

EROTISMO EM DOIS POEMAS DE MARIA LÚCIA DAL FARRA: IMAGENS E DESEJOS DE UMA POÉTICA

EROTICISM IN TWO OF LUCIA MARIA DAL FARRA'S POEMS: IMAGES AND WISHES OF A POETICS

Kalina Naro Guimarães¹

RESUMO: Representante da poesia brasileira contemporânea, a obra de Maria Lúcia Dal Farra caracteriza-se por captar a experiência numa tradição mítica, reunindo os gestos e fragmentos do mundo, para, com eles, reacender alguma totalidade. O *Livro de Auras* (1994), sua primeira obra lírica publicada, apresenta como temas significativos o cotidiano, a partir do qual são revelados os dramas e afetos humanos, e o erotismo, tomado como espaço onde convergem corpos e tempos. Articulando-se a questões referentes, sobretudo, à memória (BOSI, 1994) e ao erotismo (PAZ, 1994; BATAILLE, 1987), este artigo desenvolve uma leitura dos poemas *Vida cava* e *Fruto proibido*. Nestes, pretende-se discutir quais os mecanismos acionados pela poetisa na configuração do erotismo e como essa representação dialoga com seu projeto poético, revelando-o.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Maria Lúcia Dal Farra. Erotismo.

Desfrutando de grande prestígio como professora, crítica e ensaísta, Maria Lúcia Dal Farra vem se firmando também no cenário literário brasileiro, sobretudo como poetisa. Sua lírica é composta de três obras: *Livro de auras* (1994), *Livro de possuídos* (2002) e *Alumbramentos* (2011), com o qual ganhou o Prêmio Jabuti, na edição de 2012. Nestas publicações, verificamos a tensão constituinte de toda grande lírica. De um lado, há uma sensibilidade singular que capta o mundo numa perspectiva analógica, trazendo à tona um universo de viés mítico. De outro, uma escrita que demonstra amplo domínio do fazer estético, cultivando certa racionalidade formal.

José Miguel Wisnik (2002) chama atenção para os seres e as coisas de mulher que animam as “horas incendiadas” da obra de Maria Lúcia. Também noticia o conhecimento da autora sobre a poesia culta e sua aproximação com a “memória provincial mais nua”. Nas notas de Wisnik, dispostas na orelha do *Livro de auras*, podemos anteciper uma atitude importante que marca toda a poética de Dal Farra: a observação do cotidiano, mas sem descer o tom para se aproximar do trivial. Antes ocorre o contrário, o apuro linguístico eleva a cotidianidade, tirando-a da vala comum.

¹ Doutora em Estudos da Linguagem pela UFRN. É professora do Departamento de Letras e Artes da UEPB e colabora com o Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores, na mesma universidade. E-mail: kalinaro@gmail.com

Sobre o *Livro de possuídos*, Carlos Graieb (2015) afirmou ser Maria Lúcia “dona de uma voz poética altamente original e depurada”. O autor indica a semelhança de temas com os de Adélia Prado, diferenciando-se desta, segundo ele, por sua disposição analítica. Para dar maior legitimidade a seu julgamento, lembra que Wisnik já havia observado que Dal Farra “se aproxima de seus temas com o olhar de um ensaísta”, atitude que, para Graieb, é traço fundamental do *Livro de possuídos*. Também Haqira Osakabe (2002) opinou sobre essa obra, destacando o discurso “falsamente descritivo” com que o poema “repõe poeticamente os objetos em vital desassossego”.

Contudo, é no ensaio-depoimento *Minha poesia de mulher*, de Dal Farra (2004), que são revelados alguns dos principais ângulos pelos quais construir uma recepção crítica sobre sua obra. Nesse texto, a autora compreende sua poesia como posse sensual do mundo, fazendo-se “albergue de alheios” que ganham, pela conformação lírica, outras “cidadanias lingüísticas”. A atitude poética é a de abrigar a variedade do existente, desvelando “o secreto parentesco entre o dentro e o fora, o baixo e o alto, o íntimo e o público, o pessoal e o coletivo”.

O erotismo, presente nesse olhar poético sobre o mundo, configura uma das matrizes fundamentais do discurso literário de Maria Lúcia. A escrita que dissipa a estranheza, na medida em que penetra detida e amorosamente nos objetos e nos seres viventes, constitui uma voz que ousa deslocar os sentidos automatizados, postos em circulação pela sociedade capitalista industrial. Num tempo produtor de dessemelhanças aparentemente inconciliáveis e de incomunicabilidade quase visceral, a poetisa renega essa herança histórica ao montar engenhosamente um tempo habitável em que os seres se encontram e podem partilhar experiências.

Essa poética da posse e do encontro – marcada por não antagonizar espaços e tempos, antes se aplica em integrá-los realçando sua semelhança e reciprocidade –, pode ser compreendida a partir da análise de dois poemas em particular: *Vida cava* e *Fruto proibido*, publicados no *Livro de auras* (1994). Estes poemas detêm o olhar sobre o objeto trivial que encarna, pela face lingüística com que se apresenta, a relação feminino-erótica. Além disso, eles traduzem uma aproximação entre corpo e transcendência, distanciando-se de uma tradição que dicotomiza esses espaços. Sendo assim, a partir da maneira como esses poemas engendram o erotismo, podemos observar, na urgência de espiritualizar a

dança carnal dela tirando algum significado que aspire à totalidade, o projeto poético dal-farreano. Passemos, então, à análise do nosso *corpus*.

