A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NA TRÍADE CAMONIANA DE "LIANOR" E NO "POEMA DA AUTOESTRADA" DE ANTÓNIO GEDEÃO

THE FEMALE REPRESENTATION IN THE CAMÕES' TRIAD OF "LIANOR" AND IN THE "POEMA DA AUTOESTRADA" BY ANTÓNIO GEDEÃO

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v15i29p245-265

Alleid Ribeiro Machado [I]

RESUMO

Este artigo analisa a representação da identidade feminina na literatura portuguesa e, como recorte de análise, visita a produção lírica de dois autores de distintos tempos: Luís de Camões e António Gedeão, a partir de uma perspectiva intertextual. Mais especificamente, a discussão gira em torno da construção de Leonor, que é projetada pelos dois autores, respectivamente, nos seguintes poemas: tríade de "Lianor" e "Poema da autoestrada". Ao discutir o propósito intertextual estabelecido no diálogo entre textos, o artigo evidencia, ainda que de maneira breve, a questão da epigrafia, aspecto dialogante da poesia portuguesa, conforme Martelo (2020). Como parcial conclusão, destaca que a personagem intertextualmente construída por Gedeão carrega marcas de uma liberdade de gênero impossível de ser realizada pelo paradigma camoniano.

PALAVRAS-CHAVE

Identidade feminina; Literatura portuguesa; Intertextualidade.

ABSTRACT

This article analyzes the representation of female identity in Portuguese literature. As an analysis clipping, it visits the lyrical production of two authors from different ages: Luís de Camões and António Gedeão, from an intertextual perspective. More specifically, the discussion revolves around the construction of the Leonor, which is projected by the two authors, respectively, in the following poems: "Lianor" triad and "Poema da autoestrada". When discussing the intertextual purpose established in the dialogue between texts, the article highlights, albeit briefly, the issue of epigraphy, a dialogic aspect of Portuguese poetry, according to Martelo (2020). As a partial conclusion, it highlights that the character intertextually constructed by Gedeão carries marks of a gender freedom impossible to be realized by the Camonian paradigm.

KEYWORDS

Female identity; Portuguese Literature; intertextuality.

[I] Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil.

Na vespa que eu tinha comprado de segunda mão […] Tu ias sentada atrás, abraçada a mim, com os cabelos ao vento. A imagem, ou sensação mais perfeita que guardei da liberdade, é esse acelerar contigo, sentindo os teus braços em volta do meu corpo, enquanto teus cabelos voavam ao vento.
Teolinda Gersão, *A cidade de Ulisses*

O MOTE

Toda obra literária apresenta características próprias de sua época, refletindo seu contexto de produção, trazendo em seu bojo os contextos sócio-históricos e culturais em que se insere. Dada essa afirmação inicial, força propulsora deste artigo, nunca é demais nos lembrarmos das lições de Antonio Candido, para quem a interpretação de um texto literário depende substancialmente da compreensão desse mesmo texto e do seu contexto de produção. Nessa direção, a partir de uma relação mais do que necessária de ser percebida, texto e contexto se inter-relacionam, num movimento em que "[…] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Se as relações contextuais importam na própria constituição do texto literário, já largamente entendido como "objeto de significação" e como "ponto de intersecção de muitos diálogos […]" (BARROS; FIORIN, 2003, p. 1-4), esse não só pode estabelecer como, de fato, estabelece diálogos explícitos e implícitos com outras obras literárias e artísticas. Nessa dinâmica, o texto literário revela perspectivas confluentes, contrapontos, enfim, traz para o seu momento histórico uma nova visão crítica em torno de seus contextos de produção. Considerando esse preâmbulo, a fim de tratar da representação do feminino na literatura portuguesa, propomos um diálogo entre diferentes autores de distintos tempos. Dessa forma, retomamos a lírica camoniana como ponte para chegarmos à contemporaneidade por meio da lírica de António Gedeão.

Expliquemos. Camões, visitamo-lo na medida velha, na qual observamos o poeta a exercitar nas redondilhas alguns pressupostos do Classicismo ainda numa forma medieval. Assim, analisamos um conjunto de três textos, os quais se convencionou chamar de tríade de "Lianor",

constituída pelos seguintes poemas: "Descalça vai pera fonte", "Descalça vai pola neve" e "Na fonte está Lianor". Três vilancetes que, afinal, têm em comum uma mesma "protagonista", embora um deles, mais precisamente o segundo, não a nomeie explicitamente. Essas composições são o mote para estabelecermos um diálogo com o "Poema da autoestrada", de Gedeão, publicado originalmente em *Máquina de fogo*, em 1961.

Tal revisitação traz em seu bojo a ideia de que a lírica camoniana ainda se constituiu como base de fomento literário para a contemporaneidade com sugestões formais e temáticas. E, para além disso, continua a fazer refletir elementos importantes sobre a própria condição feminina — retomada e reformulada no intertexto de Gedeão.

O PECULIAR RENASCIMENTO PORTUGUÊS

Como já é notório, o Classicismo — nome da escola artística do Renascimento — teve início em Portugal em 1527, quando Sá de Miranda voltou da Itália trazendo o soneto, a epopeia e os versos decassílabos. Antes disso, porém:

> convencionou-se considerar o período de Gil Vicente como o do Humanismo, que seria a base do movimento renascentista, pois caracterizava-se pela importância dada ao conhecimento empírico e à experiência no processo de conhecimento da realidade, fundamentado na crença de que haveria um conjunto de valores morais e estéticos universais que seriam válidos para todo ser humano e estariam tanto nas Escrituras e nos dogmas da Igreja quanto na cultura profana da Antiguidade. Na prática, estava-se legitimando e reintroduzindo o pensamento greco-romano de verve não escolástica na ordem do dia, possibilitando assim o Renascimento. Esse novo repertório clássico chegou ao conhecimento dos europeus a partir da tradução de textos árabes que eram, por sua vez, traduções de textos clássicos gregos até então desconhecidos na Europa (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 40).

