

As filhas de Lilith: um abecedário feminino na interface dos suportes

Ermelinda Ferreira
Universidade Federal de Pernambuco

Cheyenne Fernandes Silva
Universidade Federal de Pernambuco

Geórgia Priscila Alves
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Este artigo analisa um projeto de criação intersemiótica a partir do livro de poesia *As filhas de Lilith* (Rio de Janeiro: Calibán, 2009), da pernambucana Cida Pedrosa – um conjunto de 26 poemas sobre mulheres, elencadas segundo as iniciais de seus nomes, num rico abecedário que fornece um panorama arquetípico do feminino na sociedade moderna –, ilustrado pela também pernambucana Tereza Costa Rego. Em 2011, o projeto cresceu com a videoinstalação *Olhares sobre Lilith*, realizada por 25 diretoras que adaptaram suas leituras dos textos para filmes de curta metragem, intensificando o diálogo proposto sobre as representações da mulher pelas próprias mulheres, num número variado de suportes, resultando numa experiência única sobre temas como o corpo, os afetos e a criação dialógica na era da supremacia tecnológica sobre o humano.

Palavras-chave: *As filhas de Lilith*; Cida Pedrosa; feminilidade; intermedialidade; singularidade tecnológica.

Abstract

This article analyzes a project of intersemiotic creation from the book of poetry *As filhas de Lilith* (Rio de Janeiro: Calibán, 2009), by Cida Pedrosa – a set of 26 poems about women listed according to the initials of their names, in a rich alphabet that provides a feminine portrayal in modern society –, illustrated by Tereza Costa Rego. In 2011, the project grew with the video installation *Olhares sobre Lilith*, made by 25 directors who adapted their readings of the texts for short films, intensifying the proposed dialogue about the representations of women by the women themselves, in a varied number of supports. The project brought together different perspectives and various means of expression, bringing out themes such as the body, the affections and the dialogical creation in the era of technological supremacy over the human.

Keywords: *As filhas de Lilith*; Cida Pedrosa; femininity; intermediality; technological singularity.

Introdução

*entendeu desde criança que o corpo é morada dos loucos desvão
dos homens e ganha-pão dos pobres
Cida Pedrosa, “nely”*

A obra *As filhas de Lilith* é de autoria de Maria Aparecida Pedrosa Bezerra, conhecida como Cida Pedrosa, nascida em 1963 em Bodocó, sertão do Araripe, advogada, ativista política e divulgadora cultural. Como militante do movimento feminista, Cida Pedrosa traz para as suas composições poéticas um pouco da força e da energia de luta das mulheres contra os preconceitos da sociedade patriarcal. Sua inquietação com a desigualdade social das minorias, em particular aquela sofrida pelo gênero feminino, reflete-se no aspecto contundente de seus versos, onde o erotismo, o realismo e a ousadia são elementos muito presentes, relacionados a outros assuntos como a intolerância religiosa, social e cultural na sociedade.

Nos 26 poemas do livro *As filhas de Lilith* – cada um dos quais identificado por um nome próprio feminino em minúsculas, de *a* a *z*: angélica, berenice, cecília, diana, elisa, fátima, grace, hilda, íves, juanita, khady, luíza, melissa, nely, ofélia, patricia, quilma, rosana, sihem, tereza, úrsula, verônica, wilma, xênia, yara, zenaide –, a autora aborda o universo do mínimo, das coisas irrisórias, do cotidiano enfrentado por mulheres comuns sem notoriedade, mas cujas vidas são iluminadas pela agudeza deste olhar que as torna, de súbito, protagonistas, arrancadas à obscuridade e ao silêncio de suas histórias para o espaço privilegiado da poesia. A recusa à utilização de letras capitais nas iniciais de seus nomes revela o propósito da autora de assinalar a aparente irrelevância de suas heroínas, igualando-as numa mesma mediocridade, que será questionada pela natureza crítica da criação artística.

A ideia do lançamento desta obra surgiu com o poema “milena”, lançado em 2000, cuja surpreendente recepção acabou gerando o desejo de expandir a proposta:

gosto quando milena fala
dos homens
que comeu durante a noite

é a única voz soante
nesta cantina de repartição

onde todos contam:
do filho drogado do preço do pão
do sapato carmim, exposto na vitrine
da rua sicrano de tal do bairro
de casa amarela

onde você pode comprar
e começar a pagar apenas em abril
sem a voz de milena
o café desce amargo

A vulgaridade temática associada ao uso de versos livres destituídos de ritmo e de rima revelam “milena” como um poema nascido numa atmosfera antilírica e decadente, ambientado na leviandade das percepções e dos afetos, e na ausência absoluta dos grandes argumentos associados à matéria poética tradicional. O caráter indigesto do texto duplica o do alimento obtido na “cantina de repartição”, que se confunde com a superficialidade das conversas. A única nota dissonante apontada por um anônimo eu-lírico é a de “milena”, que revela alguma iniciativa, alguma imprevisibilidade e algum prazer: ela diz dos homens que “comeu” durante a noite. O alimento de milena, flagrantemente erótico, contraria a desnutrição das energias negativas dispersas entre o lanche devorado às pressas e as preocupações mesquinhas partilhadas nos intervalos da mastigação: em meio às pessoas devastadas que ali se reúnem, a voz de milena trai um gozo, uma doçura e uma imprevisível alegria. É capaz, portanto, de transformar o espírito da testemunha que registra e comenta a cena.

