

A condição feminina em *Esboço de Eva*, de Lenilde Freitas

José Hélder Pinheiro Alves
UFCG

RESUMO: A poesia lírica produzida por mulheres no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, apresenta além de temática singular, a discussão de questões que secularmente passaram ao largo da poesia em geral. Apresentaremos neste artigo a obra *Esboço de Eva*, da poetisa Lenilde Freitas, destacando o modo como o eu lírico vai revelando e rebelando-se contra a condição de subalterna. O método de abordagem utilizado detém na observação das imagens construídas ao longo do poema, bem como estabelece um diálogo com reflexões teóricas a cerca da condição feminina (HISSA, 199). O livro-poema da poetisa, publicado na década de 80 do século passado, pode ser considerado um momento dos mais sublimes de nossa poesia lírica pela força de suas imagens e pela riqueza como ressignifica uma tópica da literatura hebraica.

PALAVRAS-CHAVE: *Esboço de Eva*. Lírica feminina. Lenilde Freitas.

ABSTRACT: The lyrical poetry produced by women in Brazil, especially in the second half of the 20th century, shows a unique theme and a discussion on certain issues which appeared in general poetry during that century. In this article we will present Lenilde Freitas' work *Eve's Outline*, highlighting the way in which the lyrical self comes up and rebels against the subordinate condition. The approach used relies on the observation of the imagery constructed within the poem and keeps a dialogue containing theoretical reflections about women's condition (HISSA, 1999). The poetess' poem, published in the eighties, can be considered one of the most special moments in our lyrical poetry due to the power of its imagery and the magnificent way of adding a new meaning to a piece of writing of Hebrew literature.

Keywords: *Esboço de Eva*. Lyrical female. Lenilde Freitas.

Introdução

Castelã, sacerdotisa,
dama, escrava, rainha;
Freira, índia, pitonisa,
senhora e sinhazinha
fui; Hoje sou todas elas –
Amanhã... quem me adivinha?
Continuarei sendo Eva
em tantas faces moldada

por este mundo escultor
pleno de Nada.

(Lenilde Freitas)

A luta das mulheres pela conquista de espaço na sociedade brasileira é das mais antigas. Constância Duarte (2004) aponta a árdua trajetória destas lutas a partir de 1830, através da criação de revistas, jornais, publicação de livros e manifestos e outros instrumentos de “protesto contra a opressão e a discriminação da mulher”. (p.197) A condição da mulher, ao longo de nossa história, nas sociedades patriarcais, sempre foi de subalterna. E, no âmbito da criação literária, por séculos, a produção feminina ou não teve visibilidade, ou não foi considerada de valor estético, ou as duas coisas ao mesmo tempo¹. Muitos estudos contemporâneos vêm mostrando o valor de obras que ficaram à sombra por razões nem sempre de caráter estético. No caso específico da poesia criou-se, inclusive, uma semantização negativa para a palavra *poetisa* que perdura até hoje.

A partir da segunda metade do século XX o número de poetisas brasileiras que, dos mais diversos modos, trazem a público sua produção poética é cada vez maior. Nem sempre essa produção recebe a atenção devida pela imprensa, por instituições como escolas, associações diversas e pelas livrarias, entidades fundamentais para tornar público o trabalho do escritor em geral. Um dado curioso que demonstra uma certa “desatenção” pela produção poética das mulheres está no fato de que as antologias poéticas organizadas ao longo da segunda metade do século XX e início do século XXI trazerem um número sempre reduzido de poetisas.

Uma mostra de cinco destas antologias confirma esta afirmação: *Roteiro da poesia brasileira*: anos 70, organizada por Afonso Henrique Neto (2009), contempla 47 autores, destes, 13 poetisas; *Roteiro da poesia brasileira*: anos 2000, organizada por Marco Lucchesi (2009), traz 45 autores, destes 15 poetisas; *Antologia comentada da poesia brasileira do século XXI*, organizada por Manuel Costa Pinto (2006), elenca 70 autores com apenas 6 poetisas; *Boa companhia* (prefácio de Ferreira Gullar, mas não indica se ele é o organizador) (2003): total de 16 escritores, 4 poetisas. Por fim, *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*, organizado por Cláudio Daniel e Frederico Barbosa (2002) que traz 46 escritores e 4 poetisas.

