
POESIA FEMININA EM TEMPO DE REPRESSÃO
AS MULHERES QUE SE EXPRESSARAM EM VERSO NOS ANOS 70 E 80

REGINA ZILBERMAN*

RESUMO

Exame da poesia produzida nas décadas de 1970 e 1980 por mulheres, configurando o espaço temático e artístico doravante ocupado pelas autoras estudadas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira, poesia escrita por mulheres, modernismo.

A periodologia que organiza a história da poesia brasileira do século XX elegeu a seguinte seqüência de movimentos, considerados de vanguarda:

- Modernismo, liderado pelos paulistas Mário e Oswald de Andrade, que contaram com a participação e suporte de Guilherme de Almeida, Raul Bopp, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Manuel Bandeira;
- Geração de 30, quando se sobressaíram Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, entre outros;
- Geração de 45, cujo principal destaque, João Cabral de Melo Neto, destoa dos membros do grupo associado a Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos, José Paulo Moreira da Fonseca, Lêdo Ivo, Marcos Konder Reis, entre outros;
- Concretismo, proposto por Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, a que se opôs o
- Movimento Práxis, de Mário Chamie;

* Doutora em Letras. Professora da Faculdade de Letras, PUCRS.
E-mail: reginaz@portoweb.com.br

• Tendência, em Minas Gerais, congregando Affonso Ávila, Laís Correia de Araújo e Affonso Romano de Sant'Anna, este nos seus primeiros anos de poeta;

• Neoconcretismo, situado no Rio de Janeiro, mas dominado pela obra dos nordestinos Ferreira Gullar e Mário Faustino;

• Violão de Rua, conjunto de publicações patrocinadas pela União Nacional de Estudantes (UNE), que assim se associava às ações esquerdizantes do governo federal, de orientação trabalhista, sob a presidência de João Goulart;

• Poema Processo, que tentava aproximar a prática literária às manifestações ótico-visuais das Artes Plásticas, projeto que reuniu Wladimir Dias Pino, Álvaro de Sá, Moacy Cirne e Ronaldo Werneck;

• Tropicalismo, corrente que, nascida na música popular, se propagou pela poesia de Waly Salomão e Torquato Neto, com repercussões nos meios de comunicação de massa e comportamento da juventude.

Esse quadro cronológico da poesia brasileira aparece em estudos como os de Affonso Romano de Sant'Anna (*Música popular e moderna poesia brasileira*), Gilberto Mendonça Telles (*Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*), José Guilherme Merquior (*Razão do poema; O fantasma romântico*), Lúcia Helena (*Modernismo brasileiro e vanguarda*), Manuel Bandeira, (*Apresentação da poesia brasileira*), Manuel Sarmiento Barata (*Canto melhor*) e Silviano Santiago (*Uma literatura nos trópicos*), se restringe a livros dedicados ao estudo da lírica nacional contemporânea.¹ Confirma-o Heloísa Buarque de Holanda, que, com o lançamento da coletânea *26 poetas hoje*, 1976, e de *Impressões de viagem*,² acrescentou à série mais um grupo, constituído pelos autores tidos como marginais, que lançavam suas obras de modo artesanal, fora do circuito comercial e industrial.

Pode-se, portanto, começar a entender a produção lírica dos anos 70 a partir das articulações propostas pelos críticos e historiadores citados, que tomam por parâmetro o desenho poético proposto pelos participantes

dos movimentos elencados acima. Por outro lado, é igualmente possível descrever a década desde a ótica do gênero, o que talvez altere o paradigma proposto, que, como se percebe, enfatiza a perspectiva dos líderes de cada uma das orientações programáticas, quase todos pertencentes ao sexo masculino.

Uma historiografia literária que privilegiasse o gênero não poderia ignorar o papel que deteve Cecília Meireles, senhora de uma lírica centrada na percepção que o sujeito tem do mundo, do qual se separa em busca de contextos inefáveis alcançados tão-somente pela palavra escrita, nunca pela experiência material e prática. A obra de Cecília, inclinada para o espiritualismo, se concretiza preferencialmente em imagens visuais, embora o verso valorize a sonoridade do vocábulo e suas combinações fônicas. O prestígio e a importância de sua poética não podem ser descartados, pois impregnou a literatura brasileira, reaparecendo, por exemplo, em autoras como Henriqueta Lisboa, de Minas Gerais, e Lila Ripoll, do Rio Grande do Sul.

O caso da autora gaúcha é modelar para se entender o impacto representado pela lírica de Cecília Meireles: intelectual de esquerda e militante do Partido Comunista,³ Lila Ripoll nunca escreveu versos politicamente motivados, optando por dar vazão ao sentimento interior, numa linguagem vazada de imagens etéreas:

O amor é planta inventada,
impossível de tocar.
Irei pela outra margem.
Talvez nem chegue a chegar.⁴

O lirismo interior não foi marca exclusiva de Cecília Meireles, e sim de sua geração, a que pertencem ainda Augusto Frederico Schmidt, Dante Milano, Mario Quintana e Vinicius de Moraes. Mas a permanência da tônica estilística originária daquela escritora propagou-se para além do tempo de atuação e ingerência daquele grupo sobre a poesia brasileira. As diferentes modalidades de ruptura, menos ou mais radicais, como

foram respectivamente as da geração de 45, por um lado, e as do Concretismo e do Tropicalismo, por outro, não lograram afetar tão decisivamente a produção feminina, em que se percebe o influxo ceciliano estendendo-se até o final dos anos 60. Na década de 1970, pode-se cogitar que, enquanto os poetas brasileiros dividiam-se entre aderir à manifestação por intermédio dos meios de comunicação de massa, como faziam os tropicalistas, ou refugiar-se na produção manual e distribuição amadora, tal como os chamados alternativos, as mulheres dedicadas à escrita em verso pesquisavam rotas inovadoras, para além do modelo já institucionalizado por Cecília Meireles, conforme um processo próprio de auto-afirmação literária.