O poema causou um forte impacto nos leitores ao ser divulgado, pela natureza inusitada de sua forma e de seu inesperado conteúdo. A percepção da virtual prodigalidade do tema convenceu a autora a investir num abecedário de infâmias, capaz de elencar uma variedade de tipos femininos excêntricos, saídos das sombras dos lugares-comuns para o palco da poesia. Desejo, exuberância, beleza e encantamento surgem nos intertextos destes versos, nas dobras e reentrâncias de um discurso de alteridade criado para questionar a definição abusiva do feminino, ainda dominante na sociedade patriarcal e machista, sobretudo no contexto da cultura nordestina que povoa a obra de Cida Pedrosa. As “vadias”, “putas” e “raparigas”, relegadas à marginalidade dos espaços reais da cidade e dos espaços de um imaginário ideológico ainda esmagador em muitos contextos, são ressignificadas, às vezes agressivamente, ao longo desses poemas.

Em consonância com a proposta literária, as intervenções plásticas da pintora recifense Tereza Costa Rego dialogam com as mulheres mínimas de Cida Pedrosa, corroborando a afirmação de sua inadvertida grandeza no barroquismo da imagem, no âmbito das gravuras em preto e branco e coloridas em tons de ocre e vermelho, às quais não escapa o destaque do corpo da mulher, seja na força do amor, do sexo ou do parto, entremeado por uma fartura de detalhes decorativos: um excesso de adereços, enfeites e ornatos que deleitam os olhos do observador, mesmo quando a palavra se abstém de fazê-lo. O traço ornamental do desenho, ou as cores quentes e vibrantes da pintura parecem afirmar a beleza oculta dessas mulheres invisíveis, beleza esta provavelmente indigesta para grande parte da sociedade autoritária, mergulhada num convencionalismo moralista muitas vezes hipócrita. Daí o investimento no retrato erótico, talvez combativo, dessas

mulheres pelas duas artistas, que não raro resvala no uso da palavra *pornográfica* e na escolha da imagem *obscena*.

Em *Modos de ver*, John Berger comenta:

A ideia de *inocência* tem dois rostos. Quando se recusa participar numa conspiração, fica-se inocente dela. Contudo, estar inocente pode ser o mesmo que permanecer ignorante. A opção não é entre inocência e conhecimento, mas entre uma abordagem total da arte que procure relacioná-la com todos os aspectos da experiência, e a abordagem esotérica de meia dúzia de especialistas que são os bonzos da nostalgia de uma classe social em declínio (1972, p. 36).

Em defesa daquilo que chama uma “literatura menor”, Gilles Deleuze também concebe os usos não convencionais da linguagem poética no sentido de trabalhar – ou de “escrever” – “por esse povo que falta (*por* significa *em intenção de*, e não *em lugar de*)”:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante (1997, p. 15).

As palavras de Cida Pedrosa e as imagens de Tereza Costa Rego parecem comungar essa inspiração, partilhando a mesma proposta de dar a ver e a ouvir uma face da realidade camuflada pelos véus da incapacidade, que afirmam as mulheres como permanentemente *vigiadas*, seres superficiais – aparentes –; cuja *aparência* para os outros é de importância decisiva para o que poderá ser geralmente considerado o seu êxito na vida. “O seu próprio sentido daquilo que é, é suplantado pelo sentido de ser apreciada como tal por outrem” (BERGER, 1972, p. 50). *As filhas de Lilith* é, portanto, um livro híbrido, que faz dialogar o verbal e o visual, celebrando o retorno da humanidade perdida em sua naturalidade – às vezes mesmo em sua *animalidade* – em face do artificialismo das convenções que denotam, classificam e rotulam as pessoas em nome de regras e fórmulas de conduta preestabelecidas. Assim, duas imagens emblemáticas, as únicas coloridas, envolvem o livro de versos: *Casal com bichos*, na entrada, e *Eva arrependida*, na saída.



Casal com bichos e Eva arrependida, de Tereza Costa Rego.

