

O CLUBE DAS POETISAS

Para SEMPRE VIVAS (rápido e temerário relato DO FEMININO nas LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA)¹

Maria Lúcia Dal Farra
CNPq - Brasil

RESUMO:

Tomando como rumo as emblemáticas femininas contidas em dois textos medievais, *A Dama Pé-de-Cabra* e a *Dona Marinha*, vou buscando entender como tais referências entram em interlocução com as *Cartas Portuguesas* de Mariana Alcoforado, gerando o conceito de "sororidade" proposto pelas Três Marias na releitura das mesmas *Cartas*. Para tanto me valho não só da obra de poetisas portuguesas como Florbela Espanca e Judith Teixeira, mas também das brasileiras Cecília Meireles e Gilka Machado. Assim, atravesso *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa, a obra das brasileiras Zila Mamede, Adélia Prado, da angolana Paula Tavares e de Helder Macedo, detendo-me, sobretudo, na poética de Adília Lopes. Trata-se, como se depreende, de um rápido balanço que quer pensar algumas figurações do feminino nas literaturas de língua portuguesa.

ABSTRACT:

Taking into consideration the emblematic feminine representations of two medieval texts, namely *A Dama Pé-de-Cabra* and *Dona Marinha*, I will try to understand how these references dialogue with *Letters of a Portuguese Nun*, by Mariana Alcoforado, generating the concept of "sorority" suggested by the Three Marias in their rereading of those very same *Letters*. In order to do so, I will focus on the work not only of Portuguese female poets like Florbela Espanca and Judith Teixeira, but also of the Brazilian writers Cecília Meireles and Gilka Machado. I will also discuss *Maina Mendes*, by Maria Velho da Costa, the work of the Brazilian Zila Mamede and Adélia Prado, of the Angolan Paula Tavares and of Helder Macedo, mainly focusing on Adília Lopes's poetics. Thus, I will offer a brief survey of some of the feminine figurations that can be found in Portuguese-language literatures.

PALAVRAS-CHAVE:

Feminino, sororidade, literaturas de língua portuguesa

>>

KEYWORDS:

Feminine, sorority, Portuguese-language literatures

Há pelo menos duas narrativas contidas no *Livro de Linhagens* do Conde de Barcelos, compiladas por volta de 1340, em que comparecem dois modelos femininos antípodos. As lendas da “Dama Pé-de-Cabra” e da “Dona Marinha” albergam duas emblemáticas femininas que, afinal, se embatem. De um lado, o caso da mulher insurrecta aproximada à Lilith, daquela que pactua com as forças ocultas e é avessa à integração social. A Dama Pé-de-Cabra busca, dessa maneira, estabelecer uma autonomia diante do modelo cultural masculino. De outro, o padrão da mulher convertida, da que trilha a norma do “*fiat Maria*” (Aubert 1975), e que é representada pela Dona Marinha. Esta, muito embora palmilhe, até certo ponto, o modelo asilado na Dama, dele se evade para, em seguida, inserir-se plenamente na sociedade ditada pelas normas culturais masculinas (Dal Farra 2008a).

Os corolários recolhidos em ambas as narrativas são veras fecundos, e é o caso de se perguntar, diante da receptividade que, enquanto bem cultural, as *Cartas* de Mariana Alcoforado obtiveram a partir do século XVII, de que maneira tais índices interferem ou dialogam com imagens femininas disseminadas nessa obra (cf. Alcoforado 1962; Dal Farra 2007a). Deveras, dá-se aqui a passagem do estereótipo da Dona para o da Dama, e tal conversão ganha expressivos motivos para pôr em crivo a cultural inatividade feminina.

E é assim que Mariana, que se debate entre uma e outra imagem, acaba por se decidir pela sua individuação justo na contramão do exemplo perpetuado pela Dona Marinha que, abandonando o interdito, usa a fala apenas para ingressar, afinal, no silêncio do código vigente. Mariana, ao contrário desta, abandona a mudez a que foi relegada como freira, para exercer o seu direito de voz na manifestação do impronunciável, expondo as suas prerrogativas de mulher que se levanta contra a ordem instituída, por meio de um instrumento considerado culturalmente masculino: a escrita, de que ela, como mulher, se apropria.

Aliás, as *Cartas* de Mariana Alcoforado ostentam, a meu ver, um marco essencial na recolha de tesouros da feminilidade, embutidos no imaginário literário português, porque, além de albergarem um inquieto trânsito entre um e outro tipo, elas parecem abrigar, para incorporar em si, certos lastros semeados pela lírica e pela satírica medievais. Encontram-se fundidas ou vivificadas nesta obra as tópicas da vassalagem amorosa das cantigas d'amor (tratadas de maneira invertida), como a coita e a morte de amor, o comprazimento na paixão infeliz, a fidelidade sem esperança, a queixa do amor não correspondido, o desespero provocado pelo afastamento, os efeitos contrários do amor, a revolta contra a coita amorosa. Ao mesmo tempo, as *Cartas* comportam as tópicas das cantigas d'amigo, cuja matriz, a da ausência do amado, remete à dor da separação, aos tormentos dos ciúmes, à saudade avivada pelos dons do sentimento, à partilha do sofrimento amoroso com as amigas. Também as tópicas da soldadeira e da religiosa das cantigas d'escárnio e maldizer encontram nessas peças a sua reatualização.

