

## Imagens de mulher (a representação do feminino nalguns poemas de Carvalho Calero)

Elvira SOUTO PRESEDO

Universidade de Santiago de Compostela

### INTRODUÇÃO

Que em toda a produção artística de Carvalho Calero a mulher ocupa um lugar sobranceiro e que esse lugar se consolida e alarga nos seus dous últimos livros —*Cantigas de Amigo e outros poemas*, *Scórpio*— som, cremos, evidências em que nom vale a pena insistir e escusam, pola sua obviedade, maiores desenvolvimentos críticos. De maneira que nom se tentará aqui em modo algum recensear e descrever a vasta galaria de retratos femininos que Carvalho Calero tem desenhado ao longo de um trabalho literário iniciado hai já mais de sessenta anos e desenvolvido, bem é verdade que nom sem obrigadas interrupções, com a constância e coerência que caracteriza toda a sua actividade artística e intelectual. O nosso objectivo é, polo menos de umha certa perspectiva, bem mais modesto, porquanto procuramos apenas averiguar, num corpus textual relativamente reduzido —algumhas das suas «Cantigas de Amigo» e alguns dos seus «Outros Poemas»—, qual a visom, a «imagem», que o Autor nos transmite desse feminino que tam intensamente parece seduzi-lo.

«Imagens» pois —e, nesse senso, representações (e quem di representação di interpretação, metáfora, alegoria, símbolo, «reviviscência de uma percepção na ausência do excitante que a provocou») —, nom retratos, «de mulher» as que aqui nos interessam. A mulher como metáfora/símbolo da sua condição. A mulher como peça importante na estruturação de um imaginário —masculino— que nom teme manifestar a sua acentuada ginecofilia numha atitude que, digamo-lo, nom foi nunca demasiado frequente nas nossas letras.

E se do que se trata é de descobrir a visom que o Autor nos comunica desse mundo convexo a que o côncavo se acopla na procura de umha rotunda esfericidade (I-5), poucos textos encontraremos mais adequados para o nosso objectivo do que as já mencionadas «Cantigas», poemas onde a voz autoral finge retirar-se, silenciar a sua palavra, para que um sujeito lírico outro, com-

plementar mais do que oposto, poda proclamar a sua angústia ou assumir, sem intermediários explícitos, a vindicação do seu gozo (I-1), ou aquelas composições, igualmente mencionadas já e que se incluem no mesmo volume agrupadas com outras para formar o conjunto que se apresenta sob a mais genérica e ambígua epígrafe de «Outros Poemas», onde, recuperando o masculino o lugar de sujeito enunciador, se revisam e reformulam imagens de mulher que o Autor arranca da própria história ou vai buscar às fontes da lenda e o mito.

O primeiro conjunto, sem dúvida o mais compacto tanto da perspectiva formal quanto temática, aparece articulado em três secções. Nas duas primeiras o Autor constrói um discurso que, com evidente acerto, Francisco Salinas Portugal chamou «discurso do quotidiano» por entender que nesses textos Carvalho Calero se situa «na esteira de um realismo que visa as preocupações do home, ou melhor ainda, da mulher contemporânea» (chamamos a atenção no entanto sobre a ambigüidade desta construção frásica que denuncia, ao que nos parece, um certo malestar e indecisão no crítico e acaba por nom esclarecer se se trata de preocupações comuns a homens e mulheres —como se poderia interpretar a ler esse «home» como substantivo de valor geral e nom sexualmente marcado— ou de preocupações preferentemente femininas —e secundariamente masculinas?— que este homem concreto que Carvalho Calero é indaga e desvela). Nestas composições, a voz lírica corresponde de forma invariável a umha figura feminina anónima que se situa por regra nos estratos intermédios, profissionais, do tecido social e na qual reconhecemos sem dificuldade alguns tipos do nosso entorno quotidiano perfeitamente caracterizados.

O mesmo nom acontece porém na terceira secção deste primeiro conjunto porquanto o Autor delega aí a palavra nom já em heroínas inominadas —embora nom desconhecidas— mas em figuras femininas extraídas da tradição histórica, mítica ou lendária que se identificam a si próprias pola menção expressa do seu nome e dos atributos que melhor as definem. Imagens de mulher também estas em que nom é difícil advertir a projecção de umha subjectividade apaixonada, a do Autor, que nos permite adivinhar em torno a que eixos constela a visom que do feminino tem Carvalho Calero, qual —para ele— a mais fascinante das metáforas.

Mas nom se pense por isso que os conflitos que agora se exploram variam substancialmente. Muito ao contrário. Aquí, como de resto em todos os demais poemas em que a mulher ocupa o centro do universo lírico, descobrimos um nóculo semántico que estrutura no cerne a expressom poética. Nóculo semántico que, provisoriamente, poderíamos definir assim: «no íntimo feminino habita a lasca, o germe de umha revolta, um mistério obscuro inacessível ao varom, que transforma a mulher, mesmo quando esta parece aceitar a submissom e a passividade que a sociedade pretende impor-lhe, num ser inquietante, criatura sempre em alerta, ávida espectadora de um mundo que o homem quiço construir à sua medida e do qual ela, só ela, consegue captar os mais profundos sentidos».

