

Poesia de mulher em Língua Portuguesa

Maria Lúcia Dal Farra
UFS

A minha mestra Cida Santilli, com carinho.

A propósito de uma pendência jamais apaziguada, ainda que exacerbadamente debatida, ou seja, aquela que procura discutir a escrita feminina, enfocando a questão do sexo da escrita - trago para aqui este texto sobre poesia de mulher.

É certo que há uma poesia de mulher e uma poesia de homem; que há uma escrita feminina e uma escrita masculina. Todavia, não é óbvio que a poesia de mulher contenha uma escrita feminina, assim como não é evidente que uma poesia de homem se obrigue necessariamente a abrigar uma escrita masculina. Sempre tomo precaução, quando me refiro à poesia de mulher, para não conceituá-la enquanto escrita feminina apenas porque é feita por mulheres. Lembro, para tanto, do trabalho de Béatrice Didier, *L'écriture-femme* (Paris, PUF, 1981), que esclarece o seguinte:

a especificidade da escrita feminina não exclui suas semelhanças com a escrita masculina. Donde a extrema dificuldade - e freqüentemente o arbitrário - que poderia haver em decretar tal tema exclusivamente feminino. A bissexualidade latente do artista (sem falar da homossexualidade) leva a encontrar sem cessar temas que podem parecer propriamente femininos em uma obra masculina, ou inversamente.

Mas Didier refere-se, aqui, a temas, enquanto que uma escrita concerne, segundo o que me consta, mais propriamente a uma estrutura sintática, léxica, semântica específica, que a uma questão de estilo. Suponhamos uma escrita feminina: de chofre me vem, por exemplo, a de Bernardim Ribeiro em *Menina e moça*, obra do século XVI, e, para citar um autor mais moderno, penso na escrita de Proust em *À la recherche du temps perdu* – dois casos, a meu ver, notórios, de homens praticando uma escrita que, segundo a convenção, poderia ser dita feminina...

No primeiro exemplo, o do livro das *Saudades*, temos efetivamente um narrador feminino: aquele que Bernardim criou para essa obra tão envolvente quanto encipoadada de entrecchos - muito embora a novela se assente, como pressuposto da sua própria narrativa e ao contrário do que a cultura estabeleceu, como nos diz Helder Macedo, que a mudança é própria dos homens e a firmeza das mulheres... Há ali uma mulher que é aquele primeiro narrador que passa a sua palavra a outros tantos ao longo da estória, muito embora o estilo - todo estruturado em frases longas, encadeadas em orações subordinadas que se ramificam a perder de vista, repletas de oxímoros, de paradoxos, de contradições, de fragmentos, de pontos-de-vista que variam e que oscilam constantemente, de inconclusões, de hiatos, de tautologias – enfim, de todos esses fatos estilísticos de extração culturalmente feminina – muito embora, como disse, esse estilo, assim “de mulher”, seja mantido, ainda mesmo quando narradores de diferentes sexos se sucedem ao longo da novela.

A estrutura sintática do discurso proustiano também não escapa a esses relevos e acidentes de fala que apontei em Bernardim (coisas de mulher, como a tradição gosta de insistir) e, todavia, comparece num texto que é de punho masculino. Daí que, provisoriamente, posso supor que a escrita, considerada culturalmente como gênero (masculino ou feminino), possa ser concebida apenas como um dos muitos recursos da retórica literária, como um dos muitos meios de persuasão à disposição do seu autor.

O mesmo se passa com o poema. Com Fernando Pessoa aprendemos, desde há muito, que o poeta é um dramaturgo, capaz de pôr em cena personagens-poetas aptos a desempenharem certas convicções, certa ideologia, certa cultura, certo estilo dentro de uma obra específica e diferenciada; mas todos eles serão desdobramentos de um eu-matriz, bem como outras das muitas máscaras teatrais próprias a um autor. Neste caso, basta lembrar a diferença de estilo entre um Caeiro e um Campos, ou entre um Campos e um Ricardo Reis.