O período não era dos melhores para isso: desde 1964, o país vivia sob a égide da ditadura militar, resultado do *putch* liderado por representantes da direita e executado por generais contra o governo de João Goulart. O fechamento político foi se agudizando durante a década, por efeito de rebeliões internas (movimento estudantil em 1968, guerrilha em 1969, seqüestro de diplomatas e assalto a bancos em 1969 e 1970) e alterações na política internacional: a ascensão de Salvador Allende no Chile e o crescimento da luta armada no Uruguai, com o fortalecimento dos Tupamaros, indicavam que parte da América Latina elegia o socialismo como alternativa ideológica; os golpes antidemocráticos ocorridos na Argentina, Bolívia e Peru sinalizavam, por outro lado, a militarização da América Latina, concretizada integralmente na década de 1970, com a derrubada dos governos populares do Chile e do Uruguai. A escalada norte-americana no Vietnã acentuava a polarização partidária, estabelecendo uma divisão entre os interesses do Estado, dominado por facções interessadas na manutenção do regime, e os da população, sobretudo a jovem, que manifestava sua insatisfação por intermédio de rebeliões, mas que não alcançava alterar a situação.

A repressão desenhou o perfil do período, valendo-se de instrumentos legais instituídos por ela mesma: a censura e a polícia. O Ato Institucional n. 5, AI 5, que vigorou a partir de dezembro de 1968,

sintetizou o processo, porque, emanado do Estado, passou a justificar a violência, que, sendo um gesto em princípio destrutivo e anti-social, se transformou em meio legítimo de sustentação do poder. A recusa do sistema calcado na coação gerou atos de força similares e contrários, sendo a guerrilha o fenômeno mais saliente. Contudo, foram os meios culturais que expressaram com mais intensidade a rejeição ao *status quo* marcado pela opressão política. Ao lado da imprensa alternativa, constituída por jornais como *O Pasquim*, *Opinião*, *Movimento*, e da música de protesto, apareceu a poesia, entre as quais a das escritoras que lutavam suplementarmente contra outras formas de dominação, seja a do homem sobre a mulher, seja a de uma poética masculina sobre as formas femininas de expressão literária.

Que a poesia feminina alcançou outro patamar a partir de então, sugere-o o aumento significativo do número de autoras dedicadas a esse gênero literário. Cabe lembrar que a lírica vinha sendo, desde o século XIX, o campo artístico preferido pelas mulheres. Sintoma dessa opção é a presença de autoras de versos em coletâneas brasileiras lançadas nas primeiras décadas da Independência,⁵ enquanto que as ficcionistas somente se revelaram depois de 1850, com mais intensidade após 1880. Mesmo assim, o crescimento do contingente de poetisas femininas é fato inegável, sobretudo na passagem dos anos 60 para os anos 70 do século XX.

Na década de 1950, cerca de dez escritoras viram seus livros de versos publicados e obtiveram repercussão nos meios literários. Esse número cresce para quinze nos anos 60 e chega a mais de vinte, durante a década de 1980, como revela um simples levantamento da quantidade de obras lançadas na segunda metade do século XX. Como esse parâmetro certamente se repete na prosa, pode-se convir que a atuação da mulher brasileira no sistema literário passa a novo plano, acompanhando o processo de modernização da sociedade nacional.

Dentre as poetisas que começaram a publicar depois da década de 50, Adélia Prado, Ana Cristina César, Cora Coralina, Fúlvia Carvalho

Lopes, Helena Parente Cunha, Heloísa Maranhão, Ilka Brunhilde Laurito, Lara de Lemos, Leila Mícolis, Lélia Coelho Frota, Lenilde Freitas, Marina Colasanti, Marly de Oliveira, Mirian Paglia Costa, Neide Archanjo, Núbia Marques, Orides Fontela, Regina Célia Colônia, Renata Pallottini, Stella Leonardos e Yone Gianetti Fonseca, aqui elencadas em ordem alfabética, podem ser consideradas as mais ativas. Levando em conta suas singularidades artísticas, mas procurando estabelecer padrões comuns para o exame das características do período, cabe isolar os seguintes casos:

- Orides Fontela e Adélia Prado, enquanto ruptura do cânone representado pela lírica de Cecília Meireles;

- Ana Cristina César e Leila Mícolis, enquanto alinhamento à literatura marginal ou alternativa que vicejou nos anos 70 e foi amplamente divulgada por Heloísa Buarque de Holanda e Affonso Romano de Sant'Anna, que atribuíram ao grupo o rompimento com as práticas elitistas da Vanguarda, como a do Concretismo, e a recuperação do coloquialismo e irreverência do Modernismo de 22;

- a tônica engajada verificável em autoras que nasceram sob o signo da lírica intimista e que, nos anos 70, alteraram seu modo de escrever, na tentativa de responder ao chamado político que a época exigia, como mostram Ilka Brunhilde Laurito, Lara de Lemos e Renata Pallottini.