Quanto às outras composições, os «Outros Poemas» que aqui serão examinados, também elas confirmam, cremos, esta leitura. Também aí, mas agora sem ardis nem fingimentos, o Autor nos revela a sedução que sobre ele exerce esse núcleo irredutível de insubmissom e mistério que ele intui germina no profundo da mulher.

Ora, a ser a nossa análise adequada, plausível e pertinente (no sentido em que Mieke Bal utiliza estes qualificativos), seremos obrigados a concluir, contra a opinião atrás consignada de Francisco Salinas, que, em última análise, Carvalho Calero expressa em todos estes poemas as mesmas —e masculinas— preocupações, quer o faga sob a aparência de um «eu» lírico metamorfoseado em «mulher contemporânea», histórica, mítica ou lendária, quer se manifeste sem disfarce recuperando explicitamente para o homem o dom da palavra poética.

A desenvolver esta hipótese de leitura dedicamos as linhas que se seguem.

## CANTIGAS DE AMIGO

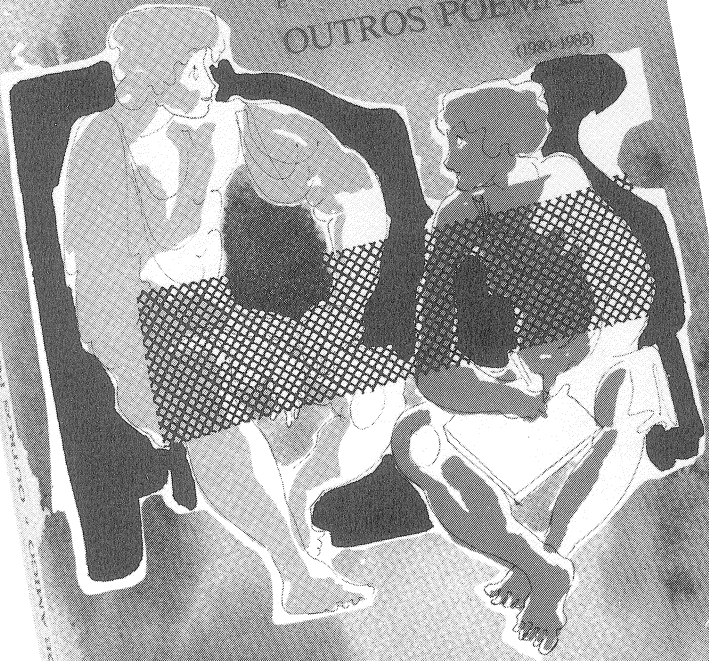
### *O discurso do quotidiano*

Divididos, como se sabe, em dous conjuntos numerados I, II, estes cantos do quotidiano arrancam com umha composição de tipo apresentativo em que a mulher, dirigindo-se ao seu parceiro na relação amorosa (o «Amigo») se autocaracteriza («coberta hoje de púrpura ou despida», boca «doce e azeda a um tempo»), e fai declaração expressa dos seus propósitos poéticos («sem necessidade / de refrâm nem paralelismo, / direi a minha angústia e menos o meu gozo»).

O autor coloca-nos assim, à partida, perante a imagem, sem dúvida inquietante, de umha «amiga» já nom resignadamente à espera daquele que o Maio atraía à fronteira mas impaciente e insubmissa, revoltada contra a passividade, trança/dogal (suspiros e báguas) da sua antiga condição subordinada. Amiga que nom é possível já reter no lar presa de um desejo insatisfeito. Amiga que exige ser amada com vertigem cabográfica para de imediato abalar, isenta, sobre emancipadora montura apocalíptica, batendo sem temor as ilhargas da vida. Égua de ventas fumegantes que à prazenteira doçura de outrora juntou o azedume de umha energia nova. Voz em viva carne que cavalga contra ou do amigo foge. Senhora da sua liberdade, da sua dor e do seu gozo, do pranto alegre, do duro riso. Amazona inquietante que ao efêmero viril fragmentário opom a força da sua múltipla, incólume, circular eternidade. Eis a protagonista anunciada destes poemas cuja enérgica presença seduz e desassossega Carvalho Calero. Figura de aparência multiforme mas essencialmente umha que re-encontramos em todas as cantigas destas duas primeiras secções do poemário, ora irrompendo —e corrompendo— (n)a aprazível e hipócrita ordem rotineira de um professor maduro, doutor-especialista-liberal-progressista-acadêmico de Ciências Firmemente Organizadas, com a desordem dos seus apenas vinte e três anos e o vigor de quem se libertou por fim de tranças e censuras (I-2); ora reclamando, as maos no volante, a

CANTIGAS DE AMIGO  
E  
OUTROS POEMAS

(1980-1985)



RICARDO CARVALHO CALERO

Illustrações: FELIPE CRIADO

consumaçom de um desejo que a indecisom masculina —sinal de umha tardia imaturidade— lhe nega (I-3); ora decidindo atravessar, solitária, essa fronteira, marca do antigamente viril, que encerra um espaço de sombras, o lugar de umha duplicidade que clandestiniza as suas paixons ou tolhe a expansom de um ser agora orgulhosamente reivindicado (I-5,7); ora ainda, mulher já no ocaso, atrevendo-se a defrontar sem disfarce, «decidida, tranquila, / sem temor, sem rubor», a nudez de um corpo em que o desejo do homem fai renascer a voluptuosidade esquecida (I-8).