>>

A partir, pois, do exame da obra de Mariana, fica muito nítida a formulação da "Sóror" enquanto emblemática de um modelo feminino literário, que pode ser apreendido na acepção que Florbela Espanca lhe outorga em toda a sua obra (poética, narrativa, biográfica, que se põe a circular sobretudo n'*O Livro de Sóror Saudade*), de travessia iniciática por dentro da estame-nha, de rica experiência resultante do emparedamento.² E isso, acrescida de todos os sentidos que as variações, contidas na releitura das *Cartas* de Mariana pelas três Marias, perfazem nas *Novas Cartas Portuguesas* (Barreno/Horta/Costa 2010). Tal "sororidade" diz respeito à escrita de Mariana, que se transfigura, então, em lugar de declaração dos direitos femininos, de mutação da cultural paralisia feminina em força de produção, de apropriação do sentimento amoroso em aprendizagem sobre a existência e sobre aquilo que se supõe ser a compleição específica da mulher, permitindo-lhe ultrapassar a sua condição ancestral de portadora do pecado.

Em *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa, encontro resquícios culturais da Dama e da Dona, passando já agora pelo viés da Sórór, no contexto político-cultural do século XX. Neste romance, as duas imagens arcaicas parecem pulular febrilmente enquanto motivos femininos celebrados e presentificados. Maina Mendes, “criatura demasiado habitada por heranças outras” (Costa 1969: 13), é uma espécie de cadinho onde a Dama Pé-de-Cabra e a Dona Marinha se fundem, com todos os seus efeitos colaterais de marginalidade, estranhamento, silêncio, oralidade, mudez, inserção no corpo social ou expurgação dele.

A linhagem matrilinear de Maina Mendes, tão sublinhada no contexto ficcional do romance, parece dialogar com tais personagens medievais. De um lado, a “qualidade de fero amuo” (*idem*: 12), a perseverança na “mudez de corpo”, a sobrevivência cordata entre os humanos, tal qual uma “besta fera” (*idem*: 70), tornam-na parente próxima da Dona Marinha. De outro, o não buscar “homem mas guarida segura para seguir sendo sem dono” (*idem*: 93), o apresentar-se como loba “em lura de cerdo” (*idem*: 107), o infestar as carnes e a casa do marido, arredando-o do “trilho firme que singram as nações e as famílias de bem” (*idem*: 115) – mostram-na descendente direta da Dama Pé-de-Cabra.

De maneira que a “sororidade” também aí comparece como um bem resultante do adensamento dessa estrutura cultural que referencia os valores femininos. Maina Mendes representa mesmo a atualização de tais valores, movimento que reata a força ancestral primitiva, cunhada pela cultura referencial peninsular, agregando-a à energia feminina contemporânea, de modo a tornar a mulher apta a enfrentar e a resistir às intempéries do mundo salazarista de então.

Mas enquanto esses dados transitam pela literatura em língua portuguesa da segunda metade do século XX – e a obra de Adília Lopes trabalha bizarramente tais emblemáticas –, regresso à poesia do princípio do século, por meio das brasileiras Gilka Machado³ e Cecília Meireles, e da portuguesa Judith

Teixeira, todas contemporâneas de Florbela Espanca.

Ao longo da obra dessas escritoras, reparo que são muitas as figurações de mulher postas em ação, sobretudo as de natureza sensual. Na trilha do erotismo (aliás muito diferenciado, segundo incorporado por Gilka, Judith, Cecília ou Florbela), topo, de um lado, com diferentes acepções do feminino que, do texto literário migram para a zona da recepção social, cunhando olhares diversificados quanto à produção poética dessas mulheres bem como quanto ao desempenho de gênero que elas flexionam.

De maneira que os termos “poeta” e “poetisa” entram em cena, então, no contexto social em que tais mulheres produzem, assim como a pecha da poesia “maldita”, sobretudo no que concerne à Gilka, à Judith e à Florbela – esta última alcuinhada claramente de “anti-constitucional”, como já tratei de explicitar em *Afinado desconcerto* (2002).⁴

>>

Já agora, as acepções de Dama e Dona ingressam no repertório feminino que transcende a representação literária, para ativarem uma adjetivação concernente ao procedimento da mulher que cria textos onde tais aspectos se recolocam. O que acrescenta um fator novo: não se trata apenas de uma personagem ficcional ou de um rosto poético, mas do deslocamento de uma concepção literária para o próprio produtor literário. O que, de certa forma, pode explicar, até biograficamente, a desistência literária de que pelo menos Florbela, Judith e Gilka padecem, bem como a persistência literária e a produção alenada de Cecília (Dal Farra 2007b).

Aliás, a atenção de Gilka Machado ao meio que a circunda é, nesse sentido, diferencial e a converte, também, numa poetisa do cotidiano do seu tempo, que escreve poemas sobre o futebol, sobre a inauguração do Cristo Redentor, sobre a pobreza dos meninos de rua, sobre a falta de atenção dos seus patrícios diante da sua obra, por exemplo (Machado 1947). Por isso mesmo, creio que se possam conhecer em profundidade os meandros de composição da obra de Gilka a partir justamente

do embate com seus interlocutores, com os leitores da sua época. Constatamos mesmo, através de seus poemas, como a recepção de sua obra interferiu de maneira decisiva na produção dela.

Ao longo da poesia de Gilka Machado, é possível acompanhar como tais ingredientes externos vão se inserindo na própria trama poética, com seus critérios morais e de gosto, a ponto de irem lhe conferindo uma compleição própria, como sublinho, só adquirível por meio da conversação em surdina com o outro diverso. Porque se, de um lado, a presença desses rumores e mesmo dos ataques pudibundos contra os seus versos a incitam a se definir mais entranhadamente livre em enlevos sensuais, por outro lado, a sua poesia vai pouco a pouco se moldando mercê de tais arremetidas, revidando-as ou acolhendo-as claramente em si, a ponto de, mais tarde, se fortalecerem, deslocando a temática original de Gilka e, ainda mais tarde, decretarem o seu silêncio, o seu suicídio em vida.

