UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ
Instituto de Linguística, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras
Área de Concentração: Linguagem e Sociedade

Aline Lima Pinheiro

AS MÚLTIPLAS FACES DO FEMININO NA OBRA DE ALDA LARA

Marabá – PA
2022

AS MÚLTIPLAS FACES DO FEMININO NA OBRA DE ALDA LARA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – POSLET do Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Cristina Mendonça

Marabá – PA
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Biblioteca Setorial Campus do Tauarizinho

P654m Pinheiro, Aline Lima
As múltiplas faces do feminino na obra de Alda Lara /Aline Lima Pinheiro. — 2022.
78 f.

Orientador(a): Simone Cristina Mendonça.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Instituto de Linguística, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET), Marabá, 2022.

1. Poesia Angolana - História e crítica. 2. Contos Angolanos - História e crítica. 3. Mulheres - Identidade. 4. Personagens - Mulheres. 5. Maternidade. 6. Lara, Alda, 1930-1962 - Crítica e interpretação. I. Mendonça, Simone Cristina, orient. II. Título.

CDD: 22. ed.: A869

Elaborado por Adriana Barbosa da Costa - CRB-2/994

Aline Lima Pinheiro

AS MÚLTIPLAS FACES DO FEMININO NA OBRA DE ALDA LARA

Dissertação de Mestrado apresentada, ao Programa de Pós-Graduação em Letras – (POSLET), Área de concentração: Linguagem e Sociedade / Linha de pesquisa: Estudos Comparados, Culturais e Interdisciplinar do Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 30/09/2022

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Drª. Simone Cristina Mendonça – (Orientadora)

_____

Profª. Drª. Liliane Batista Barros – UNIFESSPA (Membro interno)

_____

Profª. Drª. Eliane Cristina Testa – UFNT (Membro externo)

Dedico este trabalho à mulher que significa minha existência, minha maravilhosa e iluminada mãe, **Clélia**, que na grandeza de sua alma, enfrentou todos os desafios e me ensinou a compreender a vida e ler o mundo, me colocando na escola. Que me ajuda em tudo. Eu morri e nasci novamente e na nova vida enfrentei e certamente enfrentarei ainda mais desafios, e lá estava ela, cuidando das minhas filhas, fazendo minha comida (exatamente como gosto, compreendendo as minhas frescuras alimentares) e permitindo, mesmo nas limitações dela, um ambiente e momentos de estudo e dedicação para que eu pudesse voar ainda mais alto.

Às minhas avós: **Joana**, com 87 anos (avó materna), e **Neuza**, com 97 anos (avó paterna), que são admiráveis e de uma força sem igual. Aprendo e me inspiro todos os dias com elas. As duas foram casadas, tiveram seus filhos e por motivos diferentes, tiveram que criá-los sozinhas e nunca mais se casaram.

Às minhas Amoras (minhas filhas), **Alícia** e **Angelina**, por me amarem, cuidarem de mim, me compreenderem, mesmo quando estive tantas vezes ausente por conta da jornada do mestrado (aulas, eventos, escrita etc.).

Às minhas sobrinhas, **Anny Karoline** e **Ana Beatriz**, que sempre me ajudaram em tudo, e foram minhas primeiras filhas. Me ensinaram que para exercer a maternidade não precisamos gerar um filho dentro do nosso ventre.

Ao meu pai, **Neuri**, que é um homem extraordinário, um pai excepcional e que me fez respeitar, amar, admirar e ser apaixonada pela história e pelo povo africano, em especial os angolanos. Ele morou por anos em outro país para poder proporcionar uma vida melhor a sua mãe, seus irmãos, filhos e esposa. O gosto pela leitura e o desejo ávido por conhecimento herdei dele.

A todas as **mulheres** (não somente as biológicas), que estão se descontruindo e se construindo novamente e ocupando os lugares que desejam, que estão alçando voos, que estão rompendo o silenciamento, que estão se libertando de preconceitos, de construções sociais que não ajudam no modelo feminino, que estão subvertendo e que estão conquistando seus espaços com coragem, graça, ousadia e que exercem sororidade diária.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao **Senhor**, por ter me permitido mais uma chance de vida aqui nesse mundo e ter me sustentado até a conclusão desse trabalho.

Agradeço a **minha turma de mestrado (POSLET 2018)**, pelas partilhas em sala de aula, pelos encerramentos festivos das disciplinas, por sempre me incentivarem e me derem apoio para conclusão desse ciclo, em diversos momentos. Em especial a **Nellihany**, que ganhei no mestrado de presente, uma amiga-irmã para todas as horas e jamais vou esquecer tudo que fazes por mim. As Meninas que carregam água na peneira, **Claudinha**, **Gabi** e **Jéssica**, eu não teria conseguido sem vocês, a nossa conexão é de outras vidas, todas as escutas, viagens, lanches, escritas, choros, conselhos, esse texto foi escrito por 8 mãos, pelo menos.

Agradeço aos meus, para sempre **professores** do POSLET, por todo conhecimento compartilhado, por cada mensagem enviada, não me permitindo desistir, por acreditarem em mim, mesmo quando eu mesma já não acreditava, em especial ao professor Fabio Mario, por me apresentar Alda Lara e me conduzir nas andanças iniciais dessa pesquisa. Muito obrigada!

Agradeço à professora **Renata,** que foi muito mais que uma coordenadora do programa de mestrado, foi uma mulher, profissional e um ser incrível nos diversos momentos que precisei de informações, ajuda em tantas prorrogações ao longo desses anos.

Agradeço ao **Samuel** que sempre foi solícito e atendia minhas solicitações, mesmo algumas sendo feitas, via WhatsApp, em dias e horários fora da sua jornada diária de trabalho.

Agradeço em especial e carinhosamente, a minha orientadora **Simone Mendonça**, por ter me acolhido, após um longo e doloroso processo de escrita que foi permeado por algumas situações de quase morte. Obrigada pela leitura atenciosa dos meus escritos, pelas contribuições generosas, por acolher com respeito e afeto, a mim, uma mulher múltipla, que sonhou em ser mestra e ousou ir em busca de realizá-lo.

Agradeço à Prof.ª Dr.ª **Liliane Batista Barros**, pela leitura de meu texto, por suas contribuições na banca de qualificação e por sua participação na banca de

defesa. Agradeço também à Profª. Dr.ª **Eliane Cristina Testa** por ter aceitado ler meu texto e se disponibilizar a participar da banca de defesa.

Por fim, agradeço ao **Programa de Mestrado em Letras/POSLET** e à **Unifesspa** pela chance oferecida de cursar um mestrado em minha cidade, Marabá, fato que, em meio a tantas coisas acontecendo na área da Educação, é maravilhoso.

Decidi parar de me desculpar por ser feminina. E quero ser respeitada por minha feminilidade. Porque eu mereço. Gosto de política e história, e adoro uma conversa boa, produtiva. Sou feminina. Sou feliz por ser feminina. Gosto de salto alto e de variar os batons (CHIMAMANDA, 2015, p. 41).

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo analisar os poemas e contos da escritora angolana Alda Lara, levando em consideração o olhar crítico da autora sobre a relação conflitante entre as questões femininas do casamento, da fé, do lar, do tempo, do silenciamento, da liberdade, do passado, contrapondo com as vivências da autora em Portugal e seu desejo de regressar à Angola, o que revela uma busca por uma identidade feminina. É uma pesquisa quantitativa, bibliográfica e interpretativa. O enfoque principal do nosso trabalho são os perfis de mulheres presentes nas obras *Poemas* e *Tempo de Chuva* (caderno de contos). Nos chama a atenção a presença latente da maternidade nas obras apreciadas. Outro fator a observar é o caráter humanista, fortemente presente nos poemas e na prosa, que revela a preocupação e tristeza com o próximo. A fim de apresentar de alguma forma essas imagens, acolhemos na apreciação dos poemas, as palavras que indicam e/ou nos levam a imagens de mulheres, observando as vozes poéticas, títulos e dedicatórias. E nos contos, escolhemos as personagens femininas. Por fim, esta pesquisa pode proporcionar uma contribuição para outros estudiosos de autoras de literatura de Língua Portuguesa, que direcionam seus olhares aos perfis de mulheres, apresentadas nas obras, seja por meio dos vocábulos ou pelas personagens, representando, quase sempre, as diversas mulheres na sociedade. Para a concretização desse estudo, lançamos mão de um suporte teórico que conta com muitos autores, dentre os quais destacamos: Beauvoir (2016), para apresentar a situação das mulheres, compreendendo diversos aspectos: biologia, psicanálise, história, desenvolvimento psicossocial, mitologia, entre outros; Bourdieu (2012), que discute as origens dos papéis impostos para as mulheres e os homens na sociedade; Cameron (2002), que discorre sobre os vocábulos que permeiam as discussões do gênero nas várias sociedades; Mead (2009), que aborda sobre os valores sociais construídos, considerando as qualidades apreciadas e não valorizadas nas sociedades, apresentando como estas não são fixas, variando no tempo e no espaço; Nicholson (2003), que discorre sobre as diferenças de comportamento, que consequentemente, levarão a não termos uma forma padronizada que conceitue identidade sexual; Perrot (2017), que apresenta história de muitas mulheres, que viveram sem identidade social, apenas exercendo papéis fundamentais, no entanto não reconhecidos na sociedade patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE: Alda Lara. Poemas. Contos. Micro contos. Feminino. Literatura Angolana. Tempo. Maternidade.

ABSTRACT

This master's dissertation aims to analyze the poems and short stories of the Angolan writer Alda Lara. It is considered the author's critical look at the conflict relationship among the feminine issues of marriage, faith, home, time, silencing, freedom, from the past, contrasting with the author's experiences in Portugal and her desire to return to Angola that reveals a search for a feminine identity. It is a quantitative, bibliographical and interpretative research. The main approach of our research are the profiles of women present in the works *Poemas* and *Tempo de Chuva* (book of short stories). The latent presence of motherhood in the appreciated works draws our attention. Another factor to observe is the humanist character, strongly present in the poems and prose which reveals concern and sadness for others. In order to somehow present these images, we chose for the appreciation of the poems, the words that indicate and/or lead us to images of women, observing the poetic voices, titles and dedications. Finally, this research can provide a contribution to other scholars of Portuguese literature authors, who direct their gaze to the profiles of women, developed in the works, either through the words or through the characters, often representing the different women in society. To carry out this study, we made use of a theoretical support that has many authors, among which we select: Beauvoir (2016) to present the situation of women, comprising several aspects: biology, psychoanalysis, history, psychosocial development, mythology, between others; Bourdieu (2012) who discusses the origins of fiscal roles for women and men in society; Cameron (2002) who disagrees about the terms that permeate gender discussions in various societies; Mead (2009) which addresses constructed social values, considering the qualities that are appreciated and not valued in societies, showing how these are not fixed, varying in time and space; Nicholson (2003) who disagrees about the difference in behavior, which consequently will lead to not having a standardized way to conceptualize sexual identity; Perrot (2017) which presents the story of many women, who lived without social identity, only playing fundamental roles, however unrecognized in patriarchal society.

Keywords: Alda Lara. Poems. Stories. Short Stories. Feminine. Angolan Literature. Time. Maternity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1: Perfis de mulheres no título.....pg. 32
Gráfico 2: Poemas com dedicatória para uma mulher.....pg. 33
Gráfico 3: Perfis de mulheres nos versos e com voz poética feminina evidenciada na obra Poemas.....pg. 33
Gráfico 4: Perfis de mulheres no livro Poemas.....pg. 34
Gráfico 5: Perfis de mulheres em “Livro Primeiro” .....pg. 35
Gráfico 6: Perfis de mulheres nos versos e na voz poética do “Livro Segundo”...pg. 36
Gráfico 7: Perfis de mulheres em “Livro Segundo” e recorrências.....pg. 36
Quadro 1: Relação dos poemas em que há vocábulos que remetem a imagens de mulheres .....pg. 37
Gráfico 8: Poemas que indicam local e data de escrita.....pg. 40
Gráfico 9: Poemas com indicação de local e data, por divisões do livro.....pg. 41
Gráfico: 10: Ano de escrita indicado ao final.....pg. 42
Quadro 2: Organização da obra na ordem do sumário.....pg. 42

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 13

2. MATERNAR - ALDA LARA 15

3. IDEIAS DE MULHER, FEMININO, FEMINILIDADE, GÊNERO, SEXO E SEXUALIDADE.....18

4. AS IMAGENS DAS MULHERES NA POESIA 31

3.1. APRECIAÇÃO PRELIMINAR 31

3.1.1 Imagens no "Livro Primeiro".....34

3.1.2 Imagens no "Livro Segundo".....35

3.1.3 Local e datas dos poemas.....40

3.2. IMERSÃO POÉTICA.....46

3.2.1 "Abandôno".....46

3.2.2 "Momento".....53

3.2.3 "Anúncio".....61

4 AS IMAGENS DAS MULHERES NOS CONTOS E MICROCONTOS 64

CONSIDERAÇÕES FINAIS 71

REFERÊNCIAS.....73

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho, objetiva mostrar as múltiplas faces do feminino em duas obras de Alda Lara, o livro “Poemas” e “Tempo de Chuva” (caderno de contos). A poesia da escritora reflete questões que são humanas, antes de serem questões femininas ou africanas. Na totalidade de poemas e contos, não temos nem cinquenta por cento da sua obra permeada por imagens de mulheres.

No entanto, poética de Alda Lara é permeada de imagens femininas em parte do seu único livro intitulado *Poemas*, publicada *post mortem* em 1966 por seu marido. A obra é dívida em “Livro Primeiro” e “Livro Segundo”. O “Livro Primeiro” tem 28 poemas alocados em três partes intituladas: Abandôno, Momento e Anúncio. Abondôno tem 10 poemas, Momento tem 14 poemas e Anúncio apenas 4 poemas. O “Livro Segundo” não é dividido em partes e possui 60 poemas.

Para melhor exemplificação de nossas ideias, iremos analisar as imagens de mulheres presentes em alguns poemas em que a temática do feminino e da mulher é deveras elucidativa e de forte presença na escrita de Lara. Para mapearmos esses perfis, trilhamos o caminho de levantamento deles, considerando a presença nos títulos, nas dedicatórias, nos versos e um olhar para a voz poética. Para tanto consideramos analisar a forma e o conteúdo dos poemas de Alda Lara, considerando os vocábulos que remetem à imagem de mulher, para a voz poética os léxicos que possuem grafemas femininos e para as dedicatórias os nomes e perfis de mulheres. Elaboramos gráficos e tabelas para evidenciarmos os levantamos feitos da obra.

Para conseguirmos mensurar de alguma forma essas imagens, consideramos os vocábulos que sugerem e/ou rementem a imagens de mulheres. Do mesmo modo, observamos a voz poética nos poemas. E em *Poemas*, apreciamos a obra como um todo, não ignorando títulos, dedicatória, local e data dos poemas. No entanto, no caderno de contos, optamos por selecionarmos para discussões, as personagens femininas, quando presentes.

E antes de iniciarmos nosso percurso de análise dos poemas, fez-se necessário, apresentarmos Alda Lara, assim na primeira seção, iniciamos as devidas apresentações com o objetivo de mostrar o quanto a autora era intrigante, ao mesmo tempo que teceu uma poesia encantadora, recheada dos mais diversos temas, desde o saudosismo da sua terra, quanto da maternidade contrapondo mulheres que

desejam ser livres, e outras que são para casar-se, serem mães. Em sequência, propõe-se conhecer paradigmas religiosos e sociais estabelecidos para a mulher e como eles influenciaram a composição da figura feminina.

Na segunda seção, há uma breve discussão acerca das questões da mulher, do feminino, feminilidade, gênero, sexo e sexualidade. Os diálogos nesse capítulo, permeiam conceitos que vão de mulher até sexualidade, a fim de demonstrar o quanto é complexo tentar mensurar ou rotular um vocábulo, uma palavra como sendo uma representação feminina na sua totalidade.

E na terceira seção, apresentamos as imagens de mulheres presentes em *Poemas*. Nele oferecemos um olhar minucioso sobre a obra, por meio de gráficos, versos, teoria: Quais são as imagens de mulheres presentes? Quem são elas? Onde elas estão presentes? Como se fazem presentes? Mais adiante, acrescentamos uma breve análise sobre os locais e datas que permeiam parte da obra, tentando inferir por meio dessas informações a relação que pode estabelecer com a autora, significando ainda mais as mulheres que estão presentes em seus poemas.

Na quarta e última seçõ, apresentamos as personagens presentes no caderno de contos, apreciando os títulos, dedicatórias e mesmo os vocábulos que sugerem algo relacionado especificadamente à mulher, como a palavra “parto”.

O percurso teórico tecido da primeira seção até a quarta seção, possibilita visualizarmos as múltiplas faces do feminino nas obras de Alda Lara. Faces essas, que são representadas pela construção de imagens que mobilizam perfis de mulheres na sua poesia e que demostram se ressignificarem a cada novo poema, novo verso ou novo conto.

2. MATERNAR - ALDA LARA

> A mulher, a terra e a fecundidade. A mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas à fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da Terra Mater, da mãe universal (ELIADE, 2001, p. 120-121).

A poética de Alda Lara se soma a outras distintas vozes que se colocam alinhadas com vistas a consolidar um projeto que descolonize a escrita poética e, como consequência maior, o sujeito que escreve. Mostra-se, então, a ideia na vitrine. Há o desvendamento das relações pessoais, interpessoais, imbricadas pelas relações de poder destacando a poesia alda-lariana no cenário literário de Angola, visto em versos como: "[...] olham com olhos no chão, falam com falas macias. Não são alegres nem tristes. São apenas como são todos os dias." (LARA, 1966, p. 63).

Nesses versos e em obras como *Poemas* (1966), *Poesia* (1979) e do livro de contos *Tempo de Chuva* (1973), sua produção abarca questões da mulher angolana na busca de seu espaço no cenário africano, quando procura dar expressão a uma africanidade que se afirma como marca de diferença, entretanto não se resume à temática Mulher.

Alda Ferreira Pires Barreto de Lara Albuquerque[1] nasce e morre em Angola. Nasceu em Benguela, em 9 de junho de 1930, onde passa significativa parte de sua infância experienciando sentimentos que, mais tarde, emanaria pela poesia que escreveu.

Oriunda de uma família de prestígio socioeconômico, cresce no meio crioulo da urbe das Acácias Rubras da década de 30, onde, apesar da circunstância colonial, não faltavam cultuadores da velha escola republicana portuguesa, tendo, como era próprio do seu tempo, uma educação profundamente cristã. Depois de ter concluído o sexto ano num colégio confessional em Sá da Bandeira, partiu para Lisboa, onde

---

[1] "Irmã do escritor Ernesto Lara Filho, casou-se com o escritor Orlando de Albuquerque, também médico de profissão, e frequentou, como muitos outros seus conterrâneos, a Casa dos Estudantes do Império (CEI), onde desenvolveu efetiva atividade. Com uma grande ligação ao mundo literário, Alda Lara era reconhecida pela sua capacidade de declamação, cuja singularidade atraiu, entre outros, os poetas africanos. Assim, fez vários recitais em Lisboa e Coimbra, transformando estes lúdicos momentos em verdadeiros veículos de divulgação da poesia negra, até então ainda muito desconhecida". (Fonte: Infopédia Dicionários Porto Editora. Disponível em:
< https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/89683 >.

terminaria os estudos secundaristas, frequentando, então, a Faculdade de Medicina, cujo término deu-se em Coimbra, com a tese sobre "Psiquiatria Infantil", reconhecida no meio acadêmico o que lhe proporcionou um convite para se especializar em Paris, para que depois ingressasse no corpo efetivo do estabelecimento psiquiátrico de Lisboa. Contudo, a sua dedicação e amor à Terra-Mãe impediu-a de responder a esta solicitação.

Construiu uma estreita ligação com a Casa dos Estudantes do Império - CEI, tendo sido igualmente colaboradora em jornais e revistas de relevância na época, tais como *Revista Mensagem*, o *Jornal de Benguela*, o *Jornal de Angola* e o *ABC e Ciência*. Nessas publicações, surgiram os seus primeiros escritos poéticos, também publicados em várias antologias, até surgir o seu primeiro livro, intitulado *Poesias*, em 1960.

Apesar da sua juventude, a postura de Alda perante a vida e a consciência que tinha dos problemas da sociedade na qual estava inserida, e em cuja resolução se empenhava, rapidamente a levaram a atuar nos movimentos estudantis, nos quais tem a oportunidade de se aprofundar na literatura dos séculos XIX e XX e das movimentações socioculturais da época, embora ela não apresente uma literatura de guerrilha, ou seja, não produza sob a influência significativa do marxismo. Mesmo escrevendo nos anos 50, não há palavras de ordem e por isso, como consequência, há, notoriamente, o apagamento dessa produção, embora não ocorra o seu esquecimento.