Movimento praticado durante o Humanismo e teorizado no Classicismo, em termos de Portugal, o Renascimento tem seu fim, didaticamente decretado, em 1580, ano da morte de Camões e início do domínio espanhol. Foi, de fato, um movimento de renovação cultural — marcado pela passagem da tradição feudal para o mundo capitalista burguês e o reencontro com a cultura clássica greco-romana, que inaugurou a era moderna. No entanto, vale ressaltarmos, o Renascimento

não se divorciou totalmente da Idade Média. Tratou-se de um momento em que os fenômenos exteriores passaram a ser, paulatinamente, entendidos como divorciados do pensamento predominantemente escolástico, ou, em outras palavras, "começavam a se laicizar", isto é, a deixar de se pautar "[…] exclusivamente pelo calendário e os saberes religiosos, passando a se orientar por atividades não rituais e conhecimentos pragmáticos, que hoje chamamos de conhecimentos de base científica" (GARMES; SIQUEIRA, 2009, p. 40). Dessa forma,

> [a] cultura portuguesa do século XVI é aqui tratada como um caso particular do Renascimento europeu. Nela estão presentes a efervescência e a mistura de influências modernas, medievais e clássicas, características do período. Como ocorreu em outros países, em Portugal uma parcela importante das novas ideias sobre arte e diversos ramos do saber filosófico e literário era originária da Itália. Essas características gerais adquiriram formas específicas no contexto português. Isto também está de acordo com o modo como o Renascimento se difundiu pela Europa. Um estudo das relações de Portugal com o conjunto da Europa dos inícios da época moderna, do ponto de vista da circulação de ideias, deve considerar os principais acontecimentos da história portuguesa do período (BELLINI, 1999, p. 144).

Em Portugal, logo, observamos algumas coexistências na composição do Renascimento, como a do neofeudalismo estatal, do espírito guerreiro e belicoso — "as armas e os barões assinalados" — e, principalmente, da prevalência da aristocracia de sangue. Em suma, temos uma ideologia expansionista, feudal, guerreira e católica, portanto menos humanista em sua essência. Sendo assim, coexistiam o "velho" e o "novo", simbolicamente representados na contradição do progresso da civilização em oposição ao retrocesso literário à Antiguidade greco-latina e às formas medievais. Um exemplo disso, em termos literários, seria a prática da medida velha e da medida nova. São dois veios: um ibérico e medieval, outro "moderno" e classicista.

Na lírica, considera-se a medida velha o cultivo de escrever o verso com cinco sílabas métricas (redondilha menor) e/ou com sete sílabas métricas (redondilha maior). Trata-se de uma corrente poética cujas raízes estão na lírica trovadoresca e na poesia palaciana que remonta ao próprio *Cancioneiro geral* (1516), de Garcia de Resende.

Típica da poesia popular, a redondilha

> comporta cantigas, vilancetes, cartas, esparsas, estâncias, endechas, trovas, e epigramas, de acordo com a terminologia encontrada, quer nos cancioneiros, quer na tradição impressa quinhentista (RODRIGUES, 2021, p. 1).

Segundo Mariana Machado Rodrigues (2021), as redondilhas elaboradas por Camões podem ser agrupadas entre as que são iniciadas a partir do estabelecimento de um mote, colocado na abertura do poema, apresentando o tema a ser desenvolvido; e as que são elaboradas sem esse recurso. No primeiro grupo, incluem-se o vilancete, a cantiga e a glosa; no segundo, destacam-se a trova, a esparsa, o romance, o epigrama, a carta etc. Por fim, cabe ainda dizer que as redondilhas, de uma maneira geral, são compostas por estrofes ou glosas que recuperam e desenvolvem o tema apresentado no mote.

CAMÕES E O PARADIGMA FEMININO NAS MEDIDAS NOVA E VELHA

Caberiam aqui largas reflexões acerca da faceta lírica camoniana. Entretanto, tendo em vista o recorte proposto neste artigo, podemos dizer sumariamente que, no que tange à medida nova, observamos em seus versos o reflexo do tempo histórico, conflitante e dicotômico, em que viveu, de forma a revelar artisticamente ou poeticamente o desenvolvimento cultural associado à decadência, o gosto por viver a morrer, o desejo de alegrar-se a entristecer-se.

Em relação ao objeto amoroso, quanto mais sublime ele for, mais nobre e elevado será o espírito do homem que ama; há também a oscilação do "eu lírico" entre o mundo ideal e o real. Já o Amor é espiritual, neoplatônico: algo que se sente, mas não se toca, que transcende a zona do real e passa para a zona do ideal, em que morte e tempo não importam, pois o sentimento não é carne, mas espírito.

Quanto ao feminino, ele será descrito na medida nova seguindo algumas prerrogativas de gênero veiculadas à época, conforme destaca André Cândido Silva (2014, p. 3), para quem

> [a] influência das instituições eclesiásticas na sociedade medieval contribuiu para uma moral que definia os papéis sociais ligadas [*sic*] ao gênero, a partir dos discursos religiosos, surgindo, então, a figura da mulher comparada a Eva, responsável pelo pecado original, e à Virgem Maria, a santa e modelo do feminino a ser seguido, criando,

> assim, representações por meio dessas figuras, que se relacionam entre o poder e o imaginário.