Ao contrário da brasileira, Judith Teixeira, numa espécie de atestado de completa indiferença e altivez, parece continuar a trabalhar sua poesia na contramão de todas as adversidades críticas e moralistas, não permitindo que seus versos refratem sequer a presença das detratações, nem mesmo enquanto interlocuções internas. Tendo tido seu primeiro livro, *Decadência* (1923), recolhido e incinerado num triste episódio da política portuguesa que, para o futuro, sequer vai nomeá-la como participante, Judith não desiste e publica, em seguida, no mesmo ano, *Castelo de Sombras*, bem como uma nova edição de *Decadência*. Em 1926 edita *Nua. Poemas de Bizâncio*, e, em 1927, vêm à luz as novelas de *Satânia*.

Separadamente da obra poética, é numa palestra intitulada *De Mim. Conferência em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética e sobre a Moral*, de 1926, que ela vai revidar os ataques sofridos na sua poesia e na sua integridade moral (Teixeira 1996). Aqui, Judith deixa entrever que a sua estética se ampara sobretudo no *Manifesto Futurista da Luxúria*, proposto em 1913 por Valéntine de Saint-Point – manifesto lido, aliás, em

1917, na *Primeira Conferência Futurista* de Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, e publicado no *Portugal Futurista*.

Da forma como revela aí, Judith concebe o artista (e leia-se: a mulher que ela é) como aquele que vive num plano de exceção, pois que é portador de uma duplicidade que inquieta os sentidos, a ponto de alterar a Verdade, imprimindo, à fantasia, a máxima expressão de realidade. A Luxúria é, pois, uma força e, mais que isso, uma maneira de sinceridade. Grifo, nas palavras dela, “duplicidade”, “plano de exceção”, “fantasia” e “luxúria” (que ocupa o lugar do erotismo) – atributos que nos remetem de imediato àquilo que se entende por condição feminina no contexto das obras que venho acompanhando. >>

Segundo ela, o século XX é o século da audácia, da epopéia da Febre e das Velocidades; é o século que viu despir-se Isadora Duncan e que, “a par do drama da guerra e da figura trágica de criador que foi Lenine, herdou o espírito de Oscar Wilde”. E, numa ousadia sem precedentes, Judith confessa, então, que não vive a “vida redonda de toda a gente” e nem permanece, como toda a gente, “estrangeira” dentro da própria vida – ou seja: ela “não vive de bem com Deus só por medo do inferno”. E declara bombasticamente que “Ninguém me faz a vida! Sou eu que componho e distribuo aos meus nervos os motivos das suas vibrações”. Interessa-lhe, pois, “a outra vida da nossa vida que, apartando-nos das sensações vulgares, nos salva da vida de toda a gente”.

Independência, insurreição, autonomia – repertório feminino proibido neste contexto social. O que significa que tal atrevimento vai lhe custar muito caro: imprensada historicamente entre os clarins do “28 de Maio”, o fim da fulminante República Portuguesa, e o alvorecer da ditadura salazarista, nada lhe restará senão desaparecer da vida pública portuguesa para lugar ignorado, no estrangeiro. Encerrava-se, desta forma, a atividade literária da única poetisa portuguesa modernista, cuja obra, a partir daí, há de viver no ostracismo até muito recentemente, quando, em 1996, a & etc se empenha em publicá-la.

Os poemas de Judith contêm, na sua maioria, um fundo decadentista, como o próprio título do seu primeiro livro parece aludir em direto. Eles se valem de um décor próprio de sedas, coxins, flores, tapeçarias, quadros, refolhos, espelhos, fausto oriental, estofos, painéis, mármore, vitrais, enfim, de um espaço de alcova, de intimidade, de fechamento, de calidez artificial, de fuga à luz, ao sol e à natureza. Nesse espaço rarefeito imperam as fantasias eróticas, o tédio, símbolos refletores de narcisismo, máscaras, sentimentos bizarros e uma população excêntrica de ciganas, anões, estátuas, sultões, gênios do mal, perversões, taras, desejos confusos, labirintos, sonhos, tudo isso reunido em dispersão e em fragmentos. Filtra essa esquisita atmosfera, a imagem do outro, que aponta sempre para uma dubiedade de gênero e para a sensação de emparedamento – nesse sentido, de modo semelhante à poética de Mário de Sá-Carneiro, a quem Judith admira muito, por sinal. Tais poemas procuram, assim, se colocar num horizonte de vanguarda, praticando tanto sonetos (em redondilha maior, decassílabos ou alexandrinos) quanto poemas de irregularidades métricas e rimáticas, que se valem de recursos gráficos, e que causam, portanto, uma prosódia estranha – de pronúncia feminina inaugural (Dal Farra 2007d).

A mesma suntuosidade de ambientes comparece em suas novelas, que (alterando o registro literário, de versos para narrativa) também ensaiam questões polêmicas acerca do sexo e seus valores, discutindo-as para além do preconceito e dentro de um esteticismo que sublinha a elegância de modos. Aqui, em *Satânia*, os modernistas são referidos com simpatia e a tópica da cisão interna é tratada à luz da mulher que, descobrindo-se em cio, torna-se “estrangeira dentro de si própria” – dado importantíssimo para a história do gênero feminino (Teixeira 1927).

Já na obra poética da brasileira Adélia Prado, a erótica se confunde com o misticismo, retomando valores agregados à “sororidade” anterior, também presentes em Judith,⁵ e que, da cultura portuguesa, migraram para a obra de Gilka Machado,

para contracenar com seu extremo sensualismo, se bem que nesta, como sublinhei, diversamente da portuguesa, o erotismo se abre aos valores da natureza e da realidade contemporânea.