A literatura combativa de urgência para o referido contexto sócio-histórico-cultural traz um ideário que não dialoga de forma consubstancial com a literatura alda-lariana, no entanto, da mesma maneira, é indubitável a construção identitária do projeto literário desta autora, podendo ser denominada como pré-naciolista, tendo em vista que a luta anticolonialista é urgente, sendo exposta à inerência da temática de revolução, na sutileza da obra direcionada, em tempo, a um público intelectual elitista que explica a sensação de distanciamento da literatura tida como combativa, como lemos em Maria Eliane Maciel Pontes:

> A partir da produção literária da escritora Alda Lara, pode-se observar vínculos entre o processo literário e o desenvolvimento histórico de Angola, mostrando quão interessante e complexa é essa interação. A partir das análises desenvolvidas neste trabalho, revela-se que a literatura em Angola, assim como em outros países periféricos, tem procurado retirar o material que talvez possa proporcionar uma projeção do país para além dos limites

> territorialistas. Reelaborando a memória nacional, que agora, se assenta em matrizes africanas no diálogo universal com outras culturas, tenta-se recuperar uma História que só faz sentido se conseguir incorporar as marcas até pouco tempo situadas à margem das noções dominantes de cultura (PONTES, 2010, p. 6-7).

A sua poesia transpira exílio, saudade obsessiva da terra e suas gentes, os lugares da infância, os amigos e as expectativas de um futuro em que pretendia participar, tornando Alda Lara, uma mensageira da sociedade civil, lutando com as armas de que dispunha a sua poesia, na qual a política, estando implícita, é sobretudo do foro dos sentimentos.

Alda Lara faleceu prematuramente em 1962, mas o desaparecimento não silenciou a voz feminina de maior sensibilidade, considerando o acervo poético significativo que deixou, classificada, já na década de 60 do século passado como produção com características de modernidade. Além das obras mencionadas, o site Porta São Francisco[2] apresenta outras produções em sua biografia:

> Volumes subsequentes da poesia de Lara incluem Poesia (1979) e Poemas (1984), este último cobrindo toda a sua obra poética. A poesia de Lara também apareceu em publicações como Mensagem, antologia de poesia angolanos (1958); Estudos Ultramarinos, (1959); Antologia de terra portuguesa – Angola (1962); Angolanos Poesia (1962); Poetas e contistas Africanos (1963); Makua 2-antologia poética (1963); Portugueses Contos do ultramar – Angola, vol. 2 (1969); e No Reino de Caliban (1976). O poema 'Nights "(como traduzido do Português por Julia Kirst) aparece no livro Heinemann da Poesia Mulheres Africanas (1995), editado por Stella e Frank Chipasula.

A riqueza dos seus poemas e contos nos provoca muitos questionamentos acerca da vida, da não publicação em vida, da dúvida se ela desejava ser escritora, ou apenas registrava por meio dos versos seu olhar sobre a realidade, vida, mulheres, maternidade, África, etc. A causa da sua morte é um mistério e nos instiga ainda mais, sobre o que de fato aconteceu com uma poetisa com tanto potencial. Porém, por meio dos seus versos e contos, podemos fazer inferências em busca de compreender e conhecer ainda mais a Alda Lara, ou apenas alimentarmos a suposta possibilidade de que seja possível encontrar respostas em seus textos, tão confessionais e íntimos, mutas vezes, na voz potente de uma mulher que era múltipla, humana, plural e ao mesmo tempo tão singular.

---

[2] https://www.portalsaofrancisco.com.br/biografias/alda-lara

3. IDEIAS DE MULHER, FEMININO, FEMINILIDADE, GÊNERO, SEXO E SEXUALIDADE

> "Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas" (WOOLF, 2020, p.14)

Ao pensarmos nesses vocábulos, vários significados/simbologias surgem rapidamente – vagina, útero, esposa, mãe, avó etc. Essas associações que circundam o léxico "mulher" eram também inquietações de Simone de Beauvoir (2016):

> Mas antes de mais nada: o que é uma mulher? "Tota mulier in útero: é uma matriz, diz alguém. (...) Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também explicá-la pelo "eterno feminino" e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na terra, teremos que formular a pergunta: que é uma mulher? (BEAUVOIR, 2016, p. 10).

Pensando nessas considerações há uma pergunta (sobre a definição de mulher) que soa uma resposta aparentemente simples: mulher é um substantivo feminino; é um gênero feminino; é um ser humano que tem uma vagina; ou como a autora coloca: "É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la" (BEAUVOIR, 2016, p. 31).

Biologicamente, a mulher é definida por seu sexo, ou melhor, por seu órgão sexual (vagina). Dessa forma, é feita a distinção física entre homem e mulher. Lembremo-nos que desde séculos passados, o nascimento de uma menina despertou, entre as famílias abastadas, diversas problemáticas, tendo em vista os jogos de manutenção de heranças, que deviam ser concentrados na mão do varão. O nascimento em grande número de sujeitos do sexo feminino em uma família, dentro desse padrão ocidental e eurocêntrico, despertava uma inquietação familiar, tendo em vista os dotes a se pagar à família do noivo e o nome da continuação da família, que se perderia nas futuras gerações. Essas problemáticas se levantaram, principalmente com o advento das revoluções feministas, certos questionamentos em relação ao sexo e ao gênero dos sujeitos, tendo em vista o valor diminuto que se atribuía às mulheres.

Por isso, debates levantados por diversos críticos, como Nicholson (2003), sobre a distinção entre gênero e sexo, são importantes para repensarmos alguns conceitos base que irão nortear o nosso trabalho:

> Por un lado, surgió en contraste com el término *sexo*, y asi se emplea frecuentemente, con la intención de separar lo que es construcción social de

> lo que es un hecho biológico. (...) *Género* y *sexo* serían, pues, dos cosas distintas. Por otro lado, *género* havenido empleándose cada vez más para hacer referencia a toda construcción social relacionada com la distinción masculino/femenino, entre ellas las que separan el cuerpo "masculino" del cuerpo "feminino". (NICHOLSON, 2003, p. 47-48).[3]

A autora enfatiza que ao conceituar biologicamente a mulher a relacionamos ao sexo e, por isso mesmo, a reduzimos, consequentemente, ao seu órgão sexual. No entanto, se fizermos a acepção da mulher por meio do gênero feminino, apresentaremos uma possível conceituação, que levará em consideração o fato de que a sociedade constrói a personalidade, define o comportamento e até mesmo dita como o corpo deve se parecer. Dessa forma, o feminino passa a ser uma construção social, conforme refere Nicholson (2003):

> "género" procede de la unión de dos ideas muy importantes para el pensamiento occidental moderno: las bases materiales de la identidad propia y la formación social del carácter humano. Cuando surgió la "segunda ola" del feminismo, a finales de los años sesenta, el poso que había dejado la primeira idea produjo la creencia, predominante em la mayoría de las sociedades industriales, de que la distinción masculino/femenino expressa lo que es fundamentalmente un "hecho de naturaleza biológica". La prueba es que el término comúnmente empleado para nombrar la distinción, es decir, *sexo*, tiene profundas connotaciones biológicas (NICHOLSON, 2003, p. 48-49).[4]

Ao longo de toda história, essa diferença foi marcada pela anatomia do corpo, pelas genitais e, consequentemente, comportamentos associados a essa distinção e não necessariamente pela construção social; como bem salienta Bourdieu (2012):

> O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao próprio corpo, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa

---

3 Livre tradução nossa: Por um lado, haverá um contraste com o termo sexo, e é frequentemente usado dessa forma, com a intenção de separar o que é uma construção social do que é um fato biológico. (...) Gênero e sexo seriam, portanto, duas coisas diferentes. Por outro lado, gênero tem sido cada vez mais utilizado para se referir a qualquer construção social relacionada à distinção masculino/feminino, incluindo aquelas que separam o corpo "masculino" do corpo "feminino". (NICHOLSON, 2003, p. 47-48)

4 Livre tradução nossa: "gênero" vem da união de duas ideias muito importantes para o pensamento ocidental moderno: as bases materiais da própria identidade e a formação social do caráter humano. Quando o feminismo da "segunda onda" surgiu no final dos anos 1960, o resíduo deixado pela primeira ideia produziu a crença, predominante na maioria das sociedades industriais, de que a distinção homem/mulher expressa o que é fundamentalmente um "fato de natureza biológica". A prova é que o termo comumente usado para nomear a distinção, ou seja, sexo, tem profundas conotações biológicas (NICHOLSON, 2003, p. 48-49).

> natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho. (BOURDIEU 2012, p. 18)

Embora seja redundante frisar a caracterização feita a partir da natureza biológica mencionada pelo autor, a dominação masculina impõe certos modelos aos sexos que são condicionados a maniqueísmo referentes à sua condição corporal. Dessa forma, retomamos as colocações de Beauvoir (2016, p. 11), “de que se o papel de fêmea não mais é suficiente para definir a mulher”, então, faz-se necessário negar qualquer explicação que envolva o “eterno feminino”. Assim, o que é ser mulher? A respeito disso, Beauvoir (2016) tece as seguintes ponderações:

> A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas. (...). "A fêmea é fêmea em virtude de certa *carência* de qualidades", diz Aristóteles. "Devemos considerar o caráter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural". E são Tomás, depois dele, decreta que a mulher é um homem incompleto, um ser "ocasional". É o que simboliza a história do *Gênese* em que Eva aparece como extraída, segundo Bossuet, de um "osso supranumerário" de Adão. A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. "A mulher, o ser relativo...", diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em *Rapport d'Uriel*: "O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem". Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o "sexo" para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 2016, p. 12-13).

Nos exemplos apontados acima, constatamos que a há uma complexidade em definir o que é uma mulher. No entanto, em todos eles sua significação está relacionada ao seu corpo, a sua anatomia, aos seus órgãos reprodutores, esses mesmos que também a qualificam como sujeito menor em relação ao sexo masculino ou dependente dele. Beauvoir também se refere o mito da criação: a mulher é criada para ser a esposa, para reproduzir, interpretação religiosa feita a partir do mito da criação da humanidade no qual diz-se que a mulher foi criada a partir de uma parte do homem, ou seja, ela é parte dele, não existiria sem ele.

Diante dessas perspectivas, de existir e encontrar-se no mundo, entre determinações e potencialidades, a mulher preenche o imaginário ocidental de maneira que torna muito árida a tarefa de defini-la. Frente a essa reflexão, a dependência de definir, conceituar e mesmo de construção social do que seria ser mulher revela uma série de complexidades. Como observamos, a problemática em

conceituar o que é uma mulher, envolve discussões abstrusas entre sexo, gênero e sexualidade.

É notório que homens e mulheres são diferentes, seja na natureza biológica ou no comportamento. Não dá para não mencionar o binarismo homem/mulher, pois é justamente a binaridade dos termos que constrói conceitos e determinam comportamentos das mulheres, quase sempre pautada na inferioridade em relação ao homem, como coloca Beauvoir (2016):

> Em verdade, 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 (BEAUVOIR, 2016, p. 99).

Desse modo, percebemos que acentuar ainda mais as diferenças entre os sexos é necessário para o poder patriarcal manter a superioridade do homem baseada originalmente no fator biológico do ser humano. Toda essa construção social em torno da mulher vai refletir cada vez mais de forma negativa. Não basta apenas a binaridade: homem/mulher, nem a colocação dela como inferior ao homem, há outra ideia binária: a do bem e do mal.

Ao longo de toda história, a mulher é alçada a um patamar diminuto, principalmente no que se refere as suas atitudes com o outro, mesmo no campo linguístico, conforme pontua Cameron (2002):

> Em *Man Made Language*, Dale Spender defende que o exercício da análise componencial relega as mulheres para um “espaço semântico negativo” na língua inglesa. Mais especificadamente, A autora refere-se a prática comum de representar palavras com um componente feminino na sua significação, tais como *rapariga* ou *esposa*, não como + feminino mas como - masculino. (CAMERON, 2002, p. 128-129).

Se no campo semântico há associações negativas, a história não deixa de contribuir para construção de uma imagem da mulher com valor diminuto. Temos a guerra de Tróia, como exemplo. O estopim do conflito armado entre gregos e troianos é o sequestro de Helena, esposa do rei espartano Menelau, por Páris, príncipe de Tróia. Referência que corrobora com uma construção negativa acerca do imaginário, que circunda o conceito da mulher, sendo ela geradora de conflitos e motivadora de guerras.

No universo cristão não é diferente. No princípio do mundo, as mulheres (representadas por Eva) são associadas à culpa, desordem, desobediência e responsáveis por ter convencido Adão a comer o fruto proibido – “E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela” (Gênesis 3: 6-12, p. 39-40).

Depois de terem desobedecido as ordens do Senhor, Ele questiona Adão se haviam comido o fruto, e Adão responde com desdém: “A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi” (Gênesis 3: 6-12, p. 39-40). A resposta dele, culpabiliza Eva, colocando-a como desobediente e que o fez também ser desobediente. Exemplos como esse reforçam a dicotomia masculino/feminino. Diferentemente, por exemplo, do feminismo protestante que para se contrapor ao modelo católico (da Virgem Maria) vê na imagem de Eva um símbolo maior feminino que precisa ser resgatado e por isso mesmo ressignificado: “Por isso o feminismo protestante do século XIX argumenta e insiste na palavra de Deus contida no Génesis (2, 18) em que se afirma que não é bom que o homem esteja só, por isso fará ‘uma auxiliar semelhante a ele” (Baubérot, 1993, p.248).

Assim, o homem é visto, a partir dessa interpretação misógina, ingênuo, já a mulher se enquadra como obediente e, por vezes, maléfica. Beauvoir (2016) traz alguns exemplos na história que ilustram esses posicionamentos:

> No momento em que o homem se afirma como sujeito e liberdade, a ideia de Outro se mediatiza. A partir desse dia a relação com o Outro é um drama: a existência do Outro é uma ameaça, um perigo. A velha filosofia grega, que nesse ponto Platão não desmente, mostrou que a alteridade é a mesma coisa que a negação e, portanto, o Mal. Pôr o Outro é definir um maniqueísmo. Eis por que todas as religiões e os códigos tratam a mulher com tanta hostilidade. Na época em que o gênero humano se eleva até a redação escrita de suas mitologias e de suas leis, o patriarcado se acha definitivamente estabelecido: são os homens que compõem os códigos. É natural que deem à mulher uma situação subordinada. Mas poder-se-ia imaginar que a considerassem com a mesma benevolência com que encaravam as reses e as crianças. Não é o que ocorre. Organizando a opressão da mulher, os legisladores têm medo dela. Das virtudes ambivalentes de que ela se revestia retém-se principalmente o aspecto nefasto: de sagrada, ela se torna impura. Eva entregue a Adão para ser sua companheira perde o gênero humano; quando querem vingar-se dos homens, os deuses pagãos inventam a mulher e é a primeiras dessas criaturas, Pandora, que desencadeia todos os males de que sofre a humanidade. O Outro é a passividade em face da atividade, a diversidade que quebra a unidade, a matéria oposta à forma, a desordem que resiste à ordem. A mulher é, assim, votada ao Mal. "Há um princípio bom que criou a ordem, a luz, o homem; e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher", diz Pitágoras. As leis de Manu definem-na como um ser vil que

> convém manter escravizado. O Levítico assimila-a aos animais de carga que o patriarca possui. As leis de Sólon não lhe conferem nenhum direito. O código romano coloca-a sob tutela e proclama-lhe a "imbecilidade". O direito canônico considera-a a "porta do Diabo". O Corão trata-a com o mais absoluto desprezo (BEAUVOIR, 2016, p. 115-116).

Notamos que no percurso de toda história (no mundo ocidental) a imagem da mulher foi cultuada desde a cultura Greco-romana à judaico-cristã, tornando-se uma imagem com uma forte carga depreciativa. Apontá-la como a responsável de todo mal (como assim acontece em algumas leituras religiosas de histórias originárias do mundo, como, por exemplo, Eva, Lilith e Pandora) é uma estratégia de manipulação de mantê-la submissa/inferior. Manipulação que se torna uma necessidade masculina, como indica Beauvoir (2016):

> E, no entanto, o Mal é necessário ao Bem, a matéria à ideia, a noite à luz, O homem sabe que para saciar seus desejos, para perpetuar sua existência, a mulher lhe é indispensável. É preciso integrá-la na sociedade: na medida em que ela se submete à ordem estabelecida pelos homens, ela se purifica de sua mácula original. Essa ideia é fortemente expressa nas leis de Manu: "Uma mulher mediante um casamento legítimo adquire as mesmas qualidades de seu esposo, como o rio que se perde no oceano, e é admitida depois da morte no mesmo paraíso celeste". Assim traça a Bíblia, com elogios, o retrato da "mulher forte" (BEAUVOIR, 2016, p. 116-117).

Dessa forma, a mulher para o homem heteronormativo é necessária para que ele possa satisfazer seus desejos e multiplicar sua espécie. E, paradoxalmente, o exemplo referido pela autora, que afirma – “que quanto mais ela se deixa dominar pela ordem do homem, ela se limpa do seu mal original. E se casar na igreja, consegue garantir as mesmas qualidades e lugares que seu esposo, o que é definido como uma “mulher forte”, segundo a Bíblia” (BEAUVOIR, 2016, p. 116-117).

Assim, podemos constatar o quanto a mulher tem a sua imagem definida pela ausência do que o homem é ou tem, atenuando o que a difere dele. Diferenças essas que são complementares ao homem, embora elas não sejam tão significativas e muitas vezes são desagradáveis, como coloca Bourdieu (2012):

> Assim, a definição social dos órgãos sexuais, longe de ser um simples registro de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças (BOURDIEU,2012, p.23).

O autor nos mostra que como a população é dividida entre homens e mulheres as coisas todas seguem essa mesma lógica formando um sistema de posições homólogas sustentado na diferença entre as genitálias: essa diferença anatômica entre os sexos acaba por se tornar uma justificativa “natural” para implantação da

divisão dos papéis de gênero, de lugar social, comportamentos, sentimentos, trabalho etc. Construção essa, que contribuirá significativamente para o que também é denominado feminino. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2003) feminino significa:

> **FEMININO (v. masculino-feminino)**
>
> **FEMININO (O eterno...)**
> **Eterno feminino:** são essas as últimas palavras de Goethe, no segundo *Fausto*, para designar a atração que guia o desejo do homem no sentido de uma transcendência. Nesse caso, o feminino representa o desejo sublimado. Margarida ouve-se a si mesma dizer: *Vem alça teu voo para as altas esferas. Se ele adivinhar tua intenção te seguirá*. E o coro místico proclama: *O EternoFeminino nos atrai para o Alto*. (...) *A mulher é o futuro do homem* (Aragon). Para Jung, o feminino personifica um aspecto do inconsciente denominado **anima**. *A anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem, como, por exemplo, os sentimentos e humores instáveis, as instituições proféticas, a sensibilidade ao irracional, a inerente capacidade de amar, a faculdade de sentir a natureza e, finalmente, embora não menos importante, as relações com o inconsciente*. *Não era por mero acaso que, antigamente, as sacerdotisas (como Sibila, na Grécia) se encarregavam de sondar a vontade dos deuses e de comunicar-se com eles* (JUNS, 177). (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 421)
> **MASCULINO-FEMININO**
> Estas duas palavras não devem ser entendidas apenas no plano biológico relativo ao sexo do indivíduo. É preciso compreendê-las também em um plano mais elevado e mais amplo. (...). Essas duas palavras, masculino e feminino, não se limitam, portanto, à expressão da sexualidade. Elas simbolizam dois aspectos complementares ou perfeitamente unificados do ser, do homem, de Deus. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, 598-599).

Notamos que as acepções ao feminino se encontram ligadas ao masculino. Importante pontuar que em ambas as definições as significações masculino/feminino são apresentadas separadas da dicotomia biológica do sexo. As definições apresentadas estão relacionadas aos comportamentos, sentimentos e ações que constroem o que é feminino. Na definição do vocábulo feminino, fica evidente que ele está associado a sentimentos que são considerados reprováveis e não associados ao masculino, o que reafirma o fato de que o feminino é uma construção social. Beauvoir (2016) corrobora com essas acepções e discorre sobre as terminologias:

> Quando emprego as palavras "mulher" ou "feminino" não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: "no estado atual da educação e dos costumes". (...). Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 2016, p. 7;11).

Nesse sentido, percebemos que há uma tendência em rotular o universo, a partir do pensamento patriarcal[5]. Essa dicotomia vem sendo nutrida ao longo da história, construindo e sugerindo comportamentos. Por isso, Pierre Bourdieu (2012) reflete o seguinte:

> Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/em baixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado) etc., que, para alguns, correspondem a movimentos do corpo (alto/baixo// subir/descer, fora/dentro// sair/entrar). Semelhantes na diferença, tais oposições são suficientemente concordes para se sustentarem mutuamente, no jogo e pelo jogo inesgotável de transferências práticas e metáforas; e também suficientemente divergentes para conferir, a cada uma, uma espécie de espessura semântica, nascida da sobre determinação pelas harmonias, conotações e correspondências. (BOURDIEU, 2012, p. 16)

Dessa forma, os princípios feminino e masculino vão sendo moldados ao longo da história ocidental por meio de uma polaridade desajustada. Sempre colocados como opostos, ou pela anulação de um, ou sobreposição das forças intrínsecas do outro. Um é receptivo e outro passivo, um é forte e o outro é fraco, um é razão e outro é emoção etc. Embora as diferenças existam, elas de alguma forma se completam. Conforme pontua Koss (2000):

> Dito de outro modo, o masculino se lança para algo que está fora e além dele. Por outro lado, dizemos que o movimento é feminino quando emerge de uma necessidade interna, tendo por objetivo responder a esta finalidade, ou seja, é emergente e vinculado à fonte. Sendo complementares, ambos os modos se definem mutualmente. Em qualquer situação existe um elemento receptivo e outro ativo. Qualquer atitude se origina de um pensamento e de um sentimento. Não podemos olhar para o sol, sem projetar uma sombra atrás de nós. Expressando ambos os elementos em uma mesma situação, mesclado de acordo com a necessidade e as possibilidades do momento, agimos como pessoas integrais em harmonia com nossas potencialidades (KOSS, 2000, p. 210).