No primeiro quadro – provável alusão ao casal original, do Gênesis bíblico –, um homem e uma mulher destacam-se contra um fundo povoado pelos bichos do jardim do Éden, talvez: além da serpente, há também tatus e um lagarto. Ambos são capturados num momento de tamanha intimidade, gozo e abandono que suas figuras aparecem imbricadas no serpentear de numa imagem quase andrógina. Já no segundo quadro, uma mulher de pele muito branca é capturada sozinha, numa atitude encolhida e protetiva, provavelmente acuada, ocultando contra o chão o seu sexo e os seus seios. Duas aves domésticas testemunham o seu abandono numa terra devastada, desértica – talvez após a expulsão do Paraíso, aludido pela presença da maçã que ela empunha na mão direita, e pelo seu nome – Eva – presente no título. No horizonte, assiste-se ao alvorecer – ou ao crepúsculo – do dia, anunciado pela presença do círculo amarelo do sol, que sugere uma mudança na perspectiva de sua vida a partir daí, e a sua transmigração para uma nova realidade. *Eva arrependida...* de seu abandono a Adão? De sua vulnerabilidade à serpente enganadora?... De sua desobediência a Deus?... Ou da traição a si mesma?...

Inspirada pela proposta deste livro, a exposição intitulada *Olhares sobre Lilith* foi lançada em 2011 em Garanhuns, Pernambuco, e recebida com baladas literárias e depoimentos dos idealizadores do projeto. Com curadorias de Alice Gouveia e Tuca Siqueira, expôs os 26 poemas de Cida Pedrosa nas leituras multimidiáticas de 25 diretoras, que traduziram, ou transcriaram,

os versos do livro em curtas-metragens de abordagens variadas, utilizando diversas formas de linguagens visuais como animação, documentário e ficção. Alice (Gouveia), Andréa (Ferraz), Camila (Nascimento), Clara (Angélica), Cecília (Araújo), Cynthia (Falcão), Deby (B. Mendes), Eva (Jofilsan), Hanna (Godoy), Julieta (Jacob), Luci (Alcântara), Georgia (Alves), Kátia (Mesel), Manuela (Piame), Mannuela (Costa), Márcia (Mansur), Maria (Pessoa), Mariana (Lacerda), Mariana (Porto), Mariane (Bigio), Sandra (Ribeiro), Sílvia (Macedo), Séphora (Silva), Tila (Chitunda) e Tuca (Siqueira): todas contribuíram para fazer as mulheres dos poemas de Cida Pedrosa migrarem para as telas, num intercâmbio verbivocovisual de grande eloquência, que contribuiu para o aprofundar da reflexão feminista, e *feminina*, no mundo.

Eva ou Lilith? – o porquê da *filiação*

Segundo o *Zohar* (o livro do Esplendor) e o *Talmude* (o livro dos Hebreus), Eva não foi a primeira mulher de Adão. A primeira mulher criada por Deus chamava-se Lilith. No primeiro capítulo do livro do Gênesis,¹ versículo 27, está escrito que: “Deus criou o homem a sua imagem; à imagem de Deus ele o criou; e os criou homem e mulher.” No versículo seguinte, Deus os abençoou, e lhes disse: “Sejam fecundos e multipliquem-se, encham e submetam a terra; dominem os peixes do mar, as aves do céu e todos os seres vivos que rastejam sobre a terra.” Entretanto, desde o princípio os dois se desentenderam. Documentos apócrifos registram as queixas de Lilith: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? Por que ser dominada por ti? Contudo, eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual.” Mas Adão retrucou: “Eu não vou me deitar embaixo de ti, pois eu sou um ser superior”; ao que a mulher respondeu: “Nós somos iguais um ao outro, considerando que ambos fomos criados a partir da terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 548).



Lilith como a serpente em pintura de Michelangelo (1510). Detalhe.

¹ As citações da Bíblia foram extraídas da nova versão internacional (São Paulo: Vida, 2001).

Rejeitada, Lilith abandonou o companheiro e seguiu rumo ao mar Vermelho, uma região habitada por demônios e espíritos malignos, segundo a tradição hebraica, tornando-se noiva de Samael, o senhor das forças do Mal. Embora não haja registro deste fato no Antigo Testamento bíblico, no versículo 18 do segundo capítulo do *Gênesis* Deus reaparece dizendo: “*Não é bom que o homem esteja só; vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante.*” E apenas no versículo 22 é mencionada a criação de Eva, apesar da menção à criação *do homem e da mulher* no versículo 27 do capítulo 1: “E da costela que tinha tirado do homem, o Senhor Deus modelou uma mulher, e levou-a para junto do homem.” Deus fez Eva a partir da costela de Adão para que ela fosse submissa a ele. Narra o versículo 23 que o homem exclamou: “*Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque do homem foi tirada.*” A frase de Adão confirma a suposição da existência de uma criatura anterior, que não era qualificada como “mulher” e que não se submetia a ele, pois partilhava da mesma estatura, e era feita do mesmo princípio geracional que ele, não se constituindo apenas de um apêndice de seu corpo.

Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrandt,

Lilith tornar-se-á inimiga de Eva, instigadora dos amores ilegítimos, a perturbadora do leito conjugal. Seu domicílio será fixado nas profundezas do mar, e objurções tendem a mantê-la ali para impedir que perturbe a vida dos homens e das mulheres sobre a terra. Enquanto mulher desdenhada e abandonada por causa de outra, Lilith representará os ódios contra a família, contra os casais e seus filhos, evocando a imagem trágica das Lâmbias na mitologia grega. Lilith é o fauno fêmea noturno que tentará seduzir Adão e engendrará as criaturas fantasmagóricas do deserto. É comparada à Lua negra, à sombra do inconsciente, aos impulsos obscuros. Devora os recém-nascidos, devorada ela própria pelo ciúme (1990, p. 548).