Quanto à imagem que a crítica elabora sobre a figura poética de Adélia e da potiguar Zila Mamede, a pecha que recaía sobre as poetisas anteriores não se faz sublinhar junto a elas, sobretudo por pertencerem a uma geração mais jovem que, certamente, já se beneficia dos avanços do feminismo nacional e internacional, e que se mantêm um tanto a salvo dos preconceitos e das detratações que tanto atormentaram as poetisas anteriores (Mamede 1978). Mesmo assim, sobretudo em Adélia, talvez como herança da adversidade, a interlocução com o mundo masculino literário a propósito da legitimidade do seu lugar nessa instituição, subjaz sempre a seus poemas.⁶

>>

Já neste ponto, a aproximação entre Adélia Prado e a angolana Paula Tavares tem de ser mencionada (ver Prado 1978, 1979, 1981, 1988, 1999; Tavares 1985, 1999, 2001). Uma boa maneira de conhecer as analogias femininas entre ambas, é reparar na utilização poética dos frutos tropicais manuseados por ambas. Trata-se, muito provavelmente, de um aceno a uma plausível tradição literária, da parte da ala das mulheres-poetas, no tratamento das frutas enquanto metonímias do feminino, que dataria, pelo menos, do Barroco Português. É possível que sua elaboração mais remota se localize em Sórora Maria do Céu (1658-1753), visto que em sua obra *Enganos do Bosque*, de 1736, há uma seção dedicada às "Significações das frutas moralizadas em estilo simples", que vale a pena conferir (Correia 1982). Afinal, a "maçã" pertence culturalmente ao ramo masculino ou feminino (cf. Dal Farra 2007e)?

Em Adélia, as articulações do feminino também percorrem a sua prosa. Em *Manuscritos de Filipa*, novela que ostenta a feição de um diário íntimo, há o flagrante do redimensionamento dessa mulher com os outros e com o sagrado, a partir de uma experiência de limiar (Prado 1999). O lugar cultural e psicológico, espaço

de gênero de onde ela escreve, vai se revelando, diante da ameaça da velhice e da morte, como sendo o ambiente primitivo e ancestral da mulher bíblica (cf. Dal Farra 2005). É, portanto, da perspectiva do protótipo feminino da culpa e do remorso, da mulher que é tentada e peca, da que se acha em estado de falta, da que deve aprender as qualidades da paciência e da modéstia, da resignação e da privação, enfim, do “*fiat Maria*”, que Felipa precisa “falar, falar até entender, até ser perdoada, até ser transformada” (Prado 1999: 46). De qualquer modo, trata-se de uma confissão; e, mais que isso, de uma tentativa de exorcização desse “continente sombrio”, daquilo que diz respeito à esfera cultural do feminino: o imaginário, o noturno, o desconhecido, o desenfreado, a desordem. E, neste caso, aquele que atua como receptor privilegiado desse ato confessional (onde se enfrenta o próprio “demônio” da tentação, da tristeza, do medo, da desdita, da preguiça, da depressão) é, além do leitor virtual, do sacerdote, do médico ou psicanalista – o próprio Deus (Schneider 1979).

Curioso que a tentativa de maioria feminina e política por parte de uma personagem da ficção de Helder Macedo, *Sem Nome* (2005), desemboque em semelhante ritual. Júlia, egressa do romance, metaforiza o modelo feminino cultural da “posse”, enquanto um espaço letárgico, inativo que, circunstancialmente, é povoado ora por um ser ou por outro, ao sabor do acaso. Dessa maneira, ela parece se oferecer a nós como puro receptáculo a ser preenchido ou a ser disputado por diferentes potências que, de uma ou de outra forma, são tão obscuras quanto ainda impronunciáveis. Assim, se alguma coisa a habita é apenas o inominável, com toda a sua carga de desconhecido e tenebroso, conteúdo que, neste caso, precisa ser exorcizado a fim de que Júlia adquira, finalmente, o seu próprio nome (cf. Dal Farra 2006b).

A propósito, é antes na obra de Cecília Meireles e de Florbela Espanca que a temática do nome próprio feminino remete ao ritual do batismo social que, de maneira sutil, emerge das

raízes culturais das lendas da Dama e da Dona. Em Cecília, este motivo também se entrelaça com outros, como os do retrato e o do espelho (Maireles 2001). Melusina, figura que se mescla com ambas as imagens medievais femininas (Lemaire 2001), assoma em Cecília na investidura da "sereia", daquela que quer salvar o mundo pelo canto, mas que nessa tarefa encontra a morte. A mulher parece perfazer, assim, em Cecília, um trágico circuito. Ela é aquele ser indulgente e magnânimo, capaz de transformar a dor em música para dar alma e enlevo ao mundo; todavia, enquanto executa sua heróica missão tutelar, acaba morrendo precisamente por isso.

>>

Os objetos especulares, tais como o "espelho" e o "retrato" (que se desdobram em "desenhos", em "canções", em "inscrições", etc.) auxiliam a eclodir na sua obra o fervilhar daquilo que a endereça ao âmbito das inquietações concernentes ao feminino: a perda de faces, de imagens, os desdobramentos de identidades. Assim, ao longo de sua poética, a constatação da unicidade redonda em seu contrário, em descobrir-se muitas: em ser múltipla e una em cada momento que lhe é, ao mesmo tempo, próprio e alheio. Mas essa inúmera, que é una, tem o rosto vário, o que a situa em estado de oxímoro e de entrelugar. Entre uma e outra coisa, transfigurada, a mulher se erige como ser intervalar.

Todavia, muito embora esse rosto corra o risco de tornar-se ruptura e frangalhos, a poetisa reage, num gesto mítico, na certeza da recomposição perene e cíclica, porque exorta as forças primordiais da sua identidade vital. Contra esse desgaste do tempo, da vida, da própria condição da mulher, as lembranças revividas e atualizadas são bens inigualáveis e perenes, tesouros que alimentam a continuidade de existência, nutrientes que hão de sempre recompor sua voz e sustentar o seu canto (Dal Farra 2006a).