Para a autora, feminino e masculino “se definem mutualmente”. Ambas, as acepções acerca de feminino/masculino, se complementam em suas diferenças. Ora,

---

[5] “Patriarcado” é uma palavra muito antiga, que mudou de sentido por volta do fim do século XIX, com as primeiras teorias dos “estágios” da evolução das sociedades humanas, depois novamente no fim do século XX, com a “segunda onda” do feminismo surgida nos anos 70 no Ocidente. (...) Ele é, assim, quase sinônimo de “dominação masculina” ou de opressão das mulheres. Essas expressões, contemporâneas dos anos 70, referem-se ao mesmo objeto, designado na época precedente pelas expressões “subordinação” ou “sujeição” das mulheres, ou ainda “condição feminina”. DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, H. et al (org.). Dicionário Crítico do Feminismo. Editora UNESP: São Paulo, 2009, p. 173–178.

o léxico feminino[6] se refere à fêmea ou próprio de fêmea (que é o oposto de macho). As oposições existem e nelas coexistem, conforme aborda Koss (2000):

> A capacidade simbólica humana se fundamenta na habilidade em distinguir entre elementos da realidade que configuram opostos. Distinções básicas, como o claro/escuro, duro/macio, frio/quente, referem-se a dados sensoriais percebidos por sua oposição. Enquanto a percepção das diferenças depende do mundo concreto dos objetos materiais, a percepção de suas relações está na base do pensamento simbólico e instaura a cultura. Para compreender o desenvolvimento de símbolos e metáforas em nossa cultura, afirma a antropóloga L. J. Jordanova, precisamos reconhecer que sua utilização tem se dado na forma de dicotomias, onde os termos opostos definem um ao outro. "Não é apenas viril e feminil, masculino e feminino, ou natureza e cultura, mas também cidade e campo, matéria e espírito, corpo e mente, capitalista e trabalhador - todo nosso conjunto filosófico descreve fenômenos naturais e sociais em termos de características opostas. (...)
> Esta situação perdura até os nossos dias, influenciando nossas ideias a respeito do que são ou deveriam ser mulheres e homens. Assim quando aplicamos os conceitos de feminino e masculino aos seres humanos de carne e osso, fêmea e macho anatomicamente definidos e diferenciados, atribuímos a cada um deles as qualidades e os papéis sociais, os comportamentos e atitudes definidos como femininas e masculinas (KOSS, 2000, p. 211-212).

Assim posto, os vocábulos homem/mulher se explicam um a outro. Logo, os termos aplicados implicam em comportamentos, atitudes, ações, sentimentos, pensamentos e papéis sociais que serão associados ao feminino ou ao masculino. Dessa forma, permanecemos numa longa dicotomia no que concerne à definição de homem e de mulher.

Historicamente, essas oposições vão cada vez mais sendo moldadas e construídas. Neste ínterim, como seres humanos particularizados/individualizados, não recebemos as classificações feminino/masculino, isso só ocorre quando adentramos nas qualidades pertencentes aos seres. Porque a maneira que homens e mulheres agem e se comportam diante de diversas situações, em alguns casos, poderá ser diferente. Há exceções, "como as funções reprodutivas definidas biologicamente. Por exemplo, parir e amamentar é da fêmea não do feminino, assim como fecundar é do macho e não do masculino" (KOSS, 2000, p. 213).

As qualidades humanas embora estejam relacionadas ao homem e à mulher, são diferentes quando associamos ao feminino e ao masculino. Koss (2000) então reforça:

> Ao trabalhar as qualidades femininas e masculinas, a primeira reação com que tenho me defrontado emerge de uma associação imediata com a

[6] FEMININO. In: _____ DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/feminino/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

> polaridade sexual biologicamente definida: o feminino é traduzido como mulher e o masculino como homem. Passo seguinte é compreender mulher como passiva e homem como ativo, mulher como fraca e homem como forte; e poderíamos continuar assim, até chegar à formulação simplista: mulher sente e homem pensa. Isto também acontece no sentido inverso. (...)
> E assim, sempre nos deparamos com a classificação de atitudes, comportamentos, pensamentos, sentimentos, em masculinas ou femininas, seja nos livros e revistas que lemos, sejam nosso próprio discurso, servindo para definir o que é uma mulher ou um homem. Quando questiono alguém a respeito, recebo frequentemente como resposta que é apenas um 'modo de falar'. Mas é um modo de falar que expressa nossas crenças e nosso modo de ver o mundo, em que cabe a mulher ser receptiva e ao homem ser ativo. (...)
> A mulher, por outro lado, é socializada para a domesticidade, a dependência, humildade, modéstia, para dedicar-se ao próximo, ser calorosa e atender às necessidades físicas e emocionais dos outros, para satisfazer o desejo sexual dos homens. Espera-se dela habilidade para lidar com os relacionamentos e os sentimentos, adaptando e moldando-se aos desejos das pessoas que a cercam. (...)
> Atribuindo o sentimento à mulher e o pensamento ao homem, Jung desqualificou o pensamento da mulher, ao mesmo tempo que atribuiu a ela a função de mediar o sentimento do homem. (KOSS, 2000, p. 213-215).

A autora expõe a situação recorrente de que em um primeiro momento as qualidades feminina/masculina são ligeiramente associadas à polaridade sexual biológica: mulher e homem. Não bastante, a dissociação biológica ocorrer a cooptação que vai alinhavando os atributos ao ponto de chegar à redução: mulher sente e homem pensa.

Atribuir sentimentos à fêmea e a razão ao macho, remete-nos à diversas estórias construídas ao longo da história. Retomo aqui o mito de Adão e Eva –segundo tal narrativa quem agiu sem pensar tomada pelo sentimento é Eva, não Adão. "Quanto ao papel respectivo dos dois sexos, trata-se de um ponto acerca do qual as opiniões variaram muito. Foram, a princípio, desprovidas de fundamento científico, refletiam unicamente mitos sociais" BEAUVOIR (2016, p. 35). Reiterando assim, a velha dicotomia: um é ativo e outro passivo. Acerca dessa reflexão, Beauvoir (2016) acrescenta:

> Hegel estima que os dois sexos devem ser diferentes: um será ativo e o outro passivo e naturalmente a passividade caberá à fêmea. "O homem é assim, em consequência dessa diferenciação, o princípio ativo, enquanto a mulher é o princípio passivo porque permanece dentro da sua unidade não desenvolvida" (Filosofia da Natureza, 3ª parte, § 369). (BEAUVOIR, 2016, p. 37)

Notamos que a mulher é retratada como a *unidade não desenvolvida*, assim os comportamentos julgados femininos se justificariam por essa lógica. Este seria o princípio das acepções associadas ao feminino, associações essas com uma visão negativa da fêmea. Beauvoir (2016) continua discorrendo:

> A mulher apresentava-se assim como o inessencial que nunca retorna ao essencial, como o Outro absoluto, sem reciprocidade. Todos os mitos da criação exprimem essa convicção preciosa do macho e, entre outras, a lenda do Gênese que, através do cristianismo, se perpetuou na civilização ocidental. Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada com uma substância diferente, nem como o mesmo barro que serviu para moldar Adão: ela foi tirada do flanco do primeiro macho. Seu nascimento não foi autônomo; Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorado em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que ele a deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial. E assim ela surge como uma presa privilegiada. É a natureza elevada à transparência da consciência, uma consciência naturalmente submissa. E é essa maravilhosa esperança que muitas vezes o homem pôs na mulher. Ele espera realizar-se como ser possuindo carnalmente um ser e ao mesmo tempo que consegue confirmar-se em sua liberdade através de uma liberdade dócil. Nenhum homem consentiria em ser uma mulher, mas todos desejam que haja mulheres. "Agradecemos a Deus por ter criado a mulher." "A Natureza é boa demais, pois deu a mulher aos homens." Nessas frases, e outras análogas, o homem afirma uma vez mais com arrogante ingenuidade que sua presença neste mundo é um fato inelutável e um direito, enquanto a da mulher é um simples acidente: um bem-aventurado acidente. Aparecendo como o Outro, a mulher aparece ao mesmo tempo como uma plenitude de ser em oposição a essa existência cujo vazio o homem sente em si; o Outro, sendo posto como objeto aos olhos do sujeito, é posto como em si, logo como ser. Na mulher encarna-se o nada que o existente traz no coração, e é procurando alcançar-se através dela que o homem espera realizar-se. (BEAUVOIR, 2016, p. 201-202)

Enquanto a mulher é vista como o *Outro*, como o “ser” criado para um homem, para suprir suas necessidades, os aspectos e atribuições associados à fêmea serão para assegurar a submissão dela em relação ao macho. Logo, resultará em como os comportamentos e sentimentos relativos à mulher, e nomeados de “femininos”, serão, em grande parte, numa escala de inversão de valores, de um sexo se sobrepondo ao outro. Por isso, Beauvoir (2016) afirma que:

> A mulher é polarizada para baixo, para o centro da terra. Sua polaridade profunda é o fluxo dirigido para baixo, a atração lunar. O homem é, ao contrário, polarizado para cima, para o Sol e para a atividade diurna” (Fantasia do Inconsciente). Para a mulher, “a mais profunda consciência jaz em seu ventre e em seus rins... Se ela se volta para o alto ocorre um momento em que tudo desmorona”. No terreno da ação o homem é que deve ser o iniciador, o positivo; a mulher é o positivo no terreno da emoção. (BEAUVOIR, 2016, p. 291)

Conforme estrutura social, o posicionamento da mulher deve ser inferior e aquelas que não se ajustam ao sistema poderiam pagar um preço muito alto dentro dos jogos das relações de classes, porque estariam desafiando o poder masculino instituído e revalidado inclusive por outras mulheres. Assim, a filósofa refere que o pensamento patriarcal diz que a mulher estaria num nível maior do que o homem quando se trata de temperamento, de emoções inflamadas, ajudando a afirmar a sensibilidade como característica das mulheres.

Essas reflexões nos conduzem para as abordagens concernentes às qualidades que são atribuídas aos seres humanos a partir do seu sexo. E as virtudes denominadas de feminilidade, conforme esclarece Hirata, H. et al. (2009), são:

> Na Sociologia e Antropologia dos sexos, masculinidade e feminilidade designam as características e as qualidades atribuídas social e culturalmente aos homens e às mulheres. Masculinidade e feminilidade existem e se definem em sua relação e por meio dela. São as relações sociais de sexo, marcadas pela dominação masculina, que determinam o que é considerado "normal" – e em geral interpretado como "natural" – para mulheres e homens.

Corroborando a reflexão acima citada, Amaral e Macedo pontuam que:

> FEMININILIDADE: De "femil", carater próprio da mulher. Em português, o termo "feminino" pode abarcar dois sentidos distintos, o de imitação e conformidade com os padrões sociais e sexuais tradicionalmente identificados como pertencendo à mulher, e o de descoberta de si, isto é, da sua subjetividade e diferença em relação ao masculino. O termo feminilidade engloba simultaneamente esta acepção de feminino e o sentindo de vir, isto é, "ser mulher" e/ou "torna-se mulher". (AMARAL; MACEDO, 2005, p. 68 *apud* SILVA; SILVA, 2017, p. 192):

Tal conceituação afirma que a feminilidade está relacionada diretamente aos comportamentos sociais, às trocas com o Outro. Mas nem todas as conceituações que concernem ao termo são positivas, algumas associações menorizam a acepção de feminilidade.

> Feminilidade, substantivo feminino; característica, particularidade ou estado particular da mulher; comportamento feminino; feminidade. [Por Extensão] Designação do sexo feminino. [Por Extensão] que designa um conjunto formado por mulheres: a beleza da feminilidade colombiana. [Pejorativo] Maneira de agir que denota futilidade; frivolidade. (FEMININILIDADE, 2019) [7]

Percebemos que feminilidade é o atributo de quem é mulher atuando em concordância com sua própria natureza feminina biológica e social. E que essas adjetivações de cunho depreciativo estão relacionadas à construção histórica que discorremos ao longo desse trabalho.

Continuamos nossas reflexões, por meio de novas palavras, uma nova tríade (gênero, sexo e sexualidade), que nomeamos uterina, inúmeros significados, imagens, discursos surgem rapidamente – masculino/feminino, ato sexual, orientação sexual, corpo, sentimentos, afetos etc. Fazemos esses cooptações que cercam o vocábulo "gênero", reproduzindo a lógica binária, a oposição homem/mulher, sobre isso, Louro esclarece (2001):

---

[7] FEMININILIDADE. In: _____ DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/feminilidade/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

> A concepção dos gêneros como se produzindo dentro de uma lógica dicotômica implica um pólo que se contrapõe a outro (portanto uma ideia singular de masculinidade e de feminilidade), e isso supõe ignorar ou negar todos os sujeitos sociais que não se "enquadram" em uma dessas formas. (LOURO, 2001, p. 34)

Os contextos apresentados, baseiam-se em uma visão que utiliza a conceituação de gênero a partir de uma constituição sócio-histórica das diferenças pautadas no sexo. Porém, segundo Mathieu (2009, p. 222), "de modo geral, opomos o sexo, que é biológico, ao gênero (*gender*, e inglês), que é social. Na Biologia, diferenciação é a aquisição de propriedades *funcionais* diferentes por células semelhantes. A diferença é o resultado de uma diferenciação."

Conforme posto pela autora, sexo e gênero são semelhantes e funcionam de maneiras diferentes. Gênero pertencente a um contexto social, implicaria associações diversas, mas uma é comum, feminino/masculino, mantendo ou propagando a binaridade calcada na questão biológica.

Seguindo essa linha de pensamento, do gênero visto na binaridade feminino/masculino, mesmo partindo da biologia e associado às diferenças nas genitálias, essa binaridade reflete comportamentos, discursos e alusões da construção social. Questionamentos como "isso é coisa de mulher?", "não é de homem?", entre outros. Esses questionamentos nos mostram a complexidade de conceituar os vocábulos da tríade, embora os indivíduos sejam definidos desde o seu nascimento como homens ou mulheres, baseado nos atributos físicos do corpo, também nos revela que gênero faz referência ao aparelhamento social, como obras resultantes do comportamento social e não dos seus corpos.

Mathieu (2009, p. 224), coloca que:

> Na maioria das sociedades, a bipartição do gênero deve estar calcada na bipartição do sexo, realizado sobre forma normal e normatizada na heterossexualidade. O gênero "traduz" o sexo. Deve haver uma *adequação* entre gênero e sexo, com ênfase neste último. Daí a necessidade, para transexuais modernos, e mudar de sexo para estar em conformidade com o gênero vivido: o do sexo oposto (MATHIEU, 2099, p. 224).

Conforme a autora, "o gênero traduz o sexo" nesse sentido precisamos compreender o vocábulo sexo, como também relacionado ao seu contexto social. E olhando por esse ponto, sexo é associação inferiorizada, isto porque o sexo "privilegiado e reconhecido" é o masculino, o feminino é o "Segundo Sexo".

4. AS IMAGENS DAS MULHERES NA POESIA

A mulher incomum depende da mulher comum (WOOLF, 2019, p. 104).

3.1. APRECIAÇÃO PRELIMINAR

Diante de todas as nossas reflexões sobre ideias de mulher, feminino, feminilidade, gênero, sexo e sexualidade, é notório o quanto nenhum destes vocábulos conseguem abranger as múltiplas imagens associadas a elas.

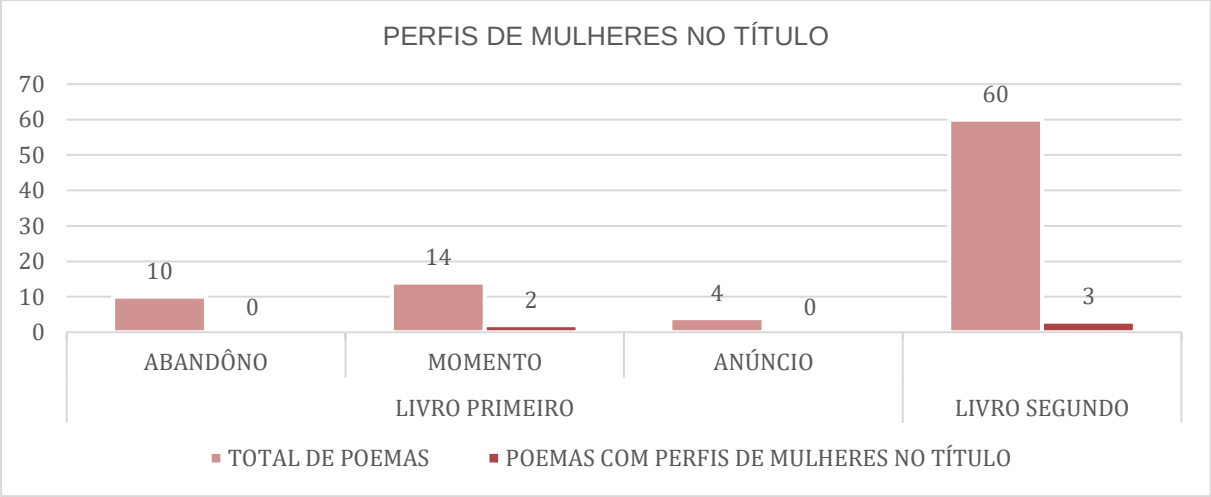
O percurso teórico que fizemos até aqui, nos possibilita leituras das diversas imagens de mulheres presentes no livro *Poemas*. Essas leituras, apreciaram os vocábulos, os grafemas, as vozes poéticas, a morfologia das palavras, os locais e as datas desses poemas.

As imagens de mulheres presentes nessa obra, quando apresentam flexões de número ou voz poética feminina, se transmutam, embora em diversas recorrências, quando consideramos o título, datas, local de publicação, por exemplo.

As imagens de mulheres presentes na obra, revelam a multiplicidade de perfis femininos, que uma mesma mulher carrega e que Alda Lara tece em cada poema, apresentando a diversidade das mulheres, não cabendo em um vocábulo.

Dos 88 poemas da obra *Poemas*, apenas 5 apresentam perfis feminino no título; 02 deles estão no *Livro Primeiro* e 03 no *Livro Segundo*. Os poemas são: "*As belas meninas pardas*"; "*Toada da menina bela*"; "*Cigana*"; "*As virgens*" e "*Nossa senhora do Ó*". Assim, temos os perfis de uma menina, meninas, cigana, virgens e Nossa Senhora do Ó. Representações que também aparecem nos versos. Elucidamos a recorrência no gráfico 1.

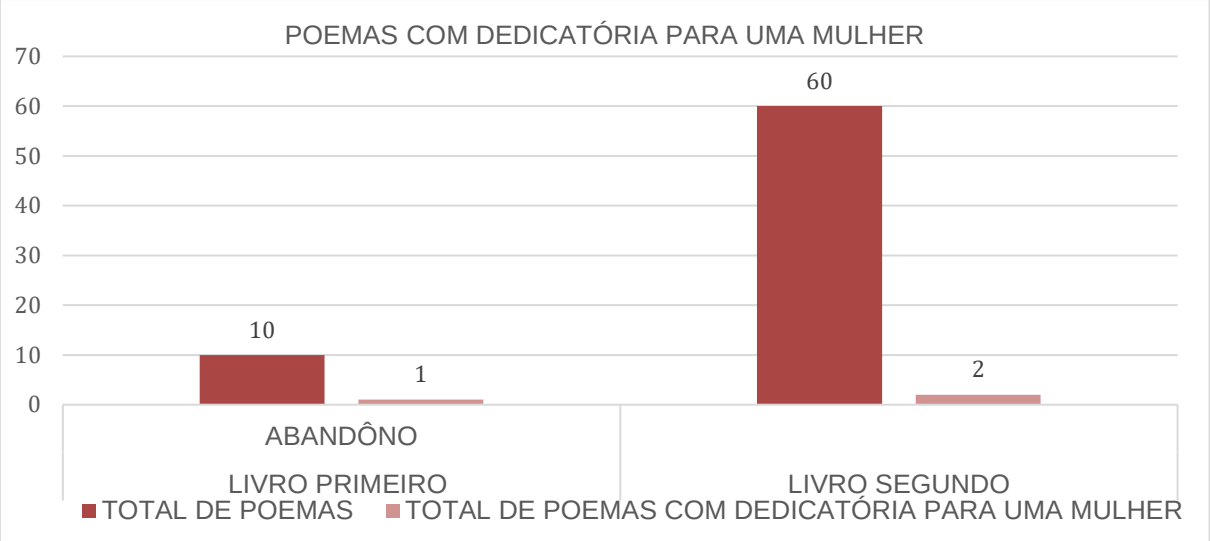
Gráfico 1 - Perfis de mulheres no título



Fonte**:** Elaboração da pesquisadora (2022)

Já nas dedicatórias, temos apenas um perfil de mulher, os demais são dedicados a mulheres, utilizando o nome próprio. Do total de poemas da obra, 03 são dedicados a mulheres por meio dos perfis ou nomes próprios. A primeira dedicatória está no “Poema da mesa pintada”, dedicado às primas: Maria Ana e Maria Angela; o segundo “Longe” dedicado à mãe e o terceiro, “Elogio da espiritualidade”, dedicado a Charlotte Bronte, que era uma escritora inglesa que viveu no século XIX, irmã de Emily Brontë, autora de "O morro dos ventos uivantes". Este último poema, não apresenta nenhum perfil feminino evidenciado, traz apenas a voz poética feminina, marcada no primeiro e décimo primeiro verso: “*Não digas que os meus seios*”; “*ou que os meus cabelos soltos*”. Segue o gráfico 2, representando a presença de imagens de mulheres nas dedicatórias.