Dessa forma, em termos de gênero, e considerando as concepções vigentes em torno dos construtos sociais e culturais, podemos afirmar que o objeto amoroso, a mulher, deve ser recriado à imagem de um feminino constituído pelo discurso judaico-cristão e pela lógica do masculino — nesse âmbito, ela será o paradigma de um gênero naturalmente frágil, dicotômico e conflitante, na maior parte das vezes, além de inseguro e sofredor. Nesse sentido, a mulher espelhada no soneto camoniano causa sofrimento no homem, mesmo que este lhe seja subalterno; mas ela é, em ideia e imagem, o ser perfeito.

Já na medida velha, a lírica camoniana deve, de forma geral, refletir os valores da tradição medieval somados aos valores renascentistas, tal qual o contexto peculiar de que é fruto. Assim, nas redondilhas camonianas, para além de a mulher concentrar as imagens de gênero socialmente construídas para o feminino — que, via de regra, refletiam para as mulheres valores morais e religiosos de conduta e comportamento idealizados (MACEDO, 2002) —, o poeta irá, igualmente, como já mencionado em relação à medida nova, explorar a visão medieval de mundo, retratando a figura feminina perfeita e o amor sensual.

Esse código amoroso medieval é, pois, revisitado e muito explorado em meio à transição entre o Medievalismo e o Renascimento, de forma que encontramos Camões a produzir proficuamente em medida velha. A citação a seguir se refere a um excerto do poema "Na fonte está Lianor" — mais precisamente, ao mote —, o terceiro da tríade de Lianor. Como é possível observar, é perceptível nele, tanto no nível temático quanto no formal, um diálogo explícito com as cantigas galego-portuguesas, nomeadamente com as cantigas de amigo, uma vez que o mote explicita um código presente nesse tipo de produção medieval, qual seja, a saudade do amigo ausente:

> Cantigas alheias
>
> Na fonte está Lianor
> Lavando a talha e chorando,
> Às amigas perguntando:
> "Vistes lá o meu amor?"
> […] (CAMÕES, 1994, p. 88)

Devemos afirmar que outros códigos presentes nas cantigas de amigo devem comparecer na medida velha camoniana. Se retomarmos o primeiro poema da tríade, "Descalça vai pera fonte", veremos que ele é todo constituído por expressões que sugerem ser Lianor uma jovem moça, tal qual uma donzela da cantiga ibérica; além disso, é altamente visual e descritivo. Reconstitui a imagem formosa de quem, pela verdura dos anos, é insegura, não possuindo maturidade ou ainda experiência na vida amorosa. Como é possível observarmos a seguir, a jovem "vai descalça":

> Mote
>
> Descalça vai pera a fonte
> Lianor, pela verdura;
> Vai fermosa e não segura.
>
> Volta
>
> Leva na cabeça o pote,
> o testo nas mãos de prata,
> cinta de fina escarlata,
> sainho de chamalote;
> traz a vasquinha de cote,
> Mais branca que a neve pura;
> […]
>
> Descobre a touca a garganta,
> cabelos d' ouro o trançado
> fita de cor d' encarnado…
> Tão linda que o mundo espanta!
> Chove nela graça tanta
> que dá graça à fermosura;
> vai fermosa, e não segura. (CAMÕES, 1994, p. 85)

Para André Luís do Amaral Vaghetti (2002, p. 5), Luís de Camões manifestou, "especialmente nas cantigas e vilancetes de medida velha, fundamentados no amor cortês, este tipo de representação das características da mulher derivada dos modelos tradicionais desenvolvida com os temas dos cancioneiros". No vilancete em epígrafe, como ocorre na cantiga de amigo, o cenário é a natureza e a protagonista, provavelmente, uma camponesa. Notamos que ela é descrita em seu aspecto físico: branca

como a neve, o que remete à pureza da moça. O poeta explora a visão medieval de mundo, retratando a figura feminina perfeita. Nas voltas seguintes, ou seja, nas estrofes que desenvolvem o mote, após descrevê-la como "tão linda que o mundo espanta", o eu lírico se utiliza da palavra "chove" num sentido conotativo e hiperbólico, comparando a proporção de graça e beleza que ela recebeu às milhares de gotas de água que caem do céu.

É importante ressaltarmos que a redondilha camoniana não apenas retoma aspectos formais e temáticos da cantiga de amigo trovadoresca. Esse movimento de retomada envolve criticidade (BARROS; FIORIN, 2003), pois o poeta acrescenta ao código medieval uma nova perspectiva, atinente aos pressupostos estéticos epocais e à visão de mundo renascentista, inclusive em termos de gênero. No excerto em destaque, inscrito numa espécie de "epigrafia", termo de que trataremos mais à frente neste artigo, apenas ao longe visualizamos a imagem de uma moça que, passivamente, padece ou simplesmente canta as saudades do amigo ausente. Para além da passividade esperada para o feminino, verificamos, ao menos em termos poéticos, uma "protagonista" que "vai fermosa", indicando, deste modo, uma ação de Lianor, que, por meio da experiência vivida, sofre as penas de quem ao Amor serve.