Modernamente, a lenda levou à popularização da ideia de que Lilith teria sido a primeira mulher a se rebelar contra o domínio masculino e o sistema patriarcal, representando, portanto, a primeira “feminista” do mundo. Com a fuga de Lilith, a condescendente Eva ter-se-ia sujeitado aos desejos de Adão, até ser seduzida pela “serpente” – na verdade, um disfarce da mulher desprezada – caindo na sua armadilha, comendo o fruto da árvore proibida e conquistando a sua danação, e a de seu companheiro, aos olhos de Deus. Assim, desde a expulsão do casal humano do Paraíso, Lilith tenta destruir a humanidade, por considerá-la herdeira de uma traição, do adultério de Adão com a mulher eleita, Eva.

Diferentemente da carga negativa da visão religiosa, a obra de Cida Pedrosa opera uma desleitura do mito tradicional, emulando uma Lilith positiva e empoderada, cujas “filhas” representam diversos arquétipos femininos do imaginário social ocidental. Forte, independente e autônoma, a referência se desveste da alusão restritiva ao mal e à perversão, desconstruindo a narrativa da serpente em seu viés questionador do poder instituído e denunciando seus abusos.

Neste artigo, selecionamos dois dos 26 poemas dedicados às “filhas de Lilith” para uma aná-

lise comparativa com os seus respectivos curtas-metragens: “grace” e “zenaide”. Nossa proposta é elaborar uma breve reflexão, no contexto das discussões pós-humanistas, sobre os questionamentos de gênero que essas narrativas propõem, e como eles se articulam com os discursos da era tecnológica, que têm na crítica americana Donna Haraway, por exemplo, uma importante referência. É inegável a influência de seus argumentos desde a publicação, em 1983, do famoso artigo “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista em fins do século XX”. Em *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*, Tomaz Tadeu afirma:

Uma das mais importantes questões de nosso tempo é justamente: onde termina o humano e onde começa a máquina? Ou, dada a ubiquidade das máquinas, a ordem não seria a inversa?: onde termina a máquina e onde começa o humano? Ou ainda, dada a geral promiscuidade entre o humano e a máquina, não seria o caso de se considerar ambas as perguntas simplesmente sem sentido? Mais do que a metáfora, é a realidade do ciborgue, sua inegável presença em nosso meio (“nosso?”), que põe em xeque a ontologia do humano. Ironicamente, a existência do ciborgue não nos intima a perguntar sobre a natureza das máquinas, mas, muito mais perigosamente, sobre a natureza do humano: *quem somos nós* (TADEU, 2009, p. 10)?

Esta pergunta atravessa a construção das personagens em palavras, imagens e movimento no projeto *Olhares sobre Lilith*, a partir das angústias determinadas pela mutação dos corpos, seja a naturalmente imposta pelo tempo, que conduz inevitavelmente à morte; seja a engendrada pela ciência, que busca interromper o mecanismo da entropia e paralisar a deterioração da carne, buscando a reafirmação de um suporte mais resistente, mais autônomo e conseqüentemente mais independente da sujeição biológica à procriação, razão primeira da existência dos sexos complementares, da família, dos costumes e das instituições sociais como ainda os conhecemos.

Em seu irônico manifesto, Haraway se opõe mesmo ao discurso feminista mais tradicionalista, que invoca os mitos de origem, como Adão, Eva e Lilith, defendendo o ciborgue como uma criatura de um mundo pós-gênero, onde essas questões já estariam ultrapassadas:

O ciborgue não espera que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados. O ciborgue não sonha com uma comunidade baseada no modelo da família orgânica mesmo que, desta vez, sem o projeto edípico. *O ciborgue não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito de barro e não pode sonhar em retornar ao pó* (HARAWAY, 1994, p. 40).

A filiação transumanista na contemporaneidade

O transumanismo é um movimento intelectual que visa transformar a condição humana mediante o desenvolvimento e a criação de tecnologias destinadas a aumentar as capacidades intelectuais, físicas e psicológicas da espécie. Pensadores transumanistas estudam os potenciais

riscos e benefícios, bem como a ética do uso de tecnologias emergentes que podem ajudar a superar limitações humanas fundamentais. A tese mais comum é que os humanos, com a evolução das máquinas, podem transformar-se em seres com habilidades tão grandemente expandidas que sua “humanidade” já não será reconhecida como tal. Daí a alcunha do “pós-humano”.