Claro está que o gênero da escrita também passa por esse fingimento poético, ficcional, de maneira que não é impossível a uma mulher praticar uma escrita feminina e uma escrita masculina, e a um homem proceder igualmente – desde que ambos conheçam perfeitamente a convenção literária relativa aos dois sexos, o código cultural, o repertório respectivo de temas, etc, e tenham suficiente destreza para fazê-lo.

Por isso mesmo, quando me dedico à obra de mulheres que escreveram poesia, que é o que ocorre neste presente momento, busco apenas encontrar nelas a maneira como trabalham certas tópicas relativas ao *domus*, ao sexo, aos trabalhos domésticos, enfim, às miudezas do universo feminino. Assim, o meu interesse tem sido o de abordar a obra de mulheres para conhecer como executam, no poema, a sua intimidade. Todavia, é certo que nem todas essas autoras mostram preocupação com aquilo que concerne diretamente ao modo de ser do seu gênero, aquilo que diz respeito a essa privacidade tipicamente feminina.

Francisco Júlia, por exemplo, possui uma excelente obra, impassível e parnasiana, e, nesta, a questão de gênero sequer transparece. Ao contrário, na sua vida histórica, Francisca Júlia tem reações entranhadamente femininas: todos sabem como, diante do caixão do marido morto, ela entrega, de fato, sua vida a ele, suicidando-se. Essa é a pequena enorme diferença entre a sua biografia e a sua obra.

Mas neste caso, quando o trabalho poético de uma mulher não apresenta indicação de gênero, a tendência tem sido sempre a de apodar à sua autora de... “poeta”, em lugar de “poetisa”, distinção que, afinal, refere-se a uma diferença que, é, de fato, de gênero literário. E agora toco numa questão que pessoalmente me incomoda.

Muitas vezes, para referirmos uma poesia que não faz ostentação do seu gênero e que não aborda especificamente temáticas femininas (seja ela feita por uma mulher ou por um homem), costumamos designá-la como obra de “poeta”. E, neste caso, a ausência de gênero é indicial porque, referindo uma poesia produzida por “poetas”, nomeia-se, para tal, um vocábulo masculino, quando a nossa língua possui o respectivo feminino - poetisa.

À luz do contexto histórico facilmente compreendemos que a palavra “poetisa” tornou-se pejorativa, sobretudo a partir de meados do século XX quando, nos meios literários de então, o vocábulo passou a designar, sobretudo em Portugal, as mulheres pequeno-burguesas que, na falta de outra ocupação, dedicavam o seu tempo à confecção de poesias (como se de prendas domésticas se tratasse), de poemas de temática amorosa sentimental e piegas, na sua maioria, para entreter os amigos e as amigas, como parte da *causerie* necessária aos salões de chá. De maneira que, para discernir o poema sério, digamos, feito por mulher, daquele marcado pela situação de entretenimento, adotou-se o termo “poeta”, que substituiu, condignamente, o de “poetisa”.

A coisa chegou a tal ponto em Portugal que, para dar um exemplo, António Ferro, no editorial do Jornal de Notícias de Lisboa, em 1931, a fim de explicitar a superioridade de Florbela, com o intuito de mantê-la bem distanciada das poetisas-de-salão, chega ao cúmulo de afirmar que a sonetista era uma “poetisa-poeta”!

Quanto a mim, penso que já é hora de nós, mulheres, recuperarmos o nosso sexo (oposto) e de voltarmos a ser reconhecidas como autênticas “poetisas”, como verdadeiras artistas do verso. A meu ver, denominar poeta uma poetisa é incorrer num escorregão ideológico de que Natália Correia se deu conta há anos. No prefácio de 1981 ao Diário do último ano de Florbela, ela declara o importante seguinte:

A homenagem que distingue o gênio poético feminino com o prêmio de lhe masculinizar o estro, ultraja uma poesia que quer feminizar o mundo com a magia da sua claridade lunar.