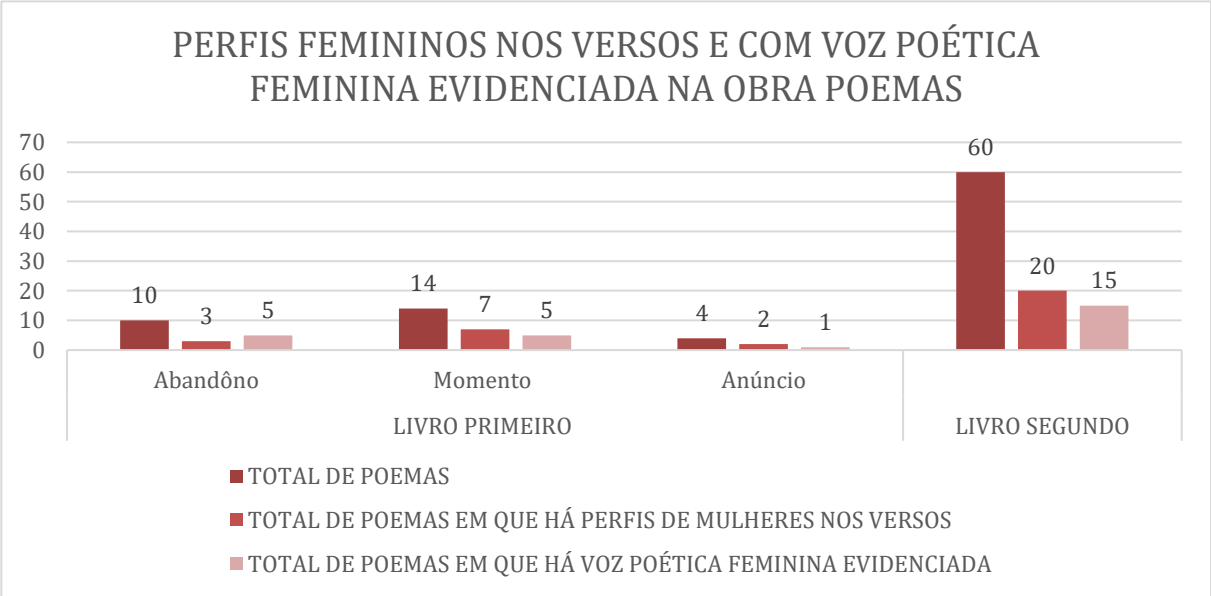
Gráfico 2 - Poemas com dedicatória para uma mulher



Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

De todos os poemas da obra, 32 apresentam imagens de mulheres em seus versos e 26 poemas evidenciam a voz poética feminina. O que corresponde a cerca de 36.36% da obra com imagens de mulheres nos versos e em torno de 29.54% de poemas com voz poética feminina evidenciada. Os dados estão sistematizados no gráfico 3.

Gráfico 3 - Perfis de mulheres nos versos e com voz poética feminina evidenciada na obra *Poemas*



Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

A obra poética de Alda Lara, apresenta 29 vocábulos que retratam imagens de mulheres diversas, que recorrem ou não nos versos dos 32 poemas em que eles se

manifestam. Desses 29, fizemos um levantamento, um mapeamento do campo semântico e que está ligado às representações de mulheres na obra da poeta, retirando as variações de número e os adjetivos, chegando a um total de 20 perfis femininos. Os vocábulos “Ama; Cigana; Filha; Mãe-África; Noiva; Noivas; Prostituta; Rapariga[8]; Virgem; Viúva; Vizinha” aparecem apenas uma vez. “Amas-secas pretas; Mães; Moreninha; Senhora do Ó; Sentinela; Sereias;” aparecem duas vezes. “Irmã; Mãe-burguesa; Mulheres; Pastora;” aparecem três vezes. “Irmã-Mulher; Mãe-Negra; Senhora;” aparecem quatro vezes. “Senhora da loucura;” aparece cinco vezes. “Mulher;” aparece seis vezes. “Mãe;” aparece oito vezes. “Meninas;” aparece nove vezes. “Menina” aparece dezenove vezes. No gráfico 4 é possível observar os vocábulos que apresentam representações de mulheres e suas recorrências na obra.

Gráfico 4 - Perfis de mulheres no livro Poemas

Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

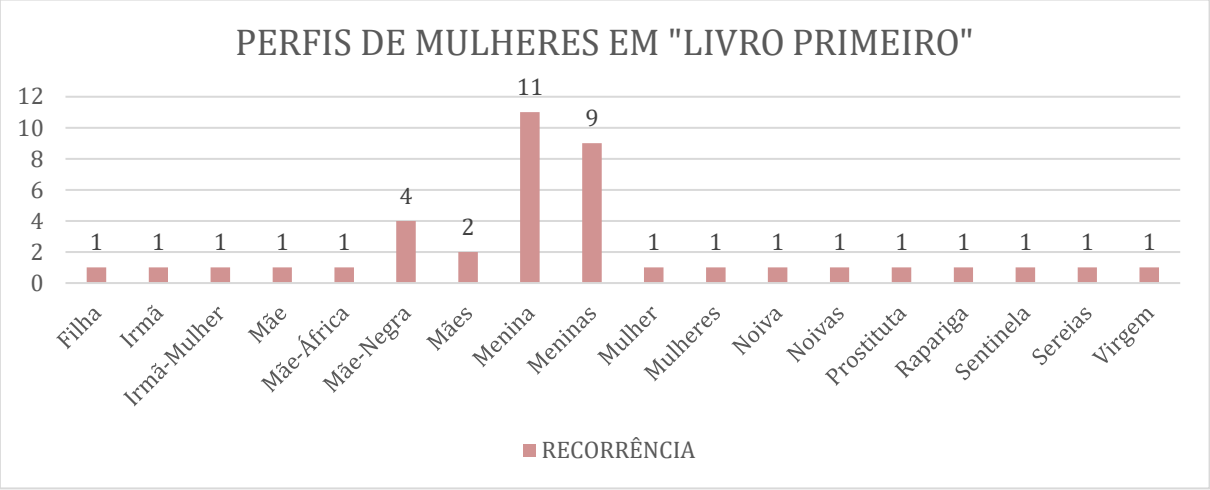
3.1.1 Imagens no “Livro Primeiro”

No Livro Primeiro temos um total de 28 poemas, desses apenas 12 trazem em seus versos palavras que sugerem imagens de mulheres e 11 evidenciam a voz poética feminina. De todas as expressões que aludem ao feminino, as mais recorrentes são “menina, mãe, mulher, irmã e senhora”. Nos 12 poemas que

[8] Rapariga, substantivo feminino; [Portugal] Mulher entre a infância e a adolescência; mulher jovem. [...] Menina virgem; donzela. [Portugal] Moça que vive no campo; roceira. Etimologia (origem da palavra rapariga). Sinônimos de Rapariga é sinônimo de: menina, moça, moçoila, jovem, amante, donzela, roceira. Disponível em: https://www.dicio.com.br/rapariga/

apresentam perfis de mulheres, temos a presença de 18 palavras que remetem a imagens de mulheres, mas apenas dois perfis se repetem e são mais recorrentes, os vocábulos “mãe” e “menina” ambos algumas vezes adjetivados e no plural. No gráfico 5 visualizamos melhor o fato.

Gráfico 5 - Perfis de mulheres em “Livro Primeiro”.

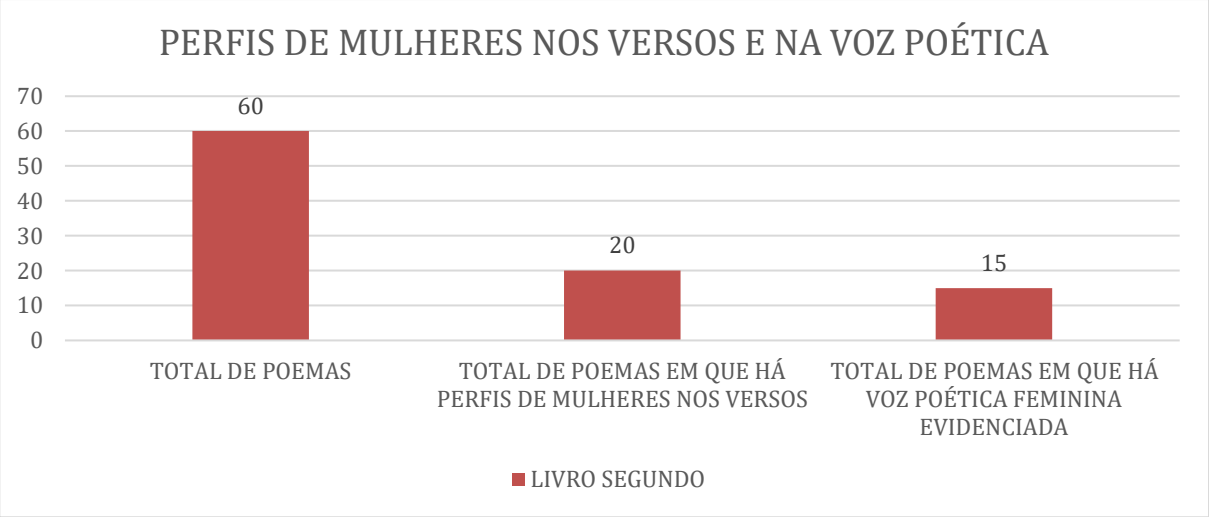


Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

3.1.2 Imagens no “Livro Segundo”

No “Livro Segundo”, temos um total de 60 poemas, desses apenas 20 trazem em seus versos palavras que sugerem imagens de mulheres e 15 evidenciam a voz poética feminina. Vide gráfico 6.

Gráfico 6 - Perfis de mulheres nos versos e na voz poética do “Livro segundo”



Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

Nos 20 poemas que apresentam perfis femininos, temos a presença de 18 palavras que remetem a imagens de mulheres, mas apenas quatro perfis se repetem e são mais recorrentes, os vocábulos “mãe”, “menina”, “mulher” e “senhora” ambos algumas vezes adjetivados e no plural. Os dados foram sistematizados no gráfico 7.

Gráfico 7 - Perfis de mulheres em “Livro segundo” e recorrências

Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

Nessa parte da obra não há subdivisões, somente os poemas, alguns com título, outros não. No quadro 1 encontra-se a relação dos poemas em que há vocábulos que remetem a imagens de mulheres, na ordem em que estão no livro.

Quadro 1 – Relação dos poemas em que há vocábulos que remetem a imagens de mulheres

Trampolim
Cigana
Noite
De longe
Marasmo
Estrelas mortas
As Virgens
Para ti
Reminiscências
Dia de Santo Antônio
Deixo-te a paz (I)
Deixo-te a paz (II)
Dança de roda
Balada

Nossa Senhora do Ó
Gratidão
Aquarela marítima
Ah! A poesia triste dos prédios cinzentos
Trajectória
Primavera

Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

“Trampolim”, traz o vocábulo “mãe”, com duas recorrências e seguido de dois pontos, que nos sugere, anuncia uma fala seguinte, ou como posto no poema, um pedido. Notemos: “Mãe: Deixa-me saltar no Trampolim...”; “Mãe: Não me prendas mais...”.

Em “Cigana”, temos o mesmo vocábulo do título, que aparece uma única vez no poema, na última estrofe: “Ah! Cigana perdida, /a sorrir,/nas estradas da Vida!...”

CIGANA

quem me dera ser vagabundo
de um mundo
qualquer!...

quem me dera ir,
pelos caminhos,
com a única saia que tivesse p’ra vestir...,
(nem curta nem comprida...)
... uma saia fora de moda, desgraciosa,
mas forte e vistosa!...

quem me dera ir...,
a comer as amoras dos valados,
a dormir sobre a grama, sem telhados
que não fossem os do céu!...
ser “eu”...
acenar aos que trabalham nos campos,
e parar,
a ouvir as canções populares!...
seguir sempre sozinha, comigo
e com o sol...
ver nascer o arrebol,
e caminhar... sem destino...
ao som não sei de que hino...
mas livre... livre!...

livre de ter que dizer
“muito prazer”
a toda hora!...
livre dos compromissos,
das etiquetas,
e de todas as tretas
que me acorrentam
e me lançam névoa sobre os ideais!...
livre das exposições,

das reuniões,
das aulas do forjaz
e outros que tais!...
livre de tudo!...
sem a ambição de possuir um “canudo”,
sem educação!...
poder lamber as mãos,
e rir de troça,
dos que passam nas estradas,
de óculos escuros,
e grandes “espadas”!...

ah!... ser simples!...
não pensar na modista,
nem no dentista,
nem nas unhas por polir...
nem pensar na guerra
nem na pobreza...
saber só que a naturez
é bela e igual para todos!...
saber só, que caminho sozinha,
feliz com a minha liberdade!...
não conhecer a saudades
do que ficou para trás!...
e saber que há sempre,
um fruto maduro,
e uma estrela brilhante
para cada caminhante!...
seguir... seguir sempre!...
sem um fito... sem um fim...
mas caminhar mesmo assim...com o vento a bater-me
nas tranças do cabelo, às lufadas,
e a deixar-me beijar
todas as noite
pelo luar das estrelas!...

quem me dera ir...
sem pátria, nem lei...
abraçada aos sonhos que sonhei!...

ah! Cigana perdida,
a sorrir
nas estradas da vida!...

Em “Noite” temos “amas-secas pretas” nos versos 11 e 25, nas estrofes 3 e 6: “que as amas-secas pretas,”; “com que as amas-secas pretas”. As amas-secas[9] são as cuidadoras, babás que não amamentavam, além disso, estar seguida do adjetivo

[9] Ama, substantivo feminino; Mulher que amamenta uma criança com a qual não possui uma relação de consanguinidade; ama de leite ou criadeira.[Por Extensão] Babá que amamenta; ama-seca.[Por Extensão] Aquela que, para os empregados, é responsável pela administração de uma casa que não lhe pertence; governanta.[Por Extensão] Mulher que cuida da casa; dona de casa, patroa ou senhora.[Por Extensão] Mulher responsável pelo cuidado de criança(s): babá.[Por Extensão] Designação utilizada para se referir a qualquer tipo de criada.[Por analogia] Mulher que realiza serviços domésticos para alguém que faz parte da nobreza; aia. Etimologia (origem da palavra ama). Do latim amma. Disponível em: https://www.dicio.com.br/ama/

preta, descreve as babás dos meninos brancos, como sendo mulheres que não amamentavam e tinham a cor da pele preta.

“De longe”, poema dedicado à mãe, traz o vocábulo relativo à maternidade, mãe, numa construção imperativa, nos versos 1 e 12, nas estrofes 1 e 4. “Não chores Mãe... Faz como eu, sorri!”; “Não chores, mãe!... A hora é de avançadas!...”.

De longe

(*a minha Mãe*)

Não chores Mãe... Faz como eu, sorri!
Transforma as elegias de um momento
em cânticos de esperança e incitamento.
Tem fé nos dias que te prometi.

E podes crer, estou sempre ao pé de ti,
quando por noites de luar, o vento,
segreda aos coqueirais o seu lamento,
compondo versos que eu nunca escrevi...

Estou junto a ti nos dias de braseiro,
no mar...na velha ponte,... no Sombreiro,
em tudo quanto amei e quis p’ra mim...

Não chores, mãe!... A hora é de avançadas!...
Nós caminhamos certos, de mãos dadas,
e havemos de atingir um dia, o fim...

Podemos inferir que pela data que consta no poema, 1949, a autora tinha 19 anos, e provavelmente já estava em Portugal para estudar, portanto longe de casa e da família, e aconselha a sua mãe com o poema, de estrutura fixa e clássica, um soneto[10] (dois quartetos e dois tercetos), para não chorar e como transformar a tristeza em outras ações.

Em “Marasmo”, temos os seguintes perfis: Senhor; Senhora da Loucura e sereias. A voz poética afirma ser “Senhora do navio,” no verso 3 da segunda estrofe. Nos versos 9 e 10 da estrofe 3, declara: “Nossa Senhora da Loucura / é que me guia...” assim como nos versos 23 e 24 da estrofe 7, “é só Nossa Senhor da Loucura / que me guia...”. Agora nos versos 29 e 31 da estrofe 10 e verso 40 da estrofe 12, clama:

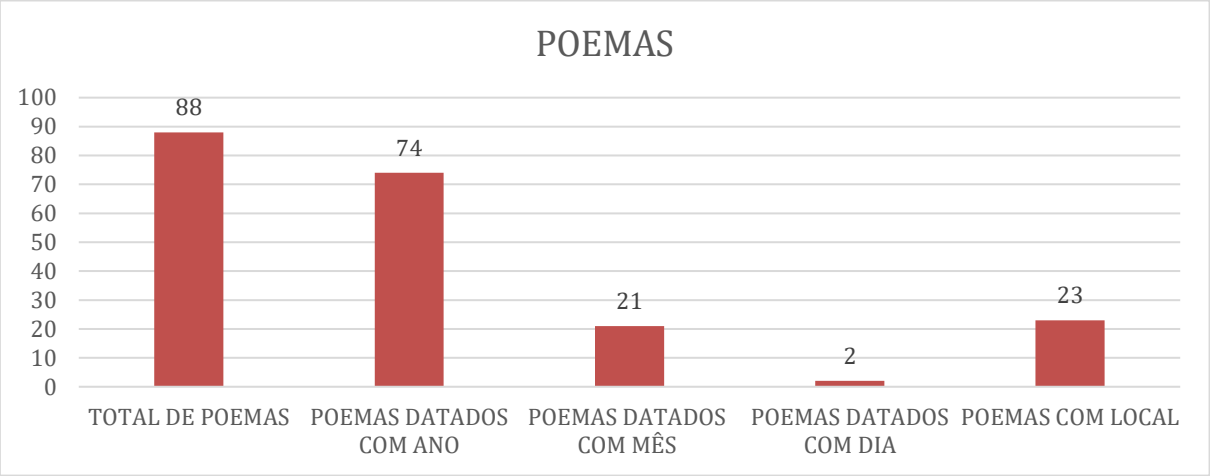
[10] O poema de forma fixa mais encontrado, como já se disse, é o soneto. Composto de dois quartetos e dois tercetos, o soneto apresenta, geralmente, versos de dez ou doze silabas. Aparecem rimas de um tipo nos quartetos (AB), e de ouro, nos tercetos (CD). O soneto costuma conter uma reflexão sobre um tema ligado à vida humana. (GOLDSTEIN, 1985, p. 57).

“Ô Senhora da Loucura!”; Ô Senhora da Loucura/rogai pelo meu navio”; “Ô Senhora da Loucura/rogai por mim,”

3.1.3 Local e datas dos poemas

Embora o trabalho se proponha a apresentar as imagens de mulheres presentes nas Obras *Poemas* e *Tempos de Chuva*, de Alda Lara, não podemos ignorar as informações de local e data, deixadas pela autora, presentes ao final da maioria dos poemas. Dos 88 poemas, 74 são datados com ano, 21 com mês, 02 com dia e 23 trazem o local onde foram escritos. O gráfico 8 nos permite reunir essas informações.

Gráfico 8 - Poemas que indicam local e data de escrita

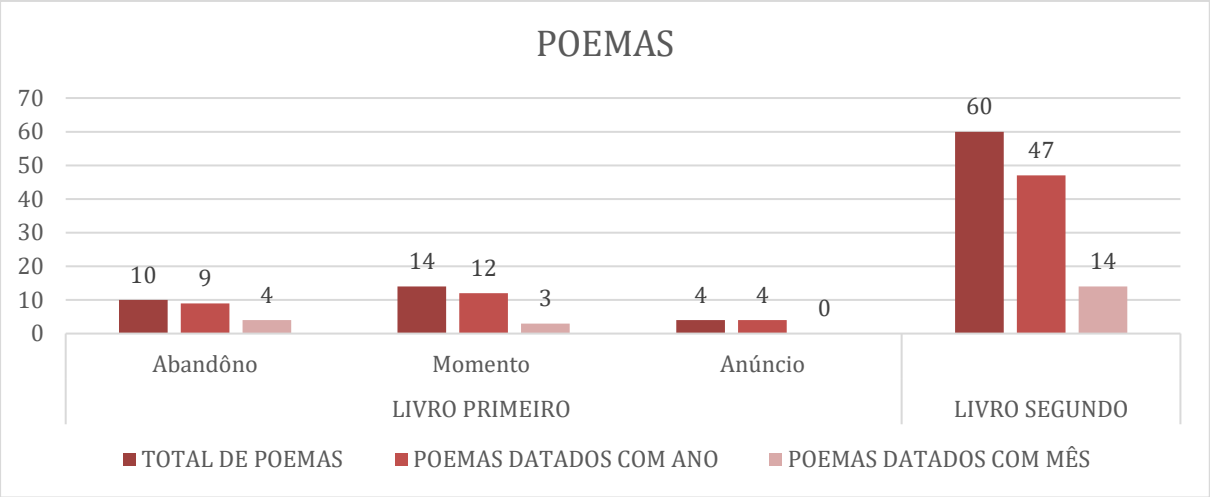


Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

Dos 23 poemas que indicam o local onde foram escritos, temos notícia de que 19 foram produzidos em Lisboa, cidade indicada pelas seguintes nomenclaturas e siglas: “Lisboa; Lxa, Lx e Campo Grande (Freguesia/Bairro de Lisboa); 02 deles foram escritos em sua cidade Natal “Benguela”; 02 em “Coimbra” e 14 não são datados ou trazem o local da escrita.