Em lugar de elegia, pois, a poética de Cecília, atravessando as adversidades do feminino, desemboca, antes, num poema de júbilo e de encantamento, porque a quebra, a ruptura, o

esfacelamento não a vencem. Ao contrário, como a força mítica da natureza, a invocação da primavera é capaz de suplantar o terrível e penoso inverno – muito embora sua poética também esboce uma crítica contra tal tipo de altruísmo.⁷

Adília Lopes possui pelo menos quatro obras que visam de perto à questão do feminino: *O marquês de Chamilly* (*Kabale und Liebe*) (1987), *Clube da poetisa morta* (1997), *Florbela Espanca espanca* (1999) e *Regresso de Chamilly* (2000) (cf. Lopes 2000).

Em *Clube da poetisa morta* e *Florbela Espanca espanca*, a menção sub-reptícia no primeiro e, no segundo, declarada, diz respeito a Florbela Espanca; nos dois outros livros, *O marquês de Chamilly* (*Kabale und Liebe*) e *Regresso de Chamilly*, é da presença de Mariana Alcoforado que se trata. Portanto, tenho em Adília uma poetisa contemporânea que lê Mariana e Florbela, suas colegas numa história feminina da literatura portuguesa, e que as reescreve no seu diapasão poético.

A caligrafia de Adília é uma das mais enviesadas da atualidade. Ela se abastece de duplicidades que produzem propositalmente citações tortas, que desbaratam certezas. *O Clube da poetisa morta* tem, por exemplo, como epígrafe, um comentário sobre uma então recente exposição, na BN, acerca do centenário de uma poetisa morta, cujo nome se omite: esta é a forma oblíqua e tortuosa de Adília indicar ali uma alusão cifrada à poetisa a quem dedicará, mais tarde, um título de livro que, deiticamente identificado, esconde, todavia, nas suas páginas a oblíqua ausência da poetisa que nomeia – que é o que ocorre em *Florbela Espanca espanca*.

Este é um dos aspectos que conferem a esta poética um relevo de bricabraque, de ajuntamento *pop*, de colcha de *readymades* sem serventia, de paródia que, todavia, não tem nenhuma pretensão de se exercer como tal, pois que toma empréstimos apenas com o fito de desaguar no nada e no vazio, desqualificando o original, deteriorando por completo aquilo que lhe serve de referência e sustentação. Daí também a sua falsa apa-

rência de simplicidade, de discurso oral franciscanamente paratático, descomplicado – uma pose de berçário sintático. Mas daí também a sua real aparência de complexidade falsa, produzida pela citação erudita (literária, artística, religiosa, cinematográfica, etc.); pelo uso de línguas estrangeiras nas epígrafes; pela manipulação do francês ou do latim em meio a poemas em língua portuguesa; pela citação exposta incessante ao desgaste; por juízos consabidos, anexins, parlendas, máximas, sempre corroídos pelo vírus da desconstrução; pela presença de objetos de publicidade, de componentes de consumo, da mídia, esvaziados de significação – por todos esses entraves, que se acumulam minimalistamente nos seus versos ou que sub-repticiamente são invocados em surdina nos seus poemas (Dal Farra 2009).

>>

Tais expedientes podem estar tanto a serviço de uma vacuidade de sentido, da mera fruição de um jogo de palavras, de um desembocar impassível num absurdo, da produção de uma pilhéria, de uma patranha, de uma piada oca, quanto servir à disseminação de um tom perverso declarado em extrema singeleza infantil ou em inalterada impassividade – em patético derrisório. Em todo o caso, essa poesia é sempre um desmanche, uma demolição, um abatedor de valores.

Em *Clube da poetisa morta* (1997), a caligrafia de Adília dissemina ambigüidades a começar pela persistência de versos desabrigados de pontuação e de sinais gráficos, que propiciam a anfibologia e os desvios de sentido. Os jogos de palavras se expõem aqui de modo mais transparente porque, certamente buscando ampliar o horizonte textual do poema, que é sempre narrativo, se baseiam sobretudo nas relações sonoras obtidas entre os significantes em detrimento de qualquer lógica oriunda da realidade. O interesse de Adília parece ser o de vasculhar os mecanismos internos da linguagem, a bem dizer, o de testar as relações possíveis entre significantes, sem nenhuma preocupação com as conseqüências que tais ilações puramente fonéticas possam impingir ao significado, pois que lhe causam danos vigorosos.

Assim, a legislação poética que nela vigora é a de pretensão de uma autonomia do significante sobre o significado, a ascendência do parentesco sonoro das palavras, da paronomá-sia, da aliteração e de outros jogos fonéticos - em prejuízo daquilo que as palavras formulam enquanto representação do real. De maneira que o poema resulta, mercê disso, em paisagem manca, retorcida, desalinhada, ausente de perspectiva, onde os objetos, as coisas, os raciocínios, as especulações padecem de formas de relacionamento interno, de um magnetismo, de um ímã, de um centro de gravidade onde se sustentem. E é nesse sentido que a obra de Adília dá sempre a idéia de que se encontra ainda no forno, na ante-sala de qualquer poética ou comunicação com o leitor, que seus poemas apenas realizam promessas de poesia, produtos ainda descompetentes e imaturos (Süssekind 2002).

Como se não bastasse tal insurreição, trabalham, para subir ainda mais a temperatura desse flagrante vivo de atrito entre gramática e semântica, outros expedientes tais como o uso de medidas diversas dentro de um mesmo corpo poemático, a mudança abrupta de tonalidade e de registro de voz, o surgimento inesperado de uma associação puramente semântica em meio à sonora que vigorava até então; as associações em forma de semiose ilimitada, as rimas inconseqüentes, as enumerações e seqüências caóticas, a mistura de uma contigüidade semântica com entornos estranhos aos signos, a sombra irrevelada de um código outro pairando sobre o que se lê, as constatações inócuas, o recurso constante da narrativa, as substituições absurdas, as querelas em torno de palavras, os anacronismos, os processos ecfrásticos, a miniaturização, as inanidades de vária ordem, etc., etc., etc.