À vista disso, afora notarmos a cena cotidiana de uma jovem camponesa, a redondilha seguinte, "Descalça vai pola neve", acrescenta ao código medieval a ideia do sofrimento causado pela servidão ao Amor:

> Mote seu
>
> Descalça vai pola neve…
> Assi faz quem Amor serve.
>
> Voltas
>
> Os privilégios que os reis
> não podem dar, pode Amor,
> que faz qualquer amador
> livre das humanas leis.
> Mortes e guerras cruéis,
> ferro, frio, fogo e neve,
> Tudo sofre quem o serve. (CAMÕES, 1994, p. 87)

Observamos que as metáforas reaparecem nas palavras "ferro, frio, fogo e neve". Aqui, todo o sacrifício de aguentar as intempéries climáticas, as guerras e as mortes, é válido para se servir ao Amor. Essa atitude está tipicamente relacionada ao Classicismo, uma vez que o eu lírico trata de sentimentos universais e, mais do que isso, das privações que todos os amadores passam. Logo, com Lianor não será diferente. Na verdura de seus anos, a jovem camponesa percorre o caminho em direção ao amadurecimento nas coisas do coração. Ela vivencia o sofrimento amoroso, não importando os obstáculos, como evidencia a volta seguinte:

> […]
> Por mais trabalhos que leve,
> a tudo se ofr'eceria;
> passa pela neve fria
> mais alva que a própria neve;
> Com todo o frio se atreve…
> Vede em que fogo ferve
> o triste que o Amor serve. (CAMÕES, 1994, p. 87)

A terceira redondilha, intitulada "Na fonte está Lianor", traz à cena Lianor na fonte, local do encontro amoroso. É ali que a jovem deseja receber novas de seu amigo. É ali que, explicitamente, a jovem confessa estar sofrendo pela ausência do jovem enamorado:

> Posto o pensamento nele,
> [...] nisto estava Lianor
> o seu desejo enganando,
> às amigas perguntando:
> *Vistes lá o meu amor?* (CAMÕES, 1994, p. 88, grifos na edição).

À guisa de parcial conclusão, analisando brevemente os três motes que compõem o tríptico, notamos que, no primeiro, Lianor parte "descalça", qual seja, desprotegida, em direção à "fonte" — local em que se realizará o encontro amoroso; no segundo, Lianor passa pela neve, isto é, por um terreno difícil, que impõe dificuldade e que lhe causa sofrimento; no último, finalmente chega ao destino almejado, entretanto, vê-se frustrada pela ausência do ser amoroso. Como o poema possui um conteúdo simbólico subliminar, percebemos, então, que se trata de um trajeto progressivo percorrido por Lianor: o caminho inicial que a leva à saída de um "lugar" para realizar uma nova experiência, passando pela

vivência das dificuldades e sofrimentos experimentados por quem a isto se expõe e, por fim, à desilusão amorosa.

Ao cabo, as redondilhas em pauta entram num jogo dialógico em relação às cantigas de amigo, mantendo alguns tópicos medievais e acrescentando novidades do Classicismo e do Renascimento pertinentes ao momento de criação. Os textos resultantes desse embate estão a refletir as ideias de um grupo social, seus valores, mitos e crenças, revelando a ideologia, inclusive relacionada ao gênero feminino, e as concepções pessoais existentes em uma determinada camada da sociedade, no caso, a sociedade renascentista portuguesa, ainda sob os auspícios medievais.

Na tríade, notamos uma reconfiguração da imagem feminina se comparada às imagens veiculadas pelas cantigas de amigo lusitanas. Dentro dos limites históricos e sociais próprios dos textos em pauta, de qualquer forma, é possível aventar que, na medida velha camoniana, a antiga donzela medieva, que chora as saudades do amado, procura vivenciar a experiência amorosa, experimentando por ela mesma esse caminho de amadurecimento. Se, de um lado, trata-se de uma jovem pintada com as tintas dos paradigmas de gênero próprios da lógica patriarcal no contexto do Renascimento português — já que encarna uma série de idealizações, tais como as de suas perfeições físicas —, por outro, até por uma questão de classe social, já que supostamente se trata de uma camponesa, há a descrição de uma jovem que age por si mesma em busca da concretização amorosa, o que lhe confere certo ar transgressor e até mesmo um possível protagonismo.

AS VOLTAS DE ANTÓNIO GEDEÃO

O tríptico de Lianor chamou a atenção de António Gedeão — pseudônimo de Rómulo Vasco da Gama de Carvalho (Lisboa, 24 de novembro de 1906 – Lisboa, 19 de fevereiro de 1997), professor e historiador físico-químico, que lançou, nos idos da década de 60 do século XX, época em que Portugal respirava os ares da Poesia 61, o "Poema da autoestrada". Sobre o poeta, sabe-se que, efetivamente, começou a escrever numa fase mais madura de sua vida, conforme atesta Christopher Damien Auretta (2012), ao afirmar que o primeiro volume de sua poesia, *Movimento Perpétuo*, só veio a ser publicado em 1956, quando Gedeão já tinha cinquenta anos.

Entretanto, foram quase quarenta anos de densa atividade poética, num percurso a revelar uma poesia tão sombria quanto contestadora, muito fiel à personalidade de Rómulo de Carvalho (AURETTA, 2012). Para Auretta, ao longo de seu percurso literário, por meio de seu pseudônimo, António Gedeão mostrou-se um perito na arte do disfarce, utilizando-se de esclarecimentos de cunho científico advindos de sua formação para flertar com o grotesco, com o sombrio, no âmbito da sua produção poética. É, pois, justamente esse modelo de "autodistanciamento" revelado em seu texto, "[…] imbuído de uma consciência matizada das fontes e evolução das crenças modernas […]", que confere à sua poesia um "impulso crítico e profundidade emotiva" muito peculiar (AURETTA, 2012, p. 9, grifos e tradução nossa).[1]

No escopo dessa contemporaneidade expressa pela poética de Gedeão, é possível propor um paralelo entre o fazer poético dele e o de Camões em sua faceta lírica, até para retomarmos a ideia dos desdobramentos proporcionados pela lírica camoniana. Se as redondilhas camonianas foram produzidas num período de transição entre o mundo medieval e o Renascimento, a poesia de Gedeão representa, semelhantemente, a transição dos valores de vanguarda em favor de um fazer poético que veio a explorar criativamente a palavra, ao empreender um apurado trabalho de construção da linguagem, num cenário em que a poesia

> [v]oltava a ser radicalmente sublinhada [pela] ruptura da aliança entre a palavra e o mundo instaurada pela modernidade estética […].
> É neste quadro que, relativamente à poesia emergente em Portugal, se vem a falar de uma "ruptura de 60" e de neo-vanguardismo. (MARTELO, 2006, p. 131-132).