Quero, pois, conhecer, neste momento, como algumas poetisas de língua portuguesa tratam certas recorrências da vida da mulher; de maneira que trago para vocês tanto autoras que escreveram poesia a partir da década de vinte, quanto poetisas nossas contemporâneas. Assim, vou tratar da obra da portuguesa Florbela Espanca, das brasileiras Gilka Machado e Cecília Meireles, por um lado, e, por outro, da potiguar Zila Mamede, da mineira Adélia Prado e da angolana Paula Tavares.

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 mágoas (1919) e o Livro de Sóror Saudade (1923) - além de um póstumo, o Charneca em flor, em 1931. Dela pode-se dizer que se tornou realmente lida apenas depois de morta e, ainda assim, mercê do escândalo que a sua obra e sua biografia causaram junto ao pudico público português salazarista da altura. Mas antes disso, aquando da edição da sua segunda obra, mesmo a pouca repercussão que obteve já fazia entrever e preconizava a manifestação da futura ojeriza desses leitores, visto que o modelo de mulher que desses versos eclódic 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 crer em Humberto de Campos, por exemplo, seria “a mais virtuosa das mulheres” e “a mais abnegada das mães”². 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 o ditame 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”³.

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 em 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: tal sucesso decorre, de início, do simples fato de que todo mundo queria conhecer o “livro imoral”⁴.

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 Andrade Muricy. Também ela enceta a sua vida literária no mesmo tempo em que o fizeram as duas outras poetisas, visto que Espectros data de 1919; todavia, a sua produção mais apreçada ocorre a partir de 1939, aquando do Prêmio da Academia Brasileira de Letras para o volume intitulado Viagem, 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 rosicler, em 1960 – só para citar os seus livros de versos mais cotados.

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 feminilidade: pela delicadeza dos temas, pela musicalidade e pelas nuances rítmicas, pela leveza de traços e sobretudo pela ambiência etérea e fluida que perpassa o seu lirismo personalíssimo, muitas vezes de inspiração popular e folclórica.

Zila Mamede, que nasce 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 Campos⁵. 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 Bandeira 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 absolutamente 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, seguida de O coração disparado, de 1977, de Terra de Santa Cruz, de 1981, de A faca no peito, de 1988 e de Oráculos de maio de 1999. Sua obra tem sido apreciada através da polaridade erotismo e sagrado, que parecem permeá-la, e Adélia é considerada hoje, sem dúvida, a poetisa brasileira a mais representativa do universo feminino local.

Por outro lado, a angolana Paula Tavares, a mais jovem de todas estas escritoras, nascida na província de Huíla a 30 de outubro de 1952, publica sua primeira obra, Ritos de passagem, em 1985, a que se segue O lago da lua, que veio a lume apenas em 1999. Ambos os volumes se ocupam com clareza das prerrogativas femininas, onde a sensualidade transparece como um dos traços mais fortes, tal como o atesta Laura Cavalcante Padilha que, no Brasil, é dedicada estudiosa da sua obra⁶.

Vocês 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 dia-a-dia feminino.

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, em 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 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, em Cecília, um trágico circuito: ela canta para expressar seus pesares e, ao cmiti-los tão lindamente nesse canto, salva o mundo mas, ao mesmo tempo, se exaurc. 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.⁷*

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 cristã, 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 moldou 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 infindável procura do rosto no espelho e a sensação de morte que percorrem este poema, sintomaticamente intitulado “Mulher no espelho”, onde o passeio pelo Eterno Feminino parece reduzi-lo ao Eterno Não-Ser. Leio o poema todo para vocês:

*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 artelbo.
 Porque uns expiram sobre cruzes,
 outros, buscando-se no espelho.⁸*

Numa outra peça poética, também oriunda de *Mar absoluto*, e convenientemente intitulada “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 “árvore 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 nome⁹. 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”¹⁰. 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 não 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!¹¹*