Mas, esta inquietante figura de mulher que se apropria da palavra substituindo com a sua a voz do Autor —e a quem ele parece ceder com agrado o lugar para, talvez, revelar obliquamente sentimentos contraditórios que o perturbam— coexiste no espaço textual com outra estampa feminina que, nom a contradizendo, descobre sim outra face da imagem, o anverso de umha condiçom em conflito.

A mulher que teme, «cobarde, débil, frouxa» (I-4), romper as prisons da mesquinha segurança; a que quando ainda era tempo «nom abriu a porta/à crepitante arela sem mesura» (I-9), condenando-se assim à triste condiçom de «viúva do mais alto existir» (I-6), de «pobre mulher murcha e estéril» (II-9), e agora lamenta nom ter cedido, enganada pola mentira de umha licença oficial, à explosom de um lume já para sempre extinto; a que nom ousa sequer o sorriso (II-1), a que nom guarda na memória do prazer outro recorde que o enlevo e a embriaguez de um acto de violência viril (II-2); a que se refugia no sonho de umha paixom transferida (II-4); a que delega noutra —irmá, amiga— a satisfaçom do seu desejo (II-5), a que voluntariamente se anula no retiro ou a morte para mais plenamente se identificar com o amado (II-7, 8, 9).

No entanto, e mui significativamente, esta apagada figura feminina, mais próxima do que a sua irmá da tranquilizadora imagem que a tradiçom enfatizou, ñom parece resultar para o Autor menos atractiva nem, e isto é talvez o mais interessante, menos perturbadora.

Note-se que em todos os casos se trata de mulheres que conhecem e, em certo modo, dominam os seus desejos. Nada há nelas de autocomplacência na renúncia, nada de autoengano ou magnificaçom do oponente masculino («tamém ti és débil e pequeno», I-5). No fundo, essa mulher que opta pelas «cadeias de ouro, ou prata, ou cobre» (I-4) que a cingem impedindo-lhe de chegar até ao homem —um homem aliás amado só ao de leve— e escolhe, por mais segura, a via evasiva do sonho, este sim indestrutível («Sonho que te quero mais do que te quero, e nada couta a minha vontade»), com a sua decisom de refugiar-se nessa prisom que lhe proporciona nom apenas segurança mas também, e sobretudo, o prazer solitário de construir só para ela um mundo ideal que nunca a defraudará, burla —arteira e simultaneamente— marido e amante.

E se mais desafortunada pode parecer-nos a mulher que tardiamente lamenta nom ter cedido a tempo às solicitaçons do companheiro e se reprocha agora a sua antiga cautela (I-6), este seu lúcido e já inútil lamento nom nos

impide de advertir que foi ela em todo o momento quem dominou a relação, quem a conduziu de acordo com a sua vontade. Se fracassou, se errou, não foi tanto por timidez ou falta de decisão quanto por ter calculado mal as suas possibilidades («Mal o pensei. Erro de cálculo»), por crer que poderia administrar indefinidamente o desejo do homem alimentando a sua tensão com bem ponderadas «doses homeopáticas» de um prazer a custo conquistado. Por isso não resulta difícil adivinhar, através das suas palavras, a voz do Autor a sugerir-nos que a sua apaixonada, ressentida revolta contra o homem, a presa que acabou por escapar ao seu controlo («E eu te amo e te odeio / desesperadamente, / furiosamente, feramente») é no fundo injusta.

E o mesmo podemos dizer dessa patética figura de «velha mulher sexagenária» (1,9) que na juventude furtara a sua brancura ao impulso viril para mais tarde se arrepende da sua negativa porque o destino não lhe reservou outra fortuna que o modesto quinhom de umha vida «solitária e silenciosa», «sem mais amor de home» que aquele primeiro desejo despertado, e que, talvez só por isso, guarda ainda com orgulho no recorde aquela solicitação inaugural. Repare-se que em nenhum momento o sujeito da enunciação afirma ter correspondido a esse amor, insistindo apenas, e reiteradamente, na paixão masculina que ela desprezou.

Temos de reconhecer no entanto que não falta neste poemário a representação de umha feminidade diríamos mais abnegada, menos absorvente e egocêntrica, como não falta também a descrição de conflitos em que à mulher corresponde ocupar um lugar de signo contrário, vítima porém neste caso menos do homem do que da própria situação a que a sociedade pretende relegá-la. (Re-)leia-se, por exemplo, a amarga queixa daquela «senhorita de vila, ignorante, fidalga» (II-6) que, incapaz de reter o efêmero interesse do estudante cidadão — mais tarde advogado distinguido, homem notável, morto de guerra — acaba por aceitar um matrimónio mais conforme com a condição que o grupo social lhe reconhece e impõe.