A citação de Rosa Maria Martelo reforça o pressuposto de que o quadro em que António Gedeão emerge é, de fato, atravessado por um interesse de renovação e de ruptura. Para Auretta, conquanto não se deva esquecer que Gedeão tenha começado a publicar "[…] muitos anos depois da grande experimentação modernista e vanguardista […]", numa época de extensa "[…] criação de linguagens poéticas radicalmente novas […]",

[1] No original: "It is this self-distancing, imbued with a highly nuanced awareness of the sources and evolution of modern beliefs, which gives critical momentum and emotive depth to his poetry".

a sua poesia é, tal qual em Camões, "[…] fruto de um espírito de grande modernidade […]" (AURETTA, 2012, p. 9, tradução nossa).[2]

Esse movimento do qual Gedeão aflora, formado por vanguardistas, estimulado parcialmente pelo modernismo do início do século XX, e que "[…] participava de um processo de renovação […]" (MARTELO, 2006, p. 131), procurava experimentar novas técnicas e soluções poéticas, encaminhando-se

> […] para uma radicalidade discursiva que prescindia da comunicabilidade mais imediata, circunscrevendo no espaço da inquirição da língua e da desestabilização da gramática o questionamento das formas de poder e de repressão, bem como o esforço de conquista de um mundo e de uma subjectividade mais livres (MARTELO, 2006, p. 131).

Com base nesse experimentalismo, António Gedeão dialogou explicitamente com as redondilhas camonianas, contudo, trazendo à ribalta uma personagem feminina reconfigurada. Estava-se aí em meados dos anos de 1960, década marcada pelo início da segunda onda feminista, principalmente na França, Estados Unidos e Inglaterra. Naquele momento, na medida em que os paradigmas de gênero baseados em uma pressuposta hierarquia do masculino sobre o feminino, paulatinamente, seguiam sendo questionados pelas feministas, diversos movimentos sociais e políticos igualmente seguiam se organizando a fim de combater os preconceitos de raça e classe.

Como observamos, trata-se de uma época em ebulição, cujas forças motrizes virão justamente na algibeira daquelas iniciativas e estarão em tudo relacionadas a um questionamento mais amplo em torno dos papéis femininos no interior das sociedades ocidentais, o que será bem evidenciado no livro *The feminine mystique* [*A mística feminina*] (1970), da feminista liberal Betty Friedan.

Portugal sentiu os ventos das mudanças que chegavam da Europa e EUA, porém, em meio a um contexto político extremamente autoritário e complexo, em que a "[…] sociedade [convivia] com um regime baseado na repressão às manifestações contrárias ao governo […]" (MARTINS, 2006, p. 6). Uma das faces disso configurava-se na própria censura, instaurada

[2] No original: "It should not be forgotten that Gedeão began publishing many years after the great Modernist and vanguardist experimentation and creation of radically new poetic idioms […] his poetry is in fact the offspring of a spirit of great modernity".

em 1926, a qual "Da imprensa periódica […] se estendeu aos outros meios de comunicação como o rádio, televisão, teatro e cinema, de forma que nenhuma palavra ou imagem podia ser publicada, pronunciada ou difundida sem autorização prévia." (MARTINS, 2006, p. 6). Ou seja, nesse campo, todas as produções artísticas e culturais eram objeto de interesse da PIDE,[3] cujos assuntos visados "não se limitavam apenas aos políticos e militares, mas também morais e religiosos, normas de conduta e toda e qualquer notícia capaz de influenciar a população num sentido considerado perigoso pelas autoridades" (MARTINS, 2006, p. 8).

É importante salientar que esse contexto social conflitante e autoritário não detinha o apoio maciço de toda a sociedade. Nesse sentido, se de um lado havia movimentos (oficiais ou clandestinos) organizados por estudantes, trabalhadores e operários contra o Estado Novo e o colonialismo, de outro, esses movimentos também dividiam o espaço de luta com as demandas do feminismo que se alastrava pela Europa, como já mencionamos.

Isto posto, podemos afirmar que, frente a uma sociedade ainda machista e discriminatória, houve, de forma ordenada ou não, um conjunto de ações (nas artes, na literatura)[4] a questionar as imposições tangidas pelos discursos de poder, inclusive de cunho masculinizante e preconceituoso, engendrados pelo Estado Novo. Naquele momento, era muito necessário se opor aos discursos naturalizantes que conferiam às mulheres um lugar social secundário, ao reafirmar os papéis de gênero ideais para o feminino, principalmente configurados no escopo do matrimônio e da maternidade.

Segundo Machado (2012, p. 173), o contexto político em meados dos anos 1960 intensifica-se, substancialmente, "[…] pela intolerância por parte de diversas vertentes sociais e culturais aos regimes totalitários […]". No âmbito da literatura, como postura reacional, ainda segundo Machado (2012, p. 173), "diversas tendências e orientações surgem sob o pretexto de

[3] A Polícia Internacional e de Defesa do Estado foi a polícia política portuguesa entre 1945 e 1969. Durante o governo de Marcelo Caetano, a PIDE é dissolvida, dando lugar a DGS (Direção-Geral de Segurança) que, diga-se de passagem, mantinha as funções da antiga PIDE. Disponível em: https://ensina.rtp.pt/artigo/historia-da-pidedgs/. Acesso em: 19 nov. 2022.