Escolhemos a obra da poetisa paraibana, radicada no Recife, Lenilde Freitas, como objeto inicial deste percurso. A poetisa escreveu, ao longo de quase 30 anos, uma obra sólida, consistente e esteticamente das mais bem construídas dentro de nossa tradição. Ela estreou com *Desvios* (1987) e *Esboço de Eva* (1987). Posteriormente vieram *Espaço neutro* (1991), *Tributos* (1994), *Grãos na eira* (2001) e *A casa encantada* (2009). Em 2010 publicou uma importante antologia de sua obra poética denominada *A corsa no campo*.

1 Uma das raras publicações que dão visibilidade à produção das mulheres, sobretudo no século XVIII e XIX, é o livro de Silva (1959). Além de rápidos comentários críticos sobre várias poetisas, há também uma antologia poética e a indicação das fontes. Contemporaneamente vários estudos se voltam para a literatura produzida por mulheres, mas o gênero lírico também não tem a mesma visibilidade entre as pesquisadoras. Duas obras importantes que trazem pesquisas sobre a condição da mulher escritora e sobre a lírica feminina são as de Monteiro & Lima (2006) e Zolin & Gomes (2011)

O primeiro livro de Lenilde a que tivemos acesso foi *Grãos na eira*. Com seus poemas curtos, o livro despertou nossa atenção pelo estilo já consolidado, o trabalho imagético muito bem elaborado, o verso curto, a contenção e o caráter reflexivo sempre a permearem as recolhidas líricas do cotidiano e da natureza. A leitura e releitura deste livro, em momentos diferentes, confirmou que estávamos diante de uma voz lírica singular, capaz de nos fazer refletir e nos sensibilizar ante o modo como formaliza suas inquietações e vivências. A leitura posterior de *Tributos*, livro em que cada poema é dedicado a grandes nomes da lírica ocidental, revelava que a poetisa trazia também um grande lastro de leituras. A partir destas leituras passamos a procurar outros livros de Lenilde visando construir uma visão mais orgânica de sua obra. Este processo de busca teve um momento surpreendente, diria de grande impacto, que foi a descoberta de *Esboço de Eva*.

Situando a obra

Esboço de Eva foi publicado em 1987, por uma pequena editora de São Paulo. Não teve visibilidade midiática, embora traga um prefácio de uma importante crítica, a professora Adélia Bezerra de Menezes, então professora da UNICAMP, e um posfácio do conhecido crítico Fábio Lucas². O livro, já pelo título, aponta para o diálogo com uma vertente marcante da tradição cultural judaico-cristã, o mito de Adão e Eva, retratado no livro do Gênesis. Mas também no título temos a referência a uma importante vertente da lírica moderna: trata-se da referência ao poema “Esboço de uma serpente” (“Ébauche d’un Serpent”), do poeta francês Paul Valéry.

Falamos em diálogo, uma vez que não há nenhuma subserviência quer à tradição bíblica quer à tradição francesa. Como lembra Fábio Lucas (1987), “Lenilde assume outra perspectiva da mesma cena [retomada por Valéry], trazendo à concretização do desejo de Eva, os antecedentes naturais e psicológicos que impulsionam a primeira mulher a sair do êxtase passivo para o risco do líbido voluntário.” (Posfácio de *Esboço de Eva*). De fato, o livro parece uma resposta ao poeta francês, numa ótica que lembra o modo como Adélia Prado, em seu já conhecidíssimo “Com licença poética”, fez com Carlos Drummond de Andrade. Trata-se, portanto, de afirmar uma outra perspectiva, não mais a visão racionalista do poeta, mas, como lembrou Adélia Bezerra de Menezes na apresentação do livro: “Seu poema desdobra aos olhos do leitor a experiência auroral da mulher como ser de Desejo”. O livro, portanto, se coloca no âmbito das obras que põem em cheque a condição feminina marcada pela submissão imposta, apostando na construção de outra identidade para a mulher. No entanto, não há aqui um discurso propriamente feminista-militante. É no plano das imagens que detectamos a posição do eu lírico que vai se revelando na obra.