Ao nivelar os eventos cotidianos da vida à realidade das conquistas científicas e tecnológicas, como as cirurgias estéticas e de intervenção morfofisiológica, a poeta Cida Pedrosa traz para o seu livro uma abordagem que ultrapassa as questões feministas tradicionais, aludidas na evocação de um mito de origem no título de sua obra. A reconfiguração dos corpos por intermédio da ciência propõe, inevitavelmente, uma leitura do feminismo pelo viés do ciborgue, na medida em que as questões propostas não mais dizem respeito à origem dos corpos e aos conflitos gerados em função do exercício da atividade reprodutiva tradicionalmente esperada para eles; mas à possibilidade real de reconfigurá-los por intermédio da tecnologia; na ausência, portanto, de um “Deus”. Tudo se passa como se a ciência fosse um substituto do poder primordial, e o humano se revelasse um criador de si mesmo – não mais uma mera criatura. Estaríamos, pois, como diz Erick Felinto (2005), na era de outra religião: “a religião das máquinas”.

A busca de complementação do livro tradicional, impresso e ilustrado, pelos olhares mediados pela máquina – a câmera –, na criação paralela e coletiva de curta metragens baseados nas adaptações dos poemas para as imagens, também corrobora a atualidade do projeto *As filhas de Lilith/Olhares sobre Lilith*. Isso nos leva a pensar que esta figura demoníaca, longe de evocar na obra de Cida Pedrosa a narrativa mítica da mulher traída por Adão e rejeitada por Deus, não seria invocada, antes, pela própria poeta e pelas cineastas, como a fundadora de um novo mito, a tecnologia? Não seria “Lilith”, nesta obra, um apelido para a “máquina”?... Não seriam “as filhas de Lilith” as inevitáveis herdeiras de uma era cibernética, onde a fusão dos corpos biológicos com os corpos eletrônicos estaria produzindo uma mutação humana indiferente à maioria das questões até então socialmente relevantes?

O espaço em que se desenrolam os dramas, por ser vulgar e não raro identificado com o Nordeste brasileiro – lugar associado, na mitologia nacional, ao regionalismo, ao coronelismo, à pobreza e ao atraso –, não viria a contrariar todas as expectativas, mostrando como a aranha “Lilith”, em sua poderosa rede conectiva virtual, invade até mesmo os rincões mais agrestes, aniquilando os discursos mais arraigados sobre a natureza dos corpos, da pureza e do sagrado, e avançando com sua ideologia globalizada e uniformizadora sobre todos os viventes? Como no filme *Ela*, “Lilith” não seria a voz da singularidade tecnológica² que ressoa com sua inquestionável sedução na alma humana, de modo a afastá-la da realidade, absorvendo-a na artificialidade da *Matrix*? Ora, vejamos.

² *Singularidade* tecnológica é a denominação dada a um evento histórico previsto para um futuro breve no qual a inteligência artificial superará a inteligência natural, alterando radicalmente a civilização e a realidade humana.

Grace

Grace, em inglês, oculta a palavra “graça”, triplamente qualificada por Guimarães Rosa no primeiro prefácio de *Tutaméia* (1967, p. 3): “Não será sem razão que a palavra ‘graça’ guarde os sentidos de *gracejo*, de *dom sobrenatural* e de *atrativo*.” Para o trabalho de adaptação do poema de Cida Pedrosa, sétimo nome do abecedário *As filhas de Lilith*, o núcleo de audiovisual que realizou o filme-poema *Grace* partiu de um elemento presente no texto literário: o tempo. Envolvidas com um tema banal – o preparo do café da manhã –, cinco gerações de mulheres (Florisminda, Sebastiana, Maria, Estela e Grace) testemunham as mudanças sociais resultantes dos avanços tecnológicos ocorridos num período relativamente curto.

grace

sebastiana coava café muito bem
desde menina aprendeu o mantra
com sua mãe *florisminda*

os grãos eram escolhidos na feira
em um ritual de sabedoria

iam para o tacho de barro
misturados ao açúcar
e mexidos com colher de pau
no fogo a lenha

passavam a tarde incensando a redondeza
e de quando em vez
uma criança da casa
roubava um pouco de grão caramelado

quando no ponto
eram levados ao pilão para tritura
e peneirados na peneira de metal

um a um os grãos viravam pó
e se concentravam na lata de café

o café era coado na hora
3 colheres de sopa para um litro de água
coador de pano e bule de ágata verde
para servir

canecas de ágata azuis

maria cõa café muito bem
desde moça aprendeu o ritual
com sua mãe sebastiana

escolhe o melhor café do mercado
e armazena em um pote de vidro
para não perder cheiro nem sabor

o café é coado na hora
3 colheres de sopa para um litro de água
coador de papel bule de alumínio
garrafa térmica lavada e nova
para servir
xícaras de louça brancas

estela cõa café muito bem
soube do ritual
por sua mãe maria
e de histórias velhas
de uma certa bisavó florisminda

o café é coado na hora
3 colheres de sopa para um litro de água
cafeteira elétrica italiana
filtro e aquecedor automático
para servir
xícaras de cerâmica laranjas

grace faz café muito bem
leu as instruções no vidro de café solúvel
e lembra pouco
as recomendações da mãe estela

o café é feito na hora
3 colheres pequenas de pó
e 10 gotas de adoçante

prepara-o no copo descartável
antes de correr para a faculdade
e enfrentar o mestrado de história

