

SEIS MULHERES EM VERSO*

*Maria Lúcia Dal Farra***

RESUMO

Este estudo busca conhecer o tratamento conferido a certas tópicas do mundo feminino pela poética de seis poetisas de língua portuguesa, originárias de Portugal, Brasil e África de expressão portuguesa, que produziram tais obras em diferentes momentos históricos do século XX: Florbela Espanca, Gilka Machado, Cecília Meireles, Zila Mamede, Adélia Prado e Paula Tavares.

Recortando, na vasta e polêmica lavra da poesia feminina, apenas a feita por mulheres, e por mulheres que escrevem versos em língua portuguesa, selecionei um elenco de poetisas que, espero, venha a interessar a este seletor auditório. Sem o fito de, nem de longe, esgotar tal questão ou mesmo tal temática dentro das referidas obras, e almejando tão-somente examinar, valendo-me desse caleidoscópio feminino, o tratamento que ganham certas recorrências da vida da mulher, vou percorrer, com os senhores, a obra de seis poetisas que julgo perfazerem uma amostragem significativa a propósito de tal assunto.

Tomei, de um lado, mulheres que escreveram poesia a partir da década de vinte, como é o caso da portuguesa Florbela Espanca, e de duas brasileiras: Gilka Machado e Cecília Meireles. De outro, procurei me deter sobre as mesmas tópicas, os mesmos lugares-comuns dentro das obras de poetisas mais contemporâneas, como ocorre com a potiguar Zila Mamede, com a mineira Adélia Prado e com a angolana Paula Tavares. Começo, pois, tentando complementar as referências que acaso os senhores possuam acerca da obra e da vida dessas mulheres escritoras.

Florbela Espanca, alentejana de Vila Viçosa, nasce em 1894 e suicida-se em 1930, tendo vivido apenas 36 anos, e publicado dois volumes de poesia o *Livro de*

* Texto apresentado nas comemorações dos 10 anos do Mestrado em Letras da PUC Minas.

** Universidade Federal de Sergipe.

Mágoas (1919) e o *Livro de Sórora Saudade* (1923) – além de um póstumo, o *Charneca em flor*, em 1931. Dela pode-se dizer que só se tornou realmente lida depois de morta e, ainda assim, mercê do escândalo que a sua obra e sua biografia causaram junto ao pudico público português salazarista da época. Mas antes disso, aquando da edição da sua segunda obra, mesmo a pouca repercussão que obteve já fazia entrever e premonizava a manifestação da futura ojeriza desses leitores, visto que o modelo de mulher que desses versos eclode ultrapassa, em muito, os apertados horizontes ditados pelo tipo de moral que vigorava então. Assim, para que se tenha idéia da recepção sofrida por sua obra, ajunto que o jornal português *A Época* solicitava, em 1923, à Florbela, que purificasse com carvão ardente” os seus lábios “literariamente manchados”, e que pedisse perdão a Deus pelo “mau emprego” que fizera dos dotes com que o Criador a galardeara, considerando, em definitivo, o *Livro de Sórora Saudade* como um livro “mau”, como um livro “desmoralizador”!¹

A carioca Gilka Machado é um ano mais velha que Florbela, pois que nasceu em 1893, e, ao contrário da portuguesa, viverá longamente, vindo a falecer em 1980, com 87 anos. A coincidência é que publica sua obra mais expressiva justo na altura em que Florbela também dava à luz os seus versos. *Cristais partidos* data de 1915, *Estados de alma*, de 1917, *Mulher nua*, de 1922, *Meu glorioso pecado*, de 1928. Também Gilka será hostilizada em virtude do teor dessacralizante da sua poesia de mulher, a ponto de a crítica da época sentir como imperiosa a necessidade de separar, compartimentando para o público, a mulher que comparecia nos seus poemas daquela que os produzia, sendo que esta última, a se crer em Humberto de Campos, por exemplo, seria “a mais virtuosa das mulheres” e “a mais abnegada das mães” (Campos, 1945, p. 400). Da mesma forma, Agrippino Grieco, que louva em Gilka a ousadia anti-puritana e a ausência de preconceitos, enaltecendo-a como a “bacante dos trópicos”, sente premente a necessidade de advertir a seus leitores que tais atitudes pertencem à esfera do “domínio da arte”, o que significa que são, em verdade, mui diversas daquelas que Gilka, a autora, desempenhava na sua “vida”, que ele qualifica, então, como “modesta e altiva” (Grieco, 1947, p. 93).

Ora, numa entrevista registrada no ano anterior à sua morte, em 1979, a própria Gilka testemunhava de viva voz que até mesmo as mulheres reagiam contra ela, ao passo que os homens se compraziam na curiosidade de saber como seria na intimidade tão distinta senhora. E acrescenta que se, aliás, o seu primeiro livro esgotou-se rapidamente, não se deve ter ilusões a respeito de tal sucesso que decorre, de início, do simples fato de que todo mundo queria conhecer o “livro imoral”.²

¹ Tal comentário foi encontrado em recortes de jornais conservados por Florbela Espanca, hoje depositados no seu espólio na Biblioteca Nacional de Lisboa.

² Entrevista concedida por Gilka Machado a Ilma Ribeiro e a Nádia Battella Gotlib, em final de 1979.