Orides Fontela (1940 – 1998) publicou seu primeiro livro em 1969, *Transposição*, a que se seguiram *Helianto* (1973), *Alba* (1983) e *Rosácea* (1986). Esta obra revela os traços de seu estilo, a começar pela economia verbal, consequência da ausência, no âmbito morfológico, de adjetivos e, no semântico, de metáforas ou figuras vinculadas a expressões imagéticas. Os versos de “Ode” exemplificam o processo criativo da autora:

Neste tudo
tudo falta
(neblina)

e nesta
falta: eis
tudo.⁶

O poema lida com um único verbo, “faltar”, e dois substantivos: “neblina” e “falta”, palavra que repete, em outra categoria morfológica, o verbo antes utilizado. Os demais vocábulos são pronomes, um deles substantivado, “tudo”, repetido no último verso para significar o seu contrário, não mais a totalidade, que está sendo posta em questão, e sim a ausência dela, matéria do desconsolo do sujeito que enuncia os versos.

Orides parece aluna que aprendeu com grande proveito a lição de João Cabral de Melo Neto, segundo o qual a “folha branca / [...] prescreve o sonho” e “incita ao verso / nítido e preciso.”⁷ A neutralização da subjetividade é outro aspecto de sua poética que filia a escritora ao projeto cabralino, pois, mesmo quando se evidencia a manifestação em primeira pessoa, desaparece tudo o que é da conta da subjetividade, tornando-se o sujeito da enunciação entidade genérica, não indivíduo dono de história particular e isolada. “Errância” exemplifica o projeto de abolição do componente confessional do eu que fala, aproximando o tema exposto de uma característica mais ampla do ser humano, seja ele mulher ou homem, nacional ou estrangeiro, criança ou adulto:

Só porque
erro
encontro
o que não se
procura
só porque
erro
invento
o labirinto
a busca
a coisa
a causa da

procura
só porque
erro
acerto: me
construo.
Margem de
erro: margem
de liberdade.⁸

“Errância” vale-se de recursos similares aos de “Ode”: a economia verbal, bem como a concentração em substantivos e verbos que podem mudar de categoria morfológica, sem apresentar alterações fônicas, o que confere peso específico à palavra “erro”, que transita de um campo a outro marcando a intenção semântica do poema. Assim, a ênfase não se coloca no sujeito que enuncia, e sim nas manifestações de liberdade propiciadas pelo erro, gesto, por sua vez, que sinaliza as características do eu que se expressa em versos, um indivíduo que está para além da norma, em busca de sua construção e autonomia.

Teia, lançado em 1996, foi o último livro publicado por Orides Fontela, falecida em 1998. A opção por poemas minimalistas, constituídos por estrofes únicas de três versos, confirma a fidelidade da autora à sua tônica estilística. Assim, “Mão única” diz apenas:

– é proibido
voltar atrás
e chorar.⁹

E “Narciso (jogos)” sintetiza o mito de onde se origina o tema:

Tudo
acontece no
espelho.¹⁰

O poema de abertura do livro, com o qual compartilha o título, resume a poética da autora:

A teia, não
mágica
mas arma, armadilha
a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente
a teia, não
arte
mas trabalho, tensa
a teia, não
virgem
mas intensamente
 prende:
 no
 centro
a aranha espera.¹¹

Talvez esse poema também viva à sombra da “Psicologia da composição”, de João Cabral, que associa o trabalho de criação poética ao desenovelar do fio pela “atenção, lenta”, tal como a aranha. Orídes, contudo, opta pelo retorno à tradição clássica, que expressa a proximidade entre as noções de “tecer” e “texto”, palavra que, em latim, se escreve *tecido*. “Teia”, por sua vez, é *tela*, na língua dos romanos, que estabeleceram a associação primordial entre a composição artística – a tela, a teia, o tecido, logo, o texto – e a aranha, graças ao mito narrado por Ovídio, nas *Metamorfoses*. Ali aparece o confronto entre Palas Atena e Aracne, a artesã, que disputam a primazia na arte da tecelagem, ao terem de representar, por intermédio das imagens visuais fixadas no pano, cenas da vida humana. A moça suplanta a adversária, mostrando-se superior à deusa no que se refere à criação artística. Vence o concurso, mas é punida com a transformação permanente em aranha, figura que expressa simultaneamente a arte inimitável de que é proprietária e seu rebaixamento, exercido à força pelas divindades olímpicas.¹²

Não se trata, contudo, de se entender tecer tão-somente como criar, matéria sugerida pelo poema de Cabral, mas principalmente como



tarefa feminina, fruto de um desafio aos deuses ou aos poderosos. O vínculo entre a mulher e a arte da tecelagem remonta a Penélope, que aguarda o marido e engana os pretendentes que assolam seu palácio real, enquanto entrelaça os fios de lã na tela preparando a mortalha do sogro Laertes. Enquanto trabalha com as mãos, Penélope urde e trama, verbos associados ao ato de tecer; por isso, tal como no poema citado, sua teia é “arma”, “armadilha”, “trabalho”; mostra-se “sensitiva, vivente”, “intensamente prenhe”, como é próprio a uma tecelã que é amante e mulher. Os versos de Orides Fontela remetem a um mito primordial da criação, mas associam-no ao trabalho feminino, à mulher amante, logo, às possibilidades de produção que, se se estendem para além da situação pessoal, não renegam a condição material e de gênero em que se concretiza.