[4] Como exemplo concreto no cenário das letras, temos a projeção de autoras como Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge e Fiama Hasse Pais Brandão, apenas para citar alguns casos, que ganham espaço "[…] pelo uso inovador da palavra associada a conteúdos ideológicos […]" (MACHADO, 2012, p. 174), a fim de confrontar os discursos hegemônicos de poder e o patriarcado.

retomar os pressupostos vanguardistas da geração de Orpheu" e de avançar para além dela.

NA LAMBRETA DE LEONOR

É curioso pensar em como a literatura portuguesa já se organizava e se configurava para dar sua resposta a esse contexto desde o Neorrealismo, por exemplo. No campo poético, entrelaçadas aos contextos sócio-históricos, algumas correntes estéticas vão interagir com as lutas e mudanças que ocorriam, por meio de autores que ganham espaço no cenário das letras com as suas publicações, inclusive problematizando "a história, o homem e o seu 'estar no mundo'" (MARTINS, 2006, p. 10).

Neste cenário, é de se sublinhar a postura assumida por António Gedeão que, num momento em que os autores se impunham a fim de transcender o cenário sociopolítico para produzirem as suas obras com maior liberdade criativa, escolhe uma forma tipicamente ibérica para glosar um autor igualmente consagrado: Camões.

Esse movimento de retomada de textos inscritos na literatura, espécie de aspecto "dialogante" da poesia portuguesa, é discutido por Rosa Maria Martelo no livro *Antologia dialogante da poesia portuguesa* (2020). Nele, a pesquisadora retoma a ideia de epigrafia, princípio de escrita apresentado por Fiama Hasse Pais Brandão, que, em sentido amplo, se configuraria pelos fios que "[…] ligam certos poemas a outros que o precederam e que são retomados, celebrados, interrogados ou mesmo 'emendados'" (MARTELO, 2020, s/p). Essa epigrafia seria um traço presente na poesia portuguesa na medida em que evidencia esses "vínculos já existentes" em diversas produções poéticas ao longo dos tempos.

No caso de Gedeão, a intenção de estabelecer um diálogo intertextual com o tríptico camoniano é vista tanto na forma, já que a poesia é escrita em redondilha maior, quanto no conteúdo (lugar de maior tensão). Utilizando-se de alguns recursos linguísticos, o poeta basicamente renomeia a protagonista, por meio da aglutinação das palavras Leonor e lambreta, transformando a antiga Lianor/Leanor em Leonor/Leonoreta. O novo nome, sem dúvida alguma, provoca uma interpretação inusitada em torno da moça retratada. Há uma mudança também no cenário da poesia, agora atualizado e moderno. Vejamos a seguir um excerto do poema:

Voando vai para a praia
Leonor na estrada preta.
Vai na brasa, de lambreta.

Leva calções de pirata,
vermelho de alizarina,
modelando a coxa fina,
de impaciente nervura.
Como guache lustroso,
amarelo de indantreno
blusinha de terileno
desfraldada na cintura.

Fuge, fuge, Leonoreta:
vai na brasa, de lambreta.
Agarrada ao companheiro
na volúpia da escapadela
[…]
Grita de medo fingido,
que o receio não é com ela,
mas por amor e cautela
abraça-o pela cintura.
Vai ditosa, e bem segura.

Como rasgão na paisagem
corta a lambreta afiada,
engole as bermas da estrada
e a rumorosa folhagem.
[…]
Tudo foge a sua volta,
o céu, as nuvens, as casas,
e com os bramidos que solta
lembra um demônio com asas.

Na confusão dos sentidos
já nem percebe, Leonor,
se o que lhe chega aos ouvidos
são ecos de amor perdidos
se os rugidos do motor.

Fuge, fuge, Leonoreta
Vai na brasa de lambreta. (GEDEÃO, 2004, p. 177-178)

O poema de Gedeão, transcrito quase na íntegra, traz à cena Leonor, que segue para a praia na garupa da lambreta do namorado. Nessa configuração, a protagonista de Gedeão nem ao menos toca o chão com os seus pés, o que se observa desde o mote (representado pelos três versos iniciais). Como um pássaro em liberdade, ela "voa" por uma estrada preta. Alguns substantivos e adjetivos que se presentificam no poema chamam a atenção. Tanto "praia" como "preta" seriam palavras que dialogam com o texto paradigma inicial, já que agora, numa época atual, o local de encontro dos jovens passa a ser a praia e não mais a fonte; já a estrada é caracterizada pela cor preta que contrasta com o cenário gélido e dificultoso do paradigma camoniano.

Atentemos ao uso do substantivo "lambreta", que corrobora a configuração de um novo cenário, estando de acordo com as palavras praia e preta. Entrevemos, assim, uma moça *avant-garde*, que vai à praia se divertir, que experimenta a vida, que anda de lambreta presa à cintura do namorado. Isso demonstra as novidades de um mundo que pouco a pouco se modernizava sendo incorporadas à linguagem lírica.

No poema de António Gedeão há também uma descrição bastante inusitada da jovem enamorada, a partir dos seus trajes. As peças de vestuário utilizadas por Leonor conferem-lhe um figurino atualizado em relação aos trajes usados pela jovem Lianor camoniana. Nos primeiros versos, a Leonor de Gedeão "leva calções de pirata, vermelho de alizarina"[5], enquanto Lianor vestia "cinta de fina escarlata" e "fita de cor de encarnado". Aqui, o poeta revela a sua formação físico-química. As cores antes conseguidas naturalmente foram substituídas por cores sintéticas, como igualmente se observa no verso "amarelo de indantreno"[6].