Se esboço um tanto mais a caligrafia de Adília é porque julgo que, desdenhando a literatura oficial, ela funda à sua maneira uma poética de mulher, que parece conter os dotes da emblemática Dama Pé-de-Cabra primordial: autonomia, estranhamento, insurreição, marginalidade, pactos outros com

o cânone, que sublinham o desalinhado e o desequilíbrio como traços culturalmente femininos.

Também é muito populosa, nessa sua obra, a contingência de mulheres. E essa questão invade, com igual ímpeto, o livro de 1999, o *Florbela Espanca espanca*. A começar pela epígrafe de Lucy Elmmann, que afirma haver no mundo homens “who fuck you tenderly in the dark”... E se torna veemente, logo no primeiro poema, quando este toma, de Florbela – contra toda a expectativa anunciada pelo título do livro – apenas a tonalidade maior. E isso, para gritar, por sua vez, a sua própria declaração de cio, que diz respeito às conquistas e aos limites de uma revolução que se faz, afinal, no banheiro da casa, da escola e do trabalho...

>>

O clamor de igualdade entre homem e mulher comparece imediatamente na peça em que Adília se declara não ser mais nem menos que ninguém, ninguém, mesmo dentre os animais. Neste livro, em que não se sabe bem quem espanca quem, Adília também nos premeia com diferentes definições sobre um rol de coisas. Se o soneto “Eu quero amar, amar perdidamente” é aqui invocado pela temperatura indubitável de uma proclamação de direitos femininos, a poética de Adília parece se prender mais, quero crer, aos versos finais desse poema.

Mas talvez porque Adília, seguindo o conselho da musa que espanca, procura antes se perder... para se encontrar. Porque é do deterioramento, da desconvergência dos versos de Florbela, que Adília produz a sua obra. Os poemas de Florbela só servem para desencadear em Adília uma espécie de ímpeto de desapropriação – o mais profundo cerne da sua caligrafia poética.

Dáí que a exposição de princípios que se lê como portal deste *Florbela Espanca espanca* venha confirmar, pelo avesso, a desidentidade que nomeia Adília Lopes: “Este livro/ foi escrito/ por mim” – onde este “mim” é uma comunidade; é, na verdade, o próprio Clube da Poetisa Morta, composto, neste caso, por inúmeros pares. Assim, em lugar da emoção florbeliana, Adília cultiva a impassibilidade e a derrisão; em lugar do fecho de

ouro dos sonetos de Florbela, Adília pratica o esvaimento final do poema, a murchidão, o desaponto que leva ao absurdo.

Mas tais dotes poéticos, em lugar de trabalharam negativamente, demonstram a sua face mais louvável: a de que se trata de uma poesia de mulher esta de Adília Lopes. Favor reparar como esta poética se exerce *propositadamente* dentro do elenco de atributos culturais conferidos à condição feminina. Adília realiza, pois, na contramão das outras poéticas cultas e acatadas da pós-modernidade, uma poesia de menor-de-idade, carente de excelência e de perfeição, modelo de segunda mão, criado a partir de uma costela alheia e defeituosa, poesia de simplicidade infantil, ligada aos rudimentos da gramática, à pré-obra, ao pré-poema.

Adília se deixa morrer na praia, como a sereia de Cecília. Adília não teme os avessos e permite que transpareçam, sem pejo, todos os princípios elementares que estão na base da produção poética — as associações sonoras e semânticas, as rimas, a linearidade gramatical, a ambigüidade contida no aproveitamento semântico dos equívocos de linguagem, a paronomásia, os jogos de palavras. Na sua obra, a causa dispensa o efeito, o fundamento despede a crença, a premissa não se interessa pela conclusão, o motivo não diz respeito à ação.

Pode-se dizer que, sem pudor, ela alça o parasitismo, a paródia, a citação alheia e a colagem ao grau de atributo o mais valioso, revelando a sua identidade poética por meio de equívocos, desconcertos, absurdos, descompetências, faltas de nexo — de erros diante do original; maneira de Adília, como mulher, acertar na medida em que vai errando. Também o uso da entropia enquanto imprevisibilidade da informação, como conteúdo imperscrutável, comparece como dote historicamente feminino, assim como a performatividade e a inexistência de autoria, a falta de assinatura — identificando o feminino enquanto buraquinho negro, como o não-todo lacaniano.

Em *O regresso de Chamilly* (2000), a citação do Gênesis relativa à criação da mulher se encontra logo nas portadas do

livro, na última das epígrafes. E essa alusão direta vai comparecer paródica e diretamente em pelo menos 5 das 24 peças que compõem o livro. O fato é que, nos referidos poemas – e desde cedo se sabe que “a vida é barroca” – Marianna e Chamilly se prestam à zombaria sobre o casal bíblico, submetido aos desgastes domésticos, às intempéries da pós-modernidade e aos hábitos burgueses, passeando pelo pomar não mais paradisíaco, fazendo amor sobre a atualidade das notícias dos jornais. Anacronismo é, pois, aqui, a palavra de ordem que cria o mito da Bela Adormecida ao contrário ou o da Bela Desperta, em associações espúrias com o mito bíblico da criação da mulher, estabelecendo liames entre Castelo e Convento, entre aristocracia e igreja, cujo túnel secreto da passagem subterrânea pode vir a ser interditado. >>

Já *O marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)* (1987) parece se assentar como um tratado sobre o ócio de Mariana à espera de Chamilly, o que remete, de cara, à crítica sobre a força de produção feminina, transformando o espaço feminino numa espécie de “rincão perverso” baudelaireano – expressão que o poeta francês utiliza para designar a tela de Delacroix, cuja mulher de Argel é comparada, por Adília, à Marianna, quando esta constata em Chamilly o seu gigolô. Ufa!