Os títulos *Rosácea* e *Teia*, enquanto metáforas, compartilham sentidos que apontam para elementos comuns, ambos vinculados à arte e à criatividade: a forma de vitral, a vinculação com a arte, o labirinto, imagem da “errância” enunciada em poema próprio. Os dois livros compartilham igualmente a economia propugnada pela poética de João Cabral; mas, ao longo das estrofes sobretudo de *Rosácea*, verifica-se o débito de Orides Fontela para com Carlos Drummond de Andrade, que, com intimidade, designa pelas iniciais CDA:

CDA (IMITADO)
Ó vida, triste vida!
Se eu me chamasse Aparecida
dava na mesma.¹³

A filiação a Drummond é também o que assinala o primeiro livro de Adélia Prado, *Bagagem*, editado em 1976. No texto de abertura, “Com licença poética”, a autora igualmente faz referência ao “Poema de sete faces”, com que o mineiro abre *Alguma poesia* e inaugura sua participação na história da literatura brasileira:



Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
– dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.¹⁴

O poema parte de uma clivagem, a saber, a diferença entre o homem e a mulher, sinalizada pelo tipo de anúncio de que cada gênero é objeto: o de Carlos Drummond era um “anjo torto”, autor do vaticínio de que o poeta viria a ser “*gauche*” na vida; o de Adélia, “um anjo esbelto, desses que tocam trombeta”, tal como, supõe-se, o Arcanjo Gabriel que noticia a Maria estar ela grávida de uma divindade. A predição significa também que a anunciada incorpora a beleza do anunciador, pois, se a natureza tortuosa do anjo transfere-se para o poeta homem, que, na leitura de Adélia, “vai ser coxo na vida”, a formosura do ser espiritual se transmite à protegida. Eis por que ela afirma não ser feia, podendo então casar, propriedade que sela outras atribuições próprias à mulher, entre as quais a mais importante: a desdobrabilidade, que ela assume de modo cabal.

O eu que enuncia os versos, cuja feminilidade suplanta a subjetividade, é igualmente um ser que faz poesia, e esse ato corresponde a se render a um destino: “mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.”

Esse verso é introduzido por uma adversativa, opondo-o ao anterior, em que ela confessa acreditar em “parto sem dor”. Tal como Maria, espera a maternidade, mas, ao contrário da Virgem, a autora não busca o sofrimento, embora não deixe de manifestar por meio da literatura seus sentimentos.

À diferença entre o homem e a mulher soma-se outra distinção, que separa maternidade e a poesia. Ambas correspondem a um ato de criação, mas, quando aproximadas, tendem à sacralidade e à idealização. Adélia, sem recusar a emoção, entende-se mulher de um mundo profano, de coisas simples e diretas, dentro das quais insere sua poesia. O segundo poema de *Bagagem*, “Grande desejo”, esclarece a opção:

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
e atiro os restos.
Quando dói, grito ai,
quando é bom, fico bruta,
as sensibilidades sem governo.
Mas tenho meus prantos,
claridades atrás do meu estômago humilde
e fortíssima voz pra cânticos de festa.
Quando escrever o livro com o meu nome
e o nome que eu vou pôr nele, vou com ele a uma igreja,
a uma lápide, a um descampado,
para chorar, chorar, e chorar,
requintada e esquisita como uma dama.¹⁵

A recusa a divinizar a condição de poeta e a representação do cotidiano feminino aparecem juntas nos poemas de Adélia Prado. Graças a essa escolha, ela pode dar conta de atos corriqueiros do ser humano, conferindo-lhe grandeza e dramaticidade, sem ultrapassar o âmbito do profano preferido por ela; mas, pela mesma razão, tem meios de dar vazão ao erotismo feminino, de modo direto, como em “Os lugares

comuns”, que se refere ao casamento e, depois, à efetivação do ato sexual de que se alimenta a relação entre os cônjuges:

Quando o homem que ia casar comigo
chegou a primeira vez na minha casa,
eu estava saindo do banheiro, devastada
de angelismo e carência. Mesmo assim,
ele me olhou com olhos admirados
e segurou minha mão mais que
um tempo normal a pessoas
acabando de se conhecer.
Nunca mencionou o fato.
Até hoje me ama com amor
de vagarezas, súbitos chegares.
Quando eu sei que ele vem,
eu fecho a porta para a grata surpresa.
Vou abri-la como o fazem as noivas
e as amantes. Seu nome é:
Salvador do meu corpo.¹⁶

Em “Para o Zé”, ela fala do amor dedicado ao marido, recorrendo à linguagem da sensualidade, próxima do *Cântico dos Cânticos*, já que enunciada em segunda pessoa, dirigida ao sujeito do desejo:

Eu te amo, homem, hoje como
toda vida quis e não sabia,
eu que já amava de extremoso amor
o peixe, a mala velha, o papel de seda e os riscos
de bordado, onde tem
o desenho cômico de um peixe – os
lábios carnudos como os de uma negra.
Divago, quando o que quero é só dizer
te amo.
[...]
Tudo que não é mulher está em ti, maravilha.
Como grande senhora vou te amar, os alvos linhos,
a luz na cabeceira, o abajur de prata;

como criada ama, vou te amar, o delicioso amor:
com água tépida, toalha seca e sabonete cheiroso,
me abaixo e lavo teus pés, o dorso e a planta deles
eu beijo.¹⁷

O mesmo se verifica em “Casamento”, poema colocado em livro posterior, *Terra de Santa Cruz*, de 1981, dedicado ao casamento e à rotina que, executada por seres que se amam, adquire foros de atos de amor:

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.¹⁸

Adélia Prado confere lirismo ao mundo da mulher concentrado na vida doméstica. Contudo, não idealiza a realidade que representa, descarnando-a, senão que traduz suas peculiaridade no contexto, de um lado, do erotismo latente que existe em cada ato, mesmo os que transcendem o indivíduo, conforme mostram os versos finais de “Vital”, contido em *Coração disparado*, de 1977. Depois de descrever uma paisagem bucólica, formada por “uma igreja voltada para o norte”, “um barranco, a estrada de ferro”, o sol, “uns meninos na sombra”, ela se introduz no cenário, constatando que tudo pulsa “à revelia de mim, / bom

como um ingurgitamento não-provocado do sexo. / A pura existência.”¹⁹
De outro, no contexto de uma crueza e crueldade que mostram a medida em que a lírica da autora está enraizada no mundo conhecido, apreensível pelos sentidos e evidenciado pela irracionalidade:

Briga no beco
Encontrei meu marido às três horas da tarde
com uma loura oxidada.
Tomavam guaraná e riam, os desavergonhados.
Ataquei-os por trás com mão e palavras
que nunca suspeitei conhecesse.
Voaram três dentes e gritei,
esmurrei-os e gritei,
gritei meu urro, a torrente de impropérios.
Ajuntou gente, escureceu o sol,
a poeira adensou como cortina.
Ele me pegava nos braços,
nas pernas, na cintura,
sem me reter, peixe-piranha, bicho pior; fêmea-ofendida,
uivava.
Gritei, gritei, gritei, até a cratera exaurir-se.
Quando não pude mais fiquei rígida,
as mãos na garganta dele, nós dois petrificados,
eu sem tocar o chão. Quando abri os olhos,
as mulheres abriam alas, me tocando, me pedindo graças.
Desde então faço milagres.²⁰

O cartão de visitas de Adélia Prado, que a introduz na poesia brasileira, apresentava-a como credora de Carlos Drummond de Andrade. “Agora, ó José”, também de *Bagagem*, sublinha essa filiação, como se a escritora quisesse dar continuidade à poética do conterrâneo de Itabira. A citação interpolada no texto, “No meio do caminho tinha uma pedra”,²¹ igualmente retirada de uma estrofe de *Alguma poesia*, constitui outro índice do relacionamento de sucessão estabelecido entre os dois escritores, como se Adélia se apresentasse na condição de herdeira de Drummond.

“Pedra” é, contudo, vocábulo que também carrega história particular. Na poesia brasileira, ele migra de Drummond para João Cabral, legado que Adélia reconhece, quando diz: “A pedra, ó José, a pedra. / Resiste, ó José”, menção sutil à *Educação pela pedra* e a poemas como “O sertanejo falando”, do pernambucano. A “pedra”, por sua vez, é o sustentáculo da Igreja, razão por que a autora introduz mais uma citação, a da fala divina a Pedro: “Tu és pedra e sobre esta pedra”, motivo que fundamenta parte da temática religiosa peculiar à lírica de Adélia Prado, com que ela encerra a estrofe: “O reino do céu é semelhante a um homem / como você, José.”

Os versos de “Agora, ó José” caracterizam a escrita intertextual de Adélia Prado, que aparece igualmente em “Explicação de poesia sem ninguém pedir”, cuja referência ao “trem-de-ferro”²² remete ao poema de Manuel Bandeira, e em “A formalística”, cuja abertura alude ao “poeta cerebral”,²³ conceituação atribuível a João Cabral de Melo Neto.

No entanto, nesses casos, como em outros, o sujeito da enunciação trata de desenhar o próprio espaço. Assim, se o “trem-de-ferro”, “coisa mecânica”, “atravessou minha vida”, ele, como a autora diz, “virou só sentimento”; da mesma maneira, distingue-se do “poeta cerebral” que “quer escrever as coisas com as palavras”, enquanto ela, “serva de Deus sai de sua cela à noite / e caminha na estrada, passeia porque Deus quis passear / e ela caminha”, aludindo à espontaneidade de seu processo poético, à falta de projeto lingüístico e à naturalidade do mundo que representa.