Cecília Meireles, também carioca, e contemporânea de ambas, é das três a mais nova: nasce em 1901 e falece, aos 63 anos, em 1964. Lembro que Cecília e Gilka foram as duas únicas mulheres a integrarem a importante revista **Festa**, fundada em 1927 por Tasso da Silveira e por Andrade Muricy. Também ela enceta a sua vida literária no mesmo tempo em que o fizeram as duas outras poetisas, visto que **Espec-tros** data de 1919. Todavia, a sua produção mais apreciada ocorre a partir de 1939, aquando do Prêmio da Academia Brasileira de Letras para o volume intitulado **Via-gem**, a que se seguem **Vaga música**, em 1942, **Mar absoluto e outros poemas**, em 1945, **Retrato natural**, em 1949, **Romanceiro da Inconfidência**, em 1953, **Metal ro-sicler**, em 1960 – só para citar os seus livros de versos mais lidos.

Contrariamente à poesia de Florbela e de Gilka, a de Cecília Meireles nunca teve a pretensão de erguer a bandeira da mulher como sua causa, o que, todavia, não impediu que a sua obra primasse em tudo por aquilo que se entende por femini-lidade: a delicadeza dos temas, a musicalidade, as nuances rítmicas, a leveza de tra-ços e, sobretudo, a ambiência etérea e fluida que perpassa o seu lirismo personalíssi-mo, muitas vezes de inspiração popular e folclórica.

Zila Mamede, que nasceu na Paraíba em 1928 e que vive no Rio Grande do Norte desde 1935, onde falece em 1990, aos 62 anos, participa da **Antologia poética da Geração de 45**, de Godoy Campos (Cf. Brasil, 1998, p. 122). Lança seus primeiros livros na década de 50: **Rosa de pedra**, em 1953, **Salinas**, em 1958, **O arado**, em 1959, a que se seguem **Exercício da palavra**, em 1975 e **Corpo a corpo**, em 1978, obra reunida nesse mesmo ano no volume **Navegos**. Poetisa apreciada por Manuel Ban-deira e João Cabral de Melo Neto, sua obra, tal como a de Cecília Meireles, não se dedica explicitamente ao universo feminino, desenvolvendo antes uma linhagem regional de cunho muito pessoal, onde imperam motivos tanto de dimensão marítima, quanto da vida rural e provinciana potiguar, fixados numa dicção absolutamen-te concisa e, por certo, fortalecida pela incisiva prática inicial do soneto.

Adélia Prado, mineira de Divinópolis, nasce em 1935 e estréia em 1976, com **Bagagem**, seguido de **O coração disparado**, de 1977, de **Terra de Santa Cruz**, de 1981, de **A faca no peito**, de 1988 e do recente **Oráculos de maio**, de 1999. Sua obra tem sido apreciada através da polaridade erotismo e sagrado, que parece(m) permeá-la. Adélia é considerada hoje, sem dúvida, a poetisa brasileira mais representativa do universo feminino local.

Por outro lado, a angolana Paula Tavares, a mais jovem de todas estas escritoras, hoje com cerca de cinqüenta anos, publica sua primeira obra, **Ritos de passagem**, em 1985, a que se segue **O lago da lua**, que veio a lume apenas agora, em 1999. Ambos os volumes se ocupam com clareza das prerrogativas femininas, e a sensualidade trans-parece como um dos traços mais fortes, tal como o atesta Laura Cavalcante Padilha que, no Brasil, é dedicada estudiosa de sua obra (Cf. Padilha, 1995, p. 319-325).

Os senhores podem constatar, assim, que reuni de propósito uma amostragem diversificada: três poetisas do início do século e três nossas contemporâneas; quatro brasileiras, uma portuguesa e uma angolana; mulheres-escritoras cuja obra se identifica, de um lado, com a causa feminina, e, contrariamente, mulheres-escritoras, cuja obra não demonstra dar prioridade a tal ordem de coisas. O intuito é, como disse, perscrutar nessas poéticas o tratamento que conferem a certas constantes do universo feminino, que extrapolam e ultrapassam a decisão de uma escrita empenhadamente de gênero, tais como a questão do espaço doméstico, da sexualidade, do amor e da histórica condição feminina.

Quando tomo, por exemplo, a obra de Cecília Meireles, observo que a condição feminina está associada, ali, à procura da face perdida no espelho, o que implica, ao mesmo tempo, viver em adiamento, em postergação, em adormecimento, em descompasso, enfim, num entrelugar que denuncia o dilema de um rosto vário. Ser mulher é uma temeridade, é um desacordo, compreendendo, ao mesmo tempo, a necessidade de desentranhar-se de um enredo construído a contrapelo. Todavia, o que de mais grave se sobressai nesta poética a respeito do feminino é o fato de Cecília ter consciência da ausência do seu corpo, que fica substituído pelo nome, nome que, em verdade, é recebido, atribuído, emprestado.