Tais mediações alongadas são propositais da minha parte, pois que explicitam aqui o mecanismo por meio do qual se nomeia alguma coisa. Refiro-me à tática do viés, às variegadas citações, aos fakes, enfim, que desembocam num poema barroco-concretista em latim que desenha tanto a figura de uma cruz patriarcal quanto a da genitália masculina. E com tal marco fincado sobre o encerramento do livro, a simbólica de Mariana se esclarece. Da cruz e do sexo ela tece o seu ócio na cela do convento, de onde não se vê Mértola. Mas tais figuras remetem também ao marco do correio, emblemática da comunicação de Mariana com Chamilly, de Adília com seus leitores.

Anacronismos, *nonsenses*, derivações insólitas, dubiedades, miniaturizações, duplicações, substituições inusitadas,

esvaimento final dos poemas. Os jogos de palavras também proliferam aqui. Assim, o que há, sobretudo, tanto na epistolografia entre Marianna e o Marquês, quanto na relação entre Adília e seus leitores é um proposital desvio de comunicação. Falo aqui de um deslocamento de interlocução, de desencontro de comunicação, de súbitos saltos de registro de fala, de veio humorístico, de imprevisibilidades e distúrbios, do *fake*, da paródia, do arruinamento e da deterioração da obra alheia, da dupla orientação de escrita, das fraturas sublinhadas, do resultado perverso e derrisório das inconclusões que desmancham a identidade de uma emissão de voz. Tal poesia, como se vê, só uma mulher a *ousaria* escrever...

A poética de Adília Lopes, que relê a obra de Florbela e a de Mariana Alcoforado, assim como de tantas outras de mulher, parece conseguir catalisar, fragmentária e esparsa, mas poderosamente, as discussões que vim empreendendo ao longo deste texto. Além do mais, ela ostenta, na sua própria maneira de produção poética, de formulação dos seus poemas, portanto, na sua caligrafia lírica – as marcas do feminino que, tomadas na sua negatividade cultural, se reorientam para uma construção literária de vanguarda. E não se trata, aqui, apenas de uma metáfora, mas de um trabalho que se faz a contrapelo da literatura oficial, em plena e corajosa corda bamba, cavando, na marginalidade intelectual, o leito de onde se emite o grito de gênero.

Com o resgate que a sua obra comporta de tais expressões literárias femininas, nos adentramos, de certeza, no Clube das Poetisas Para Sempre Vivas – lugar que este texto pretendeu explorar. <<

NOTAS

[1] Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade - COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projecto "Novas Cartas Portuguesas de 40 Anos Depois" (PTDC/CLELLI/110473/2009).

[2] Espanca 1996; cf. Dal Farra 2007c. No texto em pauta, procuro discutir a apropriação de tais imagens femininas na obra de Florbela Espanca, da parte dos seus primeiros comentadores, que as concebem como correlatos diretos de comportamento biográfico, o que vai redundando em afecções ideológicas que acometem postumamente a própria produção literária da escritora portuguesa e comprometem decisivamente a recepção dela.

[3] Gilka Machado nasceu em 12 de março de 1893, no bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro. Tem 22 anos quando lança *Cristais partidos* (1915), ao qual se seguirão *Estados de alma*, em 1917, *Mulher nua*, em 1922, *Meu glorioso pecado*, em 1928 e *Sublimação*, em 1938 – com o qual encerra sua vida literária, aos 45 anos de idade. Depois dessa data só publicará antologias de poemas seus, a poesia completa e um outro título que demonstra bem o estado paralisante em que se encontrou sua atividade poética até a sua morte: *Velha poesia* data de 1968. Gilka parece praticar, em virtude da receptividade obtida por sua obra, do escândalo das publicações e das detrações sofridas, uma espécie de ritual literário de suicídio em vida. Falece em 11 de dezembro de 1980, com 86 anos.

[4] Também no volume *Florbela Espanca. À Margem Dum Soneto/O Resto é Perfume*, trato de especular a maneira como tais dados comparecem sobretudo na obra em prosa de Florbela, sobretudo nos seus contos. Em "A Florbela de Agustina", discuto o tratamento conferido por Agustina Bessa-Luis à Florbela que, ao demonstrar uma variedade caleidoscópica de perfis femininos, se vale da herança que a tradição crítica portuguesa nos legou, tornando absolutamente movente essa imagem de mulher que, como tal, se presta perfeitamente à ficção.

[5] Ver Dal Farra 2008c. Exponho, no referido verbete, a situação literária e política que rodeou Judith, em vista da condenação moral das imagens femininas criadas por sua obra.

[6] cf. Dal Farra 2008d. Em "Três poetisas no Paraíso", alongado estudo exposto como palestra na Universidade Federal da Bahia, em novembro de 2007 (como representante do CNPq no PIBIC), no VIII Seminário de Pesquisa de Pós-Graduação e XXVI Seminário Estudantil de Pesquisa da UFBA, discuto a interlocução de Adélia com Drummond, a fim de indicar a possível origem da sua dicção feminina. Em outro texto, e sob o título "Uma visão do Paraíso", trabalho simultaneamente a poética de Adélia Prado, Adília Lopes e Paula Tavares, palestra em que consistiu a minha participação no II Encontro Natalense de Escritores (24/11/2007), em mesa redonda "Palavra escrita, palavra cantada", na cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

[7] Ver Dal Farra 2008b. No referido estudo, discuto a natureza dos ditos fenômenos poéticos, situados, a meu ver, entre os procedimentos modernistas portugueses e a prática feminina poética.

>>

BIBLIOGRAFIA ∨

Alcoforado, Mariana (1962), *Cartas*, edição estabelecida por Maria da Graça Freire, Coleção Nossos Clássicos, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora.

Aubert, Jean-Marie (1975), *La femme: Antiféminisme et christianisme*, Paris, Cerf/Desclée.