1. A *virtude* capital do fruto proibido

Se, por um lado, em alguns poemas de Dal Farra, o erotismo desabrocha no seio de elementos cotidianos (*Vida cava, Promessa de sexo, Dia adolescente, O pêssego, Puberdade*), por outro, ele se consorcia com o divino, dentro da tradição advinda da bíblia, no *Cântico dos cânticos*. É o caso de poemas como *Metafísica, V bíblicas de Santa Teresa D'Ávila, Crisma, e Fruto proibido*, objeto de nossa análise.

Um dos nomes da poesia brasileira que destaca o erotismo como meio ou processo pelo qual o sujeito constrói uma ponte para o transcendente é Adélia Prado. Em sua obra, projeta-se o divino na natureza, utilizando fartamente a relação com o corpo. O erotismo é meio de aproximação com o Deus vivo ou irrupção do sagrado na matéria, pois as imagens eróticas criadas, se, por um lado, humanizam a divindade, por outro, doam transcendência ao homem. Portanto, o erotismo é um canal de interação pelo qual Deus também se faz carne, tornando seu “amor inteligível”, e o homem, sendo corpo, fica semelhante a abençoado espírito.

Inserindo-se nessa tradição, alguns poemas de tom erótico de Maria Lúcia Dal Farra se apropriam de uma referência religiosa, desencadeando, através de um processo que tenta superar a dicotomia matéria e espírito, certo enlace entre corpo e transcendência. Por outro lado, há também poemas cuja urgência é o puro apelo à carne, à posse libidinosa de si, retirando-se, por conseguinte, do âmbito de uma radiação mais espiritual.

Há, nessa poesia, a recorrência das frutas como imagem preferida da representação do desejo, aludindo, muitas vezes, à entrega carnal ou à aventura erotizada que intenta explorar profundamente o fruto. Assim como muitos poemas do *Livro de possuídos* (*Pêssego, Melancia, Maçã, Banana, Manga*, entre outros), *Fruto proibido* – disposto na seção *Coisas de Mulher*, a segunda das três partes que constituem o *Livro de Auras* –, é um poema que elege a fruta como índice da experiência lasciva. Nele, a voz poética, embora se aproprie de um discurso que referencia o sagrado, permanece mais efetivamente no terreno do humano, no campo do corpo e do desejo, como veremos adiante.

Enquanto forma sexual transfigurada pela imaginação, sentidos e valores sociais e humanos, Paz (1994) apresenta o erotismo como metáfora da sexualidade, pois ele, engendrando-se no sexo, designa uma experiência que transcende o mero encontro corporal. É o que o autor explica na passagem que segue:

O que diz essa metáfora? Como todas as metáforas, designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem. Se Gôngora diz púrpura nevada, inventa ou descobre uma realidade, embora feita de ambos, não é sangue nem neve. O mesmo acontece com o erotismo. Diz, ou melhor, é alguma coisa diferente da mera sexualidade. (PAZ, 1994, p. 12)

Sendo cultura e não apenas instinto animal, o erotismo faz do sexo um campo amplo de representações humanas. É o desejo ávido que não se sacia no laço voluptuoso das mãos e bocas, mas sim com a fruição da ruína dos limites do próprio corpo, do sexo, penetrando, pela sede de “outridade” (PAZ, 1982), num tempo de unidade. No dizer de Bataille, “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (1987, p. 11), convergindo, portanto, dissolução e nascimento. No livro *O erotismo*, o autor esclarece:

247

Eu disse que a reprodução se opunha ao erotismo, mas se é verdade que o erotismo se define pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não constitui menos a chave do erotismo.
A reprodução coloca em jogo seres *descontínuos*. (BATAILLE, 1987, p. 12)

[...]
O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se *unem* e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem da continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. (BATAILLE, 1987, p. 14)

Dessa maneira, a dialética entre morte e vida constitui a pasta que sustenta o erotismo, resultando naquilo que, num nível simbólico, é a continuidade dos seres, ou seja, a superação, mesmo que momentânea, da morte. A força erótica atualiza, portanto, nosso desejo de permanência, nossa lembrança da continuidade ou da fusão antiga que remonta ao ventre materno. Transcendendo ao sexo, este tão humilde na sua exigência meramente corporal, o erotismo viola a carne para desvendar o segredo profundo que ela guarda. Atrevido, deseja nutrir-se não só do corpo, mas, com ele, se regalar no “espírito interdito”. É o que visualizamos no poema:

Fruto proibido

Com suas nádegas lascivas de mulher
a maçã se deita de costas
na cesta sobre a mesa.
Já de batom está pintada,
armadilha edênica no seu poço
– no ponto da voragem,
caverna de pevides.

Drácula, penetro
no seu espírito interdito,
no jardim de delícias.
Cometo (insensato)
a grande virtude capital.

(DAL FARRA, 2002a, p. 64)

O título do poema retoma a narrativa bíblica presente em *Gênesis*. Ao proibir Adão e Eva de comerem o fruto da ciência do bem e do mal, Deus lhes impõe um limite, uma medida. Essa lei é transposta quando a mulher, ludibriada pela serpente, come a maçã e a oferece ao homem. A chamada culpa original e, sobretudo, o caráter “maligno” historicamente atribuído ao feminino decorreram, sobretudo, dessa atitude transgressora primitiva. Auerbach (2009), lendo a peça *Mystère d’Adam*, do século XII, destaca nesse texto a audácia feminina quando discute a irreflexão dos atos que conduz Eva à experimentação curiosa que, ousada, rompe a demarcação fixada por Deus. Desconhecendo ou desconsiderando o problema moral que a desobediência significava, a mulher reveste-se da força triunfante, da coragem insensata, que, não raro, só a ausência da acurada meditação poderia proporcionar, conforme a reflexão do autor.