Embora, no decorrer dos anos 90 do século XX, os estudos voltados para a produção feminina na crítica literária brasileira tenham se firmado e ganhado visibilidade através de GTs da ANPOLL (o mais importante é “Mulher e Literatura”), da criação de editoras, de linhas de

2 O prefácio de Adélia B. de Menezes é intitulado “Ave, Eva” e insiste na aproximação do livro de Lenilde ao poema “Ébauche d’un Serpent”, de Paul Valéry. O rápido pós-fácio de Fábio Lucas (sem título) afirma que a perspectiva da poetisa é diversa da de Valéry e chama a atenção para a “imagética vulcânica” que comparece no livro, dentre outros destaques.

pesquisas em cursos de pós-graduação e eventos acadêmicos como Congressos, Seminários e outros, não localizamos estudos sobre esta poetisa.

Nosso objetivo é apresentar uma leitura de *Esboço de Eva*, destacando o modo como o eu lírico expressa seu percurso de rompimento com a condição feminina de serva impingida secularmente à mulher na tradição judaico-cristã. Neste sentido, procederemos também a uma comparação entre a perspectiva adotada pela poesia e a que está posta no livro do *Gênesis*. O que buscamos mostrar é um movimento de tomada de consciência e assunção dos próprios desejos, sem o peso da culpa, mas também sem ressentimento. O eu lírico que se coloca neste longo poema se recusa à condição de serva, daquela destinada a obedecer, assumindo seus desejos, buscando saciar sua sede e questionando as formas de interdição a que foi submetida.

No percurso analítico, nos deteremos na construção das imagens que revelam esse movimento de tomada de consciência da própria condição e na atitude de assumir sua própria “natureza”, não o que lhe foi determinada como tal. Optou-se não por uma aplicação teórica à obra, antes, por deixar falar o texto, atento ao fato de que ele, embora ligado a seu tempo – momento forte de luta das mulheres por seus direitos, por poder assumir seus desejos –, não cai num modismo denunciador.

O percurso da nova Eva

O primeiro aspecto a ser destacado é que o livro tanto pode ser lido como um grande poema em que cada estrofe dialoga com as demais, quanto pode ser lido como estrofes independentes. As estrofes se estruturam em forma de décimas e apresentam, portanto, um certo nível de independência, como ocorre em livros com *Cancioneiro da Independência*, de Cecília Meireles. Outro aspecto a ser destacado é a predominância do verso livre, mas sem grandes discrepâncias entre o tamanho dos versos. Esta mistura de um procedimento que alia novidade na construção do verso e tradição na feitura das estrofes pode ser o indicador do diálogo entre tradição e contemporaneidade que vai se apresentar ao longo do poema. No plano das imagens, o livro é de grande riqueza, sobretudo através do processo de ressignificação de algumas passagens bíblicas do *Gênesis*. Atento à riqueza das imagens na poesia de Lenilde Freitas, Lourival Holanda (2010, p. 16) afirma tratar-se de

Uma poesia renovadora pela força da imagem que um sentimento imanta. Lenilde, como boa parte dos melhores poetas contemporâneos, investe na imagem e no ritmo. Ela sente aí seu terreno. Sabe que o lírico dispensa o argumentativo, que o arrazoado lhe é estanho.

O primeiro poema do livro problematiza a condição feminina imposta à mulher ao longo dos séculos. O diálogo com o texto bíblico se dá através de referências claras, mas não da transcrição direta. No *Gênesis* (3, 1-8), após comer o fruto da árvore do conhecimento e, a seguir, oferecê-lo

a seu companheiro, ambos se escondem “entre árvores do jardim” quando ouvem os passos do criador. A transcrição de alguns versículos ajudará a perceber melhor o movimento de vinculação/desvinculação operado pelo eu lírico:

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim? A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte. A serpente disse então à mulher: “Não, não morreréis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal.” A mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista, e que essa árvore era desejável para adquirir discernimento. Tomou-lhe do fruto e comeu. Deu-o também a seu marido, que com ela estava e comeu. Então abriram-se os olhos dos dois e perceberam que estavam nus, entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram. (*A Bíblia de Jerusalém*, p. 34-35)

Esta cena inicial – e inúmeras outras – será retomada a partir de outra perspectiva, a da Eva/mulher, agora não mais silenciosa/silenciada. O discurso é em primeira pessoa, como normalmente ocorre na poesia lírica:

Sob ramagens recolhi meu rosto,
metade indelével de um sopro, e senti
pouco a pouco ser este meu posto
que, como serva, não escolhi.
Mas os braços têm o alcance do sonho,
no templo de brisa onde me ponho.
Fêmea sou, e o meu olhar
lá filtra o paraíso
que será este Lugar –
Nada em que piso. (FREITAS, 1987, p. 15)

A consciência de que a situação de serva não era escolha sua já revela a possibilidade de um movimento, de um projetar-se para além do que lhe fora imposta. A descoberta da condição de serva se dá “pouco a pouco” e não por um viés racionalista, mas através do sentimento. A adversativa que inicia o verso 05 cria uma tensão – já anunciada – à condição feminina de serva: “Mas os braços têm o alcance do sonho/no tempo de brisa onde me ponho”. Há aqui um movimento corpóreo – dos braços em direção a algo impossível de controlar que são os sonhos. A servidão, portanto, parece minada. Duas questões de ordem semântica merecem destaque: ninguém leva esse eu lírico ao templo de brisa, uma vez que é ele que se põe lá. O sujeito lírico, aqui, assumiu um caminho ou o desafio de uma mudança. Não mais recolhida entre “ramagens”, ele deseja o tempo de brisa – imagens da leveza, da suavidade? – mas não transportada como enfeite. Trata-se de alguém que está consciente de sua condição: “Fêmea sou”. Mas há um olhar que filtra o “Nada em que piso”, para construir outro paraíso.

A outra é que o poema se inicia com a preposição *sob*, isto é, com uma marca de submissão; mas o saber-se num lugar subalterno gera a possibilidade de mudança, revela-se como uma espécie de projeção de um eu que será movido pelo sonho, pelo desejo, pelo olhar que vê além, que *esboça* uma nova Eva. Algumas imagens e sensações térmicas vão forjando poeticamente a nova condição feminina que vai sendo construída, como veremos no desenrolar de *Esboço de Eva*.

O segundo poema aqui discutido traz um conjunto de imagens que remetem ao campo semântico do fogo, da ardência (talvez por isto Fábio Lucas refira-se à imagética vulcânica):

Deito-me sob o azul desta tenda.
Luz sobre prata é o sol – por entre a fenda –
bordando o chão
em ponto de cruz e fogo com as linhas de sua mão –
candeia ardente onde me inundo,
itinerário de espelhos sobre o mundo.
“Ó vaidade! Causa primeira!”
Quem pôs diante de mim
este fogo-espelho para que eu me arda inteira
e me faça bela assim? (FREITAS, 1987, p. 16)

A beleza de imagens do sol bordando o chão se destaca por sua construção. Primeiro, “Luz sob prata é o sol – por entre a tenda /– bordando o chão/ em ponto cruz e fogo com as linhas de sua mão – / candeia ardente onde me inundo”. A luz que se reflete no chão, por entre as fendas da tenda, num ápice, assume um caráter erótico. O ponto cruz – imagem do afazer cotidiano, do enfeite doméstico secularmente atribuído à mulher, se transforma em “candeia ardente”. Junte-se a isto a força do animismo – posto na indicação de que os raios são linhas das mãos do sol. Este jogo de cores condensam-se na imagem da “candeia ardente” em que o eu lírico se sonha, se envolve. O que parece uma mera descrição funde-se ao sujeito, modo comum à poesia lírica. Como lembra Anatol Rosenfeld:

Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. (ROSENFELD, 1997, p. 23)

Há no poema essa “fusão da alma que canta com o mundo” – no caso, com o espaço. O sonho de luz em que o eu lírico se inunda não é vão. Ao mesmo tempo em que há um sujeito que submerge na luz da “candeia ardente”, há um sujeito que se interroga, que toma consciência de si e assume a condição de corpo que arde: “Quem pôs diante de mim/ este fogo-espelho para que eu me arda inteira/ e me faça bela assim?”. O arder, imagem bíblica, forte, retomada do livro do *Êxodo* (3, 1-6), comparece num sentido ressignificado. No texto bíblico a sarça arde sem se consumir, mas está fora, representa algo exterior. No poema não é a sarça que arde, é o próprio corpo consciente de que o arder é condição de beleza. Ou seja, o corpo arde e assume esta experiência corporal como valor, sem ausência de culpa ou idéia de pecado.