Em seu poema, Cida Pedrosa vale-se de um motivo singelo – o repasse da memória oral sobre um saber prosaico, a receita do preparo do café – não exatamente para discutir a questão feminista da atribuição do serviço doméstico às mulheres, mas a artificialização da vida em família, com o distanciamento das pessoas da natureza (o fruto, a alquimia do processo) e do convívio (a refeição), conduzindo ao empobrecimento das experiências sensoriais ligadas ao preparo do alimento (aromas, texturas, ações e afetos). Estudos revelam que a memória humana está diretamente ligada ao corpo e aos gatilhos dos sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar:

Ao homem não é possível imaginar nada fora da natureza. Porque se disse que as Musas são filhas da Memória. Em latim chama-se “memória” a faculdade que guarda em seu acervo o que é percebido pelos sentidos, e “reminiscência” enquanto o traz à luz. Mas também significa a faculdade com a qual formamos imagens, que os gregos chamam de “fantasia” e nós outros “imaginativa”, porque em latim se diz *memorare*, “recordar”, o que em língua vulgar dizemos “imaginar” (BOSI, 2013, p. 123).

O argumento do filme *Grace*, inspirado no poema, é a transformação do humano em suas relações com a natureza e com a tecnologia ao longo do tempo. A tradição do preparo da bebida estimulante, física e espiritualmente, é capturada através de cinco estágios. O que se observa é o esgarçamento progressivo da experiência pela intervenção dos ditames capitalistas da vida. A “graça” de fazer o café, e de partilhar a bebida numa reunião em comum, perde em todos os aspectos: em beleza, em inspiração e em alegria. Ao longo do texto, observa-se a retirada de elementos da forma laboral (torra, peneira, grãos) para o modo mecanizado. Com a passagem do tempo, há novas peças na engrenagem da rotina e no ato reproduzido do “fazer café”, correspondendo aos equipamentos acessíveis em cada época. É visível e essencialmente transformador, no relato das sucessivas existências, a deserção do artesanato, do “fazer com as próprias mãos”, conduzindo à alienação do humano no processo da produção. Assim, foi fundamental a representação dos objetos na cena.

O filme começa com a personagem Maria, que lembra a avó Florisminda, resgatada numa cena em preto e branco, num cenário rústico, com casinhas de taipa ao longe, uma cadeira e uma peneira de palha próxima ao pé de café. O tacho, o fogo, lenha, o açúcar, o pilão, a chaleira, o coador de pano vão-se modificando e assinalando a transformação e a alienação do processo, até chegar ao esquecimento da receita e ao desprezo da memória sensorial e afetiva com o repasse estrangeirado, elegante, do preparo da bebida à máquina automática: a cafeteira elétrica *italiana*. Mais à frente, no último degrau da degradação da experiência, o café solúvel servido às pressas, com adoçante industrializado, num copo de plástico. E a ironia máxima: bebido por uma estudante de mestrado em “História”!

Diz Osman Lins sobre a necessidade dos ritos:

O desprestígio dos ritos, em nome da sinceridade (e isto num século em que a mentira tornou-se oficial, servida por instrumentos de um poder antes inconcebível e assumindo proporções inauditas), é hoje um fato incontestável. [...] A falta de familiaridade com os ritos – e sem o instrumental muito mais aparatoso que supriria, nele, a espécie de sabedoria transmitida e sempre vivificada pelos ritos –, mergulha o homem numa espécie de obtusidade. Vai o homem perdendo não apenas a sensibilidade, mas o entendimento. Não importa se conseguiu desintegrar o átomo: conhece menos a realidade e avalia mal o que a cerca. A ausência de sinais exteriores deflagra um processo de liquidação de tudo que esses sinais evocavam. (1979, p. 18)

A esse respeito, procede a reflexão de Walter Benjamin, que em “Experiência e pobreza”, menciona que “uma nova forma de miséria surgiu com o monstruoso desenvolvimento da técnica sobrepondo-se ao homem”:

Nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores podem nos conduzir quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (1987, p. 115).

Ao contrário do que se poderia pensar, porém, não há em Benjamin qualquer nostalgia, nem mesmo uma visão negativista sobre o avanço da tecnologia e a redução do humano à barbárie. Revelando uma profunda amargura pela realidade iminente da guerra, e, portanto, talvez não inteiramente destituído de ironia, ele afirma:

Não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna que *algo decente possa resultar disso* (1987, p. 119).

Assim parece ser a “graça”, em letras minúsculas, traçada em rápidos *flashes* no poema de Cida Pedrosa. Com humor, mas sem abandonar o desejo de “conferir um pouco de humanidade àquela massa”, a poeta denuncia em sua última e pragmática personagem contradições insolúveis, como o tornar-se uma especialista em “História” prescindindo da “Memória”, e a ironia de seu esforço diário para adquirir um diploma, que a obriga a uma varredura cotidiana e inconsciente das oportunidades de exercitar seus recursos e talentos mnemônicos ligados ao corpo, como o ato de preparar a receita do café de sua antepassada, tomá-lo com atenção, registrando o gesto e não esquecendo de repassá-lo às futuras gerações.