Sendo submissa ao homem, de quem foi feita, a mulher, no episódio do fruto proibido, transforma-se de ser passivo na grande protagonista da narrativa, conseguindo convencer Adão com a ação intrépida, aconselhada pela serpente. Na versão da peça *Mystère d’Adam*, Auerbach (2009) aponta que Eva vira o jogo do poder, quando muda a rota da interação do casal: da discussão teórica dirigida por Adão para os gestos destemidos que, por terem sido realizados por uma mulher, desafiam ainda mais o homem a também fazê-los.

A imagem de Eva refletida na peça em questão, na interpretação cuidadosa de Auerbach, põe em relevo a habilidade de ação do feminino, salientando seu aspecto

instintivo. Sem dúvida, a oposição historicamente construída entre razão e instinto, controle e desmedida, ilustram os traços que constroem o primeiro homem e a primeira mulher. Se, numa leitura conservadoramente alinhada, a polarização serve apenas para diferenciar hierarquicamente os gêneros² – demonizando o feminino –, o drama figura, a menos de modo difuso, a força, diríamos, dionisiaca, mais ligada à fêmea, sobreposta à ordem apolínea, associada ao macho. A mulher, pois, não só atenta contra a razão divina, como também arrasta consigo o aliado mais fiel dessa razão, e os gestos desse domínio – afastados do discurso, importante berço do racional – afirmam, nesse contexto, a proeminência da própria “natureza” do feminino, marcada, no caso em questão, pela atuação instintiva, audaciosa e subversiva.

Simbolizando esse espaço de transgressão, a maçã desponta como importante imagem na cultura ocidental. Consta ser a partir do século XIII que ela ganhou a conotação maléfica ligada ao desfrute do corpo. Tal sentido provavelmente se originou da conjugação de dois fatos principais: em latim, *mālum* (maçã) e *mālum* (mal) são palavras homônimas; e em algumas culturas pagãs, esse fruto se ligava aos cultos de fertilidade. No entanto, o certo é que a maçã possui simbologia diversificada, mas que, quase sempre, desemboca numa tensão entre morte e vida, divisão e unidade:

A maçã é simbolicamente utilizada em diversos sentidos aparentemente distintos, mas que mais ou menos se aproximam: é o caso do *pomo da Discórdia*, atribuído pelo herói Páris; dos *pomos de ouro* do Jardim das Hespérides, que são frutos de imortalidade; da maçã consumida por Adão e Eva; da maçã do *Cântico dos Cânticos* que representa, ensina Orígenes, a fecundidade do Verbo divino, seu sabor e seu odor. Trata-se, portanto, em todas as circunstâncias, de um meio de conhecimento, mas que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 572)

² A distinção dos gêneros é a técnica político-discursiva utilizada para efetuar convenientemente a demarcação dos espaços e, nestes, o papel que cabe a cada um na sociedade. Na argumentação perspicaz de Beauvoir, “as mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão: entenderam criar um campo de domínio feminino – reinado da vida, da imanência – tão somente para nele encerrar a mulher; mas é além de toda especificação sexual que o existente procura sua justificação no movimento de sua transcendência: a própria submissão da mulher é a prova disso.” (1980, p. 85).

No limite entre os sentidos de perdição e plenitude, corpo e espírito, o poema *Fruto proibido* vai desenhando o percurso do desejo na redondeza do corpo que se entrega como uma maçã. A relação desse fruto com o corpo feminino se mostra desde o *Cântico dos Cânticos*, no qual a maçã comparece como índice erótico “e, pelo menos uma vez, nitidamente como oferenda de amor” (ARRIGUCCI, 1990, p. 36). No poema, a visualidade da maçã é explorada e ganha o parentesco com as nádegas da mulher. Apesar de antigo laço metafórico, a conjugação do fruto com essa parte feminina em particular aprofunda o sentido de licenciosidade corporal, enfraquecendo a aura amorosa para fortalecer o gesto de puro impulso sexual.

A atmosfera libidinosa que envolve o fruto se compõe sonoramente pela aliteração das sibilantes nos três primeiros versos do poema e se consolida na imagem da maçã como corpo feminino – *nádegas lascivas* – e na posição em que ela se encontra na cesta – *se deita de costas* –, se ofertando na mesa, à disposição de quem olha. Aliás, na primeira estrofe, as imagens são construídas especialmente para o deleite do olhar, cumprindo, assim, um dos efeitos poéticos desejados do texto, que parece ser o da sedução.

Nesse contexto, a composição poemática estabelece certa estaticidade da cena, pois apresenta uma única frase de ação, o segundo verso, que faz fronteira com outros dois de valor adverbial. O quarto verso continua o repouso fixado na representação, ao esculpir a frase com o uso do verbo de ligação “estar”, sucedendo, até o final da estrofe, frases nominais, que, portanto, não abortam o quadro de imobilidade obtido.