Esmiucando nossos olhares, observemos como as informações sobre as datas aparecem nas divisões da obra. No “Livro Primeiro” em “Abandôno”, temos 10 poemas, 9 deles são datados com ano e apenas 4 com o mês; em “Momento”, dos 14 poemas, 12 são datados com o ano e apenas 3 com mês, e em “Anúncio”, dos 04 poemas, 04 são datados com ano e nenhum com o mês. No “Livro Segundo”, dos 60 poemas, 47 são datados com ano e 14 com o mês. Vide gráfico 9.

Gráfico 9 - Poemas com indicação de local e data, por divisões do livro

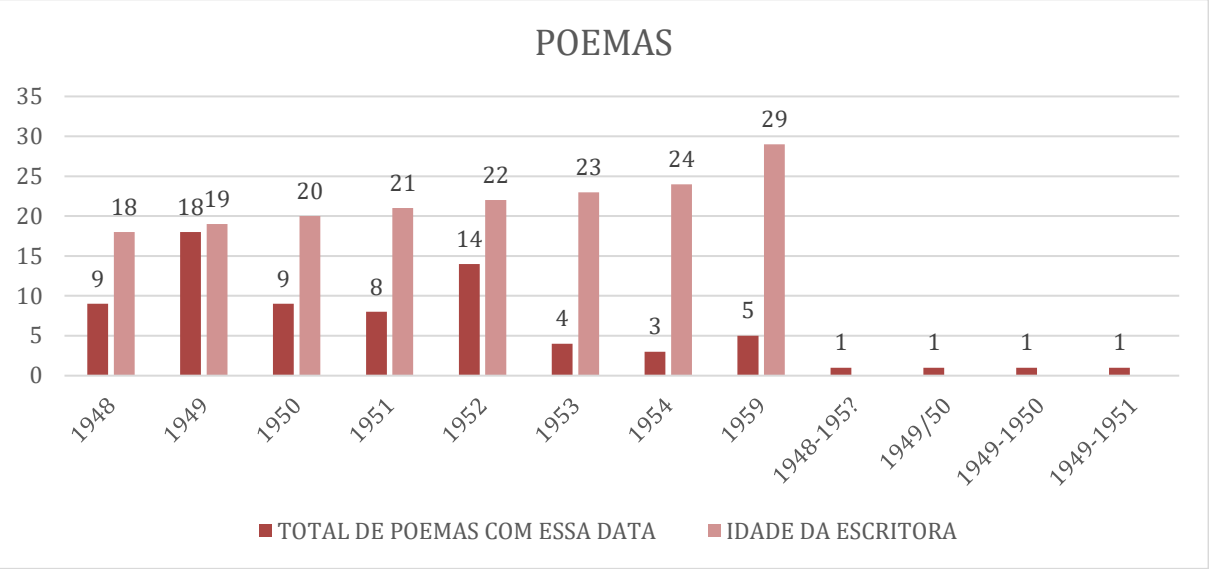


Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

Continuando nossos olhares, observemos como as informações sobre os locais aparecem nas divisões da obra: no Livro Primeiro, em “Abandôno”, temos 10 poemas, 4 deles forma escritos em Lisboa e 1 em Coimbra; em “Momento”, dos 14 poemas, 7 foram escritos em Lisboa e em “Anúncio”, dos 4 poemas, 1 foi escrito em Lisboa e 2 em Benguela. No “Livro Segundo”, dos 60 poemas, 7 foram escritos em Lisboa e 1 em Coimbra. Na obra “Poemas”, há alguns poemas que não são datados e nem apresentam local de produção.

Voltaremos nosso olhar para as datas a fim de considerar qual a idade a autora tinha nos anos em que escreveu os poemas e a quantidade de poemas produzidos naquele ano e com aquela idade, conforme o gráfico 10.

Gráfico 10 - Ano de escrita indicado ao final x idade da escritora



Fonte: Elaboração da pesquisadora (2022)

Ao todo, temos 08 anos datando os poemas, mas em 4 poemas não há uma data definida, conforme é possível notar no gráfico. As inferências que faremos são baseadas nas datas colocadas nos poemas pela autora.

Considerando a data de nascimento de Alda Lara, os poemas começam a ser datados em 1948, quando a escritora tinha 18 anos, 09 foram feitos nesse ano. No ano seguinte (1949) ela data 18 poemas, quando teria 19 anos. A quantidade datada nesse ano é o dobro em relação a quantidade do ano anterior. Em 1950, ela teria 20 anos e escreveu 09 poemas. Aos 21 anos (1951), ela escreve 08 poemas. Em 1952 (22 anos), ela escreve 14 poemas. Aos 23 anos (1953), ano em que se casa[11], escreve 04 poemas. Em 1954 (25 anos), escreve 3 poemas. Depois de 1954, há um salto de 05 anos para o próximo ano 1959 (29 anos), ano em que escreveu 05 poemas. Acerca do intervalo em que não há poemas datados, faremos a inferência, nos questionando se o casamento e a maternidade teriam de alguma forma ocupado mais o tempo da escritora. Sobre a organização do livro “Poemas”, temos o sumário do livro organizado conforme a tabela abaixo, acrescentamos o local e as datas, observemos no quadro 2.

[11] Biografia da autoria de Maria João Dias https://www.facebook.com/FascismoNuncaMais/photos/a.559109110865139.1073741828.558291707613546/717016188407763/

Quadro 2 Organização da obra na ordem do sumário

		POEMAS	LOCAL	MÊS	ANO
LIVRO PRIMEIRO	Abandôno	Abandôno	Lxa		1948
		Entardecer	Coimbra	Maio	1959
		Destino			1951
		Lago	Campo Grande	Agosto	1959
		Honda			
		Poemas que eu escrevi na areia		Dezembro	1949
		Miserere		Março	1949
		Apêlo			1949
		Poema da mesa pintada	Lisboa		1950
		Testamento	Lisboa		1950
	Momento	Momento			1952
		Confissão	Lisboa	Maio	1949
		As belas meninas pardas		Fevereiro	1959
		Carta aberta			
		Romance			1949-1950
		Círculo			1954
		Maternidade	Lisboa	Fevereiro	1959
		Toada da menina bela			1950
		Herança	Lx		1950
		A caminho			1948-195?
		Presença	Lxa		1952
		Presságio	Lisboa		1953
		Voz na Encruzilhada	Lxa		1952
		Trilogia do Outono	Lisboa		1950
	Anúncio	Anúncio	Benguela		1953
		Quadras da minha solidão			1950
		Prelúdio	Lisboa		1951
		Presença africana	Benguela		1953
LIVRO SEGUNDO		Vida que se perdeu			1948
		Trampolim			1948
		Revolta			1948
		Cigana		Agosto	1948
		Sonho			1948
		Intermezzo	Lx		1948
		Noite		Outubro	1948
		Regresso			1948
		De longe			1949
		Marasmo			1949
		Rumo			
		Estrelas mortas			1949

	As Virgens			
	Para ti		Fevereiro	1949
	Três poemas de amor			
	Passagem			
	Mutilação			
	Reminiscências			1949
	Bruma			1949
	Dia de Santo Antônio		Junho	1949
	Deixo-te a paz (I)			
	Deixo-te a paz (II)		Março	1949
	Apontamento		Março	1949
	Para ti		Março	1949
	Primavera		Abril	1949
	Epigrama			1949
	Diário		Agosto	1949
	Poema			1949
	Baila-baila			1950
	Dança de roda			1949/50
	Balada	Lisboa		1951
	Nossa Senhora do Ó			1950
	Gratidão			1949-1951
	Plenitude			
	Ausência			1950
	Aquarela marítima			1951
	Bêco			1951
	Eis que o meu pobre coração			1951
	Página marcada			
	Para leres numa manhã de chuva			1951
	Ah! A poesia triste dos prédios cinzentos			
	Elogio da espiritualidade			1951
	Trajectória		22/fev	1952
	Condição			1952
	Com teus longos braços			1952
	Hora			1952
	Companheira-Solidão	Lxa		1952
	Um dia	Lxa		1952
	Saudação		Agosto	1952
	Parábola			1952
	Incerteza	Lxa		1952
	Momento	Lxa		1952
	A uma criança		08/jul	1952
	Cais			1953

	Nupcial		Maio	1954
	Primavera	Coimbra		1954
	Instante			
	Noite	Lisboa	Janeiro	1959
	A Coimbra			
	A Pau Éluard			

Fonte: Elaboração da pesquisadora.

No entanto, se a obra fosse organizada considerando a ordem cronológica dos poemas que são datados, teríamos uma configuração diversa, de modo que não seria possível manter as divisões e subdivisões, se considerássemos a organização dos poemas por data da escrita.

3.2. IMERSÃO POÉTICA

3.2.1 “Abandôno”

“Abandôno” é o título do primeiro poema de *Poemas* e título da primeira parte do Livro Primeiro. Temos 03 poemas que apresentam imagens de mulheres por meio dos vocábulos, e nesses poemas contabilizamos 07 perfis femininos diversos, presentes nessa parte do livro. Os 07 perfis: “sereias; Maria; meninas; rapariga; prostituta; noiva; virgem;” distribuídos nos versos dos poemas: “Miserere, Poema da mesa pintada e Testamento”, trazem com recorrência apenas para “meninas”, os demais não se repetem, aparecem apenas uma vez. “Sereia”, por exemplo aparece uma única vez no décimo verso do poema “Miserere”. Notemos, “onde cantam sereias pela noite dentro,”

O próximo poema é “Poema da mesa pintada”, que traz 01 perfil feminino, “meninas” com recorrência de 05 vezes, nos versos que se seguem.

POEMA DA MESA PINTADA

(*as minhas primas: Maria Ana*
e
Maria Ângela)

Eram três meninas sentadas
à volta daquela mesa
eram três meninas delgadas
sorrindo ao espelho dos dias
que passavam
e cansavam
de beleza...

Eram três meninas sentadas
à volta daquela mesa,
da Bela mesa pintada...

Os olhos, longos e finos,
rasgavam só com sorrisos
as horas desabitadas...

e pelas noites veladas
trocavam lendas e sinos
as três meninas delgadas

Foi o sonho que as levou?
ou foi a vida, enganada?...

Partiram as três meninas
de amor e fé sufocadas...

Ficaram três sombras brancas,
bailando nas madrugadas...

Lisboa 1950 (LARA, 1973, p. 25-26)

O poema “Poema da mesa pintada” (penúltimo dos poemas que compõem a parte Abandono), inicia-se com uma dedicatória às primas Maria Ana e Maria Ângela, as quais relacionamos com as tantas “Marias” que aparecem nas imagens bíblicas e/ou na história judaico-cristã. Lembremo-nos que além da Virgem Maria, a *Bíblia,* no Novo Testamento, menciona mais seis Marias (Maria Madalena, Maria mãe de João Marcos, Maria irmã de Marta e Lázaro, Maria mãe de Thiago e José, Maria esposa de Cleopas e Maria mencionada em Romanos). Beauvior (2016), explicita/comenta alguns “mitos” judaico-cristãos:

> É sempre difícil descrever um mito; êle não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É por vezes tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: Dalila e Judite, Aspásia e Lucrécia, Pandora e Atená, a mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeita; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que êle quer ter, sua negação e sua razão de ser. (...) " Naturalmente, o Salvador Divino que opera a redenção dos homens é do sexo masculino; mas é preciso que a humanidade coopere para sua própria salvação e é sob sua forma mais humilhada, mais perversa que será chamada a manifestar sua boa vontade submissa. Cristo é Deus, mas é uma mulher, a Virgem Maria, que reina sobre todas as criaturas humanas. Entretanto, só as seitas que se desenvolvem à margem da sociedade ressuscitam, na mulher, os antigos privilégios das grandes deusas. (BEAUVIOR, 2016, p.203, 236).

O poema tem sete estrofes e o verbo ser, na terceira pessoa do plural no pretérito imperfeito, aparece três vezes: no primeiro, terceiro e oitavo versos. Esse verbo, assim como outros, marcam o tempo em que elas (as três meninas) sentavam em volta da mesa. Assim, o poema é permeado da simbologia religiosa do número 3 e 7, demonstrando a carga mística que influencia a autora nos seus escritos.

Na primeira estrofe, os setes versos sugerem os dias da semana, período temporal no qual as três meninas são retratadas sorrindo, passeando e cansando dessas atividades. Nas estrofes seguintes, devido ao discorrer do tempo, a frequência com que essas meninas estão juntas é bem menor. Ainda na primeira estrofe, elas são descritas sendo três (a voz poética e as primas), são franzinas e belas, representadas pelos adjetivos: delgadas e beleza, respectivamente.

Há um objeto, que embora seja um substantivo masculino, que é associado sempre à mulher, ao universo feminino: o espelho, que aparece no quarto verso da primeira estrofe, de forma figurativa, para representar o reflexo dos dias “que passavam, cansavam de beleza”. Acerca do espelho ser um objeto associado ao

feminino, Beauvoir (2016, p. 14) acrescenta: “Um homem não pede beijos . . . um homem não se olha no espelho . . . Um homem não chora”, dizem-lhe. Querem que êle seja "um homenzinho”; é libertando-se dos adultos que êle conquista o sufrágio deles.” A autora continua acrescentando:

> Através de cumprimentos e censuras, de imagens e de palavras, ela descobre o sentido das palavras "bonita " e "feia”; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser "bonita como uma imagem"; ela procura assemelhar-se a um a imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos. (BEUAVOIR, 2016, p. 23)

Conforme a autora, o espelho é a projeção, a reflexão de algo, ou alguém; de modo que esse “ser” se afirma a partir da imagem projetada/desejada nesse objeto. Chevalier e Gheerbrant (2003) contribuem para nossa discussão, no que concerne à origem desse vocábulo e suas simbologias, com as seguintes afirmações:

> Speculum (espelho) deu o nome a **especulação:** originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com auxílio de um espelho Sidus (estrela) deu igualmente **consideração**, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. (...). Embora sua significação profunda seja outra, o espelho do mesmo modo relacionado, na tradição nipônica, com a revelação da verdade e não menos com pureza. (...) Símbolo lunar e feminino, o espelho é ainda na China o emblema da Rainha. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2003, p. 393-394).

Voltando ao poema, podemos observar na segunda estrofe as três meninas sentadas em volta da mesa, só que a mesa aqui aparece com o adjetivo: pintada; sugerindo o título do poema. Eram três meninas sentadas “à volta daquela mesa”, esses versos se repetem duas vezes, e sempre no primeiro e segundo verso da primeira e segunda estrofe.

Nas estrofes seguintes, nem as meninas nem a mesa aparecem mais. Contudo, lembremo-nos que a simbologia da mesa também está carregada de significados. A mesa é um substantivo feminino, carregado de simbologia. É na mesa que as famílias se reúnem para fazerem suas refeições, é na mesa que as corporações se reúnem para tomar decisões, na história temos a famosa “Távola Redonda[12]”, na *Bíblia* há diversas passagens em que a mesa é mencionada, como em (Êxodo 25:30, p. 128) “E sobre a mesa porás o pão da proposição perante a minha face perpetuamente” e em (Salmos, 23:5, p. 610*)*: *“*Preparas uma mesa perante mim na presença dos meus

[12] https://www.templodeavalon.com/modules/mastop_publish/?tac=A_T%E1vola_Redonda

inimigos...”. No poema, a voz poética faz referência a um tempo em que se reuniam na mesa, as três meninas. Assim, a mesa representa para o poema uma imagem saudosa, do encontro de familiares, de meninas que cultivavam a partilha e o tempo juntas.

Na terceira e quarta estrofe, há uma descrição do que elas faziam. As meninas franzinas, rasgavam só com sorrisos as horas desertas, e nas noites vigiadas, compartilhavam estórias e alertas. Sobre as meninas terem suas noites vigiadas, Perrot (2017, p. 43) corrobora: “Mas além dessas representações, não é fácil delinear a vida real das meninas. Elas passam mais tempo dentro de casa, são mais vigiadas que seus irmãos, e quando se agitam muito são chamadas de ‘endiabradas’.”

Nas últimas estrofes, temos uma divisão de ideias. Na próxima estrofe há um questionamento acerca do que haveria acontecido com as três meninas, se um sonho ou uma vida iludida as teriam levado. Na sexta estrofe, a afirmação de que elas se foram com seus amores e fé reprimidas. Na sétima e última estrofe, o que restou é referida pela voz poética: apenas três sobras que bailam nas madrugadas. Nota-se que o poema diz que partiram três meninas e ficaram três sombras brancas, resquícios na memória que resgata uma época que não volta mais, de confraternização feminina.

A mesa e o espelho são, sobretudo, objetos associados às mulheres, nesse caso, a partilha e convivência feminina de meninas que brincavam num tempo distante e que a vida as distanciou, restando apenas o resgate memorialístico. Por isso, analisaremos com mais afinco uma outra problemática feminina no poema a seguir.

TESTAMENTO

À prostituta mais nova,
do bairro mais velho e escuro,
deixo os meus brincos, lavrados
em cristal, límpido e puro...

E àquela virgem esquecida,
rapariga sem ternura,
sonhando algures uma lenda,
deixo o meu vestido branco,
o meu vestido de noiva,
todo tecido de renda...

Este meu rosário antigo,
ofereço-o àquele amigo
que não acredita em Deus...

E os livros, rosários meus
das contas de outro sofrer,

são para os homens humildes,
que nunca souberam ler.

Quanto aos meus poemas loucos,
esses, que são de dor
sincera e desordenada...
esses, que são de esperança,
desesperada mas firme,
deixo-os a ti, meu Amor...

Para que, na paz da hora,
em que minha alma venha
beijar de longe os teus olhos,

vás por essa noite fora...
com passos feitos de lua,
oferecê-los às crianças
que encontrares em cada rua....

Lisboa, 1950 (LARA, 1973, p. 27-28).

No poema “Testamento” (último dos poemas que compõem a parte “Abandôno”), há duas representações dicotômicas de mulheres: A prostituta e a virgem, uma subjugada e a outra santificada. Por ser tratar de um testamento, a voz poética vai revelando que bens deixará e para quem. O poema é permeado de paradoxos e antíteses.

Na primeira estrofe é citada uma prostituta que é nova (nova na profissão) em um bairro que é velho e escuro. A voz poética, oferece a essa mulher, que é subjugada, um bem precioso: seus brincos lavrados em cristal, límpidos e puros. Estes últimos adjetivos (cristal, límpido e puro) não são associados à prostituta e sim à virgindade, por representar a pureza, a castidade, assim Alda Lara pretende dar dignidade e atribui nessa figura, que é marginalmente retratada, um certo valor e estima.

O bairro é descrito como sendo ruim, velho e escuro, o que revela também o espaço de trabalho que não é agradável. Deparamo-nos com antíteses nos seguintes vocábulos: “nova” e “velho” e “escuro” e “límpido”, demonstrando as contradições do universo dessas duas mulheres, uma virgem e uma meretriz. Sobre a imagem de uma prostituta presente nessa estrofe, recorremos às considerações de Perrot (2017) sobre o tema:

> A prostituição é um sistema antigo e quase universal, mas organizado de maneira diferente e diversamente considerado, com status diferentes e diferentes hierarquias internas. A reprovação da sociedade é bastante diversa. Depende do valor dado à virgindade da importância atribuída à sexualidade (PERROT, 2017, p. 77).

Como podemos notar, essa imagem negativa associada à mulher que é prostituta, foi construída ao logo da história da humanidade por meio de estigmas conforme exemplos citados por Perrot (2017):

> Figura complexa, Maria Madalena encarna ao mesmo tempo a sedução, a pecadora e a doçura do arrependimento. Ela introduz no universo austero da santidade uma doçura estranha. Paradoxalmente, Zola é muito mais sombrio. Flor extenuada e venenosa da luxúria, Nana condensa a podridão da burguesia parisiense. Ela está destinada à decadência e ao desastre.
> Nada a ver com as gueixas do Japão medieval descritas por Jacqueline Pigeot, a partir de uma abundante documentação literária e quase etnográfica. E essas mulheres têm como ofício divertir os homens, pelo canto, pela dança, eventualmente pelo sexo. Mas elas não são nem confinadas nem estigmatizadas. São de origem modesta, passando muitas vezes o ofício de mãe para filha. Vivem de uma maneira relativamente livre e autônoma, em grupos autogerenciados e bastante hierarquizados.

O julgamento da prostituição e a sua condenação depende muito da sociedade em que está inserida, podendo ser uma ação imoral e até necessária (para satisfazer os desejos masculinos) ou até mesmo um crime hediondo.