Longe de se constituir num manifesto feminista de reivindicação da igualdade de direitos ou da necessidade de divisão das tarefas domésticas, por exemplo, o poema investe numa abordagem mais ampla, onde as transformações articuladas pela sociedade pós-moderna, embora encenadas por mulheres nesta narrativa, atingem a todos – ao ser humano em sua diversidade e complexidade.

Zenaide

O poema “zenaide” aborda a questão da aparência narcísica, da coisificação do humano e da superficialidade das relações no mundo atual. Citando Le Breton, “no mundo gnóstico do ódio ao corpo” – que é o mundo dominado pela máquina e pela tecnologia –, “o paraíso é necessariamente um mundo sem corpo, equipado de chips eletrônicos e de modificações genéticas e morfológicas”. Para o antropólogo,

Num futuro próximo, o homem tal como o conhecemos hoje, essa criatura perecível, não será mais que uma simples curiosidade histórica, uma relíquia, um ridículo ponto perdido em meio a uma inimaginável diversidade de formas. Se tiverem vontade, indivíduos ou grupos de aventureiros poderão reconstruir essa prisão de carne e de sangue, o que, em atenção a eles, a ciência o fará com prazer (2003, p. 126).

Para Gilles Lipovetsky, o moderno medo de envelhecer e de morrer é um elemento constitutivo do neonarcisismo, o desinteresse pelas gerações futuras intensifica a angústia da morte, enquanto que a degradação das condições de existência das pessoas idosas e a necessidade permanente de valorização, de se ser admirado pela beleza, pelo encanto, pela celebridade, tornam a perspectiva do envelhecimento intolerável:

De fato, é o processo de personalização que, esvaziando sistematicamente toda a posição transcendente, engendra uma existência puramente atual, uma subjetividade total sem finalidade nem sentido, entregue à vertigem da sua auto-sedução. O indivíduo, encerrado no seu gueto de mensagens, enfrenta doravante a sua condição mortal sem qualquer apoio transcendente (moral, político ou religioso). [...] Num sistema personalizado, só resta ao indivíduo durar e conservar-se, aumentar a fiabilidade do seu corpo, ganhar tempo e ganhar contra o tempo. A personalização do corpo mobiliza o imperativo da juventude, a luta contra a adversidade temporal, o combate tendo em vista a identidade a conservar sem hiato nem desgaste (1983, p. 58).

Em poucas palavras, Cida Pedrosa nos oferece um instantâneo desta realidade na imagem de “zenaide”:

em junho de 1964
zenaide fez 20 anos

olhou-se no espelho
e viu-se pronta para casar

resolveu fazer o enxoval
e pôs-se a procurar marido

decidida, subiu a escada rolante da mesbla
e dividiu em 12 suaves prestações
o seu conjunto de painéis rochedo
em junho de 2004
zenaide fez 60 anos

olhou-se no espelho
e viu-se pronta para a terceira plástica

decidida, subiu o elevador do hospital são tomé
e dividiu em suaves prestações
o levantamento do bumbum o minilifting de pescoço
e marcou para o dia seguinte a aplicação de botox

A primeira parte do poema põe em questão o tema feminista da crítica à posição da mulher na sociedade patriarcal, destinada apenas ao casamento e à procriação. Aos 20 anos, nos anos 1960, a personagem de Cida Pedrosa não revela nenhuma ambição intelectual ou existencial fora do cumprimento das regras sociais expostas na mais absoluta mediocridade. Nem a febre da paixão ou sequer o envolvimento romântico com um parceiro são considerados. O traçado social é tão forte que “zenaide” pensa apenas nos objetos de sua futura cozinha, nivelados ao eventual marido em sua condição coisificada. “Casar” implica em montar casa, encontrar um homem disponível e comprar painéis de qualidade, caras, a serem pagas lentamente.

A ironia apenas se acentua com o passar das décadas. Aos 60 anos, no século XXI, tudo o que “zenaide” é resume-se à angústia de preservar uma aparência artificial. Completamente coisificada ela mesma, passa a recorrer à ciência, que, com a mesma postura indiferente e eficiente percebida no poema “melissa”, oferece sofisticados serviços de *photoshop* corporal à mulher em declínio. O imperativo das cirurgias corretoras dos sinais completamente indesejáveis da passagem do tempo nivela-se ao da compra dos painéis na juventude. Assim como adquiriu a hipocrisia do casamento, adquire a hipocrisia de uma aparência reciclada. O que sobressai neste poema é o retrato de um completo vazio. “Zenaide” sustenta a sua existência nas muletas de convenções que não disfarçam a sua conversão em algo que se distancia radicalmente do humano:

Viver no presente, apenas no presente e não já em função do passado e do futuro, é esta perda do sentido da continuidade histórica, esta erosão do sentimento de pertença a uma sucessão de gerações

enraizadas no passado e prolongando-se no futuro que caracteriza e engendra a sociedade narcísica. Hoje vivemos para nós próprios, sem nos preocuparmos com as nossas tradições nem com a nossa posteridade: o sentido histórico sofre a mesma deserção que os valores e as instituições sociais. [...] A coberto da modernidade, não estaremos a deixar escapar o essencial entre os dedos (LIPOVETSKY, 1983, p. 49)?