Dessa maneira, a primeira estrofe se impõe, na estabilidade da cena, como um objeto a ser usufruído pelo olhar que acompanha a sensualidade do fruto. A visão parece ter o fim de, iscando os sentidos, incitar a vontade e a ação de posse, argumento que será desenvolvido na segunda estrofe. Nessa direção, as duas partes constituintes do poema cooperam intimamente, estabelecendo dois espaços fundamentais: no primeiro, a situação é fixada com um propósito, sobretudo, descritivo, para atizar a impressão e o desejo; no segundo, o rumo discursivo é deslocado para ação concreta, desviando-se do sentido da mera contemplação apetecedora formulada no primeiro.

Considerando a construção da primeira estrofe do poema, tendendo ao quadro estático, e o uso da imagem da maçã, *Fruto proibido* aproxima-se do poema *Maçã*, publicado por Bandeira na *Lira dos cinquent’anos*, em 1940. Arrigucci Jr. (1990) destaca o

apelo visual desse poema, cuja maçã, vista sob ângulos diversos, convida o olhar do leitor. Os sentidos gerados na observação sobre os lados da fruta (*por um lado, pelo outro, dentro de ti*) figuram a tensão entre morte e vida, trazendo a destruição para a ótica do ciclo natural. A maçã, sublime por guardar a vida prodigiosa que palpita nas pequenas pevides, também constitui matéria humilde, por se misturar com os objetos utilitários de todo dia. Tal perspectiva, hábil em *desentranhar* a poesia da simplicidade do cotidiano, configura, conclui Arrigucci Jr., a grandeza da poética bandeiriana.

Se no *Fruto proibido* há, como já foi dito, uma atitude descritiva tal como no poema *Maçã*, aquele, no entanto, se afasta deste quando consideramos que enquanto o texto bandeiriano se propõe à reflexão da dialética da vida, o de Dal Farra atualiza, dentro de certa tradição, o argumento erótico. Além disso, a construção bandeiriana faz uso de imagens ambíguas e contraditórias, fruto da visada múltipla do eu lírico; já as da poetisa progridem, aprofundando, a veia erótica. Assim, em *Fruto proibido*, há um olhar que focaliza a maçã de um ângulo relativamente estável, que privilegia a dimensão física da fruta, acenando nos três versos finais para o mistério só na segunda estrofe descoberto.

251

O apelo ao aspecto corporal é colocado no poema como estratégia de conquista efetuada pelo fruto que, sem pudor, se exhibe. Diferentemente da maçã bandeiriana que, humilde, guarda a beleza dentro de si e que franciscanamente não se gaba de sua condição sublime, compartilhando, alheia à riqueza que porta, a trivialidade do hotel ao lado de um talher – daí a necessidade do desentranhamento poético –, o fruto dal-farreano insolentemente se dispõe aos olhos e ao paladar alheio, ciente do poder de sedução que exerce e que cuidadosamente desenvolve: o advérbio “já”, que inicia o quarto verso, configura um operador discursivo que executa a pressuposição de que a mulher de antemão se apronta, ressaltando sua perspicácia; o batom com o qual se pinta retoma o vermelho natural da fruta, ao mesmo tempo em que se afirma como fabrico feminino, artimanha urdida para o assédio.

Com efeito, a primeira estrofe ostenta um sujeito feminino astucioso que prepara seu ardil tal como uma aranha que espera a presa em sua teia. O sentido ativo emprestado à mulher desfaz o caráter passivo a ela, muitas vezes, associado – especialmente quando o assunto é sexualidade –, para salientar a contribuição feminina no jogo erótico. É ela que, atiçando o desejo na aparência luxuriosa do corpo, arma o ambiente da posse.

Contudo, oferecendo-se como matéria de degustação, a maçã esconde a sua mais perigosa armadilha: a liquidez que escoia nos três versos finais, a partir das imagens do poço, da caverna e das pevides, alude não apenas para o órgão sexual feminino em sua preparação natural para a cópula, mas também para o obscuro e o insuspeito advindos do sexo, idéias essas ativadas pelos termos “armadilha”, “poço”, “voragem” e “caverna”. Essas palavras têm, em comum, a noção de perigo e de abismo, comportando a possibilidade de perda e de prejuízo para quem ousa penetrar nesses espaços.

O sentido de mistério a que o sexo reporta é retomado e melhor desenvolvido na segunda parte do poema. Aqui, o sujeito poético abandona a posição de observador, para se misturar à situação evocada pela voz que, seduzida pela cena contemplada, se expressa em primeira pessoa. Apresentando-se como Drácula, personagem consolidado por Bram Stoker, em obra publicada em 1897, o eu lírico recobra o caráter densamente erótico dessa figura, que distribui forte virilidade na execução dos atos impressos nos verbos “penetro” e “cometo”.

A segunda estrofe, com versos mais curtos em contraposição àqueles da primeira parte – relativamente maiores e desiguais em seu conjunto –, se precipita na perdição venturosa do sujeito lírico. A atenção contemplativa é, assim, abortada, enfraquecendo a ênfase na aparência física para, com isso, suspender, ou melhor, suavizar o êxtase apenas corporal, ligado à imediatez e a fugacidade da matéria concreta. O eu lírico, então, penetrando a carne da fruta com a energia exultante na aliteração das consoantes oclusivas *d*, *p* e *t*, não se contenta com o domínio do corpo, mas, com ele, quer atingir o significado vital.