Voltando à análise do poema, observamos que na segunda estrofe temos a imagem de uma virgem que está esquecida: apesar de não ter ternura, ela é sonhadora e para essa mulher é dado seu vestido de noiva branco e todo tecido de renda. Contudo, embora, ela seja uma jovem virgem, o adjetivo “esquecida” confere a ela a ideia de abandono, e como se não bastasse estar abandonada, ainda é caracterizada como uma jovem sem afeto/sem ternura, o que demonstra uma apatia sem vitalidade. Vestido de noiva/branco/tecido de renda são associações à pureza, castidade, santidade e ao casamento. Perrot (2017) refere que:

> [...] a fêmea é mulher ao longo de sua vida ou, pelo menos, ao longo de toda a sua juventude; tudo a liga constantemente a seu sexo, (...) A mulher se confunde com seu sexo e se reduz a ele, que marca sua função na família e seu lugar na sociedade. O sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e à virgindade. Principalmente pelo cristianismo, que faz da castidade e do celibato um estado superior. (...)
> A virgindade é um valor supremo para as mulheres e principalmente para as moças. A Virgem Maria, em oposição a Maria Madalena, é seu modelo e protetora (PERROT, 2017, p. 64).

Mesmo com toda essa valorização posta por Perrot (2017) conferida às virgens, a voz poética, deixa apenas um vestido que reafirma a pureza e santidade dessa mulher, presente na segunda estrofe.

Apesar das mulheres representadas nas duas primeiras estrofes terem uma grande carga simbólica, é a imagem da virgem que traz consigo mais atribuições em

uma sociedade patriarcal, o que pode se tornar uma mais valia a essas mulheres. Beauvoir (2016) pontua de forma clara essa diferença:

> A civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra; se "cede", se "cai", suscita o desprezo; ao passo que até na censura que se infringe ao seu vencedor há admiração. Desde as civilizações primitivas até os nossos dias sempre se admitiu que a cama era para a mulher um "serviço " que o homem agrade e com presentes ou assegurando-lhe a manutenção: mas servir é ter um senhor; não há nessa relação nenhuma reciprocidade. A estrutura do casamento como também a existência das prostitutas são provas disso: a mulher *dá-se*, o homem a remunera e a possui (BEAUVOIR, 2016, p. 126).

No poema de Alda Lara o jogo entre honra e desprezo de duas mulheres dá a tônica do discurso da voz poética: ambas mulheres se cruzam com as semelhanças de uma vida que está em volta do sexo masculino, daquela que espera, o cliente ou um futuro marido. Lembremo-nos que, segundo Beauvoir (2016, p.126), desde as civilizações primitivas, a cama era para a mulher um “préstimo”, que para ambas é remunerada, seja com agrados, seja a garantia do sustento ou com dinheiro. “a mulher dá-se, o homem a remunera e a possui.”

Na terceira e quarta estrofe, a voz poética não deixa seus bens para uma mulher, ela doa um rosário para aquele amigo sem fé e os livros para os homens que não sabem ler. O pronome demonstrativo “àquele”, denota o afastamento que ela tem com essa pessoa, mas o caracteriza como “humilde” referindo-se à classe social desfavorecida e sem instrução.

As três últimas estrofes são dedicadas à doação e instrução do seu bem mais valioso: seus poemas ao seu enamorado. Na quinta estrofe, lista-se uma série de adjetivos para caracterizar seus poemas (“são loucos/ de dor sincera e desordenada/ são de esperança/ desesperada, mas firme,”) e prevendo que a função dos seus versos é a eternidade, visto que quando a escritora/ a voz poética não existir mais, sua voz poética estará com todos os seus leitores noite afora e será oferecido às crianças que encontrar na rua.

Por fim, observamos que a presença das reticências nos versos 4, 10, 13, 20, 23, 27 e 30, sugerem pausas que podem revelar o excesso de emotividade, bem como uma profunda reflexão de um poema que fala das problemáticas femininas, de

desigualdades, de instrução aos mais humildes, de um grande amor, que também se desperta o ato poético e da própria metapoesia: o seu poema irá ecoar eternamente.

3.2.2 “Momento”

“Momento” é a segunda parte do “Livro Primeiro” e também título do poema que inicia essa etapa da obra. Há 07 poemas que apresentam imagens de mulheres por meio dos vocábulos, e nesses poemas contabilizamos 05 perfis femininos diversos, presentes nessa parte do livro: “mães, menina, menina bela, meninas, mulher, mulheres "arrependidas", noivas, sentinela;” distribuídos nos versos dos poemas: “Momento; Confissão; As belas meninas pardas; Carta aberta; Romance; Toada da menina bela; Trilogia do Outono II”, trazem com recorrência “Mães; menina, menina bela; meninas; sentinela”, os demais não se repetem, aparecem apenas uma vez.

O primeiro poema “Momento” traz 02 perfis femininos, ambos sem recorrência, “mães” e “noivas”, nos versos que seguem.

MOMENTO

Nos olhos dos fuzilados,
dos sete corpos tombados
de borco, no chão impuro,
eis!
...sete mães soluçando...

Nas faces dos fuzilados,
nas sete faces torcidas
de espanto ainda, e receio,
... sete noivas implorando...

E do ventre de além-mundo,
sete crianças gritando
na boca dos fuzilados...

sete crianças gritando
ecos de dor e renúncia
pela vida que não veio...

Na boca dos fuzilados
vermelha de baba e sangue,
...sete crianças gritando!

1952 (LARA, 1973, p. 31-32).

“Momento” (primeiro poema que compõem a parte “Momento”), é composto de 5 estrofes. A primeira tem 5 versos, a segunda 4 versos, as três últimas com 3 versos. O título nos diz muito, pois se refere a um intervalo de tempo que não é determinado,

tempo breve ou um instante. A organização do poema, com relação à quantidade de versos em cada estrofe, reforça a ideia de um instante.

Na primeira, segunda e quinta estrofes, os versos iniciam com “Nos olhos dos fuzilados”, “Nas faces dos fuzilados” e “Na boca dos fuzilados”, respectivamente, e na quarta estrofe o verso final é “na boca dos fuzilados”. Como podemos notar, o léxico fuzilado é comum nos versos mencionados, que são pessoas que foram executadas à queima roupa. Assim, “nos olhos”, “nas faces” e “na boca” sugerem uma janela, por onde se vai observar determinadas situações, como observaremos mais detalhadamente.

Há um outro vocábulo recorrente no poema, e que aparece em todas as estrofes, o numeral sete. Esse número tem uma grande simbologia, conforme veremos nas contribuições de Chevalier e Gheerbrant (2003):

> O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas da rosa, às sete cabeças da naja de Angkor, aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo etc. (...) Era, para os egípcios, símbolo da vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. (...) Ele simboliza **a totalidade do espaço e a totalidade do tempo.** (...) O número 7 é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um **dinamismo total**. Como tal, ele é a chave do **Apocalipse** (7 igrejas, 7 estrelas, 7 Espíritos de Deus, 7 selos, 7 trombetas, 7 trovões, 7 cabeças, 7 calamidades, 7 taças, 7 reis...). (...) O número sete é frequentemente empregado na Bíblia. Por exemplo: candelabro de sete braços; sete espíritos repousando na vara de Jessé, sete céus onde habitam as ordens angélicas; Salomão construiu o templo em sete (**1** Reis, **6**, 38). O sete é usado 77 vezes no Antigo Testamento. O número sete, pela transformação que inaugura, possui em si mesmo um **poder**, é um número mágico. (...) O sete simboliza a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos. (...). As sete portas do Paraíso abrem-se diante da mãe de sete filhas. Para a mulher grávida ameaçada por algum perigo lê-se sete versículos da surata. (...) Na África, também, o sete é um símbolo de perfeição e de unidade. Para os dogons, como o sete é a soma de 4, símbolo da feminilidade, com 3, símbolo da masculinidade, ele representa a perfeição humana. (GRIE). Os dogons consideram o nome o número 7 o símbolo da união dos contrários, da resolução do dualismo, portanto, símbolo da unicidade e, por isso, de perfeição. Mas esta união de contrários - que inclui a dos sexos - é também símbolo da fecundação. Por essa razão, sendo verbo a análogo ao esperma como a orelha à vagina, para o dogon, o número 7 é a insígnia do Senhor da Palavra, deus das novas chuvas, portanto, da tempestade e dos ferreiros* (GRIE, GRIL). (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2003) p. 826-830)

Portanto, as contribuições acima nos mostram as inúmeras simbologias associadas ao número sete, mas chamo a atenção para a simbologia que se refere a um ciclo completo e ao apocalipse, que representa o fim. Assim, para os fuzilados é o fim de um ciclo e para as mães, noivas e crianças é o apocalipse. Acerca dos perfis

femininos presentes no poema, há dois: mães e noivas. Conforme analisaremos em cada estrofe.

Na primeira estrofe, a voz poética diz que os olhos dos fuzilados são de sete corpos caídos no chão sujo, de bruços e que há sete mães soluçando. As mães são apresentadas, após uma interjeição, feita por um advérbio e um ponto de exclamação: “eis!”. O advérbio indica: olhe, aqui está, veja, perceba; e o ponto de exclamação exprime uma emoção, que pode ser a indignação ou tristeza de “sete mães soluçando”. No verso citado, o vocábulo é precedido e encerrado por reticências, que sugerem o excesso de emotividade, diante da cena descrita na estrofe.

Há também três vírgulas na estrofe, que marcam a pausa de três cenas: “Nos olhos dos fuzilados,”, “dos sete corpos tombados de borco,” e “no chão impuro,”. A sequência narrativa dos versos, marcados pelas vírgulas, se assemelham aos cliques de um registro fotográfico. A palavra “borco” no terceiro verso, nos revela que eles foram executados pelas costas. E acerca dos “olhos” no início da estrofe, Chevalier e Gheerbrant (2003), corroboram nossas indagações para mostrar o quão simbólico é o vocábulo:

> O olhar é carregado de todas as paixões de alma e dotada de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é um instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. (...) A metamorfose do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto assim mesmo como ao observador. (...) O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (...) O olho, órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o olho *físico,* na sua função de recepção da luz; o olho *frontal* - o terceiro olho de **Xiva**; enfim *o olho do coração*. (...) A visão dualística é igualmente uma percepção mental: *a alma tem dois olhos*, escreve Silesius; *um olha o tempo, o outro está voltado para a eternidade*. (...) O olho do coração é o homem vendo Deus, mas também Deus vendo o homem. É o instrumento da unificação de Deus e da alma, do Princípio e da manifestação. (...). Para os bambaras, o sentido da visão é o que resume, que substitui todos os outros. O olho, de todos os órgãos dos sentidos, é o único que permite uma percepção com um caráter de integridade. (ZAHB). A imagem percebida pelo olho não é virtual, constitui uma cópia, um duplo, material, que o olho registra e conserva. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2003 p. 653-656)

No que concerne à imagem feminina: “mãe”, é uma grande representação simbólica. Já aparece na primeira estrofe e não nas demais, o que indica sua importância diante das outras representações como “noiva” e “crianças”, o que se torna um forte apelo emotivo, diante da cena descrita; pois, são “mães soluçando”

(soluço de um último adeus). O que ilustra bem aquele velho ditado popular: “Ser mãe é padecer no paraíso”. Sobre o ditado, Silva (2018) contribui:

> “Ser mãe é padecer no paraíso” diz o ditado popular. Essa famosa frase carrega em si a ideia de maternidade enquanto um sacrifício, um padecimento sagrado a qual todas as mulheres devem se submeter para alcançarem a plenitude. Essa visão da maternidade como um ato quase religioso propagou-se durante boa parte da história. Desse modo, durante muito tempo, o discurso predominante era de que os homens deviam dominar, e as mulheres serem dominadas; os homens deviam trabalhar, e as mulheres cuidarem da casa; os homens eram os progenitores e as mulheres instintivamente maternas, sua função primordial era parir para perpetuar a espécie. As mulheres tinham nascido para serem mães, e se recusar a cumprir esse papel era considerado uma grande heresia, uma agressão contra a sua natureza. (SILVA, 2018, p. 1)

Como podemos notar, o sofrimento oriundo da maternidade é inevitável. O sofrimento da mãe faz referência ao sacrifício dela enquanto mulher, que deve padecer para que alcance a perfeição. Nesse sentido, Perrot (2017) acrescenta:

> A sociedade ocidental promove a assunção da maternidade. Ela é "aureolada" de amor, "o amor a mais", segundo a expressão de Elisabeth Badinter, que descreve o crescimento do sentimento maternal a partir do século XVII e o da figura da mãe, tanto nas práticas (saúde, puericultura, educação na infância) quanto na simbólica. Um dos traços mais marcantes da época contemporânea reside na politização da maternidade, tanto nos Estados totalitários quanto na República (PERROT, 2017, p. 69).

Como essa contribuição, evidencia-se o destaque do lexema “mães” no poema, como instância primeira, acima das outras representações presentes.

E nos rostos dos assassinados, sete noivas suplicam, ainda assustadas e com temor; essa é a cena que temos descrita na segunda estrofe. Destaco a outra representação feminina no poema: “noiva”. Essa figura também tem um grande valor simbólico, pois ela é a prometida, a mulher que está para se casar. Elas estão suplicando, pasmadas e com medo, diante dos “fuzilados”, que estão com os rostos destruídos. A sequência dos versos, marcados pelas vírgulas, mais uma vez, se assemelham aos cliques de um registro fotográfico. Notamos que os fatos descritos nas primeiras estrofes revelam valores femininos de uma sociedade patriarcal, primeiro a mãe, e agora as noivas, as quais conforme Beauvoir (2016):

> É que no regime patriarcal o homem tornou-se o senhor da mulher e as mesmas qualidades que atemorizam nos animais ou nos elementos indomados tornam-se qualidades preciosas para o proprietário que as soube domesticar. Da fogosidade do cavalo selvagem, da violência do raio e da catarata o homem fêz os instrumentos de sua prosperidade. Do mesmo modo, procura anexar a mulher com toda sua riqueza intata. Motivos racionais desempenham certamente um papel no dever de virtude imposto à jovem; tal como a castidade da esposa, a inocência da noiva é necessária para que o pai não corra o risco de legar seus bens a um filho estranho. É,

> porém, de uma maneira mais imediata que a virgindade da mulher é exigida quando o homem encara a esposa como sua propriedade pessoal (BEAUVOIR, 2016, p. 216-217).

Como vemos, as noivas mencionadas nessa estrofe revelam os valores de uma sociedade patriarcal, que vê na mulher virgem um grande valor, pois, somente o homem pode deflorá-la, como bem pontua Perrot (2017, p. 57) “Sinal de virgindade, o véu figura o hímen. O véu da noiva é um véu nupcial que apenas o marido deve retirar, assim como é ele que deflora o hímen. Significa oblação, oferenda, sacrifício da esposa.” Vemos aqui também, que assim como as “mães” as “noivas” devem se sacrificar para atingirem sua plenitude.

Assim como no quinto verso, o nono é precedido e termina com reticências, o que denota uma forte carga emotiva, depois de espanto e temor após suplicarem. Há também três vírgulas na estrofe - como na primeira - que marcam a pausa de três cenas: “Nas faces dos fuzilados,”, “nas sete faces torcidas de espanto ainda,” e “e receio,”.

Na terceira e quarta estrofe, temos crianças berrando na boca dos assassinados, gritando repetidas dores e aludindo a vida que não foi experenciada. Elas também são sete, mesma quantidade dos fuzilados. O ventre aqui representado, embora sendo um substantivo masculino, é um vocábulo associado à maternidade, à mãe, à mulher, segundo refere Chevalier e Gheerbrant (2003):

> Símbolo da mãe, análogo à caverna*, mas refletindo particularmente uma necessidade de ternura e de proteção. Nos sonhos de adulto, poderia significar uma atitude regressiva, um retorno ao útero, uma maturação espiritual travada, diante de graves obstáculos afetivos. (...) O ventre é o refúgio, mas é também devorador. A Genitrix pode revelar-se dominadora e cruel; alimenta os filhos, decerto, mas é possível que os conserve no nível infantil e que lhes impeça desenvolvimento espiritual que os tornaria autônomos em relação a ela. As Deusas-Mães* em todas as mitologias apresentam esse duplo aspecto de nutriz tirânica, de mãe dominadora e ciumenta (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2003 p. 937).

Percebemos que o ventre é um local seguro, confortável, acolhedor, adjetivos associados ao colo de mãe, mas estando no ventre o filho ainda não nasceu, é acolhido e nutrido por sua mãe, como referido na quarta estrofe o lamento, a tristeza, a dor, a rejeição pela vida que não viveu, que não vai existir. Só que esse ventre é de “além-mundo”, ou seja, de uma outra vida ou da eternidade.

Em referência ao vocábulo criança, é um substantivo feminino. Mas, esse vocábulo não é suficiente para definir se é uma menina ou um menino, portanto é indefinido. Pois, conforme Perrot (2017):

> A pequena infância (0 a 6 anos) é relativamente assexuada. A palavra "enfant" [que significa criança e é do gênero masculino em francês] funciona como um neutro. Até os três ou quatro anos, as crianças vestem roupas idênticas, uma túnica, mais prática para suas "necessidades"; os cabelos de ambos os sexos são longos, meninos e meninas participam das mesmas brincadeiras, vivem agarrados às saias das mulheres. Nas salas das creches, meninos e meninas se confundem. Depois começa um longo processo de sexuação. A menina é uma desconhecida. Antes do século XX, existem poucos relatos de infância de meninas (PERROT, 2017, p. 43).

As crianças também possuem um valor simbólico importante. Elas são a pureza, a inocência, são o futuro, embora posto no poema, esse futuro não vá existir, por isso são referidos tantos “ecos de dor”. Chevalier e Gheerbrant (2003) reflete acerca das crianças:

> Infância é símbolo de inocência: é o **estado anterior ao pecado** e, portanto, o estado *edênico*, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância. Infância é símbolo de simplicidade natural, de **espontaneidade**, e este é o sentido que lhe é dado pelo taoísmo: *Apesar de vossa idade avançada, tendes a frescura de uma criança* (*Tchuang-tse*, cap. 6). (...) A ideia de infância é uma constante nos ensinamentos evangélicos e de toda uma parte mística cristã, como, por exemplo, *o caminho da infância* de Santa Teresa do Menino Jesus ao lembrar (*Mateus*, **13**, 3): *Em verdade vos digo, se não mudardes e não vos tornardes como as crianças, de modo algum entrareis no Reino dos Céus*. Ou *Lucas*, **18**, 17: *Em verdade vos digo, aquele que não receber o Reino de Deus como uma criança, não entrará nele*. Aliás, na tradição cristã os anjos são muitas vezes representados como crianças, em sinal de inocência e pureza. Na evolução psicológica do homem, atitudes pueris ou infantis - que em nada se confundem com as do símbolo *criança* - assinalam períodos de regressão; ao inverso, a imagem da criança pode indicar uma vitória sobre a complexidade e ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2003 p. 302).

E há nesses seis versos apenas uma pausa marcada pela virgula, que separa o décimo verso dos demais “E do ventre de além-mundo,”. E nas duas estrofes os versos finais terminam com reticências, revelando uma forte emoção aos versos anteriormente descritos.

Na boca dos assassinados encarnadas de secreção e sangue sete crianças bradam. Essa estrofe nos revela que os “fuzilados” são na verdade, “crianças”, portanto, não teriam uma vida, como posto na estrofe anterior. O adjetivo vermelho, posto na boca, possui uma forte simbologia: impureza, amor, virgindade deflorada, cor do sangue, violência, paixão etc. Como assim demonstram Chevalier e Gheerbrant (2003):

> Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo* e de sangue*, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos(...) parece que o vermelho perpetuamente é o lugar de batalha - ou da dialética - entre céu e inferno (...) (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2003, p. 944-945).

E logo após “vermelha de baba” temos o vocábulo sangue, substantivo masculino, carregado de simbologia. Perrot (2017, p. 44) relata, “Mas, geralmente, o que se vê é o silêncio do pudor, ou mesmo da vergonha, ligado ao sangue das mulheres: sangue impuro, sangue que ao escorrer involuntariamente é tido como ‘perda’ e sinal de morte.” Beauvoir (2016) também acrescenta acerca da impureza associada à mulher:

> Depois dessa primeira provação, os tabus menstruais tornam-se menos severos, mas permanecem rigorosos. Lê-se, em particular, no Levítico: "A mulher que tiver um fluxo de sangue em sua carne permanecerá sete dias na sua impureza. Quem a tocar será impuro até a noite. Todo leito em que dormir. . . todo objeto sobre o qual se sentar será impuro. Quem tocar em seu leito, lavará as roupas e a si próprio com água e será impuro até à noite". (...). Seria muito insuficiente assimilar tais repugnâncias às que suscita o sangue em quaisquer circunstâncias. Sem dúvida, o sangue é em si um elemento sagrado, penetrado mais do que qualquer outro pelo mana misterioso que é a um tempo vida e morte (BEAUVOIR, 2016, p. 209 e 211).