Esse poema complementa a discussão encetada no poema “grace”, cuja desgraça implícita parece situar no esquecimento e no isolamento a desumanização inevitável a que são submetidos mulheres e homens, indiscriminadamente, no mundo contemporâneo. Na atualidade, “as filhas de Lilith” já não experimentam o maniqueísmo dos valores morais nem o impacto da luta de classes ou de direitos como há algumas décadas. Em sua demanda libertária através da luta pelo apagamento das diferenças de gênero, a humanidade vê-se confrontada com o avanço de uma ameaça imprevista: a singularidade tecnológica, a inteligência artificial, o mundo virtual que abstrai os corpos e sublima os afetos, degradando a linguagem, desqualificando a comunicação e terceirizando a memória e o aprendizado humanos no ambiente dos arquivos eletrônicos.

Curiosamente – e ao contrário da experiência anteriormente comentada no vídeo *Melissa* –, a leitura cinematográfica desse poema por Mariana Porto utiliza elementos memorialistas e humanos. Selecionando o gênero documentário, em lugar do ficcional, ela entrevista mulheres na faixa etária de “zenaide”, gravando a narração de suas experiências. São mulheres simples, que contam histórias comuns e são capazes de rir de si mesmas em uníssono, numa demonstração de *savoir-faire*, quando falam da ingenuidade de seus objetivos e propósitos da juventude. É de grande beleza, também, o momento em que entoam músicas de filmes românticos antigos. Em nenhum momento se percebe rancor, arrependimento ou frustração nestas vozes.

Perpassado de cenas indefinidas em sépia, ou de rostos arrancados a antigos álbuns de fotografia, em cenas familiares e alegres, o filme consegue devolver ao relato poético algo da riqueza da experiência, mesmo aquela pouco valorizada pela cultura atual. As mulheres que falam com densidade e sabor não têm rosto: suas aparências se diluem na cor de suas vozes, de seus sotaques, no timbre nostálgico, materno e afetivo que carregam, na sabedoria que comunicam ao contar suas histórias pessoais que vão se inserindo numa tradição. É indiscutível a comoção repassada nesta leitura audiovisual do poema de Cida Pedrosa, desvestida da ironia redutora do texto. As mulheres entrevistadas são criaturas densas, indiscutivelmente humanas, inequivocamente encantadoras – “não obstante” o seu papel de mulheres voltadas para o ambiente doméstico, e de sua idade já avançada. Percebe-se a força do amor em suas falas, e uma natural consciência do seu legado.

No final do documentário, a diretora recupera uma gravação emocionante: a escuta do bati-mento do coração de um bebê no ventre de sua mãe, capturada por um recurso tecnológico – o

exame de ultrassonografia –, mal divisadas as formas do pequeno corpo acolhido na proteção do corpo materno. O mistério da vida é registrado em toda a sua complexidade neste brevíssimo instantâneo feminino que não acusa, não exige, não cobra e não reclama. Um filme verdadeiro, que opta por mostrar a fragilidade, mas também a força da vida humana em seus momentos extremos – o seu início e o seu fim. O filme nos faz pensar se não estaremos, de fato, “deixando escapar o essencial entre os dedos” – como diz Lipovetsky – ao cremos nos discursos avassaladores e desumanizadores do nosso tempo, que tendem a reduzir a pessoa ao aparente e ao superficial?

Referências

- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997..
- FELINTO, Erick. *A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário da cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KAHN, Axel. A morte do sexo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina*. São Paulo: LE BRETON, David. Adeus ao corpo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LINS, Osman. Da necessidade dos ritos. In: *Evangelho na taba*. São Paulo: Summus, 1979.
- LIPOVETSKY, Gilles. Narciso ou estratégia do vazio. In: _____. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio D'água, 1983.
- PEDROSA, Cida. *As filhas de Lilith*. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia*. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.
- TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Minicurrículos

Ermelinda Maria Araujo Ferreira é professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, líder do NELI/CNPq – Núcleo de Estudos em Literatura e Intertextualidade. Cheyenne Fernandes Silva é mestranda do mesmo programa, assim como Georgia Priscila Alves, que também atuou como diretora do curta-metragem *Grace*, no projeto Olhares sobre Lilith. O ensaio foi escrito no âmbito das atividades da disciplina de pós-graduação Crítica Literária, ministrada pela professora na Universidade Federal de Pernambuco em no primeiro semestre de 2016.