Em última instância, a mulher perfaz, nessa obra, um trágico circuito: ela canta para expressar seus pesares e, ao emití-los tão lindamente em seu canto, salva o mundo e, ao mesmo tempo, se exaure. Ou seja: o mesmo canto com que ela ajuda o mundo a sonhar é aquele que a mata. Assim, uma das encarnações do feminino em Cecília Meireles parece ser, pois, a da sereia, como o sugere o poema homônimo presente em *Viagem* e que, aliando a mulher ao canto, ao luar, aos sonhos e à solidão, assim se encerra:

*A mulher do canto lindo
ajuda o mundo a sonhar,
com o canto que a vai matando,
ai!
E morrerá de cantar.³*

Numa outra peça de *Mar absoluto*, por exemplo, Cecília experimenta diversos estereótipos femininos, passando por aqueles de origem literária, como é o caso da Margarida, de Goethe e da Beatriz, de Dante, quanto por aqueles de vertente mítica, como é o caso de Maria e de Madalena. O que ela constata no interior desses modelos é que a todos se exigiu um tipo específico de comportamento que os mol-

³ MEIRELES, Cecília. Sereia. *Viagem. Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 114. Daqui por diante, todas as citações de poemas de Cecília Meireles serão feitas a partir dessa mesma edição, razão porque indicarei apenas a obra e a respectiva página.

dou contra a sua própria vontade, sacrifício que, em contrapartida, lhes deu um privilégio: o de falar com Deus. Todavia, nem isso ameniza a obsessiva e infundável procura do rosto no espelho e a sensação de morte que percorrem esse poema, sintomaticamente intitulado “Mulher no espelho”, onde o passeio pelo Eterno Feminino parece reduzi-lo ao Eterno Não-Ser. Leio o poema todo para os senhores:

*Hoje que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
pois, seja qual for, estou morta.
 Já fui loura, já fui morena,
 Já fui Margarida e Beatriz.
 Já fui Maria e Madalena
 Só não pude ser como quis.
Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?
 Por fora, serei como queira
 a moda, que me vai matando.
 Que me levem pele e caveira
 ao nada, não me importa quando.
Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus
 Falará, coberta de luzes,
 do alto penteado ao rubro artelho.
 Porque uns expiram sobre cruzes,
 outros, buscando-se no espelho.
(Maireles, 1983, p. 272)*

Num outro poema, também de **Mar absoluto**, e convenientemente intitulado “Mulher adormecida”, Cecília se retrata como sendo aquela que ainda não nasceu ou a que não nascerá jamais, enfim, como a “jamais nascida”, como sendo a “arvore em quieta semente”, como aquela que está perenemente aguardando a vida, e que não tem família, não tem sequer rosto em que se reconhecer – e muito menos nome (Maireles, p. 238). Aliás, quando o nome aparece, ele é, como em “Tardio canto” de **Vaga música**, nada além que um “nome agreste”, repleto de “espinhos”, um nome dado, um “nome amargo” (Maireles, p. 167-168). E, mesmo quando a mulher anda pelo mundo, quando passeia pela natureza e pelas coisas, não é sobre as suas próprias pernas que o faz: ela é transportada adormecida, levada passivamente, sem conhecer ao menos o agente da ação de que é paciente. Assim, em “Passeio”, de **Viagem**, Cecília afirma que

*Não há palavras nem rostos:
eu mesmo neto me estou vendo.
Alguém me tirou do corpo,
fez-me nome, unicamente,
nome, para que as perguntas
me chamem, com vozes tristes,
e eu não me esqueça de tudo
se houver um dia seguinte.*
(Meireles, 1983, p. 132-133)

Haver um dia seguinte é acreditar que se possa esperar a própria vinda, é confiar num despertar, quem sabe, num nascer definitivo, num encontrar-se no espelho, num discernir entre os rostos vários, num desembaraçar-se do enredo em que se foi aprisionada antes mesmo de se existir.

Em Cecília, a condição feminina exige, pois, da mulher, um certo grau de heroicidade, de audaz empenho contra a adversidade; daí que ela deva aprender a produzir suas forças e suas respostas, exemplando-se nos movimentos da natureza, tal como a poetisa nos orienta no extraordinário “Desenho” que de si mesma traça em **Mar absoluto**:

*Levai-me aonde quiserdes! – aprendi com as primaveras
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.*
(Meireles, 1983, p. 265-266)

Em Florbela Espanca, também a atribuição do nome, nesse caso ligada ao ritual social de registro de nascimento ou de batismo, está associada à questão feminina, assim como o aguardo do Príncipe Encantado, daquele homem que há de despertar a bela adormecida, ou seja: a mulher encarcerada em si mesma. Assim, nesta poética, a imagem da mulher, sempre indecisa entre monja e amante, vive à mercê de se transformar na denominação que o mundo masculino lhe conferir, o que aponta, em última instância, para o vazio, para o estado de penúria da própria identidade feminina. Ora essa mulher é a “Princesa Desalento”, ora é a “Maria das Quimeras”, ora é a “Sóror Saudade”, ora a “Castelã da Tristeza”, e assim por diante, conforme o nome que lhe seja atribuído, expondo uma mobilidade errática que pas-seia por todo o arquétipo feminino, cujas imagens transitam do anjo ao demônio, de Diana, a Caçadora, a Vênus, a Sedutora, a Juno, a Mãe – sem, entretanto, se decidir por uma só. O soneto “Sóror Saudade”, que abre o livro homônimo, revela com clareza essa disponibilidade da mulher em converter-se em outra. Diz esse poema:

*Irmã, Sóror Saudade me chamaste...
E na minh'alma o nome iluminou-se
Como um vitral ao sol, como se fosse
A luz do próprio sonho que sonhaste.*
(Espanca, 1997, p. 157-58)