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 própria 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.¹²*

Em **Florbelá Espanca**, também a atribuição do nome, neste 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. Acontece que, 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 passeia 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.¹³*

Florbelá ostenta, pois, em sua obra, que a identidade feminina está disponível, que é um lugar vago, somente uma candidatura, pois que 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 ela é, 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 Florbelá 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!.. !⁴.*

Em **Gilka Machado**, a condição feminina aparece aproximada à temática da simultaneidade de mulheres em si mesma que, aliás, também não é nem um pouco estranha à Florbela, que assume, por exemplo, num de seus poemas, a presença de mil almas dentro da sua, e que, num conto intitulado “À margem dum soneto”, narra justamente uma alegoria desta 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 escritos¹⁵.

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 deseja. Diante dele, sua carne e sua alma se tornam rivais, pois que a emissora do poema 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...¹⁶*

Já num outro poema, a mulher de Gilka expõe a sua existência de permeio, referindo-nos 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 essa peça:

*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 possui-la – a espiritual, a rara,
essa que tem o olhar ao mundo albeio,
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!*¹⁷

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, que é “o traço vertical”, que é “a força” e o “caminho das longas esperanças”, como o atesta um poema de Salinas¹⁸. Tudo o que se almeja dele 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 refere o “pássaro que me há de dar/ quando me amares.”¹⁹

Mas o regime de contenção da mulher, diante do seu homem, transparece com clareza na “Falsa ode camoniana”, pertença de 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.*²⁰

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, na domesticação da duna, das pedras, das areias, dos rios-meninos, enfim, de tudo quanto é natural e original, rendidos ao calçamento que os 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 a vocês que reparem como a temática da contenção, do emparedamento e do sufoco impostos à mulher, e que percorre a obra de Zila Mamede, fica, neste poema, como que vivenciada através da subjetivação da Rua, pessoalizada num “eu”, cujo cariz, podemos reconhecer, é certamente muito feminino. Compartilhem comigo esse que considero um soneto tocante:

*Nos cubos desse sal que me encarcera
(pedra, 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.²¹*

Em **Adélia Prado**, já sabemos, a condição feminina se associa à palavra “desdobrável”, contida num poema com o qual, aliás, ela inaugura a sua obra em 1976, e no qual também se afirma que a mulher é uma “espécie ainda envergonhada”. Nessa primeira peça de Bagagem, chamada “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”; “ser coxo na vida” é já 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, o importante seguinte: vá cumprir sua sina! Vá ser desdobrável na vida!²²

Num poema de O coração disparado, dedicado à mãe, Adélia vasculha o retrato dela 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, o jardim prometido, que é futuro, mas que, malgrado tudo, floresce nos seus olhos enquanto promessa. O poema, denominado “Fotografia”, revela, pois, a condição feminina como fragmentária, contida, reclusa, encarcerada.

*Quando minha mãe posou
para este que foi seu único retrato,
mal consentiu em ter as têmporas curvas.
Contudo, há um desejo de beleza no seu rosto
que uma doutrina dura fez 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.²³*

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 alguém 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 repertório de prerrogativas que as anteriores obras expõem, acrescidas, ainda assim, de mais uma outra: além de a condição feminina se inscrever como lacunar, como espaço vazio, feito de

deslocamentos, silêncios, mudez, desencontro, entrelugar, associada 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 anexo 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 necessária²⁴*

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”.²⁵ 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 casca²⁶*

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

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

*no meio
cresce
insondável
o vazio...²⁷*

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 de Adélia está ali para ser fecundada, para multiplicar a euforia através das suas sementes negras que, como em aguaceiro, 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, signo linguístico, 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 bategas
a pura luz de seu nome,
a cor tropicordiosa.
Acende o cio,
é uma flauta encantada,
um oboé em Bach.
O amarelo engendra.²⁸*