Mas, e aqui depara-se-nos um dos mais importantes paradoxos — aparentes — do texto, sob a atitude desinteressada e generosa, quando não abertamente masoquista, destas outras heroínas, descobrimos igualmente a expressão de umha vontade irredutível de que só a mulher parece possuir o segredo. A amiga que delega na confidente a satisfação do seu desejo amoroso (II-5); a prisioneira que renuncia ao regresso e reintegração no próprio grupo por amor do oficial inimigo (II-7); a mulher que ante o conflito de umha paixão contraditória escolhe a morte (II-8); ou aquelas outras, as mais surpreendentes de todas, que encaram o acto de violência masculina, crime e violação (III-2,9), como o gesto de umha entrega que só elas podem reconhecer, de que só elas podem captar o mais íntimo significado, som, em igual medida que as suas companheiras de mais livre e desenvolvida aparência, expressam dessa obscura determinação feminina que a energia varonil, apesar da sua temível força exterior, não pode vencer.

Todas as protagonistas destas cantigas, mau-grado a debilidade superficial, a humildade, de algumas delas, aparecem como portadoras de um alento,

ánima feminina, que encerra potencialidades de acção, recursos, que escapam ao domínio do homem. Mesmo quando assassinada ou esquecida, a mulher parece albergar no íntimo um espaço de liberdade, inacessível à vontade do seu oponente, que a fai triunfar sobre ele. Artes de mulher que lhe permitem apropriar-se do ímpeto viril, do impulso que o homem investe em gestos desacetados e nom raro injustos, para traduzir o seu vigor numha energia nova com que alimenta essa vida interior em que o varom adivinha umha ameaça latente à sua identidade. Aí, no íntimo reduto feminino, permanece intacta a lembrança de um desejo que a mulher dominou; aí o gesto agressivo se desnuda de violência para mostrar a debilidade que lhe estava na origem. Senhora da vida e da morte, é ela que resolve em soledade, prescindindo da vontade masculina, o conflito do desencontro amoroso, é ela que prolonga a sua paixão para além da ausência no entendimento subtil e profundo com outra mulher num relacionamento íntimo de que o homem é excluído.

Resulta difícil imaginar vitória mais rotunda que a que obtém aquela mulher «violentamente empurrada contra a parede» quando, vencendo a indignação, a revolta que a agressom lhe provoca, decide apoderar-se com astúcia, para o seu próprio prazer, do ardor cego com que o homem pretendia humilhá-la. Ou a daqueloutra, aberto o seu corpo em treze feridas, que proclama sarcasticamente, mais alá da morte, conhecer a escondida fraqueza do seu assassino e lhe confessa, com mal dissimulada ironia, sentir-se agora, «eternamente —tardiamente!—», vinculada a ele. Sombria companheira, antes esquiva, de quem nom lhe será fácil libertar-se.

Claro é que nom podemos afirmar que na intenção de Carvalho Calero estivesse conceder sempre a vitória, por vezes pírrica vitória, às suas heroínas neste conflito que directa ou indirectamente expressa através dos protagonistas dos seus poemas. Mas umha cousa parece certa: estes textos revelam senom um temor sim polo menos umha ansiedade, umha dúvida, quanto ao papel que em última análise corresponde jogar a cada um dos sexos na íntima análise corresponde jogar a cada um dos sexos na íntima realidade da sua conjunção. É como se o Autor, cuja presença nom deixamos de sentir em nengum momento apesar do subterfúgio artístico, pretendesse insinuar que esse domínio, basicamente social, que o homem exerce sobre a mulher nom passa de ser um efeito ilusório, a manifestação epidérmica e enganosa de umha relação profunda de signo bem diferente. Inquietação que sugerem com igual intensidade as «cantigas de amigo» reunidas na terceira parte do poemário.

### *O discurso do mito*

Abnegação e humildade, subordinação ao companheiro, parecem ser, a primeira vista, as características mais salientes das protagonistas do conjunto de cinco «Cantigas» que conformam a III parte deste primeiro grupo. Figuras todas, já o dixemos, tiradas da tradição histórica ou mítico-lendária: Brangel, a que amou sem necessidade de filtros mágicos; Isolda, a das brancas maos e corpo intacto; Maria Mancini, desterrada pola cobardia de um rei frívolo cuja cabeça enfeitam bucles e coroa; Constança Mozart (nada We-

ber), companheira leal e decerto bem-amada; Mistress Strauss, viageira do Titânic e vítima da catástrofe por eleição própria. Vozes de mulher que exaltam e reivindicam, sem pudor falso, a sinceridade do seu sentimento amoroso, a qualidade e altura de umha paixão, só a elas exequível, que é cifra do seu poder, fundamento da sua condição.