Diferentemente da primeira parte do poema, a segunda estrofe é marcada por fortes oposições semânticas. Em primeiro lugar, se por um lado a figura de um Drácula seduzido acentua o poder feminino, por outro, nos causa certa estranheza na medida em que ele é o símbolo da capacidade de atrair inspirando o desejo incontrolável de suas vítimas. Outro ponto digno de destaque refere-se à expressão “espírito interdito”. A proibição do fruto por Deus sugere o controle que o homem deveria ter sobre si, para se submeter ao mundo espiritual, livrando-se, assim, da matéria. A proibição parece recair, portanto, na corporiedade. Contudo, a expressão em perspectiva destrói o suposto argumento divino, na medida em que a matéria não prende o homem no corpo, antes o liberta para o espírito. O mesmo raciocínio pode ser estendido para o conjunto nominal

“jardim de delícias”, que integra realidade espiritual – o jardim bíblico – e realidade mundana – a delícia que os corpos portam e produzem.

Os dois versos finais transitam também no jogo opositivo. “Cometer” é verbo associado ao pecado, ao crime, ao vício. O mesmo pode-se dizer de “capital”, que, usado como adjetivo, costuma acompanhar os termos negativos atribuídos ao verbo “cometer”. Esse direcionamento discursivo poderia ser reforçado quando observamos o predicativo “insensato” vinculado à voz lírica, que, como o gênero do adjetivo revela, é masculina. Contudo, essa linha semântica é cortada quando o que se comete e o que é capital é a virtude. Uma nova rede significativa é instaurada, subvertendo a velha lógica que pregava o domínio das paixões e do corpo como a excelência moral e espiritual. Dessa maneira, ser virtuoso é ser insensato, isto é, estar fora do tradicional bom senso, do juízo, rejeitando, por sua vez, todo controle, medida e, portanto, submissão.

Desse modo, o poema veicula um erotismo como procura e encontro com o outro, imaginando, no tato com o corpo, a virtude que todos nós encerramos. Eis o percurso a que os seres se entregam, desviando-se da vida e dos sentidos domesticados pela moral cristã e pelo senso comum. Nessa perspectiva, também é exemplar a configuração do feminino e do masculino no poema. Contrariando os lugares socialmente marcados, a mulher, em ligação metafórica com a maçã, invoca o corpo, dando carne ao desejo; por outro lado, o homem, que integra a voz lírica, seduzido pela matéria e engenho femininos, incita o espírito, evocando uma volúpia transcendente. Temos, portanto, uma mulher que corporifica o sexo e um homem que o espiritualiza, turvando as fronteiras que demarcam rigidamente os papéis socialmente construídos para cada gênero. Nada mais transgressor e subversivo, e, por isso, profundamente erótico.

Como invenção e recriação infinita, tendo em vista sua intimidade com a imaginação, o erotismo insere-se no vasto campo do desejo, violando formas e sentidos constituídos e normatizados. Conseqüentemente, sua flecha incita a possibilidade de serem abertos novos caminhos de vivência da sexualidade e de convivência humana. A cooperação mútua dos seres no jogo erótico, deslocando-o do domínio exclusivamente masculino, redefine a experiência sexual significativa. Nela, homem e mulher igualmente se atiram na “armadilha edênica” que leva ao desejado fruto proibido; corpo e espírito se reconciliam. Decorrente desse processo que tão bem ilustra a unidade a que o projeto poético dal-farreano aspira, o prazer ganha complexidade quando sua efemeridade

natural é incomodada pela profundidade da delícia usufruída no espírito, permanecendo infinitamente como experiência de humano significado.

A essa intenção de permanência a poesia se junta com suas imagens e ritmos. O erotismo que acorda o espírito ganha sua existência vibrante com a matéria poeticamente iluminada. Há um retorno às fontes do desejo, já que a imagem da maçã possui uma memória. O eu lírico dialoga com os valores fixados, formulando, contudo, sua retradução na interpretação do presente. Como símbolo da virtuosa desobediência, a maçã no poema analisado parece significar a resistência dos seres à domesticação do desejo e dos seus corpos.

Ao final deste percurso, observamos na poesia de Maria Lúcia Dal Farra a atitude de, a partir de imagens de objetos concretos, formular uma realidade que concilia as ordens sensível e espiritual. A exemplo do “sofá” do poema *Vida cava*, que será analisado a seguir, a “maçã”, do *Fruto proibido*, figura uma experiência complexa cujos sentidos, mais do que apenas informarem a cena poeticamente ordenada, conduzem também à interpretação da realidade mais ampla: ambos enunciam a tensão entre submissão e transgressão no campo da sexualidade, constatando certa insubordinação aos papéis tradicionais constituídos para o homem e para a mulher.

2. Erotismo e imagem: enlaces

Também situado na seção *Coisas de mulher*, do *Livro de auras*, o poema *Vida cava* apresenta três estrofes que marcam momentos significativos da cena poética. Na primeira, a voz lírica chama atenção para um velho sofá, descrevendo-o segundo sua relação com o encontro erótico. Na segunda, o lirismo atualiza a emoção passada, apresentando a experiência erótica como espaço possível de ser revisitado pelos sentidos reanimados pela memória. Por fim, o poema conclui com a exposição do sentimento do eu lírico sobre a descoberta erótica. Segue o poema na íntegra:

Vida cava

Velho sofá de taquara da casa da Curuzu,
em cujas varas circula antiga emoção!
Lugar de aguardar o obscuro,
de acolhê-lo
nos túneis e nas veias.