No terceiro poema, há uma refinada ligação com outro paradigma feminino (agora a referência é Penélope), mas não no sentido da passividade, mas na perspectiva de quem arde, de quem trança o próprio destino:

Suave é o dia presente
em que calma tranço os cabelos
e o futuro teço na mente
embaraçando e desembaraçando velos.
O verde à minha frente aguça
a sede pela qual minha alma soluça
e se dá conta,
pelo ardor com que me agito
– tal o vento que conhece o infinito –
de que já estou quase pronta.
(FREITAS, 1987, p. 17)

A atitude de pensar (“O futuro que teço na mente”) reforça a ideia desta mulher que se constrói, uma vez que, secularmente foi-lhe negada a capacidade de pensar, de refletir.

Outras imagens desta estrofe merecem destaque: há uma “sede” “pela qual minha alma soluça/ e se dá conta, /pelo ardor com que me agito –/ (...) de que estou já quase pronta”. “Sede”, “ardor”, sentir-se “quase pronta” indicam mais uma vez a consciência do sujeito ante a sua condição – de corpo que arde, que deseja, que busca ser “tal o vento que conhece o infinito”. O desejo de conhecer o infinito foge, frontalmente, da condição imposta à mulher de ser o que a cultura machista lhe impôs secularmente. Segundo Julia Hissa (1999),

Resignação, obediência e passividade são qualidades apreendidas como próprias da natureza da mulher, por força da ideologia, que, valendo-se desses rótulos, passou a encará-la pelo lado da insensatez. Confundida com a criança, em razão de uma suposta fragilidade, a mulher congelou a voz e os sentimentos ao longo dos anos, atraindo para si o estigma da diferença. (p. 505)

Esta condição secular imposta culturalmente à mulher começa a ser questionada, minada, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. A expressão desse movimento para romper a ideologia determina a face feminina e está posta sob várias frentes. Neste poema está representada a consciência da condição de submissa e o desejo de rompê-lo. Por outro lado, há também a conservação de algumas peculiaridades, conforme veremos mais adiante.

Outro poema condensa bem a consciência do eu lírico da condição de interditada, mas também a certeza da “sede não saciada”, que impulsiona e vislumbra outros tempos:

Quem me vedou,
para além desta ribeira,
enquanto viva eu for,
a macieira?
– Não toque os frutos, não toque a planta.
Como não sonhar ventura tanta?
Ó longa sede não saciada,

por que minha boca a esta fonte de adapta,
se à minha alma ela está interdita?
Alma também de argila, mas intacta. (FREITAS, 1987, p. 21)

O caráter interrogativo do poema aponta que este eu lírico está inquieto, não se assujeitou, não procura subterfúgios. Por que alguém de fora tem o poder de vedar o acesso à árvore do conhecimento? Novamente o sonho ativa o desejo de ventura corporificado na “Longa sede não saciada”, na “boca” impossibilitada de adaptação àquela fonte. A interdição do corpo é também interdição da alma. Não há aqui dualidade. O verso final – único não interrogativo na estrofe – afirma a condição de inteireza do sujeito lírico, mesmo que a matéria da alma seja de argila – não esqueçamos, o mesmo barro de que se fez o corpo do homem na narrativa do *Gênesis*.

Outras passagens reforçam esse protesto, sempre numa tonalidade reflexiva, ora através de perguntas, ora de afirmações. No exemplo seguinte a afirmação do sonho que não “se distingue” do eu lírico, mas só nele se “se extingue” marca o controle daquilo que lhe é mais íntimo não está mais fora de si – como se vê nos quatro primeiros versos. Nos dois versos seguintes a consciência da dureza desta empreitada: “Quanta estupidez devo transluzir”. A escolha desta formulação traz um deslocamento dos mais poéticos no plano do cotidiano diríamos: “Quanta estupidez devo ultrapassar, ou enfrentar, etc.” Mas aqui a estupidez deve ser transluzida, isto é, ultrapassada com uma luz, um brilho próprios.

Um sonho se aloja em mim
que de mim não se distingue –
por onde ele vai eu vim
e é em mim que ele se extingue.
Quanta estupidez deve transluzir,
A quem pensativa, assim me vir.
Aquele que tolheu
o alcance dos meus dedos
saberá mais do que eu
de minha alma os segredos? (FREITAS, 1987, p. 22)

Merecem destaque os versos finais, uma vez que põem em cheque a possibilidade de algo ou alguém exterior conhecer sua interioridade. Mais uma vez reforça-se a afirmação de uma individualidade, de um sujeito que se assume e sabe de si.