Face ao inflexível, embora voluntariamente apagado às vezes, empenho feminino que estes poemas desvelam, o sentimento do homem é-nos mostrado, por contraste, accidental e volúvel. Tanto o mítico amor de Tristâm, que se nos recorda ser fruto apenas do acaso de um sortilégio destinado a captar a vontade de outro, quanto a inconstante paixão desse Luís XIV que cede por cobardia ou indiferença a pretensas razões de estado, situam num plano claramente inferior a afeição masculina. E se nada se nos diz sobre a sinceridade, a profundidade, dos sentimentos dos outros dous protagonistas aludidos — Johann Chrysostomos Wolfgang Theophilus Amadeus Mozart e Isidor Strauss — difícil resulta imaginar que podam ser equacionados com vantagem com os das suas companheiras, mulheres as duas que escolhem permanecer na sombra e partilhar, por amor, os infortúnios do homem.

Ora, de entre os cinco parceiros destas heroínas, é sem dúvida a de Tristâm a figura que com mais força atrai a atenção do Autor: não só lhe atribui o papel de co-protagonista em duas destas «cantigas de amigo» como é ainda a ele que cede a palavra, noutras duas composições, para abrir as várias secções em que se agrupam os «outros poemas». É também a sua imagem aquela que, talvez não de todo conscientemente, o Autor mais se compraz em erosionar, em tornar insignificante, com a nova leitura que nos propom dos aspectos nucleares da mítica história dos seus amores.

Figura pouco gloriosa, na verdade, a que nos apresenta deste herói que pretendeu permanecer insensível à sedução da mulher limitando-se, por solidariedade masculina, a servir de «fiel embaixador, correcto paraninfo», de um desejo que não era seu e cuja indiferença aquela (una na essência, múltipla na manifestação) castiga apresando-o na sua teia para aí o reduzir à simples condição de objecto da sua paixão. De Isolda a Mai, agente primeira, emissora do objecto que desencadeia a tragédia, a Isolda a das brancas mãos, única testemunha da sua morte solitária na praia que assombra a ausência da outra Isolda — Isolda la Blonde —, passando por Brangel, guardião do filtro e responsável, por amor, do erro fatal, o Autor faz percorrer a Tristâm o nada heróico destino do insecto que a aranha aprisiona na sua rede mortífera.

Será bom não deixar-se enganar pela aparência suave e discreta destas duas «amigas», Brangel e Isolda, que cantam com acentos sinceros a genuinidade de um sentimento não correspondido, a dor pela indiferença do homem. Elas expressam sem dúvida a imagem de um feminino altruísta, capaz de secretos sacrifícios, caro a Carvalho Calero. Mas revelam também, embora obliquamente, essa força devoradora que o homem intuí ocultar-se no íntimo da mulher, esse poder de sedução que o atrai ao centro abissal onde o seu ser, «efémero e fragmentário», é absorvido para nutrir com a sua energia a «múltipla e eterna», obstinada, feminidade. Note-se que se é Isolda la Blon-



de que ocupa o lugar central da trama (teia, ardil, intriga, tecido, conspiração) —o lugar portanto da dama negra, da aranha noturna e devoradora— tal como ardentemente proclama perante o amante moribundo a branca Isolda desprezada,

E Isolda a loira nom é loira.  
Os seus olhos som mais escuros,  
mais abissais, mais nocturnos que os meus,  
lotos de enluitado veludo,  
a pairar sobre lagos ardentes;  
o seu cabelo é da cor da avelá,  
a sua pele é de bronze,  
e o seu riso ressoa  
como os ajôujeres de umha égua,  
de umha poldra que galopa  
atrelada ao carro de guerra  
de umha rainha de amazonas.  
Isolda a loira nom é loira,  
mas é meiga,  
e os seus olhos som báratros  
aos quais malignamente te atrai  
co insolente voo  
do seu andar de onça subreptícia.  
Nom é doce, coma mim;  
as suas mans som morenas e curtas,  
cruelmente felinas, como garras;  
o seu amor é inseguro e doroso,  
cheio de vagas que batem,  
de fugidas e encontros  
que destroçam a vida.

isso nom significa em modo algum que as outras protagonistas da tragédia, aquelas que lhe disputam o amor de Tristám (Brangel, Isolda), neguem a sua colaboração à empresa, unidas todas numha aliança obscura e impenetrável que preside a figura poderosa de Isolda a Mai.

Brangel recebe, de maos desta figura tutelar, transmissora do poder fêmeo, o feitiço com que o homem há de ser atraído à teia e, nom pôr atordoamento mas por desejo dele, encadeia Tristám à vontade da que está chamada a ser rainha, deste modo vingando nom só a indiferença do homem amado mas também a arrogância desse outro homem, o rei Marco, que espera confiado, no ocaso da sua força viril, umha esposa donzela. Marido também burlado na escuridade da noite polo entendimento equívoco que liga as duas mulheres.

