianópolis. Anais eletrônicos: gênero e preconceitos. Disponível em <<http://www.fazendogenero7.ufsc.br/>>. Acesso em: 21 jan. 2008.

XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga (Org.). *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos tempos, 1998.

_____. *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

ANEXOS¹¹

¹¹ Todas as fotografias são do arquivo pessoal.

ANEXO A - CERTIDÃO DE ÓBITO

XI
18

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

REGISTRO CIVIL

Estado de Espírito Santo
 Comarca de Mimoso do Sul
 Município de Mimoso do Sul
 Distrito de São Pedro do Itabapoana

Oficial Walter Ribeiro de Campos
Titular do Registro Civil

0965 511/0001-09
 SÃO PEDRO DO ITABAPOANA
 DISTRITO DA COMARCA DE
 MIMOSO DO SUL, CARTÓRIO
 DE NOTAS E REGISTRO CIVIL
 C & P 29.400
 Mimoso do Sul - ES

0965 511/0001-09
 SÃO PEDRO DO ITABAPOANA
 DISTRITO DA COMARCA DE
 MIMOSO DO SUL, CARTÓRIO
 DE NOTAS E REGISTRO CIVIL
 C & P 29.400
 Mimoso do Sul - ES

ÓBITO Nº 38

CERTIFICO que às fls. 43, do livro nº 05 do Registro de ÓBITOS, foi lavrado hoje o assento de Maria Antonieta Satagiba, falecida a 13 de Maio de 1928 às 10 (dez) horas, em São Pedro do Itabapoana, estado do Espírito Santo.

do sexo Feminino, de cor branca, profissão Doméstica
 natural de Estado do Espírito Santo
 residente e domiciliada Nesta Vila
 com 32 (trinta e dois) anos de idade, estado civil Casada
 filha de Arthur Antunes de Siqueira
 profissão _____ natural de _____
 e de Dona Maria de Castro Siqueira
 de profissão _____ natural de _____
 residente _____

Foi declarante Annibal José Medina
 sendo o atestado de óbito firmado por Dr. O. Lemguber
Laurige que deu como causa da morte Hematomose da
São Pedro do Itabapoana e o sepultamento feito no cemitério de _____

Observações: _____

O referido é verdade e dou fé.
São Pedro do Itabapoana 30 de Junho de 1928
Walter Ribeiro de Campos
 Oficial

VALTER RIBEIRO DE CAMPOS
 OFICIAL DO REGISTRO CIVIL
 Titular
 Distrito de São Pedro do Itabapoana
 Mimoso do Sul - ES

ANEXO C - PLACAS DE IDENTIFICAÇÃO DE LOGRADOURO PÚBLICO



Essas antigas placas estão na posse da família do Sr. Ruy Benazat, proprietário da casa número 528 ou nr. 72 da antiga Rua Antonieta Tatagiba.

ANEXO D - AVENIDA PAULINO MÜLLER – JUCUTUQUARA – VITÓRIA - ES



Destaque para as casas: branca com detalhes em amarelo e vermelha - as duas que restaram da Rua Antonieta Tatagiba.
Foto de arquivo pessoal

**ANEXO E – ALUNOS DA EMPG “JOSÉ ÁUREO MONJARDIM”-
VITÓRIA, EM SÃO PEDRO DO ITABAPOANA - ES**



Casa de Maria Antonieta Tatagiba- 18 de agosto de 2007

**ANEXO F – PALESTRA PARA OS ALUNOS DAS NA ESCOLA
FLORESCER – VITÓRIA – ES (16/10/2007)**



Biblioteca da escola

**ANEXO G - TEXTO (FRAGMENTO) DO ALUNO V. P. C., DA
TERCEIRA SÉRIE ESCOLA FLORESCER – VITÓRIA – ES**

17/10/07

Maria Antonieta era professora e também escrevia poemas. O seu marido a amava tanto que foi diferente dos outros homens, porque apoiou-a a escrever poemas e também deixá-la dar aula na posição de sua cara, mas de noite.