A estrofe que segue retoma imagens do texto bíblico (Éden, fruto, folha, árvore) e os ressignifica numa dimensão mais sensitiva. O que era imagem ligada à “transgressão”, ao pecado, agora se afirma como desejo, como vivência livre das sensações. A imagem do “rio que sairá do Éden para molhar o jardim” confirma esse movimento do eu lírico não de negar a tradição e suas imagens mas de dar-lhe sentido e função renovados.

Um rio sairá do Éden para molhar o jardim.
Despudoradamente vivo.
no desejo que vive em mim.
Os frutos que não cultivo

têm um odor tão intenso...
Minhas mãos reúnem as folhas secas, incenso
que perfuma meu ser
e perfuma também o chão
cuja árvore viu nascer
e verá morrer. Ou não. (FREITAS, 1987, p. 23)

Ressalte-se ainda, nesta estrofe, a presença forte do olfato na ligação com a natureza: frutos têm odor intenso, o incenso perfuma o ser e o chão. Esta mistura do material e espiritual se dá de modo natural e conferem um caráter sensual ao poema.

Na estrofe seguinte temos a assunção da própria identidade, do próprio rumo e, ao mesmo tempo, permanece um caráter erótico.

Longe está o paraíso:
Sombra da sombra, os devaneios

*Ab, gesto quase indeciso
De sugar os próprios seios!*

Ser dona do seu destino
e cantar o próprio hino,
isto somente exijo
à mulher que ora dirijo.
Neste escondido rumo
o amor serve de prumo. (FREITAS, 1987, p. 40)

Se o paraíso está longe, perto está a possibilidade de encontrar o próprio prazer. E a exigência que se coloca é: “ser dona de seu destino” e “cantar o próprio hino”, questão que alia à força de forjar o destino, a escolha artística que permeia o processo. A palavra *hino* alia, mais uma vez, a permanência do que é significativo da tradição a que se liga. A consciência do eu lírico se apresenta de modo direto e ligado à arte – “cantar o próprio hino”. O cantar não é em louvor ao outro – um Deus, um ser superior.

A última estrofe assume um caráter metalinguístico que alia a escrita, a possibilidade de nascer ao próprio ao destino – a assunção da vida. Aqui, mais uma vez, a imagem bíblica da Eva comparece também renovada:

E assim vou: escrevendo-me nos dias que nascem,
descrevendo-me nas noites que morrem;
Sendo mãe que os filhos vela
e sendo os filhos que dormem;
A semente que gera o início
e o fim que a semente gera,
sendo o útero quase-vício
e o embrião que espera.
Meu nome grito bem alto, para que eu mesma não o
negue:
Sou EVA. Seguindo a Eva eu que ainda me segue. (FREITAS, 1987, p. 41)

A reflexão metalinguística, acionada neste momento final, articula a busca da liberdade, da alteridade conferida à escrita. “Escrevendo-me” se constitui numa afirmação e “desescrevendo-me” na liberdade de voltar atrás, de buscar outro rumo. Não há a construção de uma identidade única: ao mesmo tempo o eu lírico se diz “mãe que os filhos vela”, também é “os filhos que dormem”, “semente que gera o início” e “o fim que a semente gera”; “útero quase-vício” e “embrião que espera”. E fechando essa auto-definição dialética, a imagem final: “Sou EVA. Seguindo a Eva que ainda me segue.”

Considerações finais

Deste percurso algumas questões devem ser pontuadas: a mulher Eva *esboçada* não nega a força da tradicional que ainda a forma, ainda a marca. Não se trata, portanto, de uma ruptura radical com o passado, proposta por muitas feministas, às vezes de modo bastante abrupto. Antes, trata-se de um eu lírico que busca uma alteridade, ser dona de seu destino, o que significa conservar alguma coisa da velha Eva que a habita. Esta perspectiva, se lembrarmos o período em que o livro foi publicado (1987) e mais ainda o possível tempo em que foi gestado, observa-se que a poetisa soube colher da luta das mulheres pela libertação, pela afirmação de uma identidade própria, pela alteridade não propriamente uma atitude de recusa, de enfrentamento: antes, uma independência quanto aos próprios postulados deste movimento. Neste sentido, esta nova Eva – que *ainda* conserva algo da antiga Eva – é também fruto dos novos tempos e conserva o desejo de liberdade da luta das mulheres, mas a seu modo. A alteridade se dá também quanto ao próprio andar da sociedade – aceita-se e luta-se para ser uma nova mulher, mas não para seguir um modelo, qualquer que seja ele.