Passeia nos seus ocos de bambu
(trafega em mim ainda)
a vida subterrânea,
a da saia de godê –
vincada de afagos do namoro vigiado,
engomada de pudor.

Ah que saudades desse assento
onde conheci
o meu primeiro prazer de baixo!

(DAL FARRA, 2002a, p. 58)

O domínio da sexualidade comparece no poema, sobretudo, pela imagem do sofá, transformado em lugar, tal como o feminino, de acolhimento da vida. A referência sexual teima em se preservar, oferecendo-se, no entanto, como metáfora. O objeto capturado pela subjetividade lírica é mobiliado de sentidos que, fazendo menção ao seu significado comum, de lugar, figuram, em sua visualidade, a experiência erótica como espaço em que se aninha o corpo feminino. A visão que enquadra o sofá se interessa pelo segredo que ele guarda: as varas onde circula antiga emoção; os ocos de bambu onde passeia a vida subterrânea. Há, portanto, um olhar que se dirige à vida interna, à intimidade.

Essa perspectiva de perscrutar a interioridade é associada, muitas vezes, à escrita feminina. Branco aponta a escrita visivelmente internalizada, “a poética uterina, gerada e gerida nas entranhas”, como talvez “a marca mais evidente da poesia feminina” (2004, p. 106). Essa escrita se alinha à visão e à experiência das mulheres, vinculadas mais à vida privada do que aos espaços públicos, tendo em vista que nestes, por razões sócio-históricas, a atuação feminina sempre foi mais escassa e restrita. Sendo a intimidade um motivo muito presente no discurso feminino, o erotismo não é um espaço estranho à mulher. Falar da experiência sensual tornou-se, assim, um dos timbres preferidos da voz feminina, transgredindo, umas mais outras menos, os limites do desejo, alvo privilegiado do cerceamento social.

No poema em questão, observamos essa poética uterina em termos como “túneis”, “veias”, “occos”, “subterrânea”, “prazer de baixo”, que, espalhados pelo poema, conduzem a atenção ao interno, ao íntimo, como já lembramos. Na primeira estrofe, as varas, elementos internos do sofá, os túneis e as veias, nos quais a emoção circula, estão em relação de semelhança. O termo *veias* acentua a personificação do sofá remetendo ao

erotismo humano. Também chama atenção o clima de expectativa fixado pela definição do sofá como lugar de aguardar o obscuro, o misterioso, ou, quem sabe, o proibido, ideia retomada na estrofe seguinte pelas expressões “namoro vigiado” e “saia de godê engomada de pudor.” Recolhido afetivamente, o sofá torna-se objeto-símbolo da vivência sensual, pelo qual a emoção antiga pode ser revivida, conforme atesta a voz lírica na segunda estrofe – “trafega em mim ainda”.

Bosi, no ensaio *O ser e o tempo da poesia*, compreende a imagem como “sensação visual”, “modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (1977, p. 13). A rememoração lírica efetuada no poema dispõe, pelo objeto focalizado, um tempo vivido. A ausência desse tempo é suspensa no momento em que o sofá, ordenado liricamente, aparenta não apenas a si, mas também a percepção do sujeito. Nessa visão, o sofá encarna a cena erótica, sendo, portanto, imagem que melhor organiza essa experiência. Isto porque ele congrega dois sentidos fundamentais na formulação poética. Por um lado, é lugar de transgressão, na medida em que nele circula a vida subterrânea, acolhendo-a. Por outro, é lugar de interdição, tendo em vista que ele possibilita o namoro vigiado.

O desejo, que anima o poema, sobretudo, pela frequência dos termos que denotam movimento (“circula”, “passeia”, “trafega”), é uma presença que, entretanto, se vive marginalmente, como demonstram as imagens que convergem para o dentro, o escondido – “veias”, “túneis”, “vida subterrânea”, “prazer de baixo”. Além do mais, ele é vivido de maneira contingente, visto que depende do descuido da vigília familiar. Assim, essa representação que toma a sensualidade como experiência de intensa vitalidade mas degustada de forma clandestina possui digitais mais femininas, tendo em vista a pouca liberdade sexual dada, tradicionalmente, à mulher.

Muita discussão e controvérsias ainda marcam o debate sobre a existência de uma escrita feminina. Sem querer nos alongar nessa polêmica, a linguagem realiza o trabalho de reordenar e significar o mundo de acordo com o sujeito que a manipula e a constrói. Nessa direção, algumas experiências parecem-nos mais próximas do universo feminino do que outras, pois são vivências que ajudaram a constituir a mulher, dando prumo a sua visão e a sua sensibilidade. Alguns desses modos de vida, dessas práticas identificadas como femininas, não o são, obviamente, por motivos naturais, mas porque foram espaços que exigiram a sua vinculação em virtude da economia social, determinada

pelo poder masculino (BEAUVOIR, 1980). Assim, a vivência erótica às escondidas, a sexualidade sem alarde, são experiências que tocam profundamente o universo feminino, não porque as mulheres devam se sujeitar ao código moral que normatizou o sexo, mas sim porque durante muito tempo essa foi a atitude mais comum, constituindo, desta forma, certo lastro histórico.