Nesse mesmo campo lexical, do mesmo modo, os tecidos naturais descritos na tríade de Lianor, como se nota em "Sainho de chamalote"[7] dão lugar aos tecidos sintéticos, como verificamos em "Blusinha de terileno".

---

[5] Conforme o *Dicionário Oxford Languages*, "Alizarina: substância (C14H8O4) usada na produção de corante vermelho alaranjado para tingir tecidos, como indicador ácido-base etc.". Disponível em: https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/. Acesso em: 31 out 2022.

[6] De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, "Indantreno: Corante orgânico (C28H14O4N2) azul escuro, usado para tingir algodão". Disponível em: https://dicionario.priberam.org/indantreno. Acesso em: 4 nov 2022.

[7] "Chamalote: 1. Fazenda de textura similar à do tafetá, cuja trama produz efeitos ondulados no lado direito do tecido; 2. tecido grosso originário do Oriente feito com pelos de camelo e, por vezes, de cavalo." Disponível em: https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/. Acesso em: 31 out 2022.

Outro detalhe que merece destaque é que, enquanto Lianor vestia "a vasquinha de cote", uma espécie de corpete bem justo que as mulheres usavam à época, Leonor veste uma blusinha "desfraldada na cintura", ou seja, solta, nos remetendo à ideia de liberdade, de empoderamento, não tão evidente ou possível outrora.

Uma nova personagem surge, então, em "Poema da autoestrada". Essa que "se agarra ao companheiro na volúpia da escapadela", que "vai ditosa, e bem segura", muito oposta ao modelo feminino expresso no tríptico camoniano. Uma Leonor que se mostra feliz, segura e madura. Ela, que grita e "solta bramidos / lembrando um demônio com asas", é livre. Aqui não temos a descrição do sofrimento amoroso e nem da beleza da protagonista, pois isso é um fator secundário nesse contexto.

Como sugerido no início deste artigo, parece-nos relevante ratificar que a lírica camoniana se constituiu como base de fomento literário para a contemporaneidade com sugestões formais e temáticas. Numa época em que avançavam as lutas de emancipação feminina, de direitos iguais para homens e mulheres, António Gedeão, ao retomar Camões, atualiza os discursos medieval e clássico, em termos de libertação do feminino, provocando uma interpretação contrastante em relação ao paradigma, a tríade de Lionor, de forma a resultar numa mensagem que se pronuncia em oposição à opressão de gênero de tempos atrás.

É assim que, se no texto camoniano o sofrimento da jovem imatura é evidente, o eu lírico de "Poema da autoestrada", a despeito do patriarcado, nos versos que se repetem no poema — "Fuge, fuge, Leonoreta: / Vai na brasa de lambreta" —, aconselha a jovem a fugir, a encontrar o caminho de felicidade, a abandonar essa situação convencional que reprimia qualquer direito à liberdade de conduta feminina. É de se sublinhar, inclusive, o tom coloquial desse aconselhamento, expresso em "Fuge, fuge".

Se a natureza da redondilha camoniana remete ao sofrimento de quem serve ao Amor — fria porque coberta pela neve —, no poema de Gedeão podemos sentir a natureza como algo colorido e vibrante, por onde Leonor agilmente passa, abandonando "o céu, as nuvens, as casas". É interessante ressaltar que Leonor abandona tudo isso, inclusive a casa em que vive, que, simbolicamente, pode representar tanto o local de estabilidade da família como também uma prisão, um mundo restrito, no qual ela não pode ter sonhos nem vontades.

À GUISA DE CONCLUSÃO

Durante muito tempo o destino das mulheres, de uma forma geral, era casar-se, ter filhos e viver para eles e o marido. Seus sonhos e ambições deviam ser esquecidos ou ficavam em segundo plano. A depender de questões de etnia e classe social, os desafios para mulheres de origens diversas e pertencentes a contextos difusos podiam ser intransponíveis, com raras exceções. Em termos de Portugal, quando afirmamos que, amplamente, o destino feminino configurava-se pelo casamento e pela vida doméstica, destacamos que esse pressuposto, inclusive, era um dos pilares da propaganda do Estado Novo.

Assim, a despeito desse contexto extremamente complexo, a partir de meados do século XX começa a haver uma transformação nos papéis de gênero e alguns direitos passam a ser reivindicados pelas mulheres. As ondas feministas, paulatinamente, adentraram as sociedades ocidentais e o campo das ideias, alastrando seus ideais de paridade de gênero, suas lutas em prol de liberdade de escolha e ação, seus desejos de mudança e rompimento com o suposto destino das mulheres.

António Gedeão, poeta interessado em incorporar temas da vida moderna na lírica, por meio do uso inovador e experimental das palavras e dos versos, vivendo ativamente esse momento, vê no tríptico de Camões a expressão de um feminino que lhe dava margem para a representação de novos paradigmas, mais alinhados ao pensamento feminista que se impunha. Utiliza-se, então, da intertextualidade como instrumento para construir a sua crítica social, pois essa, sendo uma escolha intencional do autor, tem o propósito de reformular criticamente o seu escopo, trazendo em seu bojo uma visão muitas vezes contrária ou, no mínimo, contrastiva ao modelo objeto de diálogo.

Verificamos, destarte, que esse diálogo, constituído na interface da epigrafia, novamente tomando aqui de empréstimo o termo trazido à baila por Martelo (2020), "[…] progride sobre os textos do passado, celebrando-os ao mesmo tempo que os subverte, assimila e transforma." (MARTELO, 2020, s/p). Ou seja, no embate com o paradigma camoniano, a poesia de Gedeão a ele se alinha e se contrapõe, evidenciando possíveis semelhanças e diferenças no ideário humano, o que possibilita justamente um estudo de base intertextual. A poesia descrita, como observamos, formula-se a partir de aglutinações de palavras, incorporação de termos oriundos do universo

físico-químico, da oralidade. De todo modo, modernizando e atualizando o paradigma: Leonoreta voa. Ela é um demônio com asas.