Barreno, Maria Isabel / Maria Teresa Horta / Maria Velho da Costa (2010), *Novas Cartas Portuguesas*, Edição Anotada, Org. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Dom Quixote.

Correia, Natália (org.) (1982), *Antologia da Poesia do Período Barroco*, Lisboa, Moraes Editores.

Costa, Maria Velho da (1969), *Maina Mendes*, Lisboa, Moraes Editores.

Dal Farra, M.L. (2005), "Pergaminhos do feminino", *Revista Iberoamericana* no. 71: *Imaginarios femeninos em Latinoamérica*, enero-marzo: 241-259.

-- (2006a), "Cecília Meireles: Imagens Femininas", *Cadernos Pagu* 27: 333-371.

-- (2006b), "O Inominável", *Metamorfose* 7, agosto: 271-279.

-- (2007a), *A Dama, a Dona e uma outra Sóror*, Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Letras-Editores da UFSM.

-- (2007b), "Cecília Meireles: Imagens do Feminino", in Leonor Diniz de Seabra e M. Antónia Espadinha (orgs.), *Actas do III Congresso Internacional The voice and choice of Portuguese Women in the Diaspora*, Macau, Editora da Universidade de Macau: 199-209.

-- (2007c), "Florbelas: As Primeiras Apropriações da Obra e da Biografia", in A. F. Bueno, A. G. Fernandes, H. Garmes, P. M. Oliveira (orgs.), *Literatura Portuguesa: História, Memória e Perspectiva*, São Paulo, Alameda Casa Editorial: 183-198.

-- (2007d), "Gilka Machado e Judith Teixeira: O Maldito no Feminino", *Boletim do Centro de Estudos Jorge de Sena*, ano XV, no. 25, jan/dez.: 157-184.

-- (2007e), "Os Frutos Tropicais do Feminino", *Trans/American, Trans/Oceanic, Trans/Lation*, 3rd. IASA World Congress, International American Studies Association, Lisbon, Faculty of Letters, University of Lisbon, September 20-23: 263.

-- (2008a), "As Linhagens do Feminino nas Literaturas em Língua Portuguesa", in Márcio Muniz e Roberto Seidel (orgs.), *Novos Nortes para a Literatura Portuguesa*, Feira de Santana, UEFS: 41-60.

-- (2008b), "Cecília e Ronald: Conversas (na Intimidade dos Versos) com Pessoa", *Anais do I Congresso Internacional Fernando Pessoa*, Lisboa, Videoteca Municipal de Lisboa, de 25 a 28 de dezembro, 4 vols, www.videotecalisboa.org.

-- (2008c), "Judith Teixeira", in Fernando Cabral Martins (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho: 845-846.

-- (2008d), "Uma Visão do Paraíso", *Substantivo Plural*, Natal, www.substantivoplural.com.br.

-- (2009), "Caligrafias Femininas: Marianna e Florbela na Letra de Adília", *Via Atlântica* no. 15: 17-26.

Espanca, Florbela (1996), *Poemas*, est. intr., org. e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Martins Fontes.

>>

-- (2002), *Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)*, estudo introdutório, apresentações, organização e notas de Maria Lúcia Dal Farra, São Paulo, Iluminuras.

-- (2007), *Florbela Espanca: À Margem Dum Soneto/O Resto é Perfume*, posfácio e fixação de texto de Maria Lúcia Dal Farra, Rio de Janeiro, 7 Letras.

Lemaire, Ria (1999-2001), "Mélusine – Melusina/Mélusines – Melusinas: Serpentes, Sereias e Dragões", *Revista Lusitana* (Nova Série) 19-21, Centro de Tradições Populares Portuguesas "Professor Manuel Viegas Guerreiro", Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1999-2001: 81-107.

Lettres Portugaises traduites en François (1669), Paris, Chez Claude Barbin.

Lopes, Adília (2000), *Obra*, com três gravuras originais de Paula Rego e posfácios de Elfriede Engelmayer e de Américo António Lindeza Diogo, Lisboa, Mariposa Azul.

Macedo, Helder (2005), *Sem nome*, Lisboa, Editorial Presença.

Machado, Gilka (1947), *Meu Rosto*, Rio de Janeiro, Irmãos Pongetti Editores.

Mamede, Zila (1978), *Navegos, Poesia Reunida 1953-1978*, Belo Horizonte, Editora Veja.

Meireles, Cecília (2001), *Poesia Completa*, org. Antonio Carlos Secchin, 2 vols., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Prado, Adélia (1979), *Bagagem*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
 -- (1978), *O Coração Disparado*, 2^a. Edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira [1977].
 -- (1981), *Terra de Santa Cruz*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
 -- (1988), *A Faca no Peito*, Rio de Janeiro, Rocco.
 -- (1999), *Manuscritos de Filipa*, São Paulo, Siciliano.

Sampaio, Albino Ferraz Sampaio (1935), *As Melhores Páginas da Literatura Feminina (Poesia)*, Lisboa, Livr. Pop. Francisco Franco.

Schneider, Monique (1979), *De l'exorcisme à la psychanalyse: Le féminin expurgé*, Paris, Retz.

200>201

Süssekind, Flora (2002), "Com Outra Letra que Não a Minha", *Adília Lopes: Antologia*, São Paulo, Cosac & Naify: 203-224.

Tavares, Paula (1985), *Ritos de Passagem*, Luanda, União dos Escritores Angolanos.

-- (1999), *O Lago da Lua*, Lisboa, Editorial Caminho.
 -- (2001), *Dizes-me Coisas Amargas como os Frutos*, Lisboa, Editorial Caminho.

Teixeira, Judith (1927), *Satânia: Novelas*, Lisboa, Editores Livraria Rodrigues.

-- (1996), *Poemas*, com pref. de V.S.T. e Scriptorium de Maria Jorge, Lisboa, & etc.