Dialogando com essa tradição, o poema apresenta, na experiência que compartilha, um encontro cuja sensualidade é desfrutada marginalmente, desviando-se do pudor e dos olhos alheios. Contudo, apesar da interdição tanger a experiência, a voz lírica não cede à atitude que, lamentando a domesticação do desejo, reforçaria a imagem de vítima do sujeito feminino. A perspectiva do poema antes parece recolocar a proibição como ingrediente que tempera, de modo significativo, a experiência; como obstáculo que, a despeito de sua função de atravancar, falha em seu papel. A ideia que ganha notoriedade, portanto, é a de que o desejo antes se alimenta e se desenvolve com a interdição, já que é ávido por encontrar meios para dela se desviar.

Dessa maneira, a interdição obriga a ocultação da experiência erótica, mas, não sendo capaz de detê-la, a configura, constituindo, assim, termo importante da própria sensualidade. Esse olhar que marca a interdição como elemento potencializador da aventura sensual e a voz solar que irradia a cena erótica, limitada pela ordem moral familiar, se compõem de um discurso vinculado ao presente, ou seja, ao sujeito que rememora o acontecimento e não apenas ao sujeito que o viveu. A dificuldade de se resgatar o passado em estado puro sem a intromissão do hoje foi comentada por Ecléa Bosi, ao discorrer sobre o pensamento de Halbwachs que destaca a memória sob enfoque social:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. E assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, *no presente*, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, p. 55)

Isso nos faz pensar sobre a tensão que o poema constrói, ao alinhar disciplinamento e liberdade erótica num viés que, no memorialismo lírico, refreia o conflito, mas o sugere no detalhe do corpo da personagem feminina. Na segunda estrofe, observamos na roupa da mulher os sinais da disciplina do corpo, indiciando o apego ou a conformação à ordem³: a saia de godê engomada de pudor. Na aparência arrumada da vestimenta, temos um sujeito feminino que participa das regras de conduta social, vestindo-se com o pudor exigido para a moça que deseja ser avaliada positivamente. Contudo, a saia é “vincada de afagos do namoro vigiado”, ilustrando um carinho consentido pela mulher que vive o desejo em sua marginalidade, não se submetendo, portanto, totalmente à ordem. Na saia amassada pelo toque erótico, observamos a inserção do sujeito feminino no campo da desordem, do desejo.

Dessa maneira, examinando os gestos da mulher na cena poemática, evidenciamos, na negociação, ou melhor, na conciliação com a ordem – ela deve cobrir-se de pudor –, sinais de que a experiência, enquanto fato social, dá-se no âmbito de histórica opressão. Todavia, o cerceamento ao corpo feminino não é enfatizado pelo eu lírico, antes ele o utiliza como meio de aprofundar a força vital do desejo. Isso porque a vivência rememorada seleciona e recorta do ocorrido os significados mais caros ao sujeito recordador, evidenciando, nesse trajeto, uma percepção singular do evento munida do sujeito de hoje, e, não apenas, do de ontem. Logo, a memória, por sua própria estrutura, age na interseção dos tempos e impede conseqüentemente uma visão unívoca do evento, situando-se num espaço ambíguo, pois fisga de modo lasso o caráter tirânico da submissão feminina à lei, ao mesmo tempo em que, sem negligenciar a interdição, acentua o desatino corporal consentido e desejado, pondo a proibição mais como jogo erótico do que como opressão que murcha a ação do desejo.

³ Foucault supõe que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (1996, p. 8-9). Desse controle, seleção, organização e redistribuição provêm a ordem discursiva que, investida da *vontade de verdade*, define sentidos, marca lugares, disciplina corpos. A desordem, pois, é todo discurso que procura “contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade” (FOUCAULT, 1996, p. 20). No quadro exposto, a ordem marca o lugar regrado socialmente, aquele espaço onde a mulher, para ser reconhecida, disciplina corpo e vida segundo especialmente um lugar moral. A desordem é a transgressão desse espaço, é a negação da norma expressa no momento em que o sujeito feminino se deixa levar pelo canto do desejo.

Entre o sujeito de ontem que se dobra, mesmo que estrategicamente, à ordem, e o sujeito solar que rememora esse passado, há certa distância. Porém, na mulher que desafia, ainda que timidamente, o código de conduta feminino imposto, ou seja, nos gestos de outrora, no seu consentimento e na sua participação, embora acanhada, no desejo, já pressentimos o florescimento da mulher que enuncia despididamente a conquista de seu prazer – “onde conheci o meu primeiro prazer de baixo”. Assim sendo, a memória que o eu lírico atualiza no poema é aquela entendida como vidência e êxtase. Para Ecléa Bosi “o passado revelado desse modo não é o antecedente do presente, é a sua fonte” (1994, p. 89). Na mesma perspectiva, Chauí comenta: “A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo).” (2000, p.164)

Destarte, ao reconstituir a experiência erótica passada, o eu lírico busca formular ou remontar à fonte do seu desejo, cujo símbolo é o sofá de taquara, como já indicamos. Na estrofe final, o sofá reaparece como lugar de descoberta: “onde conheci/ o meu primeiro prazer de baixo!”. Aqui, observamos que a voz lírica enuncia, em tom celebrativo, o prazer. O conhecimento enunciado no final do poema sugere o sujeito feminino na plena posse de si, expondo o prazer como um ganho de experiência. Celebrado em tom de conquista, a rememoração do evento não é traumática, pois nele não é enfatizado o entrave, mas os caminhos do desejo, acentuando-lhes o movimento erótico que permanece na vivência do eu lírico como nódulo significativo.