Em **Gilka Machado**, é o pêssego 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 aguce para outro fim que não o que aparenta ter. Assim, a maciez, colhida por Gilka através do tato, torna-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. F, afinal, o prazer obtido se revela bem bizarro: através da vista, Gilka diz comer o pêssego dos lábios dele, comendo, pois, o pêssego, tão-somente pelo tato²⁹. E já agora reproduzo todo o soneto, a fim de que vocês possam degustá-lo convenientemente:

*Tudo quanto é macio os meus ímpetos doma,
e flexuosa me torna e me torna felina.
Amo do pessegueiro a pubescente poma,
porque afagos de velo oferece e propina.
O intrínseco sabor lhe ignoro; se ela assoma,
na rúvida 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 morno.
E que prazer o meu! Que prazer insensato!*

– Pela vista comer-te o péssigo do lábio,
e o péssigo comer apenas pelo tacto.³⁰

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.³¹

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 entre palavras, que lembram as parlendas, e que chegam, sonoramente, quase a roçar uma desafiante cacofonia.

Em seis estrofes de seis versos trissílabos, dispostas à 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 vocês:

*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/re-presada//
Pasto franco/rosto breve/fogo e risco/fome e riso/no improviso/desse jogo//
Pasto bravo/potro branco/corpo a corpo:/na campina/ o potro: a crina/ engalanada/β²*

Valendo-se de uma imagem contígua, **Cecília Meireles** já expusera em **Viagem**, 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 Candido³³. No poema “Cavalgada”, Cecília faz confluír todo o seu sangue, as suas estrelas em máxima cintilação, para o lugar onde acena a mão 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:

*Meu sangue corre como um rio
num grande galope,
num ritmo bravo,
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.³⁴*

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.³⁵*

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 pra escavar.
Uma idéia de exílio e túnel.³⁶*

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 transcórrer 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 - tão-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 vocês “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 não a vejo?
 Na minha doida 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...³⁷*

Notas

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

² CAMPOS, Humberto de - *Crítica*. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson, 1945, 2ª ed., p. 400.

³ GRIECO, Agrippino - *As poetisas do Segundo Império. Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, 3ª ed. rev., p. 93.

⁴ Entrevista concedida por Gilka Machado a Ilma Ribeiro e a Nádia Battella Gotlib, em final de 1979, e transcrita em GOTLIB, Nádia Battella - *Gilka Machado: a mulher e a poesia. Mulher & Literatura. V Seminário Nacional* (org. Constância Lima Duarte). Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1995, pp. 17-30.

⁵ Cf. BRASIL, Assis (org., intr., not.) - *A poesia norte-rio-grandense no século XX. Antologia*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998, p. 122.

⁶ Cf. PADILHA, Laura Cavalcante - *Um jogo de dissimulações: a fala poética de Paula Tavares. Mulher & Literatura*, pp. 319-325. Numa antologia intitulada "Poesia angolana de amor dos anos 80", publicada como encarte da *Revista Encontro* (Edição comemorativa dos 10 anos. Ano X, no. 09 e 10, de 1994, publicada em Recife, pelo Português Gabinete de Leitura de Pernambuco), encontram-se alguns poemas de Paula Tavares.

⁷ MEIRELES, Cecília - *Sereia. Viagem. Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1983, Terceira impressão da Terceira edição, p. 114.

Daqui por diante, todas as citações de poemas de Cecília Meireles serão feitas a partir dessa mesma edição, razão por que indicarei apenas a obra e a respectiva página.

⁸ MEIRELES, Cecília - *Mulher no espelho. Mar absoluto e outros poemas*, p. 272.

O leitor observe que sempre que houver grupos de versos situados espacialmente diferente deve lê-los como sendo outra estrofe.

⁹ MEIRELES, Cecília - *Mulher adormecida. Mar absoluto e outros poemas*, p. 238.

¹⁰ MEIRELES, Cecília - *Tardio canto. Vaga música*, pp. 167-168.