Por seu lado, nas redondilhas camonianas em destaque ao longo deste trabalho, observamos o código do sofrimento amoroso presente nas cantigas de amigo atualizar-se. A protagonista da cantiga de amigo também em Camões já é outra. Na conjuntura entre o medievo e o Renascimento lusitano, a jovem camoniana não apenas experimenta a saudade gerada pela ausência do amigo — ela vive a experiência da frustração amorosa: Lianor segue um caminho que começa na fonte, símbolo do feminino (água), das energias subconscientes, para além do espaço físico, passa pela neve (sofrimento), até o caminho que leva ao encontro de si mesma enquanto mulher.

Analogamente, a liberdade de uma jovem em busca de sua felicidade, amor e destino fará eco de forma simbólica no plano literário. Um exemplo é a epígrafe que, não por acaso, abre este artigo. Ela remete à lembrança da história de amor um dia vivida entre Paulo Vaz e Cecília Branco. Coincidentemente, na cena em destaque, ambos estão juntos numa lambreta que segue " [voando] pelas ruas de pedra ou de alcatrão" (GERSÃO, 2017, p. 19). A bela imagem, que consta ainda nas primeiras páginas do romance *A cidade de Ulisses*, devolve-nos a ideia de "liberdade" possível a uma moça contemporânea cujos "cabelos [voam] ao vento", livre talvez do peso do olhar social. Tal qual uma Leonoreta.

Após a década de 1970, a literatura portuguesa experimentará o desafio de rever o passado e de reclamá-lo, de olhar o presente e entrevê-lo com lentes críticas. Tudo entrará na conta de diversos autores: as guerras coloniais, o escravagismo, a xenofobia, o eurocentrismo, o regime de exceção, os movimentos migratórios, as angústias humanas face a um tempo disforme e incerto. Essa conta também incluiu uma revisão do patriarcado e das imposições seculares de gênero. Anos antes, no poema de Gedeão, notamos que Leonor representa um modelo de mudança: uma moça que segue na "volúpia da escapadela", dando conta de seu destino. Lianor, Leonor, Leonoreta, Cecília e tantas outras, múltiplas e plurais, são retratos do desejo de paridade de gênero. Seguem na autoestrada da poesia e da prosa ditando novas formas de ser, deixando para trás velhos paradigmas de comportamento. Ao cabo, elas se reconfiguram para os novos tempos, tanto em termos literários quanto socioculturais.

REFERÊNCIAS

AURETTA, Christopher Damien. *António Gedeão, poemas/poems.* Uma Antologia Bilingue/A Bilingual Anthology. António Manuel Nunes dos Santos (Org). Trad. Christopher Damien Auretta e Marya Berry. Lisboa: Palavrão – Associação Cultural, 2012. Disponível em: https://novaresearch.unl.pt/files/1695299/VOLUME_ANT_NIO_GEDE_O_POEMAS_POEMS.pdf . Acesso em: 31 out 2022.

BARROS, Diana Luz Passos de; FIORIN, José Luíz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BELLINI, Lígia. "Notas sobre cultura, política e sociedade no mundo português do século XVI". *Tempo*, Niterói, v. 4, n. 7, p. 143-167, 1999.

CAMÕES, Luís de. *Lírica completa* (I). Lisboa: Imprensa nacional, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

FRIEDAN, Betty. *The feminine mystique* [1963]. New York: Norton & Company, 1970.

GARMES, Hélder; SIQUEIRA, José Carlos. *Cultura e memória na literatura portuguesa.* Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

GEDEÃO, António. Máquina de fogo [1961]. *In*: GEDEÃO, António. *Obra completa*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

GERSÃO, Teolinda. *A cidade de Ulisses*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na idade média*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

MACHADO, Alleid R. *Recortes da literatura portuguesa:* do século XVIII à atualidade. Rio de Janeiro: Clube de Autores, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. *Antologia dialogante de poesia portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2020. [e-book].

MARTELO, Rosa Maria. "A poesia portuguesa na segunda metade do século XX. Antecipações e retrospectivas". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 74, 2006. Disponível em: https://journals.openedition.org/rccs/pdf/939. Acesso em: 31 out 2022.

MARTINS, Maria Antonia Dias. *Literatura Portuguesa de resistência:* a mulher, a guerra e o intelectual como armas de luta contra o salazarismo. 2006. 135 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-06072007-113124/pt-br.php. Acesso em 19 nov 2022.

RODRIGUES, Marina Machado. "Considerações sobre as redondilhas camonianas". *FlorAção* Revista de Crítica Textual, Niterói, v. 1, p. 1-12, 2021. Disponível em: https://periodicos.uff.br/criticatextual/article/download/50189/29230/172091. Acesso em: 31 out 2022.

SILVA, André Cândido. "História das mulheres na idade média: abordagens e representações na literatura hagiográfica (Século XIII)". *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: CULTURA, SOCIEDADE E PODER, 4, Jataí, GO, 2014. *Anais* […]. Jataí: UFG, 2014.

VAGHETTI, André Luís do Amaral. *A representação da mulher na lírica camoniana*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) — Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24566. Acesso em: 31 out 2022.

Recebido em 5 de janeiro de 2022
Aprovado em 24 de outubro de 2022

Licença:

Alleid Ribeiro Machado
Mestre e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie.
Contato: alleid@alumni.usp.br
: http://orcid.org/ 0000-0001-9359-532X