Reconhece-se o peso que exerceu o paradigma sintetizado pelo lirismo de Cecília Meireles nos poemas iniciais de escritoras como Lélia Coelho Frota, Lara de Lemos e Marly de Oliveira. Seus respectivos livros de estréia, publicados entre 1956 e 1957, traduzem o compromisso com a poética de recorte intimista, conforme se verifica em *Quinze poemas*, com que a primeira se introduz no mundo da literatura:

Equívoco e alado
o nítido fragmento
hesita no ar
se esvai na onda.

E que resquício de flor
foi esse leve que a brisa
respirou sem pressentir?²⁴

Lara de Lemos publicou o poema “Mensagem” em *Poço de águas vivas*, de 1957, em conformidade ao espiritualismo com que a autora de *Mar absoluto* costumava se expressar:

Vou escrever a mensagem na areia
e mandá-la ao sopro do vento.
Sei que o tempo a silenciará.
Que importa?
Vou escrever a mensagem na areia.²⁵

Atitude similar revela o “Epigrama”, de Marly de Oliveira, que faz parte de seu primeiro livro, *Cerco da primavera*, também de 1957:

Bom é ser árvore, vento,
sua grandeza inconsciente;
e não pensar, não temer,
ser, apenas: altamente.
Permanecer uno e sempre
só e alheio à própria sorte,
com o mesmo rosto tranqüilo
diante da vida ou da morte.²⁶

Nos anos 70, mesmo essas autoras escolhem outra orientação para seus versos, associando-se a Orides Fontela e Adélia Prado no processo de renovação dos procedimentos literários. Essas últimas, contudo, começam sua produção lírica desde um tom inovador, ainda que inscrito numa tradição consagrada como a que Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto representam.

Ana Cristina César e Leila Mícolis, da sua parte, parecem rejeitar toda e qualquer inscrição no passado da literatura brasileira. Ainda que Heloísa Buarque de Holanda atribua a elas, enquanto parte do grupo dos autores emergentes na década de 70 que optaram por um circuito alternativo de circulação da poesia e da cultura, o ressurgimento da proposta modernista, não se verifica nos versos de ambas um crédito particular a um autor cultuado, a não ser enquanto paródia e desconstrução.

Em Ana Cristina César, a paródia ultrapassa a relação entre o poeta canônico e seu adepto, abrangendo a expressão literária como um todo. Em “Primeira lição”, que consta de *Cenas de abril*, de 1979, o sujeito da enunciação repete de maneira monocórdica as definições dos gêneros poéticos, começando pelas generalidades e, logo após, enumerando as espécies de que se compõe o lirismo:

Os gêneros de poesia são: lírico, satírico, didático, épico, ligeiro.
O gênero lírico compreende o lirismo.
Lirismo é a tradução de um sentimento subjetivo, sincero e pessoal.
É a linguagem do coração, do amor.
O lirismo é assim denominado porque em outros tempos os versos sentimentais eram declamados ao som da *lira*.
O lirismo pode ser:
a) Elegíaco, quando trata de assuntos tristes, quase sempre a morte.
[...]
Epicéδιο é uma poesia onde o poeta relata a vida de uma pessoa morta.²⁷

Ao repisar conceitos tradicionais de lirismo e suas divisões valendo-se de uma linguagem pueril e tautológica (como na oração: “O gênero lírico compreende o lirismo”), Ana Cristina descarta a convenção que os sustenta. Ao mesmo tempo, revela seu contrário: o lirismo não precisa se limitar à expressão “do coração”, e sim provir do intelecto, como sugere o texto que lemos.

“Primeira lição” é um texto metalingüístico, que recorre à terminologia da Teoria da Literatura para desmontar não um objeto ou

uma conduta, mas os olhares com que se descreve a produção poética. Em outros momentos, a autora refere-se à poesia para expressar seu processo de produção, caracterizando com versos crus um fenômeno que vem carregado de dor e sofrimento:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas.²⁸

“Nada, esta espuma” também se centra no processo da escrita, encarado por Ana Cristina enquanto maldade cometida, mas também experimentada pela autora:

Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.²⁹

A teus pés, último livro que Ana Cristina publicou em vida, lançado em 1982, mantém a tônica metalingüística, mas explora o assunto de modo humorístico, valendo-se de recursos da oralidade, como em “Samba-canção”:

Tantos poemas que perdi.
Tantos que ouvi, de graça,
pelo telefone – taí,
eu fiz tudo pra você gostar,
[...]
e tantas fiz, talvez
querendo a glória, a outra
cena à luz de spots,
talvez apenas teu carinho,
mas tantas, tantas fiz...³⁰

Semelhante soma de oralidade e humorismo crítico aparece em “Conversa de senhoras”, em que a vida doméstica da mulher é colocada em questão, quando dependente do parceiro homem:

Não preciso nem casar
Tiro dele tudo o que preciso³¹

É, contudo, nos versos de Leila Mícolis que se encontra a visão mais mordaz do convencionalismo burguês, representado pela submissão feminina, como em “Rainha do lar”, de *Respeitável público*, editado em 1980:

Lamber-te os pés
Preparar cafunés
Te agradar com cafés.³²

“Mal de família” resume os traços expressivos da autora: a fala apóia-se na oralidade, estabelecendo o dialogismo entre, de um lado, sujeito e ouvinte, de outro, entre texto e leitor. De modo sarcástico, o emissor desmonta as aspirações conjugais da moça solteira de classe média, invertendo o modelo do parceiro ideal – o candidato a marido tem as características da esposa perfeita, o que provoca a desarticulação dos valores e sua crítica:

Se é pra casar, minha filha,
escolha no subúrbio
um moço de recato, desses que coram e baixam os olhos
envergonhados,
um moço puro, de prendas domésticas, ingênuo nas coisas da vida,
que se dedique exclusivamente
ao lar e às crianças,
um moço de respeito
que namore em casa,
só saia acompanhado
e ainda traga lacrado
o selo de garantia.³³

A recusa dos padrões burgueses presentes na sociedade brasileira encaminha a poesia de Mícolis para a literatura de combate, que reclama mudanças na sociedade e na política. “Vozes d’Ásia”, colocado num dos volumes da série *Saciedade dos poetas vivos*, exemplifica o pendor reivindicatório de sua poesia. O título, o subtítulo, “Paráfrase”, e a epígrafe, retirada de “Vozes d’África”, de Castro Alves, revelam desde logo que a autora quer dialogar com, e não desmentir ou desarticular, os versos clássicos daquele poema. Com efeito, Leila funda o caráter político de seus versos no texto original com que estabelece a interlocução, lembrando que, agora, cabe lembrar o massacre de que o Oriente é objeto. Tal como ocorre na obra original, é Ásia que, personificada, dirige-se a Deus, solicitando a atenção da divindade e comparando-se ao continente que já fora matéria de seus cuidados:

“Deus, ó Deus”, Senhor meu, por “onde estás
que não respondes?”

[...]

Tu que entendeste apelos condoídos
d’África irmã, em prantos incontidos,
não acredites nela
que não sabia que eu era infeliz,
que me invejava porque nunca fiz
tanto alar e tal qual ela.³⁴

Assim, não se trata de parodiar ou rejeitar o poema de Castro Alves, mas de calcar nele o desejo de participar na melhoria da sociedade contemporânea, cujas desigualdades estão agora representadas pela Ásia:

Por dois milênios África bradou
e bradar dois mil anos mais eu vou
por Tua piedade,
que há outras mais Camboja, Laos, com fome,
com guerras, grito e sede do teu nome,
meu Senhor – Liberdade!³⁵

“Vozes d’Ásia” participa, portanto, de outro movimento da poesia brasileira dos anos 70 e 80, caracterizado pela literatura de protesto, vertente iniciada na década de 60, quando foram publicados os volumes de *Violão de Rua*, coleção patrocinada pela União Brasileira de Estudantes (UNE). Envolvidos com o processo de conscientização das massas populares e a denúncia do imperialismo, da expropriação da riqueza nacional e da exploração do trabalhador rural, os poetas e intelectuais de esquerda deram vazão a uma linha de produção eminentemente engajada. A música popular, na voz de Geraldo Vandré, sobretudo, mas também na de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, herdou a propensão combatente, mas a poesia de escritoras muitas vezes nascidas sob o signo do intimismo migrou para essa temática. É o caso de Lara de Lemos, citada a propósito de seus poemas inaugurais, herdeiros da poética lírica de Cecília Meireles. Nos anos 70, a escritora gaúcha propugna uma arte que luta por meio da palavra, pois esta assume o papel da arma e a função de transformação:

Afio devagar
dentes e unhas.
Persigo a presa.
Não cedo
um palmo de mim
nem de meu passo.³⁶

Em “Palavravara”, do livro de mesmo nome, editado em 1986, a autora afirma com segurança: “palavra é arma”,³⁷ instrumento que emprega para definir suas expectativas ao tempo em que redigiu *Adaga lavrada*:

Espero o fim da façanha.
O ocaso dos tiranos
a abolição dos mandatos
[...]
Espero o fim da patranha.
A supressão dos impostos

a queima das promissórias
a vitória nas diretas
o carnaval em agosto.
Espero o fim das cucanhas.
Proibição das trapaças
manhãs de falas abertas
a praça para os profetas
o fim dos tecnocratas.
Espero o fim da esperança.³⁸

Também nos livros publicados por Renata Pallotini durante a década de 1970, como *Coração americano*, originário de 1976, ou *Cantar meu povo*, de 1980, verificam-se poemas que tematizam a repressão e a tortura, ameaças cotidianas no período. “Poema da rua Maria Antônia”, colocado na primeira obra citada, narra o confronto entre universitários e a polícia, fato ocorrido durante as rebeliões estudantis de 1968, e manifesta o desejo do sujeito poético, assumidamente feminino, de rever sua posição diante dos acontecimentos do presente:

Com meus olhos abertos sobre o muro
vejo o sangue e a fumaça da contenda.
[...]
Meus olhos, na cabeça desnorteadada
procuram com inútil desespero
a arma de lutar, a faca de se defender,
o punho de atacar.
Na cabeça infeliz meus olhos são culpados
de verem o que aos mortos foi negado.³⁹

Sal do lírico, de Ilka Brunhilde Laurito, que estreou em livro em 1948, depara-se igualmente, em 1978, com a necessidade de definir sua situação de mulher escritora, o que a leva a afirmar em “Meta: linguagem”:

Mulher escritora
não chora:
– coa.⁴⁰

A escalada da repressão na passagem dos anos 60 para os anos 70, acentuando-se ao longo da década e depois sucedida, no começo dos 80, pela luta pela remoção do regime autoritário e a efetivação de eleições diretas, meta alcançada tão-somente em 1989, conforme um processo que tomou cerca de vinte anos, levou os intelectuais brasileiros a se posicionarem politicamente. O romance, mais que a poesia, confundiu-se com prosa de denúncia, que se estendeu da militância ideológica para a revelação das desigualdades que afligiam não apenas camadas sociais despossuídas, mas também minorias, etnias e gêneros.