Florbela ostenta, pois, em sua obra, que a identidade feminina está disponível, é um lugar vago, uma candidatura, pois padece do feitiço da nomeação: ela ignora quem seja e a sua identidade emana do homem, desse ser redentor, desse Príncipe Encantado que há de salvá-la, porque lhe dirá, afinal, quem é ela, atribuindo-lhe um sentido. Assim,

*No lânguido esmaecer das amorosas
Tardes que morrem voluptuosamente
Procurei-O no meio de toda a gente.
Procurei-O em horas silenciosas!
Ó noites da minh'alma tenebrosas!
Boca sangrando beijos, flor que sente...
Olhos postos num sonho, humildemente...
Mãos cheias de violetas e de rosas...
E nunca O encontrei!... Prince Charmant...
Como audaz cavaleiro em velhas lendas
Virá, talvez, nas névoas da manhã*

Mas esse cavaleiro tão aguardado, transformado miticamente aqui num Dom Sebastião a romper as brumas do tempo, não passa, afinal, de pura ilusão – e a própria Florbela se dá conta disso. A identidade feminina terá de ser preenchida de outra forma ou persistirá sendo o buraco, a vacância de sempre. De modo que ela encerra este soneto considerando que

*Em toda a nossa vida anda a quimera
Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...
— Nunca se encontra Aquele que se espera!..!
(Espanca, 1997, p. 183)*

Em Gilka Machado, a condição feminina aparece aproximada à temática da simultaneidade de mulheres em si mesma o que, aliás, não é nem um pouco estranho à Florbela, que declara, por exemplo, num de seus poemas, a presença de mil almas dentro da sua, e num conto intitulado “À margem dum soneto”, narra justamente uma alegoria dessa espécie de auto-população: o caso de uma mulher escritora cujo marido enlouquece por não saber diferenciar, dela mesma, as diferentes vestimentas femininas presentes nas personagens dos romances por ela escritos (Espanca, 1982, p. 81-96).

Pois bem, na poesia de Gilka Machado, essa espécie de povoamento feminino que habita a mulher fica metaforizado na relação entre mulher e rajá, flexionado na amada que aguarda o amante, pronta a lhe oferecer tudo o que ele dela desejar. Diante dele, sua carne e sua alma se tomam rivais, pois que ela se sente mais mulher e mais artista, cheia de insólitos requintes, fazendo-se, de propósito, ainda mais imprevista, de modo a seduzi-lo completamente. E o soneto se encerra com estes dois tercetos:

*Feitas de sensações extraordinárias,
 aguardam-te em meu ser mulheres várias,
 para teu gozo, para teu festim.
 Serás como os sultões do velho oriente,
 só meu, possuindo, simultaneamente,
 as mulheres ideais que tenho em mim.⁴*

Já num outro poema, a mulher de Gilka expõe a sua existência de permeio, referindo-se a uma vida que se desenvolve num entrelugar de si mesma. Esse eu, assim apertado, e que floresce apenas num entremeio, lhe aparece com a inconveniência de uma tara, como uma espécie de fantasma. Todavia, segundo nos revela o soneto, essa mulher espremida dentro da outra é aquela que com ela se debate na cena sexual, protagonizando o outro lado do feminino, pois é ali que, então, se chocam, face a face e em litígio, a mulher de carne e a mulher de espírito. Ouçamos seus versos:

*A que buscas em mim, que vive em meio
 de nós, e nos unindo nos separa,
 não sei bem aonde vai, de onde me veio,
 trago-a no sangue assim como uma tara.
 Dou-te a carne que sou... mas teu anseio
 fora possuí-la – a espiritual, a rara,
 essa que tem o olhar ao mundo alheio,
 essa que tão somente astros encara.
 Por que não sou como as demais mulheres?
 Sinto que, me possuindo, em mim preferes
 aquela que é o meu íntimo avantesma.
 E, ó meu amor, que ciúme dessa estranha,
 dessa rival que os dias me acompanha,
 para ruína gloriosa de mim mesma!
 (Machado, 1978, p. 159-60)*

Em Zila Mamede, a condição da mulher é apreendida enquanto dilema que encerra, de um lado, contenção, encarceramento, ocultação e, de outro, vontade de doação, desvelamento, entrega. No pano de fundo dessa espécie de drama do feminino, encontra-se o homem, “o traço vertical”, e a força” e “caminho das longas esperanças”, como o atesta um poema de **Salinas**.⁵ Tudo o que se almeja desse homem é que pouse, finalmente, o seu pássaro como uma carícia, deixando de lado as cismas e o mando impresso no seu cajado de pastor de ovelhas – tal como nos ensina um poema de **O arado**, aquele que se refere ao “pássaro que me hás de dar! quando me amares” (Mamede, 1978, p. 112).

⁴ (Machado, 1978, p. 159-160). Utilizarei o mesmo procedimento anterior para a citação dos poemas de Gilka Machado.

⁵ (Mamede, 1978, p. 142). Como todas as futuras citações transcorrem dessa obra, **Navegos**, procederei da mesma forma anterior.