E se Brangel desata a tragédia com o poder que lhe foi confiado, a Isolda das Brancas Maos corresponderá assistir ao inglório fim de tam triste herói e aí vingar, ela também, o seu desamor. Pola esposa intocada, e já em esperança de emenda, Tristám conhecerá a verdade da fingida paixom daquela

com quem creu compartilhar o feitiço. Dessa amazona hostil e astuta, de maos felinas como garras, que, ajudada pelas cúmplices, fêmeas, guarda zelosamente, furtando-o ao homem, o santuário da sua liberdade.

Estás seguro de que bebeu o filtro  
que che tirou o domínio de ti mesmo,  
que te acadarmou a essa princesa  
da paixom, a essa tralha que te fostrega,  
a essa cadeia que te arrasta?

Crê-la pensando em ti,  
esposa nominal do teu tio,  
sempre fiel à tua lembrança,  
tangendo a harpa  
que lhe regalaste outrora,  
cando a sua voz de sereia  
se acordava coa tua  
de furioso amador?

Estás seguro  
de que bebeu o filtro contigo?  
Estás seguro  
de que o filtro tinha virtude para ela?  
É a rainha de Tintagil,  
é a celebrada polos lais de Tristám.  
Nom ama ela Tristám, nem Marco.  
Sonhaste ao crer que dormiste com ela  
sobre fentos e feno.  
Ela nunca foi tua.  
Ela é só de si mesma.  
O seu riso triunfal  
enloquece os guerreiros.  
Nunca foi tua.  
Nom o é. Nom o será.

.....  
Mas has morrer na praia só, sem ela.  
Eu estarei ao teu carom,  
Isolda das brancas mans.  
Mas ti nom me verás,  
a sonhar com Isolda a loira,  
que endejamais há vir,  
que em Tintagil se senta  
num sólio de falsia.

O simples mecanismo de alterar, ou talvez melhor de reinterpretar, os pontos nodulares do mito faculta ao Autor, já se vê, o desvelamento de um entramado (teia, conspiraçom) onde ao homem se reserva apenas o modesto papel de objecto passivo de umha paixom nocturna que o atrai ao centro do seu universo.

Vista desta perspectiva a reconstruída história do complexo amoroso, em que se nom focaliza já exclusivamente o par mítico mas se iluminam também, e com inesperada intensidade, personagens até aí obscurecidas, nom resulta difícil descobrir nos cantos com que o Autor abre a secçom IV do seu poemário um veio irónico que subverte no âmago a expressom do sentimento masculino posta em boca de Tristám. Ironia autoral que decorre basicamente da contrastada imagem que se nos oferece da figura central, Isolda la Blonde, segundo seja vista polos olhos experientes, e cúmplices, da mulher (Isolda obscura, abissal, felina) ou pola pouco arguta olhada do herói (Isolda «Cândida luz, cordeira branca, / hóstia pura, vítima angélica», IV-1).

### *A outra cara da moeda*

Com efeito, é em Tristám que o Autor delega a palavra para abrir a nova série de cantos onde o feminino será visto, sem armadilhas, do ponto de vista do varom. E podemos pensar, sem grandes esforços imaginativos, que essa eleiçom nom é casual porquanto, como já foi dito, nos textos que a ele se atribuem oferece-se-nos umha leitura do mito muito mais tranquilizadora para o homem —e, nesse senso, muito mais próxima à convençom— do que a versom proposta através da voz de Brangel e Isolda.

Representaçom mais tradicional em que o herói se nos mostra convencido de ser ele a conduzir («Eu conduzim até o rei Marco/a minha benamada Isolda», IV-1, «Vem-te comigo ao bosque de Morois», IV-2) umha relaçom que o Autor tivo o cuidado de nos revelar antes dominada pola mulher e onde a voz masculina nos propom umha visom em extremo grata da sua companhia. Nom só da bem-amada, loira Isolda, que envolvem esses «brancos véus» que som o sinal equívoco da sua pureza, mas também da Brangel pálida, «branco lírio», «nívea virgindade», «*fio de que pende a vida*», em quem Tristám crê reconhecer, com igual falta de perspicácia, a expressom de umha «clara», confortável, «lealdade».

Esta disposiçom contrapontística dos quatro textos autoriza, cremos, umha leitura irónica da imagem amena, luminosa e maternal do feminino que nos transmite a voz de Tristám e que como teremos ocasiom de comprovar é contestada por muitos dos «outros poemas» incluídos neste livro onde predomina umha visom da mulher bem menos grata —mas talvez mais fascinante— que a que aí se exalta. Visom nocturna e perturbadora que, como vimos, deixavam entrever já, quando nom revelavam decididamente, as «cantigas de amigo» reunidas na primeira parte.

Nom pode por isso admirar que nestes «outros poemas» o perfil da mulher se desenhe mediante umha adjectivaçom fortemente conotada de soturnidade: criatura de «olhos abissais», «nocturnos ónicos» (VI-1); de «voz carregada em negra nave» e mensagem «como umha cobra» (VI-2); imagem da «vida imóvel», da «morte feliz» (VI-3); «escura còdia» (VI-4); «cárcere sem luz» (VI-5); viageira em «negra nave» (VI-7) ou silenciosa figura retirada em «sombriço salom» (V-6). Como nom pode surpreender também que a essa imagem se vincule, quase sem excepçom, a ideia da morte e, mais em concre-

to, a ideia da morte do homem, sem dúvida um dos eixos temáticos mais importantes de todo o poemário.