A primeira filha de Antonieta foi Maria de Corinto, e segunda foi Ruizinho que morreu com onze meses. Karina não sabia exatamente a causa da morte, mas disse que era provável que ele não tenha resistido ao frio da cidade. A morte de seu filho deixou-a muito abalada. E por isso todos os dias que caminhava até o cemitério que era do outro lado da cidade, com flores para colocá-las no túmulo de seu filho, e como a cidade era muito fria e com isso ficou com gripe e a gripe se transformou em uma doença muito grave na época, a tuberculose.

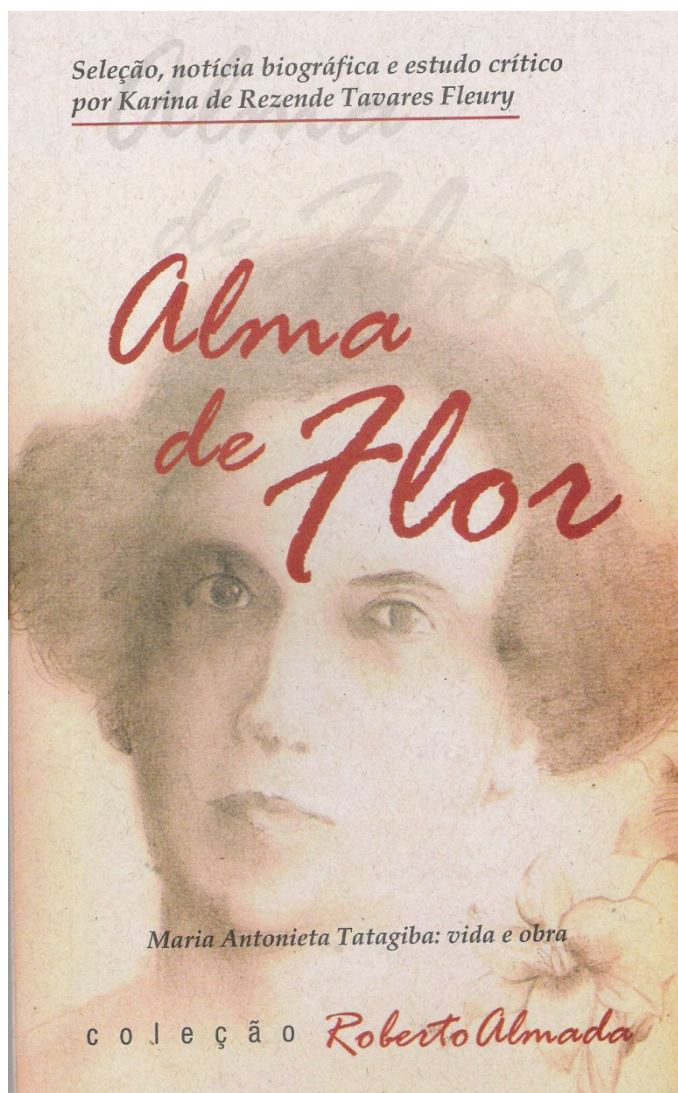
Sua terceira filha que nasceu quando Antonieta estava doente, sua filha se chamava Stoel.

Antonieta teve que ficar de cama por causa da doença. E todos os dias seu marido abria a porta do quarto onde Maria ficava, e as filhas estavam com o pai na porta.

Em 1927 Maria publica seu primeiro e único livro: *Fruta Agreste*.