Mas o regime de contenção da mulher diante do seu homem transparece com clareza na “Falsa ode camoniana”, que se encontra em **Exercício da palavra**. Nessa peça, onde a marca masculina é dada pela primazia do pensamento, capaz de fazer subir aos olhos o silêncio – e claro está que apontando implicitamente para o contraste entre controle e domínio masculinos, de um lado, e emoção e instinto femininos, de outro –, a mulher oferece o canto do seu “amor contido, como a rosa”, buscando desvendar todo o alumbramento que ocultara até então. Nesse exercício de pura sinceridade, ela deseja, portanto, que o seu amor possa

*doar-se, a ti falar com desassombro
dessa ternura, desse amornamento
que me possui, me pouso, me acalanta
quando, em te vendo, meu amor te alcança.*
(Mamede, 1978, p. 70)

Suponho, assim, que, aberto em Zila Mamede o caminho do feminino nessa direção, podemos ler sem forçar o poema “Rua” de **O arado**, como uma certa metáfora da condição feminina. Nesse soneto, Zila se dedica ao calçamento da rua Trairi e salienta, nessa operação, o soterramento das lembranças de todos os passos descalços e de tudo quanto era livre: da grama, antigo pasto de lirismos, agora afogada pelos novos alicerces e pelos sulcos das enxadas que, abrindo espaço para o novo pavimento, também encarceram vívidos fantasmas. A rua calçada implica, pois, a domesticação da duna, das pedras, das areias, dos rios-meninos, enfim, de tudo que é natural e original, rendido ao calçamento que o enterra. O chão se transmuta, assim, em calçada – em camisa-de-força, calcando debaixo de si tudo o que até então corria livre.

Por isso mesmo, peço aos senhores que reparem como a temática da contenção, do emparedamento e do sufoco impostos à mulher, e que percorre a obra de Zila Mamede, fica nesse poema como que vivenciada através da subjetivação da Rua, pessoalizada num “eu”, cujo cariz, podemos reconhecer, é certamente muito feminino. Compartilhem comigo desse que considero um soneto tocante:

*Nos cubos desse sal que me encarcera
(pedras, silêncios, picaretas, luas
anoitecidos braços na paisagem)
a duna antiga faz-se pavimento.
Meu chão se muda em novos alicerces,
sob as pedreiras rasgam-se meus passos,
e a velha grama (pasto de lirismos)
afoga-se nos sulcos das enxadas,
nas ânsias do caminho vertical.
Ao sono das areias abandonam-se
nesta rua vívidos fantasmas*

*de seus rios-meninos que descalços
apascentavam lamas e enxurradas.
Meu chão de agora: a rua está calçada.*
(Mamede, 1978, p. 92)

Em Adélia Prado, a condição feminina se expressa na palavra “desdobrável”, num poema com que inaugura a sua obra, em 1976, e no qual também se afirma ser a mulher uma espécie ainda envergonhada”. Nessa primeira peça de **Bagagem**, intitulada “Com licença poética”, Adélia (ou Amélia?) pede licença aos homens, sobretudo a Drummond e a Bandeira, ali parodiados, para se adentrar na casa da Poesia. Cargo pesado demais para mulher é “carregar bandeira” e “ser coxo na vida”, maldição para homem. A profissão de fé da mulher é, portanto, a de aceitar, sem mentir, os subterfúgios que lhe cabem, escrevendo aquilo que sente. Assim, o tal anjo esbelto, daqueles que tocam trombeta, deveria ter anunciado a ela, quando nasceu: vá cumprir sua sina! Vá ser desdobrável na vida! (Prado, 1976, p. 19).

Num poema de **O coração disparado**, Adélia vasculha o retrato da mãe, procurando apreender naquele rosto o que se escondia por baixo do que a máquina inocentemente registrara. E a palavra “desdobrável” se torna então muito nítida: a mãe está ali fracionada e o olhar de Adélia, cumprindo o seu ofício de poesia, abre o que estava dobrado: o desejo de beleza no rosto contido, as orelhas que se deixam ver, o vestido que esconde a alegria do corpo, a cadeia do temor que fecha, como uma aura de fogo, o seu semblante, e o jardim prometido, que é futuro, mas que, malgrado tudo, floresce nos seus olhos enquanto promessa. O poema, que se chama “Fotografia”, revela, pois, a condição feminina, fragmentária, contida, reclusa, encarcerada.

*Quando minha mãe posou
para este que foi seu único retrato,
mal consentiu em ter as têmperas curvas.
Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto
que uma doutrina dura fiz contido.
A boca é conspícua,
mas as orelhas se mostram.
O vestido é preto e fechado.
O temor de Deus circunda seu semblante,
como cadeia Luminosa. Mas cadeia.
Seria um retrato triste
se não visse em seus olhos um jardim.
Não daqui. Mas jardim.*
(Prado, 1977, p. 106)

Ajunta-se, assim, às já muito flexionadas atribuições concernentes à esfera feminina, mais esta: a de que a mulher se encontra sempre fora-de-lugar, despaisada, por assim dizer. Quer-se significar com isso que o seu reino não é daqui, que ela não existe para estar onde se encontra, mas para estar para além ou para aquém do

lugar onde se acha. Desencontro, eis a palavra que, aliás, não com sentido muito diferente, já abria os seus sulcos na poética de Cecília Meireles.