Quer se trate da enérgica figura de Hatseput (V-1), «rei feminino da Terra Negra» que ornam «ceptro e látigo» e cinge a serpe-rio símbolo de devenir constante, representação vigorosa da mulher agressiva e indómita, vingativa e soberba,

«Poderosa força motriz,  
cujo motor na matriz runge,  
vingança de mil faraónicos  
séculos masculinos, nai  
fecunda ou estéril, abelha  
rainha, soberba da feminidade  
débil, que triunfa da forte  
virilidade.....

.....  
.....esfinge  
que tem entre as poutas o cráneo  
de Adám, hierofántica, amazónica,

que o sujeito lírico, identifica com outras figuras míticas ou históricas nom menos poderosas,

Semíramis, Penteseleia,  
Golda Meir, Indira Gandhi,  
Margaret Thatcher, Hatseput»;

quer se represente a própria Penteseleia (V-2), «seta insidiosa», «letal carícia» que, deslizando-se «desde a morte», regressa do Rio do Esquecimento para receber triunfal o tributo desse homem derrotado que renuncia aos sinais da sua identidade,

«Mas eu renuncio a cingir-me a couraça,  
a abraçar o broquel, a empunhar a espada  
que no muro me fitam com angustioso brilho.

.....  
Espreitarei a tua letal carícia  
sem afastar as mans dos braços da cadeira,  
sem tensar os músculos cansos para o combate.

.....  
Nom me movo. Piedosamente  
feres-me o coração sotelando saudosa.

Nom me movo. Dum sonho a outro sonho. É já tempo»;

quer se descrevam Hilde ou Helena, portadoras também dessa morte que é anverso de vida e se adivinha ser o «ambíguo dom» do feminino (V-3); ou Brunilda e Atropos, Julieta e Rosalinda, fases enganosas todas elas de umha mesma lua,

«De Rosalinda a Julieta  
média a distância de um suspiro» (V-5)

a ligação morte-mulher permanece constante como nódulo a estruturar umha imagem perturbadora cujo contorno o autor traça cuidadosamente nestes cantos masculinos.

Perfil definido também por umha intuída autarcia do feminino que vai permitir à mulher, se preciso, prescindir do homem como mostram algumas das mais características figuras destes poemas que se desenham a partir de umha autosuficiência nom isenta de certa ambigüidade.

Com efeito, sobre este traço semántico de base, e embora a heroína que melhor ilustra o tipo de mulher independente seja mais umha vez Hatseput (Imperador-Imperatriz que se vincula ao mítico para Isis-Osíris), som caracterizadas várias de entre as mais destacadas protagonistas destes poemas: a orgulhosa rainha que se afasta do homem deixando atrás de si um desejo insatisfeito traduzido em impulso quase-servil

«...fico  
na rígida cadeira  
coa alma deitada como um sol canino  
de carinhosa e abalante cauda» (VI-6);

as amazônicas lançadoras de azagaias, «volcânico lombo do cavalo do ser» (VI-8), que o homem contempla «imóvel,..., sentado, pensativo», no canto a que o reduziu a sua passividade; ou essa Lésbia-Clódia (VI-4), «escura còdia», a cujo mistério o autor anseia sem dúvida assomar-se; ou ainda essa figura silenciosa de poeta ensimesmada que se recolhe no seu sombrio interior para defender zelosamente o enigma da sua íntima condiçom (V-6).

Solitária e ambígua guardiá da morte, senhora portanto da vida,

«relógio que mede a duraçom da vida.  
E o sono, o sonho sobre esse doce travesseiro  
é como umha vida imóvel, como umha morte feliz» (V-3)

a Mulher soma aos seus atributos, como já comprovamos antes, umha unidade essencial, subjacente à manifestaçom multiforme,

«Prata imóvel no céu, ainda  
cando volúvel se insinua» (V-5)

que a fai eterna e lhe confere a supremazia definitiva sobre efêmera e acidental condiçom do varom

«irmás, elas e ti filhos do velho  
que os seus filhos devora, ti e mais elas  
—mas elas se renovam, incessantes» (VI-9).

Unidade, «eviternidade» (VI-3), que é, insiste-se, o resultado da aliança nocturna que liga entre si as mulheres,

«A noite de lábios incríveis  
mistura os nomes que vos finge» (V-5)

e é também o fruto de artes insondáveis mediante as quais estas captam, para alimentar a vida da abelha rainha, aranha solitária, que é centro indestrutível da condiçom feminina, a energia que o homem investe na sua paixom.

«e as suas cabeleiras,  
freitas de esquiva música  
em que, feliz paxaro,  
enleado nas trevas,  
rechouchiava, em chamas, até a morte,  
o meu latejo fiel» (VI-1).