Nesse contexto, a participação da mulher representou uma dupla adesão: de um lado, à luta pela emancipação e erradicação do regime autoritário; de outro, à reivindicação por um novo papel na sociedade, não apenas equivalente ao masculino, mas com características próprias que, no caso da literatura em versos, resultou na elaboração de uma poética singular.

A simples menção ao grande número de intelectuais e criadoras femininas comprometidas com esse processo seria suficiente para afirmar a concretização dessa proposta. Mas esta se complementa pela emergência de escritoras cuja poesia apresenta peculiaridades até então não contempladas pela lírica nacional como um todo. Tais constatações confirmam a existência de um espaço específico ocupado pela poesia feminina brasileira, exemplificada pela produção das autoras examinadas.

FEMALE POETRY IN THE TIME OF REPRESSION: WOMEN WHO COMPOSED VERSE IN THE 70'S AND 80'S

ABSTRACT

Study of the poetry written by Brazilian women during the 70th and 80th, determining the thematic and artistic frame from now on occupied by them.

KEY WORDS: Brazilian poetry, poetry written by women, modernism.

NOTAS

1. Cf. BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d. BARATA, Manuel Sarmiento. *Canto melhor*. Uma perspectiva da poesia brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969. HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, 1986. MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*. Ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. _____. *O fantasma romântico outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978. SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Ciência, Cultura e Tecnologia, 1978. TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.
2. Cf. HOLANDA, Heloísa Buarque. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976. _____. *Impressões de viagem*. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1981. Cf. também: HOLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia Jovem anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
3. Cf. BORDINI, Maria da Glória. *Lila Ripoll*. Porto Alegre: IEL, 1990.
4. RIPOLL, Lila. Pecado. In: _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Leitura; Brasília: INL, s.d. p. 14.
5. Cf. BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1829-1831. 2 v. SILVA, Joaquim Norberto de Sousa; ADET, Emílio. *Mosaico poético*. Poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas, acompanhadas de notas, notícias biográficas e críticas. Rio de Janeiro: Tipografia de Berthe e Haring, 1844.
6. FONTELA, Orides. *Rosácea*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1986. p. 38.
7. MELO NETO, João Cabral. Psicologia da composição. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 93.
8. FONTELA, Orides. Op. cit., p. 14.
9. FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996. p. 33.
10. Id. p. 68.
11. Id. p. 13.

12. Cf. FONTELA, Ovide. *Les Métamorphoses*. Tradução de Joseph Chamonard. Paris: Garnier Frères; Flammarion, 1966.
13. FONTELA, Orides. Op. cit., p. 29.
14. PRADO, Adélia. Bagagem. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 11.
15. Id. p. 12.
16. Id. p. 87.
17. Id. p. 99-100.
18. PRADO, Adélia. Terra de Santa Cruz. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 252.
19. PRADO, Adélia. Coração disparado. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 153.
20. PRADO, Adélia. Bagagem. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 97.
21. Id. p. 34.
22. Id. p. 48.
23. PRADO, Adélia. A faca no peito. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991. p. 376.
24. FROTA, Lélia Coelho. *Poesia lembrada*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1971. p. 10.
25. LEMOS, Lara de. Poço de águas vivas. In: _____. *Amálgama*. Porto Alegre: Globo; IEL, 1974. p. 8.
26. OLIVEIRA, Marly de. Cerco da primavera. In: _____. *Antologia poética*. Org. por João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 18.
27. CÉSAR, Ana Cristina. Cenas de abril. In: _____. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 58.
28. Id. p. 59.
29. Id. p. 67.
30. CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 43.
31. Id. p. 19.
32. MÍCCOLIS, Leila. *Respeitável público*. Rio de Janeiro: Trotes, 1980. s. p.
33. Id. s. p.

34. MÍCCOLIS, Leila. Vozes d'Ásia. In: _____. FAUSTINO, Urhacy; MÍCCOLIS, Leila. *Sociedade dos poetas vivos*. Rio de Janeiro: blcs, s. d. p. 64.
35. Id. p. 66.
36. LEMOS, Lara de. O poeta e a palavra. In: _____. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno, 1981. p. 68.
37. LEMOS, Lara de. *Palavravara*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p. 104.
38. LEMOS, Lara de. *Adaga lavrada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno, 1981. p. 85.
39. PALLOTTINI, Renata. *Coração americano*. São Paulo: Feira da Poesia, 1979. p. 47.
40. LAURITO, Ilka Brunilde. *Sal do lírico*. São Paulo: Quíron, 1978. p. 5.