Na obra de Paula Tavares, fica, como se verá, confirmado todo o leque de prerrogativas que as anteriores obras expõem, acrescida, ainda assim, de mais uma outra: além de a condição feminina se mostrar como lacunar, como espaço vazio, feito de deslocamentos, silêncios, mudez, desencontro, entrelugar, e associar-se ao fragmentário e à multiplicidade, a mulher é também apreendida, pela poetisa angolana, enquanto adendo masculino, enquanto “prótese” – e este é o vocábulo que ela usa, reatualizando, assim, uma ancestral especificação bíblica, a da mulher enquanto parte do homem. Observe-se este pequeno mas expressivo poema pertencente a **Ritos de passagem**:

*Desossaste-me
cuidadosamente
inscrevendo-me
no teu universo
como uma ferida
uma prótese perfeita maldita necessária
(Tavares, 1985, p. 30)⁶*

E fenômeno *muito* interessante ocorre já aqui. Através da metonimização dos frutos, o oco, o vazio, atributos da mulher que nomeiam a sua carência de identidade, passam também a encerrar aquilo que lhe é inato e que consiste na sua marca de gênero: o útero. Assim, a “abóbora menina”, que é “gentil”, “vacuda”, “gordinha”, e que guarda escondidos “os seus segredos”, é, afinal, o lugar onde “desaguam todos os rapazes” (Tavares, 1985, p. 9). Já a anona

*Tem mil e quarenta e cinco
caroços
cada um com uma circunferência
à volta
agrupam-se todos
(arrumadinha)
no pequeno útero verde
da casca
(Tavares, 1985, p. 11)*

E, desta vez, nos adentramos propriamente nos domínios do fruto proibido, muitas vezes sequer metaforizado nas poesias de mulher. A própria Paula Tavares a ele se refere enquanto “mamão”, discorrendo-o como

⁶ Atento para o fato de que a disposição espacial dos poemas de Paula Tavares é tal como a reproduzo.

*Frágil vagina semeada
pronta, útil, semanal
Nela se alargam as sedes*

*no meio
cresce
insondável
o vazio.
(Tavares, 1985, p. 15)*

Consonância de olhares femininos ou interlocução literária explicariam talvez a perspectiva com que trata tal fruto a poetisa angolana, uma vez que já no **Bagagem** de Adélia Prado, o mesmo mamão lá esteja para fazer brotar a mesma metáfora edênica. Todavia, a fruta no poema de Adélia está ali para ser fecundada, para multiplicar a euforia através das suas sementes negras que podem se espalhar pelo mundo, gerando beleza pura. Diante da tonalidade amarga que expande o poema de Paula Tavares, o de Adélia contrasta como um canto de alegria radioso, ouro, metais em efusão, numa orquestração extremamente sensual entre cor, luz, formas, sons e degustação. Essa pequena obra-prima que, por meio de seus vieses, fala da sexualidade, toma-a por um lado insuspeito, que o seu título “Louvação para uma cor” não deixa entrever. Diz o poema:

*O amarelo faz decorrer de si os mamões e sua polpa,
o amarelo furável
Ao meio dia as abelhas, o doce ferrão e o mel
Os ovos todos e seu núcleo, o óvulo.
Este dentro, o minúsculo.
Da negritude das vísceras cegas,
amarelo e quente, o minúsculo ponto,
o grão luminoso.
Distende e amacia em bátegas
apura luz de seu nome,
a cor tropicordiosa.
Acende o cio,
é uma flauta encantada,
um oboé em Bach.
O amarelo engendra.
(Prado, 1976, p. 39)*

Em Gilka Machado, é o pêsego que substitui a maçã e o mamão. O disfarce, que fica por conta da obliquidade de um vocabulário parnasiano e preciosístico empregado na dicção solene do soneto alexandrino, não consegue, todavia, empanar o fito do poema, que trabalha com os sentidos de maneira sinestésica, muito embora os aguace para outro fim que não o que aparenta ter. Assim, a maciez, colhida por Gilka através do tato, toma-a extremamente insinuante e felina, como ali se diz; e daí

que ela ame o pêssego pela sua cabeleira acariciante, fruto que ela denomina sensualmente de “pubescente poma”... Aparentemente, interessa-lhe, pois, apenas o tato, visto que saborear esse fruto implicaria em destruí-lo para o carinho das mãos.

Até, pois, os dois quartetos, o soneto se dedica apenas ao pêssego; mas, já agora, ao se adentrar nos tercetos, a esperada comparação, ainda que de través, começa a se delinear. A maciez em pauta parece, então, dizer respeito aos lábios do amado que, todavia, não são tocados pelos seus, mas antes – e pudicamente! – apenas pelo seu olhar que os acarinha. E, afinal, o prazer obtido se revela bem bizarro: através dos olhos, Gilka diz comer o pêssego dos lábios do amado, comendo, pois, o pêssego, tão-somente pelo tato.⁷ E já agora reproduzo todo o soneto, *a fim* de que os senhores convenientemente:

*Tudo quanto é macio os meus ímpetos doma,
E flexuosa me torna e me toma felina
Amo do pessegueiro a pubescente poma,
porque afagos de velo oferece e propina
O intrínseco sabor lhe ignoro; se ela assoma,
na rúbida sazão, sonho-a doce, divina!
Gozo-a pela maciez acariciante, de coma,
e meu senso em mantê-la intacta se obstina.
Toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno,
saboreio-a, num beijo, evitando um ressábio,
como num lento olhar te osculo o lábio morna
E que prazer o meu! Que prazer insensato!
— Pela vista comer-te o pêssego do lábio,
e o pêssego comer apenas pelo tacto.⁸*