No plano da linguagem, como vimos, a poetisa aciona imagens tradicionais, mas confere-lhe um novo sentido, um novo significado. Constrói, portanto, um *esboço*, uma vez que, se fosse um quadro completo, acabado, perderia a possibilidade de se modificar, de continuar em movimento. Se no plano temático o eu lírico articula tradição e contemporaneidade, o mesmo movimento se dá no plano da forma. Versos livres aliados a estrofes em forma de décima. Destaque-se ainda a consciência metalinguística que se apresenta em diferentes momentos da obra, revelando a consciência da poetisa ante os instrumentos que opera.

Na estrofe utilizada como epígrafe destas reflexões temos acesso à consciência do eu lírico de que lhe habitam diversos modos de ser, diversas identidades. Esta complexa constituição – “hoje sou todas elas” – revela a conquista fundamental do eu lírico: ser o que quer, o que deseja, sem moldes a seguir, sem que lhe imponham modelos. Nem modelos no plano social – estilo de vida, discurso afinado com determinadas visões ideológicas –, nem modelo artístico, uma vez que mesmo dialogando com a tradição – sobretudo com a Bíblia e a poesia de Valéry –, a poetisa não se coloca como serva, para usar uma palavra forte utilizada no poema.

A poesia de Lenilde Freitas revela, portanto, uma maturidade tanto no plano artístico quanto no plano ideológico. Há uma consciência de seus instrumentos de expressão muito bem articulados à luta pela construção de uma alteridade que, como falamos, sabe-se resultado de um complexo cultural bastante amplo e com matizes bem diversos.

REFERÊNCIAS

A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1983.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura: discurso e história. *O eixo e a rosa. Revista de literatura brasileira*. FALE/UFMG, vol. 9/10, 2004/2005.

FREITAS, Lenilde. *Desvios*. São Paulo: Scortecci Editora, 1987.

_____. *Esboço de eva*. Porto Alegre: RK Editores, 1987.

_____. *Tributos*. São Paulo: Giordano, 1994.

_____. *Cercanias*. São Paulo: Scortecci Editora, 1989.

_____. *Espaço neutro*. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Cultura, 1991.

_____. *Grãos na eira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *A casa encantada*. São Paulo: Scortecci Editora, 2009.

_____. *A corça no campo*: coletânea poética. Recife: Ed. da Autora, 2010.

HISSA, Julia. Breve reflexão sobre a condição feminina ao longo dos anos. In: REIS, Lúvia de Freitas, VIANNA, Lúcia Helena, PORTO, Maria Bernadette. *Mulher e literatura*: VII Seminário Nacional. Rio de Janeiro: Niterói, 1999.

HOLANDA, Lourival. A persistência de estrela. In: FREITAS, Lenilde. *A corça no campo*. Recife: Ed. da Autora, 2010.

MONTEIRO, Maria Conceição & LIMA, Tereza M. de Oliveira (org). *Entre o estético e o político*: a mulher nas literatura clássicas e vernáculas. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala – a – menos*: a repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro: Numem Editora, 1991.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Vozes femininas da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual do Livro, 1959. (Coleção Ensaios).

ZOLIN, Lúcia Osana & GOMES, Carlos Magno (org). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: UEM, 2011.

José Hélder Pinheiro Alves

Mestre e Doutor em Literatura Brasileira (USP), Pós-doutorado pela UFMG, Professor de Literatura brasileira na Universidade Federal de Campina Grande. Orienta pesquisas voltadas para Literatura e Ensino no Mestrado em Linguagem e Ensino da UFCG e desenvolve um projeto sobre a lírica feminina no Brasil. Publicou *A poesia na sala de aula* (2007), *Cordel no cotidiano escolar* (2013) organizou o livro *Pesquisa em Literatura* (2012) com Ana Cristina Marinho Lúcio.

*Recebido em 15 de agosto de 2011:
Aceito em 20 de dezembro de 2011:*