¹¹ MEIRELES, Cecília - *Passaio. Viagem*, pp. 132-133.

¹² MEIRELES, Cecília - *Desenho. Mar absoluto e outros poemas*, pp. 265-266.

¹³ ESPANCA, Florbela - *"Sóror Saudade"*. Livro de "Sóror Saudade". *Poemas* (est. intr., org. e not. de Maria Lúcia Dal Farra). São Paulo: Martins Fontes Editora, 1997, segunda tiragem, pp. 167-168.

A partir daqui, todos os poemas citados serão retirados desta edição. Procederei, portanto, da mesma forma anterior.

¹⁴ ESPANCA, Florbela – *Prince Charmant...* Livro de “Sóror Saudade”, p. 183.

¹⁵ Cf. ESPANCA, Florbela – *À margem dum soneto. O dominó preto*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982, pref. de Y.K. Centeno, pp. 81-96.

¹⁶ MACHADO, Gilka – *Poesias completas*. Rio de Janeiro/ Brasília: Cátedra, Instituto Nacional do Livro, 1978, pp. 159-160.

Utilizarei o mesmo procedimento anterior para a citação dos poemas de Gilka Machado.

¹⁷ MACHADO, Gilka – *Poesias completas*, pp. 159-160.

¹⁸ MAMEDE, Zila – *A (outra) face. Salinas. Navegos*. Belo Horizonte: Editora Veja S.A., 1978, p. 142.

Como todas as futuras citações transcorrem dessa obra, *Navegos*, procederei da mesma forma anterior.

¹⁹ MAMEDE, Zila – *Um pássaro me há de dar. O arado*, p. 112.

²⁰ MAMEDE, Zila – *Falsa ode camoniana. Exercício da palavra*, p. 70.

²¹ MAMEDE, Zila – *Rua (Trairi). O arado*, p. 92. Sei da existência de um trabalho, que, infelizmente, ainda não me chegou às mãos, realizado na Pós-Graduação de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, sobre a obra de Zila Mamede. Trata-se de *Gênese de A Herança*, de Beitezabete Brito, sob a orientação de Ingdore Kock.

²² PRADO, Adélia – *Com licença poética. Bagagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976, p. 19.

²³ PRADO, Adélia – *Fotografia. O coração disparado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977, p. 106.

²⁴ TAVARES, Paula – *Ritos de passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985, p. 30.

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

²⁵ TAVARES, Paula – *A Abóbora menina. Ritos de passagem*, p. 9.

²⁶ TAVARES, Paula – *A anona. Ritos de passagem*, p. 11.

²⁷ TAVARES, Paula – *O mamão. Ritos de passagem*, p. 15.

²⁸ PRADO, Adélia – *Louvação para uma cor. Bagagem*, p.39.

²⁹ A tradição de tratamento do pêssego, pela ala feminina de poetas, data, pelo menos, de Barroco Português. Em Sóror 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. **Antologia da poesia do período barroco** (org. Natália Correia). Lisboa: Moraes Editores, 1982, p. 245.

³⁰ 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** (Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1947, p. 58).

³¹ MAMEDE, Zila – *Soneto da fúria inútil*. **Rosa de pedra**, p. 167.

³² MAMEDE, Zila – *Corpo a corpo*. **Corpo a corpo**, pp. 03-04.

Por motivos de pura economia e de melhor visualização do que chamo de reatualização do leixa-pren medieval, registro o poema utilizando o sinal “/” como divisor de versos e o “//” como divisor de estrofes.

³³ 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* (pp. 38-53).

³⁴ MEIRELES, Cecília – *Cavalgada*. **Viagem**, p. 116.

³⁵ PRADO, Adélia – *Casamento*. **Terra de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, S.A., 1981, p. 31.

³⁶ PRADO, Adélia – *A casa*. **O coração disparado**, p. 25.

³⁷ ESPANCA, Florbela – *A nossa casa*. **Charneca em flor**, p. 224.