Até que no dia 13 de março de 1928

ilibra

ANEXO H - CAPA DO LIVRO ALMA DE FLOR

Capa: Ilustração de Vanda Luiza de Souza Netto

**ANEXO I - RELATORIO DO PRESIDENTE DA PROVINCIA DO
ESPIRITO SANTO, O DOUTOR LUIZ PEDREIRA DO COUTTO
FERRAZ, NA ABERTURA DA ASSEMBLÉA LEGISLATIVA
PROVINCIAL NO DIA 23 DE MAIO DE 1847. RIO DE JANEIRO, TYP.
DO DIARIO DE N.L. VIANNA, 1848.**

Disponível em <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/232/index.html>

N. 4.

Mappa das aulas maiores e menores da provincia do Espirito Santo, que se achão providas.				
	LOGARES.	PROFESSORES.	ALUMNOS	OBSERVAÇÕES.
LATIM.	Cidade da Victoria.....	Padre Ignacio Felix d'Alvarenga Salles.....	21	
	S. Matheus.....	Padre Manuel Gomes Montenegro.....	6	
			27	
PRIMEIRAS LETRAS.	Cidade da Victoria.....	Manuel Ferreira das Neves.....	133	
	» ».....	D. Maria Carolina Sbrence.....	23	
	Freguezia de Vianna.....	João Baptista Pires.....	30	
	» de Cariacica.....	Antonio Pereira de Barros.....	30	
	Villa de S. Matheus.....	Francisco das Chagas e Araujo.....	19	
	» da Barra de S. Matheus.....	João Pereira dos Santos.....	18	O professor do Queimado ainda não entrou no exerci- cio por falta de casa.
	» de Linhares.....	José Maria Nogueira da Gama.....	11	
	Freguezia d'Aldéa Velha.....	José Barboza Ribeiro Pereira.....	10	
	Villa de Nova Almeida.....	Manuel Soares Leite Vidigal.....	9	
	» da Serra.....	Ernesto Pereira Gustavo.....	71	
	Freguezia de S. José do Queimado.....	Manuel das Neves Xavier.....		
	Villa do Espirito Santo.....	Lucianne Antunes das Neves.....	21	
	» de Guarapary.....	João Tolentino Pinheiro Cidade.....	31	
» de Benevente.....	José Marcellino Pereira de Vasconcellos.....	44		
» de Itapemerim.....	Joaquim dos Santos Braga.....	37		
		487		

O secretario do governo — DR. JOSÉ AUGUSTO CESAR NABUCCO D'ARAÚJO.

ANEXO J - POEMA TOCADORA DE FRAUTA

Tocadora de frauta, em meu caminho,
Das cidades fugi, fugi do burburinho
Onde viça a miséria e a orgia tumultua...
E a vaidade que goza sem pensar
Não vê, pisando o negro pó da rua
Que nele há de acabar...

Busquei a solidão onde o céu ledo
E garço me sorri através do arvoredos...
E canta em meu ouvido um regato cor de ouro,
O lírio nasce à toa na devesa,
E a passarada, livre, canta em coro
O amor da Natureza...

Toquei suavemente as minhas árias
Nestas plagas de sol, silentes, solitárias,
Para o bailado leve, alado, pastoril,
Que dança a ronda alegre das abelhas
Na placidez destas manhãs de abril,
Entre as dalias vermelhas...

Cantei com voz repleta de ternura
As alegrias são de uma existência pura,
A enxada, o beijo, a paz – Trindade sacrossanta
Que enche de luz o pobre lar discreto
Que meio torto, entre árvores, levanta
O hospitaleiro teto...

Cantei o sol, o luar branco de prata,
As montanhas azuis, a seara, a flórea mata,
O despertar da aldeia ao soar das fanfarras

Dos sinos, na luz rósea das manhãs...
- Para Deus, para mim, para as cigarras
Que são minhas irmãs...

E a terra deu-me frutos, deu-me flores...
E deu-me a solidão o vinho de mil cores
Do Sonho – eucaristia e vida dos poetas...
E um zagalzinho de olhos de safira
- O ramo agreste, as rosas prediletas
Que enfeitam minha lira...

ANEXO K - POEMA SUAVE CANTIGA

As arias de minha avena
Pelas tardes socegadas,
Nas azas da aura serena
Falam por entre as ramarias:

“Diz velha sabedoria
Que o homem nasce para a Dor
Tudo o mais só dura um dia,
Como a existência da flor.