⁷ A tradição de tratamento do pêssego, pela ala feminina de poetas, data, pelo menos, do Barroco Português. Em Sórora Maria do Céu (1658-1753), na seção dedicada às “Significações das frutas moralizadas em estilo simples”, de *Enganos do Bosque* (1736), encontra-se o poema “Pêssego guerra”, comparado ao coração humano, ao qual se terá de vencer para se ter glória. Reproduzo-o:

*É o pêssego guerra sem engano,
Pois forma tem de coração humano,
Os persas nos escudos mais prezados,
Os davam por divisa aos mil soldados.
Seu caroço diz lidas,
Que nasce todo cheio de feridas,
O que sangue derrama é mais ilustre,
Que é soldado sem sangue, aço sem lustre.
Tu coração humano, que assim cresces,
E na forma ao pêssego pareces,
Sabe que ainda triunfante em outra glória
Só vencendo-te a ti terás vitória
(Cf. Correia, 1982, p. 245)*

⁸ MACHADO, Gilka. “Pêssegos”. Publicado inicialmente em *Estados de Alma*, que data de 1917, com o título de “Particularidades...”, este poema sofreu alguma alteração e modificação do seu título para “Pêssegos”, quando de sua inserção na antologia *Meu rosto*, que data de 1947. A versão que utilizo é justamente esta última, constante em *Meu rosto* (Machado, 1947, p. 58).

Em Zila Mamede, a representação do ato sexual pode ser surpreendida no movimento entre mar e praia, como se constata no “Soneto da fúria inútil” de **Rosa de pedra**. Contra a fúria das águas se impõe a mansidão das areias, o seu silêncio; contra a inconseqüência do mar que avança e que se arma em hidra nos seus abraços, a praia se expõe destemida e calma, de maneira que, conhecendo os instintos das águas, esta acaba transformando a fúria marítima, já que, em vez de lutar, ao mar se entrega francamente. Daí que a fúria dele seja inútil, porque a placidez da praia o desarma (Mamede, p. 167).

Mas é no poema “Corpo a corpo da obra homônima, que Zila melhor obtém essa metáfora, uma vez que a envolve de adivinhas e de misteriosos e insinuantes acordos entre significantes, através de jogos de palavras, que lembram as parlenhas, e que chegam, sonoramente, quase a roçar uma desafiante cacofonia.

Em seis estrofes de seis versos trissílabos, dispostas a maneira paralelística e funcionando como espécies extravagantes do *leixa-pren* medieval, o poema perfaz um trote pela campina, dando a sua largada a partir da dupla “Pasto branco/potro bravo” até alcançar a completa inversão final: “Pasto bravo/potro branco” Mas entre uma e outra dupla, entre a largada e a chegada, insere-se no trajeto a cobra, a febre e o fogo, o laço e a corda, o fogo e o risco, a fome e o riso, tudo num ‘jogo/de encontrar-se’, numa empreitada que se desenvolve ritmando-se corpo a corpo, até que, então, a crina do potro se torne “engalanada”. Leio-o para os senhores:

*Pasto branco/potro bravo/corpo a corpo/corre o certo/tempo incerto/de um corisco.//
Pasto e cobra/rosto franco/na empreitada: /febre e fogo/nesse jogo/de encontrar-se
Pasto e potro/rasto e sono/em breve trato:/rosto acorda/laço e corda/desatados
Pasto grave/tenso rosto:/cobra-cobra/se consome/na empreitada/represada//
Pasto franco/rosto breve/fogo e risco/fome e riso/no improvisado/desse jogo//
Pasto bravo/potro branco/corpo a corpo:/na campina/o potro: a crina/engalanada/
(Mamede, 1978, p. 3-4)*

Valendo-se de uma imagem contígua, Cecília Meireles já expusera em **Via-gem**, e através de uns tantos meandros, a sua face mais sensual e, contraditoriamente, a mais discreta, dando assim personalíssima continuidade a uma linhagem erótica literária que obtivera relevo numa peça de Álvares de Azevedo – aliás, magistralmente examinada por Antonio Candido.⁹ No poema “Cavalgada”, Cecília faz confluir todo o seu sangue, as suas estrelas em máxima cintilação, para o lugar onde acena a mio dele. Trata-se, em verdade, de uma “luta entre luz e trevas” que se adensa nessa “torrente fantástica” na qual são carregados todos os seus sonhos, sem que ela saiba, sequer, para onde estão seguindo. Leio o poema:

⁹ Cf. em *Na sala de aula* (São Paulo: Editora Ática, 1985), a análise que Antonio Candido faz do poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, no capítulo “Cavalgada ambígua” (p. 38-53).