Que esta imagem de um feminino agressivo e obscuro fascina o Autor parece-nos evidência dificilmente questionável e a prova mais concludente encontramos-na naquelas composições onde, à primeira vista, poderíamos sentir-nos inclinados a crer que é um perfil de signo oposto o que se nos propom. E isto o que acontece, por exemplo, nesse poema de acentos messiânicos (V-7) a que som convocadas as estampas lendárias e luminosas de Artur, D. Sebastião e Federico Barba-Roxa, reis todos eles no desterro, e as nom menos heróicas figuras de Galaaz e Lançarote e onde, logo no início, se introduz umha referência bem explícita ao subterfúgio utilizado por Elaine para fazer realidade os seus propósitos amorosos (apoderar-se da seiva masculina do amante da rainha estéril).

Neste poema reconhece-se ao feminino, à sua astúcia, um poder sobre o futuro que é negado à simplicidade masculina porquanto é graças ao arдил que lhe inspira a sua paixão, gesto de todo inexecuível ao homem, que a Elaine será dado engendrar esse cosmos novo em que há de encarnar a já antiga esperança comum.

«Pois.....  
...Elaine fai emenda de Genebra,  
.....  
Um novo cosmos reventará do caos».

Mas nom podemos ignorar que também aqui se trata de um gesto oculto nas sombras da noite e que a finalidade do engano nom é outra que a de permitir à mulher apropriar-se da energia viril de que precisa para ser fecundada, energia que a uniom infértil com a rainha Genebra (figura também ávida e exigente, como a loira Isolda, e como ela ocupando o centro de um entrado amoroso) condena a umha infecundidade nom admissível.

Depara-se-nos pois novamente a imagem do feminino que já conhecemos só que agora parece esperar-se do leitor um esforço interpretativo que noutros textos resulta desnecessário por serem bem mais explícitos quanto à representação da mulher como habitante privilegiada da noite, senhora de artes ocultas. Mas umha segunda leitura do poema permite-nos perceber também aqui sem dificuldade que os dous princípios cuja vinculação complementar/antagónica vimos ser possível isolar como eixo que nos faculta a (re-)construção da estrutura semántica destes poemas, se significam mediante a oposição luz-sombra, definindo-se a identidade masculina pola nota de solaridade que lhe é característica («luz», «liberdade»), e o feminino pola tonalidade sombria que parece ser-lhe assim mesmo inerente («desterro», «profundo do escuro», «masmorras do encerro»).

«O que foi rei, será rei no futuro.  
É rei agora, ainda no desterro.  
Cintila a luz no profundo do escuro;  
a liberdade, nas masmorras do encerro».

A corroborar esta leitura e confirmar o fascínio que sobre o autor exerce esse abismo fatal que intui alberga a mulher no íntimo da sua condição concorre, cremos, o poema que, nom por acaso, aparece imediatamente a seguir os dous cantos de Tristám já vistos e que podemos presumir se atribui ao também lendário Rei Artur. Aí, e sem qualquer tipo de ambigüidade, exprime-se a consciência, ou polo menos a suspeita, de o corpo da mulher encerrar, junto a vida, a morte. Intuíçom que nom impede o homem, apesar da ameaça latente que esse corpo representa para a sua identidade, de reconhecer-se no desejo equívoco de mergulhar no profundo dessas trevas (corpo de «água e carbono», «Perdido Paraíso», VI-5) em que espera poder alcançar o fruto esquivo que se lhe furta à luz do dia.

«...dormir esperando-te  
todo o tempo preciso, para que me ofereças  
algumha noite o fruto que me negas agora.  
.....  
Será um sonho gentil, sem mágoa, sem remorsos.  
Um sonho como a vida, como a morte» (IV-3)

Por isso dificilmente poderemos acreditar na sinceridade dessa outra voz poética que, escondendo maliciosamente a sua identidade, proclama com ênfase um convencimento aqui algo intempestivo: o de a morte nom distinguir «o homem da mulher», o de a morte igualar democraticamente os dous sexos, negando à dama negra nom já umha mui hipotética e improvável inclinação feminista («Nom vejo a morte feminista ser»), mas a própria essência feminina que o resto dos poemas se empenham em demonstrar.

«A morte é neutra —das Tod— em alemám.  
Género e sexo nom sempre vam da mam» (IV-4).

Espécie de esconjuro que o contexto impregna de ironia e no qual devemos adivinhar talvez umha reflexom racional sobre a morte, e/ou umha tentativa —consciente/inconsciente— de atenuar a força, o poder de sedução, dessa, magnífica na sua enérgica perversidade, imagem de mulher funesta ao herói que o autor desenha com traço apaixonado em tantos poemas.

Imagem esta sim fascinante que se assenhoreia do espaço poético e invade —por vezes subrepticamente, por vezes com impetuosidade— a representação desse outro feminino possível —um feminino claro e maternal, abnegado e altruista, sem duplicidades nem engano— em cuja existência o sentir masculino de Carvalho Calero desejaria, mas duvidamos consiga plenamente, acreditar.