Ainda acerca da simbologia que permeia o léxico sangue, Chevalier e Gheerbrant (2003) contribuem:

> O sangue simboliza todos os valores solidários com fogo o calor e a vida que tenham relação com sol a esses valores associa-se tudo que é belo Nobre Generoso e levado também participa da simbologia Geraldo vermelho considerado o veículo da vida sangue é vida se diz biblicamente às vezes é até visto como princípio da geração segundo uma tradição caldeia é o sangue Divino que misturado a terra deu a vida aos seres de acordo com os vários mitos o sangue dá origem às plantas e até mesmo aos metais o sangue corresponde ainda ao calor Vital e corporal em Oposição a luz que corresponde ao sopro e ao Espírito perspectiva o sangue princípio corporal é o veículo das paixões (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2003, p. 800).

As simbologias colocadas pelos autores acima, nos mostram que os significados que concernem à palavra sangue não estão desassociados da mulher, da vida, da morte, da maternidade, da puberdade, da impureza etc.

Antes de finalizar o poema temos uma pausa ao final do verso “Na boca dos fuzilados vermelha de baba e de sangue,” Em seguida temos “... sete crianças gritando!”. As reticências talvez façam alusão a um engasgo com o sangue, diante da cena descrita nos versos anteriores e finaliza com um ponto exclamativo, que denota muita comoção, e que sugere o clique final daquele momento.

O próximo poema “Confissão” traz apenas um perfil, “sentinela”. Embora, esse vocábulo sugira uma imagem masculina, nos versos em que ele aparece, é antecedido do artigo definido “a”. Apenas duas vezes ele aparece no poema, no quarto e no último verso. “A sentinela brandou:”; “E a sentinela, varou-o com três balas.”

O terceiro poema “As belas meninas pardas”, apresenta duas palavras que sugerem imagens de mulheres “meninas” e “mães”. A primeira aparece 5 vezes, nos versos 1, 3, 10, 30 e 32 em 4 estrofes. O segundo aparece apena uma vez no verso 33. Em 3 versos “meninas” se apresenta da mesma forma, antecedida e seguida de um adjetivo: “As belas meninas pardas”, verso 1; “E as belas meninas perdas”, verso 10; “As belas meninas pardas,” verso 32. Nas outras recorrências, não há adjetivação: “iguais por serem meninas”, verso 3, “que importam outras meninas”, verso 30. “Mães” aparece no verso 33 para qualificar as meninas pardas: “as belas meninas pardas, dão boas mães de família, e merecem ser estimadas...”

Em “Carta Aberta”, temos apenas o vocábulo mulheres seguido do adjetivo “arrependidas”, mencionado uma única vez no verso dezesseis “no perdão às mulheres arrependidas,”. Essas mulheres fazem referência às mulheres pecadoras, mas que se arrependeram, tiveram a humildade de reconhecer seus erros e pedirem perdão e serão perdoas como o verso coloca. Cremos que esse verso se refere a uma figura religiosa importante, resgatada algumas vezes na poesia de Lara: Maria Madalena. Acerca dessa figura Perrot (2017) acrescenta:

> A prostituição é um sistema antigo e quase universal, mas organizado de maneira diferente e diversamente considerado, com status diferentes e diferentes hierarquias internas. A reprovação da sociedade é bastante diversa. Depende do valor dado à virgindade e da importância atribuída à sexualidade. As civilizações antigas ou orientais não têm a mesma atitude que a civilização cristã, para a qual a carne é a sede da infelicidade e a fornicação é o maior pecado. Figura complexa, Maria Madalena encarna ao mesmo tempo a sedução, a pecadora e a doçura do arrependimento. Ela introduz no universo austero da santidade uma doçura estranha. Paradoxalmente, Zola é muito mais sombrio. Flor extenuada e venenosa da luxúria, Nana condensa a podridão da burguesia parisiense. Ela está destinada à decadência e ao desastre (PERROT, 2017, p. 77-78).

Como podemos supor, as figuras femininas indicas no poema podem ser reduzidas a uma única mulher que representa várias nessas condições descritas no verso – Maria Madalena. Ela carrega em sim uma forte simbologia religiosa, além ser um exemplo muito utilizado nos discursos religiosos em geral (pregações, cultos, missas, etc.).

No poema “Romance”, “menina” é o perfil presente em 06 versos (versos 1, 3, 8, 16, 21 e 34) de 4 estrofes. Em 03 versos (1, 3 e 8) os vocábulos são adjetivados, “Meninas dos olhos belos”; “menina dos olhos tristes...”; “Menina dos belos olhos.”. Em 02 versos (16 e 34), menina aparece seguido de pontuações, no 16, de exclamação e reticências: “Se tu soubesses menina!...”; no 34, somente exclamação: “Menina! Parte! Olha o tempo!”. E no verso 21, “quantas meninas deixaram”.

Antes de falarmos do próximo poema, apresento o poema “Maternidade”, mesmo não havendo perfil feminino explícito, demarcado por vocábulo, léxicos, embora a voz poética seja feminina, como podemos observar, pelos grafemas femininos, nos versos 14 e 15 da terceira estrofe “”do meu sangue nutrida,”; “e sustentada,”. Chamamos a atenção para o título, que traz uma palavra que sugere várias significações e todas elas estão associadas à mulher.

Em “Toada da menina bela”, temos a representação de uma menina, vocábulo esse que se repete 5 vezes nos versos 1, 3, 5, 9 e 10, de 5 estrofes. Nos versos 1, 3 e 5, temos presença dele no mesmo questionamento: “- Menina bela, queres a Lua?”; “- Menina bela, queres a Lua?”; “- Menina bela, queres a Lua?”, note-se que a palavra vem seguida de um adjetivo “bela”. No verso 9, temos um questionamento, mas diferente: “- Que queres então menina?”. E no verso 10 uma explicação inicia-se: “E a menina soluçou:”

O último poema pertencente a essa parte do livro é “Trilogia do outono” que subdivide-se em I, II e III. Apenas no II temos, no terceiro verso, a palavra que sugere uma imagem feminina: “Mulher! Ergue-te e olha! A toda a altura,” há também um vocábulo que sugere uma imagem de mulher “irmã”, que se encontra no verso 8, no entanto ele é apresentado de forma adjetivada, qualificando a referência no verso anterior.

3.2.3 “Anúncio”

Anúncio é a terceira parte do Livro Primeiro, com apenas 4 poemas, no entanto somente os dois últimos apresentam imagens de mulheres por meio dos vocábulos, e nesses poemas contabilizamos 05 perfis femininos diversos, presentes nessa parte do livro.

Os 05 perfis: “Mãe-Negra, filha, Mãe-África, mãe e Irmã-Mulher” distribuídos nos versos dos poemas: “Prelúdio e Presença Africana”, trazem com recorrência apenas “Mãe-Negra”, os demais não se repetem, aparecem apenas uma vez.

Em “Prelúdio”, temos apenas uma palavra composta por justaposição “Mãe-Negra”, que recorrem em 4 versos (2, 9, 20 e 23) e 4 estrofes. Duas recorrências são seguidas de pontuação: “Mãe-Negra, desce com ela...” verso 2, traz um virgula, sugerindo uma pausa. “Mãe-Negra!...” verso 23, traz uma exclamação e reticências, marcando uma interjeição e sugerindo uma pausa no enunciado, omissão de alguma coisa que não se quer revelar, emoção demasiada, insinuação etc. As demais recorrências descrevem o perfil: “Mãe-Negra tem voz de vento,” verso 9, e “Mãe-Negra não sabe de nada”, verso 20.

Em “Presença Africana”, temos 4 perfis femininos representados por meio de vocábulos, sem recorrências, eles aparecem uma única vez e todos apenas na primeira estrofe.

> E apesar de tudo,
> ainda sou a mesma!
> Livre e esguia,
> filha eterna de quanta rebeldia
> me sangrou.
> Mãe-África!
> Mae forte da floresta e do deserto,
> ainda sou,
> a Irmã-Mulher
> de tudo o que em ti vibra
> puro e incerto....

(LARA, 1973, p. 67)

A voz poética é feminina, demarcado por alguns grafemas, mas destacamos uma: “mesma”, ele aparece em 3 versos repetidamente iguais, acompanhando de um adjunto adverbial: “ainda sou a mesma!”, verso 2; “Sim!, ainda sou a mesma.”, verso 23; “Ainda sou a mesma.”, verso 44. Essas repetições sugerem no poema que a voz poética não mudou, que permanece sendo ela própria. Nos últimos versos, a voz poética traz a repetição do adjunto adverbial e reafirma que ainda está ali:

> “Ainda sou a que num canto novo
> pura e livre,
> me levanto
> ao aceno do teu povo!”

Ao final do poema ele traz o local “Benguela” cidade onde a escritora nasceu e o ano “1953”, nove anos antes de sua morte.

As representações femininas no livro "*Poemas*" de Alda Lara, não figuram mulheres insubordinadas, elas apresentam em sua maioria um caráter intimista, memorialista, humanista e feminista[13]. As imagens delas nessa obra, caricaturam a multiplicidade dos papéis que ocupam desde os primórdios e se perpetuam atualmente, bem como suas emoções. Aflições, saudosismo, preocupações, desejos e inquietações são alguns dos vários sentimentos revelados pelas várias mulheres presentes nos versos que compõem o livro. É uma obra humanista e feminista. As diversas personas desenhadas nos poemas dessa obra, são mulheres que revelam preocupação com o humano e o mostram, em seus diversos contextos e situações. E nessa andança pelos versos de Alda Lara, notamos que de maneira implícita ou não, as mulheres permeiam seu universo poético, desde um filho a uma prostituta, demonstrando assim, toda potência feminina que a autora carrega, destacada em um vocábulo – maternidade. Um léxico que nos fala muito, pois todos os outros vocábulos que circundam essa palavra, se ligam direta e indiretamente a ela.

[13] O feminismo faz, obviamente, parte dos direitos humanos de uma forma geral — mas escolher uma expressão vaga como "direitos humanos" é negar a especificidade e particularidade do problema de gênero. Seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos. Seria negar que a questão de gênero tem como alvo as mulheres. Que o problema não é ser humano, mas especificamente um ser humano do sexo feminino. Por séculos, os seres humanos eram divididos em dois grupos, um dos quais excluía e oprimia o outro. É no mínimo justo que a solução para esse problema esteja no reconhecimento desse fato. (ADICHIE, 2015, P. 42-43)

4 AS IMAGENS DAS MULHERES NOS CONTOS E MICROCONTOS

Mulher é desdobrável. Eu sou. (PRADO, 2008, p. 9)

Os vocábulos que correspondem aos perfis femininos presentes no livro de contos intitulado "*Tempo de Chuva*", em sua maioria são os mesmos que aparecem no livro "*Poemas*" com inserção de alguns novos léxicos.

Por se tratar de contos, tipo textual narrativo, como percurso metodológico, considerarei as personagens femininas presentes nos textos narrativos tecidos por Alda Lara, para apresentar as figuras femininas presentes nos contos e não somente os vocábulos que remetem à imagem de mulheres.

O livro é composto de 7 (sete) contos: *Pureza*, *Joana* e *Desencontro,* com 2 páginas; *Tempo de Chuva* e *Boneca,* com 3 páginas; *Amor,* com 5 páginas, e *Diálogo do Futuro,* com 13 páginas. Dos 07 (sete) contos, apenas em 01 (um) não há personagem feminina, o primeiro conto do livro, que tem como título o mesmo nome do livro: "*Tempo de Chuva*."

Embora, não tenha uma personagem feminina no conto, um vocábulo merece atenção, *parto.* Ele aparece duas vezes, no décimo terceiro e no décimo quarto parágrafo, tecido delicadamente. Esse substantivo, mesmo que masculino, corresponde a um ato completamente feminino, relacionado biologicamente à mulher, parir, dar à luz. Notemos o excerto de Lara (1973, p. 7): "(...). Aquilo era só preâmbulo. Era (quem o havia dito?) o parto da chuva. Toda natureza, ar, nuvens, céu, árvores e terras, se preparava, num gigantesco labor, para o parto magnifico da chuva. Aquilo, era só o preâmbulo. (...)"

A narrativa do excerto demonstra por meio da tessitura poética o fenômeno natural que forma a chuva, o infinito ciclo da água da Terra. Esse grande trabalho feito pela natureza, resulta no nascer grandioso dela. A autora associa a chuva à morte e à vida:

> Primeiro, a lassidão e a morte. Depois, de repente, a «cantata» da chuva e a beleza dos frutos, que rebentam sob o seu milagre. Por fim, uma vez mais ainda, de novo a morte e a lassidão. A opressão sufocante. O desespero irremediável e baço. Morte e Vida, gerando frescura e cansaço, lassidão e esperança. Sempre e sempre (LARA, 1973, p. 9).

No trecho acima, a descrição do quanto a chuva é benéfica, mesmo causando uma certa desordem em sua chegada. A contradição da morte e da vida que gera ao

mesmo o bem e o mal; e o “sempre e sempre”, nos remete à ideia de ciclo, infinidade, como o fenômeno climático da chuva, um ciclo dos estados da água.

A mulher tem o poder de dar a vida, ao parir; assim como a mulher, a natureza toda tem o poder de parir a chuva. E com apenas um vocábulo e a tessitura que o envolve em dois excertos, a autora coloca toda potência da mulher, relacionando a ações da natureza e refletido no ato natural e biológico da mulher ao dar à luz. Não obstante, ressalta que o preparo até o ato final, é um “*gigantesco labor*”, bem como a gestação é, até o momento final, em que uma vida inicia, um ciclo.

O segundo conto, “*Pureza*”, apresenta a personagem principal apenas com o substantivo feminino que intitula o conto, vocábulo que passa a adjetivar a figura feminina que será descrita ao longo das duas páginas tecidas pela autora.

Pureza é descrita como uma moça provocante e intrigante. Note o fragmento:

> Quem a visse, com decote profundo deixando bem à mostra todo o pescoço liso e branco, com as saias travadas, justas e curtas, o andar baloiçante, sim quem a visse poderia pensar que, (oh meu Deus, pois é isso, não é verdade?...)
> Às vezes, quando caminhando pela rua fora, bamboleando-se feliz e satisfeita consigo mesma, ao verem-na aproximar-se, os homens pensavam imediatamente numa bela e generosa conquista.
> Mas depois, ela passava por eles delgada e baloiçante, ouvindo serena os ditos e os convites... e parecia, não precisamente aborrecida, mas talvez distante. Sim. Era isso. Profundamente distante.
> (...) Se na verdade isso lhe causava embaraço e desgosto, estava na sua mão travá-lo. Era descer a saia e subir o decote. Mas não. o desgosto era nenhum. Tão pouco o gosto. Aquilo era mais um subtil pérfido prazer, que uma leviandade em si mesma. Chegava-se bem ao nariz dos homens e depois deles terem aspirados com delícia e sugestão seu perfume, desaparecia com sorriso penetrante e subtil, deixando-os atarantados e confusos (LARA, 1973, p. 10).

No fragmento acima, a personagem é descrita como uma moça que se reveste de provocação nas roupas que escolhe vestir, no perfume que usa e na forma como se comporta ao sair pelas ruas. No entanto, a autora esclarece que não são ações premeditadas, ela é de maneira natural buliçosa, mas que sente um certo prazer, diverte-se com a reação dos homens. Ao longo do conto a narradora comunica que descobre o porquê de ela agir assim e revela:

> Fôra educada com as freiras. Sua mãe (só Deus sabe que bela e deliciosa criatura!) deixara-a à porta do Colégio, envolta em panos finos e roupa bordada. Nunca mais a vira. Morrera cedo. E bem. Dissera-lho a Superiora, muitos anos, depois.
> Criada com as freiras o seu pensamento vivia povoado de recordações silenciosas e tranquilas.
> (...)

> Quando mais tarde, jogada no mundo, se quisera perder, por seu andar baloiçante, por seu corpo moreno, por seus olhos negros, por seu coração ardente, não fôra capaz.... Na hora das decisões, algum a retinha como uma pura e intricada rede. De luzes. De estrelas. De martírios.
> Ela divertia-se então, passando bem rente ao pecado e não o tocando.
> Mas, no fundo da sua pureza, corrupta e insatisfeita, ela ainda guardava, apesar de tudo, a terna e serena esperança de um casamento sério, filhos, um futuro tranquilo... isso que era tão raro e tão incerto, naqueles dias, para as centenas de raparigas que fazia enfermagem no Hospital Central (LARA, 1973, p. 11).

No excerto é possível notar que de fato *Pureza* é pura, que toda essa inocência se deve a sua criação e um ambiente religioso, e mesmo quando ela tem vontade de fugir desse comportamento não consegue, pois há uma força maior que a impede do contrário, assim ela segue se divertindo, provocando e sonhando, sonhos estes que não habitam os pensamentos da maioria das moças da enfermagem.

O terceiro conto, "*Joana*", traz uma personagem fêmea, uma macaquinha, com um nome feminino que pertence aos seres humanos. E por essa peculiaridade, é relevante abordá-lo. A macaquinha, é descrita algumas vezes como sendo simpática, gentil, graciosa e leve. Notemos:

> Era uma macaquinha simpática e gentil.
> Era uma macaquinha gentil.
> Mesmo quando simulava lutas fratricidas com os brinquedos das crianças, ela tinha uma graça uma leveza que não encontrei jamais em bicho algum.
> Era uma macaquinha gentil. (LARA, 1973, p. 12)
> (...) Joana fez um pacto de amizade comigo para toda vida.
> Nem depois, quando nos dias difíceis eu acabei por não passar junto dela, e só raramente a via, nem depois, ela deixou de me querer como sempre...
> Era na verdade, uma macaquinha gentil (LARA, 1973, p. 13).

É possível perceber que a autora tece características para a macaquinha que relacionamos aos seres humanos e não aos animais, como se a humanizasse em cada vocábulo escolhido para adjetivar Joana. Ela utiliza a personificação, figura de linguagem bastante utilizada na literatura.

O quarto conto, "*A Boneca*", traz a personagem Olga, uma menina que está em um leito de hospital, com uma doença grave. Ela é descrita como uma menina apática:

> A menina chegara ao Hospital com olhar mortiço e uma cor azulada e transparente.
> (...)
> Desde o princípio a doentinha provou que não seria fácil de tratar. Não que fosse má. Ao contrário. Era até dócil. O que nos alarmava era aquela apatia, aquele desinteresse pela vida, aquela recusa sistemática em comer.
> O interno esgotara o seu repertório de atractivos de ocasião para a convencer; chegara mesmo a empregar violência, ameaçando-a de terríveis castigos. Tudo inútil. Para nada serviram os seus rogos nem os seus remédios. A criança recusava-se a comer, e via-se definhar a olhos vistos. (LARA, 1973, p. 14).

Temos narrada, uma personagem criança, que está doente e também não tem interesse em viver, encontra-se sem esperança alguma. Porém, a autora continua a narrativa e nos revela uma mudança no estado de espírito de Olga, apenas com a menção de uma palavra, que terá um enorme significado no conto, “a boneca”.

> Foi então que alguém lhe falou na boneca.
> A menina arregalou os olhos, e o seu rostozinho de criança pobre e desprotegida da sorte alargou-se um sorriso. O primeiro sorriso.
> (...)
> A toda hora se falava na boneca à menina. E a toda hora também ela engolia mais umas colheradas de caldo à custa da história, que já se estava a tornar um romance, pois a boneca não aparecia. Mesmo assim a criança melhorava de parecer (LARA, 1973, p. 14 e 15).

Boneca, um substantivo feminino que tem um significado enorme para as crianças, habita o imaginário de muitas pelo mundo a fora. Mesmo com os olhos brilhando, na esperança de ganhar uma boneca, ainda continuava a ser uma criança carente e desamparada, mas agora já se alimentava e melhorava a aparência. O objeto de brincar associado às meninas, ressignifica seu comportamento e lhe proporciona ânimo para viver.

No quinto conto, “*Desencontro*”, temos Délia como personagem dessa narrativa tecida em duas páginas. Uma jornalista, que em um possível encontro, se desencanta e foge. Ela é descrita pelo Sr. Adido conforme esse fragmento: “- Você tem um olhar triste... e uma maneira tão engraçada de atirar a cabeça para trás!... Parece orgulhosa e segura de si, mas essa maneira de olhar com doçura e lassidão atraiçoa-a.”

A descrição feita pelo personagem do conto, delineia Délia como uma mulher, forte, decidida, orgulhosa e que pode vir a ser traída por seus próprios princípios e valores.

O penúltimo conto, “*Amor*”, é dedicado para Orlando, viúvo da autora. É o segundo maior conto do livro. A personagem nesse conto é Octávia. Ela é uma ex jornalista que agora está “reduzida” a uma casa, exercendo os papéis de esposa, mãe e cuidadora do lar. Observemos:

> Trazia um avental limpo mas grotesco – e fora assim mesmo que o recebera. Não tentara esconder que estava a lavar roupa. E de resto, as suas mãos bem o denunciavam. O corpo, magro e um pouco curvado, conservava todavia uma certa graciosidade. E apesar do descuido que se notava em toda sua pessoa, algo permanecia igual à Octávia de outrora – os seus belos olhos luminosos e brilhantes, que anunciavam sempre à vista de um ser humano, mesmo que não fosse senão inimigo. Esses olhos que haviam feito correr na Universidade, a versão de que quando os olhos de Octávia principiavam a brilhar não havia jeito de se discutir mais com ela.

> Tinha o estofo de uma revolucionária – diziam.
> E tê-lo-ia sido, se não fosse... (LARA, 1973, p. 19 e 20).