*Meu sangue corre como um rio
num grande galope,
num ritmo bravio,
para onde acena a tua mão.
Pelas suas ondas revoltas,
seguem desesperadamente
todas as minhas estrelas soltas,
com a máxima cintilação
Ouve, no tumulto sombrio,
passar a torrente fantástica!
E, na luta da luz com as trevas,
todos os sonhos que me levas,
dize, ao menos, para onde vão!*
(Meireles, 1983, p. 116)

Também os espaços domésticos, lugar de privilégio do mundo feminino, acabam sendo ocupados, nessa poesia de mulheres, pela sexualidade. Num poema de *Terra de Santa Cruz*, Adélia Prado narra a cena doméstica em que marido e mulher tratam, juntos, na cozinha, os peixes por ele pescados, estendendo, em seguida, para o rio profundo da cama, a cumplicidade que os contagiou desde a pia da cozinha. Eis o poema, cujo título é “Casamento”:

*Há mulheres que dizem:
meu marido, se quiser pescar, pesque;
mas que limpe os peixes.
Eu não. A qualquer hora da noite me levanto;
ajudo a escamar, abrir, retalhar e salgar
É tão bom, só a gente sozinhos na cozinha,
de vez em quando os cotovelos se esbarram, ele fala coisas como ‘este foi difícil’
‘prateou no ar dando rabanadas’
e faz o gesto com a mão.
O silêncio de quando nos vimos a primeira vez
atravessa a cozinha como um rio profundo.
Por fim, os peixes na travessa,
vamos dormir
Coisas prateadas, espocam:
somos noivo e noiva.
(Prado, 1981, p. 31)*

Para Adélia, também a casa devaneada, que é de esquina, torna-se indestrutível e infensa à demolição. E isso porque não fica em nenhum bairro e “nem há lugar para ela em ruas que se conhecem”. Quando Adélia quer, simplesmente a habita: acende o fogo, aquece a casa, faz jorrar as torneiras e fica aguardando pelo noivo, que não tarda. Ora, essa casa mora, definitivamente,

*num modo tristonho de certos entardeceres,
quando o que um corpo deseja é outro corpo para escavar
Uma idéia de exílio e túnel
(Prado, 1977, p. 25)*

Também a idéia de exílio e túnel habita a casa de Florbela, zona da intimidade a mais recôndita. Num soneto que se desempenha como um assentamento de terreno, de apaziguamento do chão onde a casa deverá ser levantada, essa morada é concebida como refúgio aéreo, onde se pode alçar o ninho. Fala-se aqui, então, de uma casa leve, de uma existência volátil assediada, aparentemente, no sótão, na vida recolhida.

Todavia, no transcorrer do soneto, uma dialética entre sótão e porão toma assento construindo a decisão de se habitar, em definitivo, a gruta, a caverna, a raiz, visto que Florbela sonha que mora – tão bom! – dentro dele, e que ele mora – tio bom! – dentro dela. Assim, a casa que ela queria construir, organizada em altura pela topografia do sonho, se aconchega no onirismo do corpo, onde encontra a sua felicidade maior de sede fusional oculta e íntima. Leio para os senhores “A nossa casa” de Florbela Espanca, para encerrar, em beleza, esta já extensa deambulação:

*A nossa casa, amor, a nossa casa!
Onde está ela, amor, que neto a vejo?
Na minha doída fantasia em brasa
Constrói-a, num instante, o meu desejo!
Onde está ela, amor, a nossa casa,
O bem que neste mundo mais invejo?
O brando ninho aonde o nosso beijo
Será mais puro e doce que uma asa?
Sonho... que eu e tu, dois pobrezinhos,
Andamos de mãos dadas, nos caminhos
Duma terra de rosas, num jardim,
Num país de ilusão que nunca vi..
E que eu moro – tão bom! – dentro de ti
E tu, ó meu Amor, dentro de mim..
(Espanca, p. 224)*

ABSTRACT

Trough the works of six female writers on Portuguese language, from different countries and times (Florbela Espanca, Gilka Machado, Cecília Meireles, Zila Mamede, Adélia Prado and Paula Tavares), this study tries to understand the poetic point-of-view used to realize some situations of woman world.

Referências bibliográficas

- BRASIL, Assis (Org.). *A poesia norte-rio-grandense no século XX*. Antologia. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. 3. ed. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1945.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985. p. 38-53. Cavalgada ambígua.
- CORREIA, Natália (Org.). *Antologia da poesia do período barroco*. Lisboa: Moraes Editores, 1982.
- ESPANCA, Florbela. *Livro de "Sóror Saudade". Poemas* (est. intr., org. e not. de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes, 1997. Segunda tiragem.
- _____. *O dominó preto*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982, pref. de Y. K. Centeno.
- _____. *Charneca em flor*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Segunda tiragem.
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da poesia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947.
- GOTLIB, Nádya Battella. Gilka Machado: a mulher e a poesia. In: DUARTE, Constância Lima. *Mulher & Literatura*. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1995.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro/Brasília: Cátedra, Instituto Nacional do Livro, 1978.
- _____. *Meu rosto*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1947.
- MAMEDE, Zila. *Corpo a corpo*. Belo Horizonte: Editora Veja, 1978.
- _____. *Exercício da palavra*. Belo Horizonte: Editora Veja, 1978.
- _____. *O arado*. Belo Horizonte: Editora Veja, 1978.
- _____. *Rosa de pedra*. Belo Horizonte: Editora Veja, 1978.
- _____. *Salinas. Navegos*. Belo Horizonte: Editora Veja, 1978.
- MEIRELES, Cecília. *Mar absoluto e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- _____. *Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- _____. *Viagem. Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- PADILHA, Laura Cavalcante. Um jogo de dissimulações: a fala poética de Paula Tavares. In: DUARTE, Constância Lima. *Mulher & literatura*. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1995.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- _____. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- _____. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- TAVARES, Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.