Tão miúda a Felicidade
É, que a não podemos ver...
Fiapos da realidade,
Que se gosa sem saber...

Pelos mysterios da Vida
Que a mão de Deus occultou,
Consome-se em triste lida,
O homem que Deus creou.

Leva a vida simples, bella:
O amor, o trabalho, a paz...
É sempre a flor mais singela
A que mais aromas traz...

Da Natureza, pois torna
O que te dá generosa:
Do fruto o sabor, o aroma
E a formosura da rosa.

Gosa a esplendida visão

Da terra que alem se perde...
Vê como é bello ao clarão
Do sol, o mar calmo e verde...

Transforma num sonho brando,
O teu riso... o teu pesar...
Segue para o fim cantando
Como a fonte para o mar..."

Minha fruta nestas plagas,
À hora em que a tarde declina,
Diz cousas suaves e vagas,
Como a fronte crystallina...

ANEXO L - POEMA RUYZINHO

Maio... Ressoam no ar as harmonias
Dos bronzes e das longas litánias...
Foi em maio... há um ano que partiste...
E este mesmo sino que risonho, agora,
Tange, na tarde em que foste embora
Soava num dobre compassado e triste.

Tudo revive com o dulçor do outono...
Só tu jamais te acordas deste sono...
Há um frescor de verduras orvalhadas,
Pelos campos de um lindo verde-gaio,
O mais suave azul no céu de maio,
Lírios se abrindo à beira das estradas...

Maio voltou florindo os matagais,
Só tu partiste para nunca mais!
Quando entardece para a ermida à pino
No alto do outeiro, vejo rumorosas
Ledas crianças carregando rosas...
E vazio o teu berço pequenino...

Quanta alegria!... O sino lembra um monge
Rezando a missa nova... E tu... ai! longe...
Tudo vibrando alegre como um guizo...
E em meio deste rir que no ar espouca
Visse eu sorrindo a flor de tua boca
Que a terra me seria um paraíso!

Maio... cantam os sinos... não despertas!
As faces brancas, de livor cobertas,
Adormeceste lindo, um rubro manto

Recamado de estrelas cor de ouro,
Um diadema no cabelo louro
Entre círios e flores qual um santo!

Não tens saudades do teu doce lar,
Quando na terra tudo anda a cantar?
Dessa existência de horas passageiras
Que tiveste? Da casa onde era um fio
De música o teu leve balbucio,
E onde os lírios te olhavam das floreiras?

De quem te acalentava com carinho,
Quando o luar descia, cor de linho,
E estrelas de ouro lá no céu de bruços,
Dormir te viam cheias de meiguice?
Daquela voz tão doce que te disse
O último adeus cortada de soluços?

Tudo revive com o dulçor do outono...
Só tu não deixas este longo sono...
Maio voltou florindo os matagais
E enquanto expira a tarde azul e pura,
De rosas cubro a tua sepultura,
Porque partiste para nunca mais!

ANEXO M - MORRER MOÇA...

“Os amados dos deuses morrem novos”

BYRON

Que bom morrer quando se é moça e amada!
 Indiferente, forte,
 Triunfar de quimeras enganosas,
 E ir dormir entre rosas,
 Frias rosas na face macerada,
 O alvo Sonho da Morte!

Morrer quando se é moça é dita imensa
 Às eleitas cabida...
 A ventura é perfume que se evola
 E quase não consola...
 Tão ligeira, tão leve, não compensa
 Os espinhos da Vida.

Morrer moça é morrer quando se deve!
 É ver no último arranco
 Da alma que foge, um lindo sol de estio.
 E, bem longe, o sombrio
 Espectro da velhice – a triste neve
 Sobre o cabelo branco!

Morrer moça... É assim que vou morrer!...
 E a boca quem fremente,
 Beijaste em horas de Paixão e Sonho,

Num túmulo tristonho
Breve irá se ocultar no florescer
Do verão mais fulgente!