Essa ideia é acentuada pelos determinantes que especificam o “prazer de baixo”, pois os termos “meu primeiro” denotam, no contexto poemático, uma voz que, no auge de sua maturidade, parece codificar o prazer antigo como momento de passagem, ou melhor, como uma raiz pela qual a experiência sensual nasceu e seguiu adiante. É difícil não pressupor que ao prazer enunciado no poema outros se sucederam, constituindo um percurso erótico. O eu lírico, pois, evoca um passado, formulando uma origem pela qual floresceu a sexualidade. O sofá, por conseguinte, configura esse princípio mítico que integra a experiência erótica. Entre o sujeito que enuncia e o sujeito que viveu a descoberta do prazer não se observa grandes distanciamentos. Tudo parece convergir e a energia da experiência vivida, lembrada com afetividade, continua a irradiar o presente, tendo em vista que a vida, para Dal Farra, atrai indefinidamente os retalhos do ontem e do hoje, formando amorosamente a mesma colcha, quase sempre, radiosa.

A ênfase no corpo incendiado pelo desejo – na entrega aos afagos, no recolhimento da vida subterrânea que corre livre no tempo memorado – cria as condições para o deslocamento do discurso. Da referência ao escondido, ou melhor, à “vida cava”, que sublinha a experiência que se situa nas dobras e nas entrelinhas, sugerindo que a vida, para sobreviver no quadro social conservador, não pode se exhibir; passamos, no final do poema, ao discurso mais desprendido que revela uma mulher, cuja imagem denota liberdade, segurança e posse de si. É essa mulher que rememora e encharca o lembrado de suas feições atuais, ressuscitando o passado não como ele o foi certamente, mas como ela o aciona e o reconstitui no agora, segundo seus valores, sua visão e sua condição atual – por isso, talvez, o destaque à liberdade do desejo, em detrimento da exibição dos obstáculos concretos à sua degustação.

É flagrante, portanto, a expressão da aventura erótica sob o ponto de vista do sujeito feminino. A ênfase, por isso, recai nas sensações, nos gestos e nas expectativas da mulher, ocasionando certo apagamento do sujeito masculino no poema. A afetividade, evidente na atmosfera lírica, não se volta para o outro com o qual se viveu a sexualidade. Ela se dirige para a experiência em si, e não para um amante singularizado: o outro é apenas aludido pela expressão “namoro vigiado”. Dessa maneira, o núcleo de interesse é a mulher em seu reencontro com o prazer vivido, afirmando-o no seu agora, dessa vez de modo direto, sem subterfúgios.

Concluindo, nesse poema, a sexualidade não se dá como descoberta amorosa, mas, sobretudo, como desvendamento erótico. A voz lírica rememora o prazer, apanhando deste a corrente poderosa da própria vida. Assim, o erotismo limita-se com o corpo, mas a este transcende, pela experiência que, memorada, é captada pela poesia. Além de ser carne, afago às escondidas, de ser o vinco que dissolve a saia engomada – gestos esses mais próximos ao imediatismo e à sensação fugaz –, o erotismo é também uma força que percorre o ser por dentro, sustentando-o na emoção que, vivida, ainda permanece fulgurante na memória. É dessa experiência infinita que se alimenta a poesia dal-farreana.

ABSTRACT: Maria Lúcia Dal Farra is a Brazilian contemporary poet. Her poetry captures the experience in a mythic tradition. It gathers the world's gestures and fragments, in order to reignite some sense of wholeness. *Livro de auras* (1994), the poetess' first lyric work to be published, presents daily life, from which dramas and human relationships are revealed, and eroticism, as the

space where bodies and times converge, as significant themes. By establishing a bond especially with issues related to memory (BOSI, 1994) and eroticism (PAZ, 1994; BATAILLE, 1987), this article develops an interpretation of the poems "Vida cava" and "Fruto proibido", with the aim to discuss which mechanisms are triggered by the poetess in eroticism configuration and how this representation unfolds and dialogues with her poetic project.

Keywords: Brazilian contemporary poetry. Maria Lúcia Dal Farra. Eroticism.

Referências:

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AUERBACH, Erich. (1946) *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. (1949) *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BOSI, Ecléa. (1979) Memória-sonho e memória-trabalho. In: *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 41-70.

BRANCO, Lucia Castello. A escrita mulher. In: BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silvano. *A mulher escrita*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 95-215.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DAL FARRA, Maria Lúcia (1994). *Livro de auras*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002a.

_____. *Livro de possuídos*. São Paulo: Iluminuras, 2002b.

_____. *Alumbramentos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Minha poesia de mulher. In: X Seminário Nacional Mulher e Literatura; I Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2004, João Pessoa. *ANALIS...* João Pessoa: Ed. UFPB; Idéia, 2004. CD ROM.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

Revista *Literatura em Debate*, v. 9, n. 17, p. 244 - 263, dez. 2015. Recebido em: 30/09/2015. Aceito em: 22/12/2015.

GRAIEB, Carlos. *Os frutos do bem*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/graieb.html#dalfarra>. Acesso em: 20 jul. 2015.

OSAKABE, Haqira. Texto na orelha do livro. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *Livro de possuídos*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

WISNIK, José Miguel. Texto na orelha do livro. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. (1994) *Livro de Auras*. São Paulo: Iluminuras, 2002.