No excerto acima, Octávia é descrita como uma mulher que se encontra descuidada, entretanto conserva traços de quem foi no passado. Seus olhos revelam que por traz do avental, de uma aparência cansada e fragilizada, ainda havia uma mulher talentosa e cheia de ideais. E diante dessa constatação, seu amigo lhe aconselha ao mesmo tempo que a questiona, como podemos notar nesse fragmento:

> (...) Mas deixe-me que lhe diga, Octávia, você devia reagir contra esse estado de Espírito! Você, uma rapariga cheia de qualidades, de quem tanto esperávamos, e afinal tem-se vindo a perder depois do casamento... Eu diria mesmo - perdeu-se por completo! Diga-me! que tem feito você?!...
> (...) - Não vê que se lhe vim falar é também em seu próprio benefício? É preciso aparecer de novo, compreende? Ou já esqueceu os seus ideais?... Veja: enquanto outros combatem, morrem, escrevem e lutam nos quatro cantos do mundo, que faz você?... Bolos?... (LARA, 1973, p. 20 e 21).

As provocações feitas por seu amigo fazem com que a personagem tenha a atitude de apresentar seu mundo a ele, antes de tecer uma resposta à altura da Octávia que outrora foi um dia, e que ainda habita seu corpo: ela apenas escolheu lutar outras guerras.

> A rapariga sorriu...
> Poderia dizer-lhe...bom! mas não valia a pena. Não valia de facto a pena...
> Ergueu-se com gentileza e um sorriso misterioso nos lábios.
> - Quer acompanhar-me?
> O outro hesitou. Mas sempre foi andando.
> Num quarto da trazeiras, verdadeiro inferno de papéis, caixinhas, esqueletos de carros e carrinhos, cemitério de todas as bugigangas possíveis, rebolavam-se às gargalhadas, quatro meninos. Todos pequenos e parecidos. Seus filhos. Uma creada velha costurava ao lado deles, indiferente e tranquila, como se toda aquela terrível confusão nada tivesse a ver com ela (LARA, 1973, p. 21).

Após apresentar ao amigo o seu novo mundo, Octávia se pronuncia:

> Octávia, olhou o amigo surpreendido:
> - Eis! O meu pequeno regimento. Perguntou-me o que eu fazia. Aí está a resposta:
> - Faço o que posso. Estou lavando, cozendo, vigiando e educando. Também eu estou em luta. Também eu estou fazendo a guerra e a revolução, morrendo todos os dias um pouco, dando o meu sangue, a minha juventude, a minha vida, pelos homens do futuro... Diga isto aos seus amigos da revista... Talvez dê um bom artigo de «choque»... concluiu um pouco sarcástica... (LARA, 1973, p. 21)

Embora sarcástica, ela se posiciona acerca de ter sido questionada sobre a escolha de construir uma família e cuidar dela. Ao mostrar seu novo mundo para o amigo, evidencia-lhe que ainda é a mesma, no entanto, ela ressignificou suas lutas. E a percepção dele é óbvia diante do que lhe foi apresentado e dito:

> O amigo olhou-a interdito. Estaria brincando? Mas o olhar de Octávia era sério. E brilhante como outrora. Viu então que ela não mudara. Apesar do avental grotesco. Apesar das mãos vermelhas. Apesar da ausência. Olhou as crianças, à procura de uma semelhança, uma sombra daquele rosto ardente, daqueles olhos triunfantes, daquela vontade louca de lutar e de vencer.
> Mas nada encontrou.
> Eram crianças apenas.
> Como quaisquer outras. Como todas as outras (LARA, 1973, p. 21).

Com a saída do amigo, a personagem reflete sobre sua vida, cheia de pesar e ponderações, reafirma que sua escolha pelo casamento e família é sua luta, sua guerra, como no excerto abaixo:

> (...) A princípio ainda acalentara a esperança de umas férias à beira-mar. Os meninos precisavam tanto! Levaram o ano todo amealhando com decisão e esperança. Afinal, à última hora fora preciso ficar, e de resto, o dinheiro também para pouco ou nada daria... Deixou de pensar nisso. E agora evitavam falar no assunto quando estavam juntos. Aguardava melhores dias. Aguardavam-nos com a louca esperança que a juventude borda à beira do abismo. Esperança que os fazia sobreviver à aflição e ao pânico em que se debatiam quase todos os jovens daquela geração (LARA, 1973, p. 23).

Octávia, revela-se uma personagem dedicada, sonhadora e que perde a esperança de que sua vida rotineira tenha grandes mudanças.

O último conto "*Diálogo do Futuro*" é dedicado ao seu irmão, é o maior conto da obra e traz quatro personagens femininas: D. Violante, Rosalina, Sílvia e Zulmira. A primeira é a mãe do personagem principal, Júlio, Rosalina e Sílvia são as irmãs e Zulmira, uma mulher na qual o personagem sempre fitava os olhares.

D. Violante é apresentada no conto como uma mãe amorosa e complacente: "Mas Júlio fazia-lhe meia dúzia de momices e carícias e D. Violante depressa esquecia os seus rancores. Ou não fosse ele o seu preferido*."* (LARA, 1973, p. 27)

A personagem Zulmira aparece sutilmente no conto uma única vez: "Além de que, Jerônimo não ignorava que os passeios de Júlio aos acampamentos, não tinham só em vistas os amigos, mas também certa Zulmira, mulata bastante graciosa e sabida... "(LARA, 1973, p. 28).

Rosalina, a filha mais velha de seu Jerônimo, é descrita pelo narrador como uma mulher esperta, atenta, com caráter e por suas atitudes, dedicação à fazenda e destreza, poderia ser a sucessora, já que Júlio escolhera outro futuro, conforme excerto:

> E, e como as medias disciplinares que vinham do Liceu satisfaziam em absoluto, Jerônimo resignava-se a ver partir aquele filho, para um destino bem diferente do seu. E a Fazenda?

> Seria talvez Rosalina, a sucessora.
> Dinâmica evoluída fizeram um curso comercial rápido e eficiente, na cidade, e depois disso, abancara ali, na Fazenda, realizando a escrita da casa com o desembaraço e a vontade de um homem, como se toda sua vida não tivesse feito outra coisa (LARA, 1973, p. 28).

A personagem é descrita como uma mulher de pulso firme, ágil e que demonstra entender das atividades da Fazenda, enquanto Sílvia, a mais nova, é narrada como uma menina doce, generosa, catequista, caridosa, calma e que tinha um olhar cuidadoso e afetuoso para com um menino com dificuldades físicas, segundo os fragmentos:

> Era um garoto paralítico ignorado. Filho de Mané, tinha mais cinco ou seis irmãos, nem sabia bem, ao certo.... Arrastava as suas duas pernitas atrofiadas e magras, por todos os caminhos da Fazenda. Ninguém lhe ligava importância. Excepto Sílvia, que costumava debruçar-se sobre ele para lhe dar santinhos e rebuçados, depois das aulas de catecismo. (...) Júlio olhou o menino. E não pôde impedir-se de ver Sílvia, acercando-se dele com seus santinhos e seus rebuçados. Viu Sílvia, menina tranquila e linda, debruçada sobre Avelino (LARA, 1973, p. 33 e 35).

As personagens femininas nesse conto aparecem mencionadas nas lembranças de Júlio, por isso, as mesmas não são mais bem exploradas, descritas ou aparecem com mais frequência.

Em suma, dois contos fazem uso do recurso da figura de linguagem, personificação, em “Tempo de Chuva” e “Joana”; no primeiro a natureza se prepara para o parto da chuva (ato relacionado à mulher ou a fêmea, que dá à luz), e no segundo a macaquinha Joana é apresentada e descrita com características associadas ao ser humano. Temos três contos que trazem como personagens, mulheres que exercem ou exerceram uma profissão. Em *Pureza*, temos uma enfermeira; em *Desencontro,* temos uma jornalista; e em *Amor,* temos uma escritora. Os dois contos restantes trazem como personagens, uma criança, uma mãe, duas irmãs e uma mulata. Diferentemente dos poemas, os contos não foram datados.

As figuras femininas no livro de contos “*Tempo de Chuva*” de Alda Lara, não são personagens subversivas, elas apresentam em sua maioria a passividade colocada por Beauvoir (2016), que analisa a passividade das mulheres como parte da sua educação/formação no sentido em que os discursos tentam padronizar um comportamento silencioso, abnegado, passivo para as mulheres que nega o direito de escolher as experiências e viver a própria história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É pertinente considerar que Alda Lara era uma poetisa preocupada com o ser humano, com questões humanistas, apresentava um olhar sensível, quando falava das mulheres, tecendo marcadamente um traço ocidental, ao trazer mulheres mães, noivas, senhoras, irmãs, meninas, amas, prostitutas, raparigas, viúvas etc. Esses perfis duelam ora com a santidade, ora com o profano; ora com o místico, ora com o real.

A poesia da escritora reflete um caráter confessional, o que lembra os diários, cadernos de anotações que deixamos ao lado da nossa cama. Alguns poemas dialogam entre sim, como uma conversa entre amigas. No caderno de contos, há ainda mais uma marca intimista na sua escrita, quando traz dedicatórias, que marcam a sua ligação com personas de família.

Sem dúvida o destaque de sua obra é a maternidade, latente em sua poética. Sendo a arte uma reprodução da realidade, podemos considerar que em seus textos há um registro de sua vida, dançando em seus versos. Sua produção literária revela, um pensamento de Woolf (1985): “Como mulher, não tenho pátria. Como mulher, não quero nenhum país. Como mulher, meu país é o mundo.”.

A pesquisa possibilita novos questionamentos, novas perspectivas e possibilidades outras de olhares cuidadosos, curiosos e críticos. As respostas aos questionamentos e os olhares, possibilitará uma reflexão sobre as várias imagens de mulheres presentes em sua obra, desde a imagem mais comum a uma imagem improvável, rara, mas real. De maneira que nos provoque e nos tire da inércia de nossos papéis sociais.

Nesse sentido, compreendemos que várias são as mulheres que habitaram seus pensamentos, vivências, neste estudo representadas em seus poemas e nos seus contos. Mulheres que no seu dia a dia, são extraordinárias, mesmo que pareçam tão comuns e tão simples.

Contudo, é inquietante não termos conseguido informações acerca da causa da morte da autora, sobre a vida dela após o retorno para África, em Cambambe, e sobre os anos em que viveu em Portugal, por exemplo. O que sabemos de sua vida é possível inferir a partir da leitura dos seus poemas e contos, postumamente

publicados. Também, é questionável a não publicação de seus poemas e contos em vida, e como são obras póstumas, podemos questionar a seleção dos poemas e contos. Ela selecionaria os mesmos? Seguiria o mesmo sumário?

Essas dúvidas, curiosidades que surgem em torno de sua breve existência, se tornam ainda maiores ou mais especuladas, quando cruzamos as datas de sua produção com as de eventos históricos importantes, como os movimentos de libertação da África Portuguesa.

Portanto, as inquietações, questionamentos e tudo que lemos, asseguram que nosso trabalho versa de mais uma perspectiva de leitura para suas poesias e contos, e não uma limitação no campo interpretativo. A obra alda-lariana é múltipla, diversa, rica em nuanças que não abordamos aqui. Assim, desejamos que nosso trabalho possa propiciar novas possibilidades, novas leituras, novos olhares, novas perspectivas, para quem deseje elucidar esses enigmas. A experiência aqui plantada, não reduz a obra, a amplia quando se propagam seus versos.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. **Tentação de Eva e a queda do homem**. Tradução de Cristiane Tomazini Carmona; Elaine Carneiro Sant'Anna, *et al.* 2. ed. Belo Horizonte: Atos, 2012. 1512 p. Antigo Testamento.

ADICHIE, N. **Sejamos todos feministas**. Tradução de Christina Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADOVASIO, J. M.; SOFFER, O.; PAGE, J. **O sexo invisível:** o verdadeiro papel da mulher na pré-história. Tradução de Hermano de Freitas. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BARD, C. A virilidade no espelho das mulheres. In: COURBIN, A.; COURTINE, J.-J.;

VIGARELLO, **História Da Virilidade**. Petrópolis: Vozes, 2013. Cap. 4, p. 116-153.

BAUBÉROT, J. Da mulher protestante. In: DUBY, G.; PERROT, M.; FRAISSE, G. **História das Mulheres no Ocidente. O século XIX**. Porto: Afrontamento, 1993. p. 239-255.

BEAUVOIR, S. D. **O segundo sexo:** fatos e mitos. Tradução de Le Deuxième sexe. 3. ed. Rio de Janeiro: Fronteira, v. 1, 2016.

_____. **Segundo sexo:** a experiência vivida. Tradução de Le Deuxième sexe. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 2, 2016.

BERNARDO, A. P. Em torno da poética de Alda Lara. In: GONÇALVES, A. A.; CHORA, D. C. **Vozes de Cabo Verde e de Angola:** quatro percursos literários. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAMERON, D. Dicotomias falsas: Gramática e polaridade sexual. In: MACEDO, A. G. **Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; Tradução de Vera da Costa e Silva. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

DUARTE, C. L. et al. **Arquivos femininos:** literatura, valores, sentidos. Florianópolis: Mulheres, 2014. 520 p.

DUBY, G. et al. In: _____ **História das Mulheres no Ocidente**. 1. ed. Porto: Afrontamento, 1994. p. 181-227.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos:** mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FARIAS, N. D. A história das mulheres e as representações do feminino na história. **Revista Estudos Femininos**, Florianópolis, v. 17, n. 3, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v17n3/v17n3a21.pdf>.

FEMINILIDADE. In: _____ **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/feminilidade/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

FEMININO. In: _____ **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/feminino/>. Acesso em: 22 mar. 2020.

FERNANDES, D. **O que você sabe sobre a África? Uma viagem pela história do continente e dos afro-brasileiros**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

FERREIRA, C. Poemas, de Alda Lara: para uma leitura da infância. **Revista Crioula**, São Paulo, n. 4, 03 maio 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/54040/57970>. Acesso em: 20 mar. 2020.

FERREIRA, G. C. et al. Diálogos e Convergências na Escrita de Autoria Feminina em Países da África de Língua Portuguesa e da Diáspora Africana do Brasil. **DARANDINA revista eletrônica**, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, abr. 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/dialogos.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.
FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

_____. **Por uma crítica feminista:** leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FONSECA, M. N. S. **Literaturas africanas de Língua Portuguesa:** mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. **África:** dinâmicas culturais e literárias. Belo Horizonte: PUC Minas, 2012.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Tradução: Carla Bitelli, Flávia Yacubian; revisão de tradução de Bhuvi Libanio, Marina Vargas. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1985.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História & gênero**. 1. ed; 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

HETI, Sheila. **Maternidade**. Tradução: Julia Debasse. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HIRATA, H. et al. **Dicionário crítico do feminismo**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2009.

HOOKS, B. Intelectuais Negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 464, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 20 mar. 2020.

HOOKS, B. Devorar al otro: deseo y resistencia. **Debate Feminista**, Ciudad de México, v. 13, n. 7, 1996. Disponível em: <http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/013_03.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de janeiro: Cobogó, 2019.

KOSS, M. V. **Feminino + Masculino:** Uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades. São Paulo: Escrituras, 2000.

LARA, Alda. **Poemas:** Obra completa de Alda Lara. 3. Ed. Lobito: Capricórnio, 1973.
_____. **Tempo de Chuva**. Lobito: Cadernos Capricórnio, 1973.

LIMA, Andreia Silva. **Um enigma chamado feminilidade**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2014

LUDOVICO, Isabelle. **O resgate do feminino A força da sensibilidade e ternura em homens e mulheres**. 1. Ed. São Paulo: Mundo Cristão, 2010.

MARGARIDO, A. Esboço de interpretação da poesia de Alda Lara. In: MARGARIDO, A. **Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980. p. 299-307.

MEAD, M. **Sexo e temperamento**. Tradução de Rosa Krausz. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MELO, R. **Homem é homem, mulher é sapo:** género e identidade entre os Handa no Sul da Angola. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

MENDES, A. D. M. et al. **Literatura, Interseções de gênero e outras linguagens**. Teresina: EDUFPI, 2018. 260 p.

NEDER, M. **A revolução das 7 mulheres:** os sete perfis que representam a geração 50+, 60+ que está reinventando a maturidade. São Paulo: Senac, 2015.

NICHOLSON, L. La interpretación del concepto de género. In: TUBERT, S. **Del sexo al género:** Los equívocos de un concepto. Madrid: Cátedra Ediciones, 2003. Cap. 2, p. 414. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=764347>. Acesso em: 20 mar. 2020.

NICOLA, J. D.; INFANTE, U. **Análise e interpretação de poesia**. São Paulo: Scipione, 1995.

OLIVEIRA, J. Vozes femininas nas literaturas africanas de Língua Portuguesa. **Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Vitória, 2014. ISSN 25. Disponível em: <http://teste.periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8685>. Acesso em: 20 mar. 2020.

OLIVEIRA, J. J. D. A poética e a prosa de: Alda Lara, Noémia de Sousa, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, Duque de Caxias, v. VII, ABR – JUN 2008. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/11/18>. Acesso em: 20 mar. 2020.

OLIVEIRA, J. J. D. **A Escrita Feminina no Panorama Literário Africano em Língua Portuguesa:** Alda Lara, Noémia de Sousa, Ana Paula Tavares, Vera Duarte e Paulina Chiziane, 11 jan. 2010. Disponível em: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/265-a-escrita-feminina-no-panorama-liter%C3%A1rio-africano-em-l%C3%ADngua-portuguesa-alda-lara-no%C3%A9mia-de-sousa-ana-paula-tavares-vera-duarte-e-paulina-chiziane>. Acesso em: 20 2020 2020.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEREIRA, Érica Antunes. Angola. In: PEREIRA, É. A. **De missangas e catanas:** a construção social do sujeito feminino em poemas angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos e são-tomenses (análise de obras de Alda Espírito Santo, Alda Lara, Conceição Lima, Noémia de Sousa, Paula Tavares e Vera Duarte). São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-04012011-101230/publico/2010_EricaAntunesPereira.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

_____. Os (des)abrigos do “eu” e as metáforas da casa na poesia de Alda Lara, Conceição Lima e Glória de Sant’Anna. **Revista Crioula**, São Paulo, n. n. 2, 1 nov. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/53577/57545>. Acesso em: 20 mar. 2020.

_____. Secreta encruzilhada: duas vozes femininas que (se) (trans)formam (n)a poesia angolana. **Scripta Literatura Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 127-144, 17 dez. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4372>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005. 520 p.

_____. **Minha história das Mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PONTES, M. E. Alda Lara: o poema como instrumento de reconstrução identitária angolana. **Anais eletrônicos/Seminário Internacional Fazendo Gênero 9:** Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**.**, Florianópolis, 23 a 26 ago. 2010. Disponível em: <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1278208436_ARQUIVO_AldaLara.pdf>. Acesso em: 2020.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos José Paulo Paes. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. 27. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAPARIGA. In: _____ **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: [s.n.], 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/rapariga/>. Acesso em: 22 mar. 2020.
SCOPARO, T. R. M. T. et al. **Estudos em linguagens:** diálogos linguísticos, semióticos e literários. Curitiba: CRV, 2017. 220 p.

SILVA, F. C. D. “Ser mãe é padecer no paraíso”: a tematização do amor materno em Não vou mais lavar os pratos, de Cristiane Sobral. In: _____ **Literafro - O portal da literatura Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2018. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/CristianeCr02Franciane.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2020.

SILVA, F. M. D. Reinterpretando a imagem da Virgem Maria: uma leitura da obra Anunciações de Maria Teresa Horta. **Iberic@l, Revue d’études ibériques et ibéro-américaines**, Paris, 2018. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2019/02/Pages-from-Iberic@l-no13-printemps-2018-Final-12.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SILVA, F. M. D. Entre Portugal e Angola: reflexões sobre a poética de Alda Lara. **Mulemba - Revista do Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 12-21, 06-12 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/31260/17907>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SILVA, F. M. D.; SILVA, P. G. E. Alda Lara e Florbela Espanca. Ser poeta é? **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 20, n. 10, 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/5910>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SILVA, F. M. D.; SILVA, P. G. E. O feminino e a maternidade: reflexões em torno de alguns poemas de Alda Lara. In: SILVA, E. S.; LIMA, W. J. D.; CARVALHO, C. F. D.

Sábados literarios: elas por elas. 1. ed. São Paulo: Todas as Musas, 2017. p. 185-209.

SILVA, P. G. E.; SILVA, F. M. D. Um canto triste de versos de maresia. Uma leitura da poética de Alda Lara. **INTERFACIS**, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 20-34, 2018. Disponível em: <http://facisaead.com.br/ojs/index.php/interfacis/article/view/127/154>.

SOARES, M. L. D. Um Olhar sobre o Humanismo e o Telurismo da Poetisa Angolana Alda Lara. **Letras Com Vida**, Lisboa, p. 176-186, 2012-2013.

SOUZA, M. D. M. E. **África e o Brasil africano**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2014.

TUBERT, S. **Del sexo al género:** Los equívocos de un concepto. Madrid: Cátedra Ediciones, 2003. 414 p. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=764347>. Acesso em: 20 mar. 2020.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

YOKOZAWA, S. F. C. ; PIRES, Antônio Donizeti . **O Legado Moderno e a (dis) solução contemporânea (Estudo de poesia).** Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.